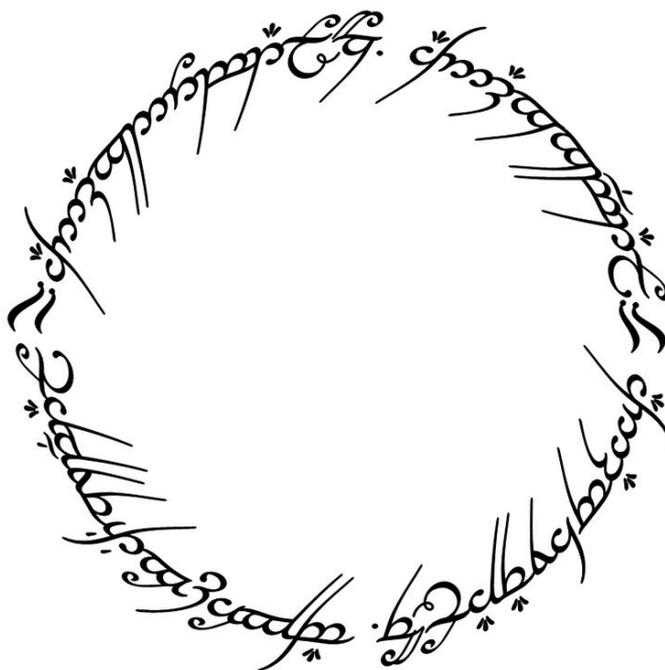


SÉRGIO RICARDO PERASSOLI JUNIOR

O VICEJAR DOS ASTROS: a individuação da
personagem Frodo em *O Senhor dos Anéis*



SÉRGIO RICARDO PERASSOLI JUNIOR

O VICEJAR DOS ASTROS: a individuação da
personagem Frodo em *O Senhor dos Anéis*

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES – Coordenação de
Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior

ARARAQUARA – S.P.
2017

Perassoli, Sergio Ricardo

O VICEJAR DOS ASTROS: a individuação da personagem Frodo em O Senhor dos Anéis / Sergio Ricardo Perassoli — 2017 136 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. O Senhor dos Anéis. 2. J.R.R. Tolkien. 3. Frodo. 4. Individuação. 5. Arquétipo. I. Título.

SÉRGIO RICARDO PERASSOLI JUNIOR

O VICEJAR DOS ASTROS: a individuação da personagem Frodo em *O Senhor dos Anéis*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Bolsa: CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior

Data da defesa: 29/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dra. Karin Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas – UNESP/São José
do Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar e investigar o processo de individuação da personagem Frodo Bolseiro em **O Senhor dos Anéis** [*The Lord of The Rings*, 1950], romance mais importante do escritor John Ronald Reuel Tolkien. O processo de individuação, conceito desenvolvido pelo psiquiatra suíço Carl G. Jung, é um tema sobremaneira relevante, caracterizado como a tendência da psique de encontrar o equilíbrio e a completude. Essa tendência aparece frequentemente na extensa obra de Tolkien e é muito explorada na jornada da personagem Frodo, o principal herói do romance em questão. Frodo passa por diversas experiências e encontra diversas figuras arquetípicas que, pode-se afirmar, apontam para um processo de individuação nos termos junguianos. Para aprofundar e enriquecer a análise, serão apresentados teóricos da literatura como Northrop Frye e Gaston Bachelard, que foram influenciados pela psicologia arquetípica de Carl Jung. O trabalho que ora se apresenta também pretende ilustrar a importância das ideias de Jung e dos principais conceitos da psicologia arquetípica para o estudo da personagem e para a própria crítica literária.

Palavras – chave: J.R.R.Tolkien; Individuação; Arquétipo; **O Senhor dos Anéis**; Frodo.

ABSTRACT

This research aims to analyse the individuation process of the character Frodo Baggins in *The Lord of the Rings* (1951), J.R.R. Tolkien's masterpiece. The individuation process, a concept developed by the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, is a most relevant theme characterized as the psyche tendency to reach balance. This tendency is frequently shown in Tolkien's extensive work and it is very much explored in Frodo's journey, the main hero of the novel. Frodo goes through several life experiences and meets lots of archetypal figures that point to an individuation process. To go deeper, enriching the analysis, literature theorists as Northrop Frye and Gaston Bachelard, who were influenced by Jung's psychology, will be introduced. This research also intends to make clear the importance of Jung's archetypal psychology for literary criticism.

Keywords: J.R.R.Tolkien; Individuation; Archetype; **The Lord of The Rings**; Frodo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa de Caras Galadhon	108
Figura 2	Mandala feita por uma paciente de Jung	110
Figura 3	Os opostos do universo tolkieniano	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Tolkien: Vida e obra.....	12
1. A PSICOLOGIA DE CARL JUNG.....	16
2. OS ARQUÉTIPOS NA LITERATURA.....	33
3. O VICEJAR DOS ASTROS: A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM	
FRODO EM <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i>.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

INTRODUÇÃO

As estrelas cintilantes, os rios e os relevos que adornam a Terra-média sempre surgiram, mais vívidos que os prédios cinzentos ou que o colorido lânguido das cidades modernas, nos sonhos do autor da presente dissertação. E graças à recorrência desses sonhos “élficos” e “feéricos”, que tornavam-se mais comuns a cada releitura de **O Senhor dos Anéis** [**The Lord of the Rings**, 1954-1955] ou a cada sessão de cinema que retratava a Terra-média, o universo ficcional criado por J.R.R. Tolkien transformou-se numa frequente resposta noturna ao “mundo real” tedioso encontrado durante a vigília. E se Freud está certo ao dizer que o sonho é a realização de um desejo inconsciente, então essas aventuras oníricas retratam uma vontade profunda de explorar e de vivenciar ainda mais o mundo fantástico que Tolkien construiu. A presente dissertação é, de certa forma, a realização dessa vontade e a concretização de um sonho.

Um estudo estimulado pelo mundo onírico pede uma investigação da própria natureza dos sonhos. Sendo assim, ainda antes do ingresso no programa de pós-graduação, realizou-se uma ampla análise das teorias psicológicas que tratam da interpretação dos sonhos. A obra do psiquiatra Carl Jung, que acabou tornando-se o principal alicerce teórico da presente pesquisa, mostrou que personagens e temas semelhantes àqueles explorados em **O Senhor dos Anéis** também aparecem em vários outros mitos e até mesmo nas narrativas oníricas de indivíduos que nunca entraram em contato com a obra-prima de Tolkien. No livro **Psicologia e Alquimia**, uma das principais obras do psiquiatra, pode-se encontrar o relato de um sonho que lembra muito a descoberta do Um Anel de Sauron justamente por narrar “uma caminhada através de caverna escura, na qual se trava uma luta entre o bem e o mal” (JUNG, 2012a, p. 201). É também em um ambiente cavernoso sob as montanhas que Bilbo Bolseiro, a personagem principal do romance **O Hobbit** [**The Hobbit**, 1937], entra em conflito com o obscuro e ardiloso Gollum por meio de um jogo de adivinhas. E do mesmo modo que Bilbo encontra o precioso Anel do Poder nesse ambiente escuro, o sonhador obtém “um anel de diamante, colocando-o em seu quarto dedo da mão esquerda” (JUNG, 2012a, p. 201). Em outro material onírico apresentado por Jung, “[q]uatro crianças carregam um anel grande e escuro” (JUNG, 2012a, p. 214). As crianças em questão podem ser relacionadas aos quatro hobbits pequeninos (Frodo, Sam, Merry e Pippin) que levam o Anel de Sauron, o terrível Senhor da Escuridão, até Valfenda. Num outro sonho explorado em **Psicologia e Alquimia**, uma figura semelhante ao mago Gandalf aparece para auxiliar o sonhador em uma busca: “o velho sábio mostra-lhe um lugar na Terra, assinalado de um modo especial” (JUNG, 2012a, p.

206). Na narrativa de **O Senhor dos Anéis**, é o velho mago que assinala para Frodo as Fendas da Perdição, o único local na Terra-média onde o Anel de Sauron pode ser destruído. Por fim, Jung também interpreta uma narrativa onírica na qual “a mãe do paciente derrama água de uma bacia para outra. [...] Esta ação é realizada com a maior solenidade; seu significado é de importância para o mundo circunstante” (JUNG, 2012a, p. 80). Esse sonho remete à bacia na qual a Senhora Galadriel, a principal personagem feminina do romance, despeja água para formar seu Espelho Mágico, o qual revela acontecimentos importantes que irão modificar a Terra-média.

Uma análise mais aprofundada das teorias de Carl Jung sugere que essa semelhança entre a obra de Tolkien e o material onírico apresentado em **Psicologia e Alquimia** ocorre graças à ação dos arquétipos, figuras e imagens típicas que aparecem nos mitos e nas manifestações culturais de diversos povos ou civilizações diferentes. Dentre as figuras e os temas arquetípicos que permeiam a narrativa de **O Senhor dos Anéis**, e que também aparecem nos sonhos apresentados por Jung, pode-se destacar a jornada pelo caminho obscuro, o conflito fundamental entre o bem e o mal, o velho sábio e a *anima*. E se os sonhos foram evocados para mostrar a recorrência dos arquétipos na obra-prima de Tolkien, então o material onírico do próprio autor pode oferecer uma pista de como seu universo ficcional surgiu. Em uma carta endereçada ao poeta W.H. Auden, Tolkien relata o que chamou de “complexo de Atlântida”, um “sonho recorrente (que começa com a lembrança) da Grande Onda, elevando-se e vindo inevitavelmente sobre as árvores e os campos verdes” (TOLKIEN, 2006a, p. 205). Em outra carta, o autor cita novamente seu “sonho da Onda inelutável, ou saindo do mar calmo, ou elevando-se sobre as verdejantes terras do interior¹” (TOLKIEN, 2006a, p. 329). Jung frequentemente relaciona o mar com o inconsciente coletivo, um conceito sobremaneira importante que enriqueceu ainda mais a ciência da análise dos sonhos iniciada por Freud. Assim, a narrativa onírica de Tolkien é também uma metáfora que mostra como o inconsciente coletivo, “materializado” por meio da grande onda indômita, inundou a produção literária do autor. Para Jung, é dessa parcela coletiva do inconsciente que emergem os arquétipos, isto é, aquelas figuras típicas que surgem, em qualquer tempo ou local, nos mitos e nas obras poéticas. Portanto, as belas histórias ambientadas na Terra-média podem ser compreendidas, como sugere um dos biógrafos de Tolkien, como gotas ou até mesmo ondas “tomadas de um enorme oceano de histórias e lendas” (WHITE, 2016, p. 164). Esse oceano é o próprio inconsciente coletivo, conceito que será muito explorado nos próximos capítulos.

¹ O sonho em questão era tão importante para o autor que foi emprestado a Faramir, uma das personagens do romance.

Os arquétipos do inconsciente coletivo também estão relacionados ao que Jung chamou de individuação, o processo no qual a psique encontra a totalidade e o equilíbrio graças a uma relação satisfatória entre a consciência e o inconsciente. Para Jung, “a individuação significa uma tarefa heroica ou trágica, isto é, uma missão difícilíssima, ela implica o sofrimento, a *paixão do ego*, [...] do homem comum, [...], quando entregue a um domínio mais amplo e despojado de sua própria vontade” (JUNG, 2012b, p. 62). Sendo assim, a árdua jornada rumo à Terra das Sombras empreendida pela personagem Frodo Bolseiro, que se prontificou a salvar a Terra-média ao custo do próprio sacrifício, pode ser relacionado ao processo de individuação. Partindo da psicologia junguiana, o alicerce teórico-crítico que norteará a presente pesquisa, intenta-se empreender um estudo analítico de **O Senhor dos Anéis** para verificar como a individuação ocorre e quais arquétipos acompanham o processo de completude psicológica de Frodo Bolseiro. Assim, a dissertação que ora se apresenta tem como objetivo compreender o desenvolvimento, o amadurecimento e a consequente transmutação, ou transcendência, no decorrer da narrativa mencionada, da referida personagem. Intenciona-se também contribuir para uma melhor compreensão do extenso universo ficcional criado por Tolkien, ainda pouco estudado no Brasil, bem como destacar as potencialidades da psicanálise junguiana como interface teórico-crítica de abordagem do texto literário. No intuito de melhor consolidar a base teórica escolhida e melhor elucidar a obra e os procedimentos narrativos empregados por Tolkien na criação da personagem Frodo, recorrer-se-á também aos estudos de Gaston Bachelard e à teoria literária de Northrop Frye, autores que experimentaram certa influência do pensamento junguiano e que transformaram a psicologia arquetípica em uma valiosa ferramenta de análise literária.

O primeiro capítulo dessa pesquisa, intitulado “A psicologia de Carl Jung”, discorre sobre os principais arquétipos e também sobre os conceitos da psicanálise junguiana utilizados no estudo da narrativa de **O Senhor dos Anéis**. Imagens arquetípicas como a sombra, o si-mesmo, o velho sábio, o herói e a *anima* são exploradas e relacionadas com o inconsciente coletivo e com o próprio processo de individuação. O segundo capítulo – “Os arquétipos na literatura” – apresenta alguns teóricos que aproximaram o pensamento junguiano da crítica literária. Nesse capítulo, alguns conceitos da psicologia de Jung são estudados à luz das ideias de autores como E.M. Meletínski e Northrop Frye. A individuação também é analisada e relacionada com vários arquétipos que aparecem no romance de Tolkien. Para Jung, “é impossível compreender a natureza do processo de individuação [...] sem sólidos conhecimentos no campo da mitologia, do folclore, da psicologia dos primitivos e da história comparada das religiões” (JUNG, 2012c, p. 245). E se um dos méritos literários de

Tolkien foi “elaborar em detalhes uma Era mítica imaginária” (TOLKIEN, 2006a, p. 169), então a própria mitologia tolkieniana torna-se uma fonte rica para o estudo do processo de amadurecimento e equilíbrio psíquico delimitado por Jung.

O terceiro capítulo – “O vicejar dos astros: a individuação da personagem Frodo em **O Senhor dos Anéis**” – busca analisar a jornada da personagem Frodo pela Terra-média, bem como o simbolismo arquetípico que permeia a narrativa e que aponta para um processo de individuação nos termos junguianos. Com mais de 80 páginas, esse capítulo é muito maior que os anteriores, excedendo a média de páginas geralmente atribuída a um capítulo de dissertação de mestrado. Seu volume também reflete o tamanho colossal do romance **O Senhor dos Anéis**, que possui mais de mil páginas, bem como a quantidade de detalhes e a complexidade da trama tecida por Tolkien. Assim, optou-se por não dividir a terceira parte do presente trabalho em porções menores e manteve-se uma trindade de capítulos que assume contornos simbólicos quando relacionada ao universo tolkieniano: três silmarils foram criadas pelo artífice Fëanor e três anéis do poder foram forjados pelos elfos para retardar a decadência de um mundo que foi assolado pela Sombra durante três eras. Contudo, uma apresentação da vida e da obra de Tolkien é necessária antes que o leitor se aventure pelas velhas estradas que Frodo tomou durante sua aventura, afinal a formação acadêmica e intelectual de Tolkien, bem como algumas de suas experiências e vivências mais íntimas, foram de fundamental relevância para o surgimento do rico universo ficcional composto pelo autor.

Tolkien: vida e obra²

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em Bloemfontein, na África do Sul, no dia 3 de janeiro de 1892. Filho de Arthur Tolkien, um bancário que se mudara para o continente africano para constituir carreira em uma promissora região de mineração, e Mabel Suffield, uma mulher bela e inteligente, Tolkien mostrou aptidão para o domínio das línguas desde cedo e aos quatro anos já sabia ler. Na primavera de 1895, Mabel levou o filho para visitar seus avós na Inglaterra, enquanto seu marido continuou se dedicando ao trabalho na África do Sul. Em 15 de fevereiro de 1896, Arthur faleceu em Bloemfontein graças a uma hemorragia que o acometeu após um grave quadro de febre reumática e sua morte precoce fez com que os remanescentes da família Tolkien desistissem do continente africano e continuassem a viver na Inglaterra.

² Essa seção da introdução foi baseada em duas biografias de Tolkien: “**J.R.R. Tolkien: uma biografia**”, de Humphrey Carpenter, e “**J.R.R. Tolkien, o senhor da fantasia**”, de Michael White.

Mabel foi responsável pela educação do filho, ensinando-lhe francês, rudimentos de latim e botânica. Em 1903, Tolkien ganhou uma bolsa de estudos na King Edward's School, cuja grade curricular incluía francês, alemão e grego. O ano de 1904, contudo, foi muito mais marcante para a vida e a obra do autor, pois Mabel veio a falecer depois de entrar em coma diabético. Enlutado por mais uma perda, o jovem passou a acreditar que a exclusão que Mabel sofrera da própria família ao converter-se ao catolicismo, um ato de afronta aos ingleses mais conservadores, havia agravado sua enfermidade (cf. TOLKIEN, 2006a, p. 57). Para o biógrafo Michael White, não é uma coincidência o fato de Tolkien ter

se interessado pela língua e mitologia antigas quase exatamente ao mesmo tempo que perdeu sua mãe. Poderia ter sido isso, então, uma parte do subconsciente de Tolkien ressentido com o catolicismo, ressentido com o fato de que a Igreja havia levado a sua mãe? Não poderia este aspecto íntimo ter buscado um reino não cristão, uma alternativa pagã e radical, um lugar onde não houvesse uma fé tradicional? (2016, p. 86).

Não há como responder as perguntas de White com convicção, porém foi após a morte da mãe que Tolkien começou a estudar anglo-saxão, ou inglês antigo, e também o grande clássico *Beowulf*. No colégio, aprendeu gótico, pesquisou “profundamente o latim e o grego e, estimulado por professores entusiasmados, aprendeu um pouco de línguas antigas, como o finlandês e o nórdico antigo” (WHITE, 2016, p. 54). Parece que as sementes do universo ficcional apresentado em **O Hobbit** e **O Senhor dos Anéis** foram plantadas nas fases mais remotas da vida do autor, e que o “terreno” do qual brotou seus futuros romances foi sendo adubado e cultivado à medida que o jovem estudante se interessava por línguas obscuras e histórias de dragões.

Em 1908, Tolkien conheceu Edith Bratt, sua futura esposa. Edith era uma garota de 19 anos, de olhos cinzentos e bastante bonita, tinha dotes musicais e também era órfã. Os dois se apaixonaram rapidamente, mas logo foram reprimidos pelo padre Francis, o tutor de Tolkien na época. O fato de Edith seguir a religião anglicana, uma fé diferente do catolicismo de Francis, provavelmente colocou empecilhos na relação. Assim, Tolkien foi proibido de ver sua amada até que completasse 21 anos, idade de sua emancipação. Nesse romance interrompido a vida e a obra do autor encontram um ponto de intersecção, pois duas das principais personagens do legendário³ tolkieniano, Beren e Lúthien, também viveram uma história de

³ Legendário é o nome que Tolkien usa para se referir ao seu universo ficcional em algumas de suas cartas (cf. TOLKIEN, 2006a, p. 182). Esse termo será utilizado doravante para se referir ao conjunto de histórias que

amor repleta de provações. O autor até mesmo afirmou, em uma de suas cartas, que Edith foi a Lúthien de seu próprio romance pessoal (cf. TOLKIEN, 2006a, p. 393). Após a terrível proibição feita por seu tutor, Tolkien aprofundou-se nos estudos e conseguiu uma bolsa na Faculdade de Exeter, em Oxford. Já na universidade, começou a se destacar no estudo da filologia. O **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2001, p. 1344) define filologia como “o estudo científico do desenvolvimento de uma língua ou de famílias de línguas, em especial a pesquisa de sua história morfológica e fonológica baseada em documentos escritos e na crítica dos textos redigidos nessas línguas”. A filologia, que Tolkien descobrira de modo espontâneo ainda antes do ingresso em Oxford, foi de fundamental relevância para a criação e o aperfeiçoamento das línguas fictícias que irão surgir nas obras futuras do autor.

Com o assassinato do arquiduque Ferdinand e o início da Primeira Guerra Mundial, Tolkien teve que iniciar os treinamentos para um possível conflito armado. Para o biógrafo Michael White (2016, p. 69), foram nesses dias obscuros entre os estudos e as armas que o livro **O Silmarillion** começou a ser concebido na mente do autor. Em 22 de março de 1916, Tolkien casou-se com Edith e em julho do mesmo ano seguiu para França com o exército britânico. Dirigiu-se à frente do conflito e lutou nas terríveis trincheiras, mas adoeceu e precisou voltar para a Inglaterra. A guerra provavelmente deixou marcas profundas na mente do autor, pois grandes batalhas e conflitos armados são temas recorrentes em suas obras.

Após o final da guerra, Tolkien começou a trabalhar como linguista no *New English Dictionary* e assumiu o cargo de professor assistente de língua inglesa na Universidade de Leeds. A carreira acadêmica do autor estava em ascensão e em outubro de 1925 ele foi escolhido como professor titular de inglês antigo na Universidade de Oxford. Em 1937 o romance **O Hobbit** foi publicado, recebendo críticas positivas e tornando-se um sucesso comercial. A editora Allen & Unwin, responsável pela publicação da obra, “teve consciência de que o livro estava indo bem e Tolkien poderia se tornar uma nova força literária” (WHITE, 2016, p. 157). Consequentemente, uma continuação para **O Hobbit** foi solicitada e em dezembro do mesmo ano o autor começou a escrever **O Senhor dos Anéis**, um romance colossal com aproximadamente quinhentas mil palavras que precisou ser dividido em três partes (a obra era muito grande para os padrões da época e sua impressão em um volume único ultrapassaria os limites de custo aceitos pelo mercado). Sendo assim, as duas primeiras partes do romance – *A Sociedade do Anel* e *As Duas Torres* – foram publicadas respectivamente em agosto e novembro de 1954. O volume final, intitulado *O Retorno do Rei*,

foi lançado em outubro de 1955. **O Senhor dos Anéis** tornou-se um grande sucesso internacional e transformou Tolkien em “uma figura muito influente dentro do mundo literário” (WHITE, 2016, p. 221). As vendas do romance, que cresceram sobremaneira depois de sua publicação nos Estados Unidos, proporcionaram à família Tolkien uma situação financeira bastante confortável e o autor pôde passar os últimos anos de sua vida trabalhando em **O Silmarillion**, livro que começou a ser concebido durante a Primeira Guerra Mundial.

Em 2 de setembro de 1973, Tolkien faleceu vítima de uma grave úlcera gástrica. O espólio literário do autor passou a ser editado por Christopher Tolkien, seu filho, e em 1977 **O Silmarillion** foi finalmente publicado. Christopher também organizou e publicou o livro **Contos Inacabados [Unfinished tales of Númenor and Middle-earth, 1980]**, o qual traz detalhes esclarecedores a respeito do universo ficcional de Tolkien, e uma série de 12 volumes intitulada **The History of Middle-earth** foi lançada entre 1983 e 1996. Ao longo de sua vida, Tolkien também publicou livros, poesias e traduções que não têm a Terra-média como plano de fundo. São obras muito interessantes como **Folha por Niggle [Leaf by Niggle, 1945]**, **Mestre Gil de Ham [Farmer Giles of Ham, 1949]**, **Ferreiro do Bosque Grande [Smith of Wootton Major, 1967]**, entre outras. A presente dissertação, contudo, não pretende estudar esses textos, mantendo o foco analítico nas narrativas que tratam do legendário.

Até o momento, “estima-se que tenham sido vendidos 100 milhões de exemplares de *O Senhor dos Anéis* e aproximadamente 60 milhões de *O Hobbit* em todo o planeta, um número que cresce, reunindo os dois títulos, em torno de 3 milhões ao ano” (WHITE, 2016, p. 221-222). A ficção de Tolkien também ultrapassou o âmbito literário e chegou ao universo cinematográfico, às histórias em quadrinhos, aos videogames, aos *card games*, etc. Para o biógrafo Michael White, “[p]arte do grande sucesso de Tolkien como autor vem de sua compreensão instintiva do conceito dos arquétipos de Jung” (2016, p. 229). A obra do autor está repleta de figuras arquetípicas que traduzem as grandes questões internas e existenciais dos leitores, que conseguem encontrar a própria profundidade espelhada nas personagens que habitam a Terra-média. Como os arquétipos aparecem e se relacionam com a jornada heroica de Frodo em **O Senhor dos Anéis** é o que o presente trabalho intenta investigar.

1. A PSICOLOGIA DE CARL JUNG

Em seu livro **A Intertextualidade** (2001), Tiphaine Samoyault afirma que a literatura “se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (2008, p. 9). A autora argumenta que cada texto literário se coloca numa genealogia que compõe uma árvore com galhos numerosos, com filiações que crescem e evoluem tanto no sentido horizontal quanto no vertical. A concepção de literatura como um campo que engloba inúmeros textos pode ser relacionada à ideia de inconsciente coletivo de Carl Jung. Assim como as obras literárias remetem à história da literatura e à história psíquica de seus leitores, o inconsciente de um indivíduo está inserido dentro de algo maior que remete à genealogia dos seres humanos, a qual ele pode explicitar em maior ou menor intensidade e que contém a vida psíquica de seus ancestrais. Na verdade, a própria imagem da árvore que a autora usa para ilustrar seus argumentos é um símbolo do inconsciente para a psicologia analítica. Samoyault também argumenta que a literatura se escreve “movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (2008, p. 47). O fundador da psicologia analítica, por sua vez, argumenta que o inconsciente coletivo é a peculiar “herança espiritual do desenvolvimento da humanidade que nasce de novo na estrutura cerebral de todo ser humano” (JUNG, 2012c, p. 103).

O conceito de inconsciente coletivo de Carl Jung só pode ser devidamente compreendido quando relacionado às descobertas de Sigmund Freud no âmbito da psicanálise. Freud caracterizou o inconsciente como um sistema que, por um lado, abrange conteúdos que são “meramente latentes, temporariamente inconscientes, [...], e, por outro lado, abrange processos tais como os reprimidos, que, caso se tornassem conscientes, estariam propensos a sobressair num contraste mais grosseiro com o restante dos processos conscientes” (FREUD, 2006a, p. 177). Para o pai da psicanálise, o inconsciente é um “depósito” onde estão armazenados conteúdos esquecidos ou reprimidos que se manifestam por meio de sintomas, sonhos, lapsos de linguagem, chistes ou atos falhos. A psicologia de Carl Jung, por sua vez, coloca o modelo freudiano dentro de uma camada ainda mais profunda que não está ligada unicamente ao desenvolvimento individual do sujeito. Essa camada é chamada de inconsciente coletivo ou suprapessoal. Como uma estrutura psíquica comum a todos os indivíduos, o inconsciente coletivo se manifesta em todos os locais e em todas as culturas. “Ele vive no indivíduo criativo, manifesta-se na visão do artista, na inspiração do

pensador, na experiência interior da pessoa religiosa” (JUNG, 2012d, p. 18).

Ao longo do volume 8 das Obras Completas de Carl Jung, intitulado **A dinâmica do inconsciente**, o psiquiatra suíço faz uma minuciosa caracterização da camada suprapessoal do inconsciente. Para Jung, o inconsciente coletivo não pertence “apenas a determinado indivíduo, mas a um grupo de indivíduos e, em geral, a uma nação inteira ou mesmo toda a humanidade” (2012c, p. 264). Diferentemente do inconsciente pessoal, cujos complexos se formam desde as fases mais remotas da infância, o inconsciente coletivo nunca é adquirido individualmente. A hereditariedade é a principal via por meio da qual os conteúdos suprapessoais do inconsciente são transmitidos. Ademais, o inconsciente coletivo se manifesta em todos os locais porque o cérebro humano é o mesmo em todas as culturas e civilizações do planeta:

[A]ssim como a anatomia do corpo humano é a mesma, apesar das diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum, que ultrapassa todas as diferenças de cultura e de consciência. [...]. O inconsciente coletivo é a mera expressão psíquica da identidade da estrutura cerebral, independentemente das diferenças raciais. Este fato explica a analogia e às vezes a identidade dos temas mitológicos e dos símbolos, sem falar na possibilidade da compreensão humana em geral (JUNG, 2012e, p. 18-19).

No trecho supracitado, Jung argumenta que o inconsciente coletivo é o grande responsável pela identidade dos temas mitológicos. A psicologia analítica compreende os mitos como manifestações da estrutura psíquica coletiva dos seres humanos, isto é, como uma projeção do inconsciente coletivo. A camada suprapessoal do inconsciente é, portanto, a “predisposição inata para a criação de fantasias paralelas, de estruturas idênticas, universais, da psique [...]” (JUNG, 2012f, p. 190). Em outras palavras, o inconsciente coletivo é a condição para a formação de certos conteúdos que são comuns a toda a humanidade e que estão estruturados no cérebro humano, que é o mesmo em todas as partes do globo. Esses conteúdos são chamados de arquétipos, ou imagens primordiais. O termo *primordial* é usado porque a imagem arquetípica possui um caráter arcaico, isto é, “uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos” (JUNG, 2012g, 459).

Assim como o inconsciente freudiano é um depósito de complexos, isto é, resíduos e fragmentos psíquicos autônomos que se encontram separados da consciência, o inconsciente coletivo é um depósito de arquétipos. Os arquétipos são “imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migração históricas” (JUNG, 2012g, p. 467). Como

conteúdos do inconsciente coletivo, os arquétipos aparecem amiúde nos mitos, na literatura e até mesmo nos sonhos ou fantasias individuais. As figuras arquetípicas surgem de tantas maneiras nas manifestações culturais dos seres humanos e na própria psique individual que “a única coisa que é possível constatar e que corresponde à sua natureza é a multiplicidade de sentido, a riqueza de referências quase ilimitadas que impossibilita toda e qualquer formulação unívoca” (JUNG, 2012h, p. 47). Considerando essa gama de sentidos, é possível entender as diversas definições do conceito arquetípico que Jung desenvolve ao longo de toda sua obra.

A primeira parte do volume 9 das Obras Completas de Carl Jung, composta por trabalhos publicados entre 1933 e 1955, esboça e aperfeiçoa vários conceitos relevantes da psicologia junguiana. Em seu texto **Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo**, criado a partir de uma conferência realizada em 1933, Jung afirma que o arquétipo “representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2012h, p. 14). Para o psiquiatra suíço, o termo *arquétipo* é satisfatoriamente compreendido quando relacionado aos mitos e aos contos de fada:

Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a ideias solares, lunares, meteorológicas, vegetais etc. O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias [...]. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem (JUNG, 2012h, p. 14).

A importância da mitologia para a psicologia arquetípica pode ser associada às ideias do teórico canadense Northrop Frye. Em seu texto **Anatomia da Crítica**, Frye afirma que um mito “pode ser ligado no romance por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagens incidentalmente atreladas, e assim por diante” (FRYE, 2014, p. 264). O autor exemplifica sua argumentação citando narrativas típicas nas quais o reinado de um velho rei é ameaçado por um dragão que também sequestra a princesa. Contudo, a besta é morta por um herói que acaba reestabelecendo a paz no reino. Frye então conclui que essa história parece uma analogia romântica de um mito no qual uma terra devastada é reestabelecida e restaurada graças ao deus da fertilidade. A psicologia arquetípica compreende a mitologia de maneira análoga, realizando suas análises em um nível inconsciente. Do

mesmo modo que Frye liga o romance ao mito por meio de imagens e associações, Jung afirma ao longo de sua extensa obra que o mundo psíquico do ser humano se liga às narrativas míticas por meio das imagens arquetípicas.

Os paralelos com a mitologia também são explorados no ensaio **Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética** (1922), no qual Jung argumenta que o arquétipo reaparece “no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica” (JUNG, 2012i, p. 82). O fundador da psicologia analítica ainda afirma que a imagem arquetípica é o produto de incontáveis experiências de uma genealogia e de inúmeras vivências individuais que foram projetadas no panteão mitológico. Uma definição semelhante é apresentada no texto intitulado **Da essência dos sonhos** (1945), no qual os arquétipos são caracterizados como motivos mitológicos que designam “formas específicas e grupos de imagens que se encontram, sob formas coincidentes, não só em todas as épocas e em todas as latitudes, mas também nos sonhos individuais, nas fantasias, nas visões e nas ideias delirantes” (JUNG, 2012c, p.246).

O arquétipo também é definido como “uma forma típica fundamental de certa experiência psíquica que sempre retorna” (JUNG, 2012g, p. 459). O conteúdo psíquico que volta de modo frequente pode ser relacionado ao conceito de *unheimlich* elaborado por Sigmund Freud em seu célebre estudo sobre “O ‘Estranho’” (*Das Unheimliche*, 1919). No texto em questão, o pai da psicanálise afirma que “o estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006b, p. 238). Trata-se de uma modalidade de medo e mal-estar psíquico que retorna, ciclicamente, à consciência. O estudo do estranho freudiano, que tem como base o conto “O homem da areia”, de E.T.A Hoffmann, argumenta que o *unheimlich* atinge resíduos de atividade mental que correspondem ao estado animista dos homens primitivos, revivendo crenças e superstições que foram há muito superadas:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão (FREUD, 2006b, p. 258).

Para Freud, o sentimento de estranheza e o mal-estar psíquico eliciados pelo *unheimlich* também se manifestam na ficção. De modo semelhante, os arquétipos aparecem

constantemente nos mitos e na literatura como algo já conhecido e há muito familiar. Assim como o estranho expressa resíduos de atividade mental primitiva, o inconsciente coletivo expressa figuras arquetípicas de caráter arcaico que remetem aos mitos da Antiguidade.

No último capítulo de **Tipos Psicológicos** (1921), Jung realiza uma longa caracterização dos arquétipos. Considerando que uma estrutura anatômica é o produto da relação entre o ambiente e a matéria viva, o psiquiatra suíço argumenta que o arquétipo também corresponde a uma influência externa constante que deve apresentar um caráter universal (JUNG, 2012g). O mestre suíço exemplifica sua afirmação dizendo que o olho humano, como estrutura anatômica complexa, confronta a luz que se encontra no ambiente do mesmo modo que o espírito confronta a natureza com a imagem simbólica que melhor a compreende:

A constituição dada do organismo é produto das condições externas, por um lado, e das condições inerentes ao vivente, por outro lado. Segue disso que a imagem primordial está sempre relacionada, por um lado, com certos processos da natureza, perceptíveis aos sentidos, em constante renovação e sempre atuantes e, por outro lado, também sempre relacionada com certas condições internas da vida do espírito e da vida em geral (JUNG, 2012g, p. 460).

Pode-se, portanto, associar o mito com os acontecimentos meteorológicos e sazonais. Mas o fato de o sol, a lua ou os acontecimentos da natureza “aparecerem, no mínimo, em forma alegórica, indica uma colaboração autônoma da psique que, neste caso, não pode ser mero produto ou estereótipo das condições ambientais” (JUNG, 2012g, p.459-460). É importante observar que a alegoria é um elemento estrutural típico dos estudos literários. Northrop Frye afirma que um escritor está sendo alegórico quando diz “com isso eu também quero dizer outra [...] coisa” (2014, p. 209-210). Para a psicologia junguiana, os mitos carregam essa alegoria genuína da literatura porque exprimem as questões inconscientes e existenciais do homem, “que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza” (JUNG, 2012h, p. 14). Em outras palavras, o arquétipo encontra-se relacionado com o mundo interior e, ao mesmo tempo, com o ambiente no qual o ser humano vive. Sendo assim, a comparação com as ideias de Tiphaine Samoyault é mais uma vez pertinente. Como já dito anteriormente, a autora caracteriza a literatura como algo que se constrói em relação com o mundo e também consigo mesma. De modo semelhante, o arquétipo é a expressão da força criadora da psique que se desenvolveu desde os primórdios da história humana em íntima relação com o mundo exterior.

Assim, os arquétipos estão relacionados com um processo de amadurecimento e equilíbrio psicológico chamado *individuação*, termo que Jung utiliza “no sentido do processo que gera um ‘*individuum*’ psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo” (2012h, p. 274). No ensaio **Consciência, inconsciente e individuação**, o psiquiatra argumenta que a consciência não representa o todo da personalidade de um indivíduo, como era consenso em sua época. As descobertas de Sigmund Freud, por exemplo, provaram a existência de conteúdos inconscientes que também pertencem à totalidade da vida psíquica. Considerando as descobertas do pai da psicanálise e a própria psicologia do inconsciente de Jung, pode-se afirmar que a “psique é constituída de duas metades incongruentes que, juntas, deveriam formar um todo” (2012h, p.287). A individuação é, portanto, o processo no qual o inconsciente e a consciência juntam-se para formar uma personalidade mais desenvolvida e íntegra. Não obstante, Jung observa que o processo de síntese da psique não ocorre enquanto o inconsciente estiver reprimido pela consciência. O próprio Freud comprovou que a repressão dos conteúdos inconscientes elicia neuroses que comprometem o desenvolvimento psicológico do indivíduo. Em seu texto sobre **A função transcendente**, publicado pela primeira vez em 1958, Jung afirma que a união dos opostos da psique ocorre por meio da análise interpretativa e construtiva do inconsciente: não se pode alcançar o equilíbrio “condenando unilateralmente os conteúdos do inconsciente, mas, pelo contrário, reconhecendo a sua importância para a compensação da unilateralidade da consciência e levando em conta esta importância” (JUNG, 2012c, p. 18). É por isso que uma das principais metas da psicoterapia analítica é guiar o paciente pelos caminhos da individuação e do inconsciente, conduzindo-o à totalidade psíquica.

A individuação também pode ser caracterizada como um ato de reflexão e autoconhecimento por meio do qual o indivíduo compõe “uma ideia objetiva e mais completa possível de sua própria natureza” (JUNG, 2012j, p. 81). Esse entendimento mais completo sobre a própria subjetividade, estimulado pelo método analítico desenvolvido pelos junguianos, acontece por meio da comunicação entre a consciência e o inconsciente. Para Jung, a individuação pressupõe a “concentração daquilo que se acha disperso e cujas partes nunca foram colocadas adequadamente numa relação de reciprocidade, de um confronto consigo mesmo, visando à plena conscientização” (JUNG, 2012j, p. 81). Sendo assim, pode-se afirmar que a individuação é um processo de autoconhecimento que expande a consciência por meio da compreensão de traços desconhecidos da própria subjetividade.

Se representarmos a consciência, com seu ego central, em oposição ao inconsciente,

acrescentando a essa representação mental o processo de assimilação do inconsciente, poderemos imaginar tal assimilação como uma espécie de aproximação entre consciente e inconsciente. O centro da personalidade total não coincidirá mais com o eu, mas sim com um ponto situado entre o consciente e o inconsciente. Este será um ponto de um novo equilíbrio, o centro da personalidade total, espécie de centro virtual que, devido à sua posição focal entre consciente e inconsciente, garante uma base nova e mais sólida para a personalidade (JUNG, 2012k, p.112-113).

Tem-se, desse modo, o esquema básico do processo no qual a consciência e o inconsciente unem-se para formar uma personalidade em equilíbrio. Esse esquema mostra que a assimilação dos traços ocultos da personalidade desloca o centro da psique consciente para um novo ponto. O deslocamento ocorre porque a consciência foi ampliada pelos conteúdos inconscientes assimilados durante o processo. O novo ponto central corresponde a uma personalidade mais coerente e íntegra que abrange conteúdos inconscientes que também fazem parte da totalidade da psique, mas que antes eram reprimidos ou excluídos pela consciência. Para Meletínski (2015, p. 22), as fases desse processo de ampliação da consciência são representadas por certos arquétipos. O próprio Jung afirma que “é impossível compreender a natureza do processo de individuação [...] sem sólidos conhecimentos no campo da mitologia, do folclore, da psicologia dos primitivos e da história comparada das religiões” (JUNG, 2012c, p. 245). Em outras palavras, é impossível entender a individuação sem um estudo aprofundado de determinadas figuras arquetípicas que acompanham o processo de unificação da psique. São elas a *anima*, a sombra, o si-mesmo, o herói e o velho sábio.

O arquétipo da *anima* é satisfatoriamente compreendido quando relacionado ao conceito de *persona*, uma “máscara” que o ser humano veste “que sabe corresponder, por um lado, às suas intenções e, por outro, às exigências e opiniões do meio ambiente [...]” (JUNG, 2012g, p. 426). A *persona* é uma espécie de personalidade construída pelo indivíduo a partir de seu exterior para lidar com as questões do meio que o cerca, podendo ser relacionada à construção de uma personagem literária por um autor. Frye afirma que “[o] romancista não busca criar pessoas reais tanto quanto figuras estilizadas [...]” (2014, p.467). De modo análogo, a construção de uma *persona* não busca expressar a totalidade psíquica ou a “real” personalidade. A máscara que o indivíduo veste para se relacionar com o meio exterior é uma personagem construída a partir da identificação com uma profissão, função ou posição social. Sendo assim, pode-se argumentar que a *persona* é um “complexo funcional que surgiu por

razões de adaptação ou de necessária comodidade, mas que não é idêntico à individualidade. O complexo funcional da *persona* diz respeito exclusivamente à relação com os objetos” (JUNG, 2012g, p. 426) exteriores e com os outros indivíduos, isto é, as outras *personae*. Mas assim como existe uma relação com o exterior, também há um relacionamento com o mundo interior:

Assim como a experiência diária nos autoriza a falar de uma personalidade externa, também nos autoriza a aceitar a existência de uma personalidade interna. Este é o modo como alguém se comporta em relação aos processos psíquicos internos, é a atitude interna, o caráter que apresenta ao inconsciente. Denomino *persona* a atitude externa, o caráter externo; e a atitude interna denomino *anima, alma* (JUNG, 2012g, p. 428).

Cada ser humano possui uma maneira típica de se relacionar com o mundo externo e com seu próprio interior. Assim como a *persona* é formada a partir do meio externo, a alma é composta pelas características interiores e inconscientes do indivíduo. Para Jung (2012g, p. 429), a *anima* se comporta de maneira complementar à atitude exterior, isto é, possui todas as qualidades humanas que faltam à *persona*. Se a vida consciente de um indivíduo for extremamente racionalizada, por exemplo, sua *anima* apresentará um caráter emocional. Jung exemplifica seus argumentos citando a situação psíquica de um indivíduo externamente duro e cruel cujo mundo interior é demasiadamente vulnerável a qualquer tipo de ameaça. O caráter compensatório da alma também ocorre na esfera da sexualidade e dos relacionamentos humanos (cf. JUNG, 2012g, p. 429). A psicologia analítica, portanto, caracteriza a *anima* como um lado feminino inconsciente que age de modo complementar à psique consciente masculina. Consequentemente, nota-se também a existência de um componente masculino que compensa a consciência da mulher e que é chamado de *animus*. É importante ressaltar que essa visão foi construída “a partir dos limites dos padrões estereotipados de masculinidade e feminilidade característicos do início do século XX” (HOPCKE, 2012, p. 106). Na época de Jung, a personalidade masculina era considerada racional e objetiva. Às mulheres, por sua vez, eram atribuídas características sentimentais e intuitivas. O conceito junguiano de alma, portanto, também representa uma espécie de personalidade oculta que possui características que são geralmente atribuídas ao sexo oposto. Assim como todos os arquétipos, a *anima* e o *animus* são conteúdos inconscientes que são projetados nos mitos e nos folclores desde os tempos antigos:

[...] trata-se do *par de deuses*, um dos quais, por causa de sua natureza de “Logos”, é caracterizado pelo “Pneuma” e pelo “nous”, como o Hermes de múltiplas facetas, enquanto a segunda é representada sob os traços de Afrodite, Helena (Selene), Perséfone e Hécate, por causa de sua natureza de “Eros”. São potências inconscientes, ou precisamente deuses, como a Antiguidade muito “corretamente” os concebeu (JUNG, 2012k, p. 34).

Em seu comentário psicológico sobre a tradução de um texto chinês intitulado **O Segredo da Flor de Ouro**, realizada pelo sinólogo Richard Wilhelm, Jung também define a *anima* como um depósito inconsciente “de todas as experiências que o homem já teve da mulher” (JUNG, 2012e, p. 46). Como um correlato da *anima* na psique feminina, o *animus* é um repositório de conteúdos inconscientes construído pelas experiências que a mulher já teve em conexão com o sexo masculino. Sendo assim, a assimilação da *anima* e do *animus* é uma etapa fundamental do processo de individuação, afinal, uma compreensão mais rica e abrangente da própria personalidade só é possível quando os elementos inconscientes presentes na psique são incorporados à consciência. A experiência clínica de Jung mostrou que o entendimento da *anima* constrói uma ponte de comunicação com o inconsciente, facilitando a assimilação de conteúdos ocultos e causando uma expansão da consciência que é típica da individuação.

Ao relacionar as imagens arquetípicas com o processo de transformação e amadurecimento da psique, Jung mostra que o conhecimento da *anima* e do *animus* ocorre somente após o contato com a sombra. O conceito junguiano de sombra representa aquelas características abjetas que o indivíduo busca ocultar: ganância, inveja, insegurança, traços obscuros e reprimidos da personalidade, medo, fraqueza, obsessão, dentre outras. Ademais, Jung frequentemente relaciona o lado sombrio da psique com as características desagradáveis encarceradas no inconsciente pessoal, o qual corresponde ao modelo freudiano de inconsciente. Como já dito anteriormente, o método psicanalítico de Freud descobriu que a psique humana possui um “lado oculto” no qual são lançados conteúdos psíquicos que causariam um desconforto muito grande caso não fossem contidos. A figura arquetípica da sombra, portanto, representa todos esses traços inconscientes obscuros que a psicanálise identificou como “lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassaram o limiar da consciência [...]” (JUNG, 2012m, p.77). A partir do estudo das neuroses, o pai da psicanálise também mostrou que os conteúdos do inconsciente pessoal são geralmente projetados no mundo exterior e nas artes. A sombra, portanto, tornou-se um tema muito conhecido da literatura:

Tal como a alma, esta figura foi frequentemente representada pelos poetas. Lembro-me da relação Fausto-Mefistófeles, bem como dos *Elixiere des Teufels*, de Hoffmann, para mencionar duas descrições típicas. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como por exemplo traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis (JUNG, 2012h, p. 284).

Contudo, Jung aponta certas situações nas quais a sombra ultrapassa o âmbito pessoal, “podendo ser comparada por isso com um princípio como o do mal. Trata-se da sombra colossal projetada pelo homem [...]” (JUNG, 2012h, p. 324). A sombra coletiva, portanto, representa as inferioridades e os traços obscuros de caráter de toda a humanidade. Jung identificou a manifestação dessa sombra colossal de caráter coletivo na Alemanha nazista e nas atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo. Para o psiquiatra, o nazismo nasceu na Europa graças a um distúrbio coletivo que favoreceu o surgimento “de um movimento de massa, desencadeado pela insurreição de forças adormecidas no inconsciente, dispostas a romper o conjunto de limites morais” (2012n, p. 54). Em outras palavras, o nazismo foi uma manifestação da sombra de todo o povo alemão. Robert Hopcke (2012, p. 97), por sua vez, caracteriza a sombra coletiva como um arquétipo que representa a própria escuridão, isto é, o mal que deve existir no inconsciente coletivo.

A psicologia junguiana mostra que o entendimento e a assimilação do lado sombrio da personalidade é uma das principais etapas da individuação. Quando a consciência fornece meios de expressão para o inconsciente durante a psicoterapia analítica, ocorre uma aproximação entre as partes opostas da psique que estimula a integração da sombra na psique consciente. Com a iluminação das características desconhecidas da personalidade pela luz da consciência e a unificação de conteúdos inconscientes que se encontravam dispersos, alcança-se uma totalidade que transcende a “consciência e por esta razão já não deve ser definida como *eu*, mas sim como *si-mesmo*” (JUNG, 2012o, p. 151-152).

O arquétipo junguiano do si-mesmo representa a totalidade psíquica. Como um arquétipo que é geralmente relacionado com a meta do processo de individuação, o si-mesmo “designa o âmbito total de todos os fenômenos psíquicos no homem. Expressa a unidade e a totalidade da personalidade global” (JUNG, 2012g, p. 485). A psicologia de Carl Jung mostrou que a personalidade humana só é realmente compreendida quando os conteúdos da sombra e da *anima* são levados em consideração. Sendo assim, o arquétipo do si-mesmo engloba todos aqueles traços obscuros reprimidos no inconsciente e também aquela porção da personalidade

que é geralmente projetada ou atribuída ao sexo oposto. De certa forma, o si-mesmo é uma figura arquetípica que contém todos os arquétipos anteriormente discutidos:

No quadro daquilo que pode ser verificado experimentalmente, a sombra se poria (geralmente) como a personalidade inferior ou negativa. Abrange ela a parte do inconsciente coletivo que penetra na esfera pessoal e aí forma o que se denomina *inconsciente pessoal*. Representa ela como que a ponte que leva à figura da anima, que é apenas de condicionamento pessoal, e indo além dela atinge as figuras impessoais do inconsciente coletivo. O conceito do si-mesmo, intuitivo por natureza, compreende a consciência do eu, a sombra, a anima e o inconsciente coletivo em extensão indeterminável. Considerado como um todo, o si-mesmo é uma coincidentia oppositorum; ele é, pois, claro e escuro, e ao mesmo tempo nada disso (JUNG, 2012p, p. 151).

O arquétipo do si-mesmo é personificado nos mitos por homens ou mulheres que possuem ligações com o divino ou que transcenderam a dualidade do psiquismo e alcançaram um estado de consciência mais elevado. Figuras como Cristo e Buda, por exemplo, aparecem amiúde nas análises do psiquiatra suíço sobre a totalidade da psique. Nos sonhos da psique individual, na literatura e nas manifestações religiosas, a figura arquetípica da totalidade aparece

como reis, heróis, profetas, salvadores etc. [...]. Enquanto representa uma *complexio oppositorum*, uma união dos opostos, também pode manifestar-se como dualidade unificada, como, por exemplo, no tao, onde concorrem o *yang* e o *yin*, como irmãos em litígio, ou como o herói e seu rival (dragão, irmão inimigo, arqui-inimigo, Fausto e Mefisto etc.) (JUNG, 2012g, p. 486).

No trecho citado, Jung relaciona o si-mesmo com o arquétipo do herói. A própria individuação, como amadurecimento psíquico que leva à totalidade, é caracterizada pelo psiquiatra como “uma tarefa heroica ou trágica, isto é, uma missão difícilíssima [...]” (JUNG, 2012b, p. 62). Pode-se, portanto, comparar o processo de síntese da psique com a jornada do herói esquematizada pelo mitólogo Joseph Campbell em **O Herói de Mil Faces** (1949). Para Campbell, a jornada do herói arquetípico é uma história universal que pode ser representada da seguinte maneira: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna [...] com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p.

36). Ao longo dessa típica aventura, a personagem heroica passa por determinadas situações que podem ser relacionadas às figuras arquetípicas explicadas nas páginas anteriores.

Campbell afirma que a grande tarefa do herói arquetípico é “iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo” (CAMPBELL, 2007, p. 27). Pode-se, portanto, associar a aventura do herói com um mergulho no lado obscuro da personalidade. O próprio mitólogo caracteriza a jornada do herói como “uma passagem para dentro – para as camadas profundas em que são superadas obscuras resistências e onde forças esquecidas, há muito perdidas, são revitalizadas, a fim de que se tornem disponíveis para a tarefa de transfiguração do mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 35). Essa passagem para o submundo, empreendida por personagens como Dante, Ulisses, Eneias, mas também Frodo, Aragorn e Gandalf na obra que é objeto da presente pesquisa, representa a etapa do processo de individuação na qual a consciência começa a assimilar a personalidade inferior. Depois que a personagem heroica enfrenta as provações e as criaturas malignas que representam a parte obscura da psique, ocorre o “casamento místico (*hierógamos*) da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 111). A união com uma personagem feminina pode ser comparada à fase da individuação na qual os conteúdos da *anima* são conscientizados. Como já mencionado, o conhecimento da *anima* só acontece após o contato com a sombra. Do mesmo modo, as dificuldades e as provações encontradas durante a jornada realizada pelo herói arquetípico representam “as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse [...] de sua noiva inevitável” (CAMPBELL, 2007, p. 121). Com a assimilação da *anima*, a individuação se concretiza e o herói alcança “a totalidade do universo, a harmonização de todos os pares de opostos [...]” (CAMPBELL, 2007, p. 116). Sendo assim, a jornada arquetípica caracterizada por Joseph Campbell é uma aventura na qual o herói mergulha nas profundezas do inconsciente, incorpora a sombra e a *anima*, representadas nos mitos por criaturas terríveis e donzelas feéricas, e finalmente alcança um estado de perfeição e transcendência que pode ser relacionado ao arquétipo junguiano do si-mesmo. O herói então retorna para sua vida cotidiana e sua jornada termina completando um ciclo que pode ser relacionado à figura do uróboro, a serpente que devora a própria cauda. O uróboro é o “símbolo por excelência da união dos opostos e a representação alquímica palpável da expressão proverbial: os extremos se tocam” (JUNG, 2012q, p. 321). O arquétipo do herói, portanto, também representa a concretização do processo de individuação.

O herói é geralmente auxiliado em sua jornada fantástica pela figura arquetípica do Velho Sábio. O arquétipo do ancião “representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a

reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude [...]” (JUNG, 2012h, p. 222). Trata-se da personagem misteriosa que possui o conhecimento necessário para guiar o herói pelos perigos do submundo. Para Joseph Campbell, o Velho Sábio

aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo dos mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador de volta ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada (CAMPBELL, 2007, p.19-20).

A figura arquetípica do ancião, portanto, auxilia o processo de individuação do herói, guiando-o pelos caminhos tortuosos do inconsciente e apontando o local onde a *anima* encontra-se escondida. É ele quem revela os perigos e as adversidades da senda sombria que leva até a totalidade do si-mesmo. Como um arquétipo do inconsciente coletivo, a figura do velho aparece constantemente nos mitos e nos contos de fadas. Em **A fenomenologia do espírito no conto de fadas**, publicado em 1945, Jung cita uma interessante história na qual a figura do Velho aparece:

No conto alemão do “soldado e da princesa negra” é relatado como a princesa amaldiçoada sai todas as noites do seu sarcófago para buscar e devorar o soldado que montava guarda em seu túmulo. Certo soldado, quando chegou a sua vez, tentou escapar. “Quando caiu a noite saiu furtivamente correndo através de campos e montanhas, até chegar a um belo prado. De repente apareceu diante dele um homenzinho de longas barbas grisalhas. Este porém não era senão o nosso querido Senhor Deus, o qual não queria mais continuar assistindo aqueles horrores que o diabo perpetrava todas as noites. ‘Para onde vais?’, perguntou o homenzinho grisalho. ‘Não posso acompanhar-te?’ E como o velhinho tinha um ar tão ingênuo e franco, o soldado contou-lhe que estava fugindo e o motivo pelo qual o fazia”. Segue-se então, como sempre, o bom conselho (JUNG, 2012h, p. 226-227).

A história acima narrada também contém vários elementos arquetípicos que são geralmente associados à individuação junguiana e à jornada do herói. A terrível princesa enclausurada no túmulo remete à *anima* que ainda não foi conscientizada e que oferece perigo à psique, como todos os conteúdos que são subestimados ou reprimidos no inconsciente. Na verdade, o cair da noite que antecede a partida do soldado sugere que a viagem acontecerá nos

domínios obscuros e sombrios da psique. Contudo, a jornada noturna leva até o Velho Sábio, que sempre auxilia o herói que se encontra “numa situação desesperadora e sem saída, da qual só pode salvá-lo uma reflexão profunda ou uma ideia feliz, isto é, uma função espiritual ou um automatismo endopsíquico” (JUNG, 2012h, p. 218). Se Joseph Campbell relaciona o Velho Sábio com a conquista do dragão e da noiva, isto é, da sombra e da *anima*, o conto citado o aproxima do Senhor Deus. Consequentemente, o ancião também remete à perfeição do arquétipo do si-mesmo, pois somente aquele que conhece o caminho da individuação é capaz de guiar até a totalidade. Pode-se, portanto, afirmar que o Velho Sábio é aquele que conhece todas as etapas da individuação e, por isso, é capaz de guiar o herói em sua jornada rumo ao si-mesmo.

Agora que os principais arquétipos junguianos foram explicados, é necessário mostrar como eles aparecem na psique individual. Para isso, recorrer-se-á ao sonho de um teólogo analisado por Jung em **Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo**. Além de transparecer todas as figuras arquetípicas discutidas até aqui (a sombra, a *anima*, o si-mesmo, o herói e o Velho Sábio), o sonho em questão também retrata o processo de individuação. Eis o relato onírico:

Ele [o sonhador] estava na presença de um velho bonito, todo vestido de preto. Sabia que era um mago branco. Este acabara de falar longamente com ele, mas o sonhador não se lembrava do que ouvira. Somente se lembrava das seguintes palavras: “E para isto precisamos da ajuda de um mago negro”. Neste momento abriu-se uma porta e um velho semelhante ao primeiro entrou, mas estava vestido de branco. Ele disse ao mago branco: “Preciso de teu conselho”, lançando um olhar interrogativo e de soslaio ao sonhador. O mago branco então falou: “Podes falar sem receio, ele é inocente”. O mago negro começou então a contar sua história. Ele viera de um país distante, onde ocorrera algo estranho. O país era governado por um velho rei que estava prestes a morrer. Ele – o rei – escolhera para si um túmulo. Pois naquele país havia um grande número de túmulos dos velhos tempos, e o rei escolhera para si o mais belo. Segundo a lenda, uma virgem nele estava sepultada. O rei ordenou que o túmulo fosse aberto a fim de prepará-lo para si. Mas quando os ossos foram expostos ao ar reanimaram-se subitamente, transformando-se num cavalo negro, que fugiu imediatamente para o deserto e nele desapareceu. O mago negro ouvira falar nessa história e logo pôs-se a caminho para seguir o cavalo. Depois de muitos dias seguindo os seus rastros, chegou ao deserto, atravessou-o até encontrar de novo campos verdes. Lá encontrou o cavalo pastando e descobriu alguma coisa, precisando por isso do conselho do mago branco. Encontrara as chaves do paraíso e não sabia que fazer com elas (JUNG, 2012h, p. 43).

Como mostrado anteriormente, Jung associa o rei ao arquétipo do herói. O rei que está prestes a morrer, portanto, encontra-se na etapa da jornada arquetípica que Joseph Campbell

relacionou com o renascimento e com o mergulho no Útero do Mundo. No relato onírico em questão, o útero é substituído por um túmulo que representa, “em linguagem figurada, o ato de concentração e de renovação da vida” (CAMPBELL, 2007, p. 93). Por ser o leito fúnebre de uma virgem, o túmulo também remete ao arquétipo da *anima*. “Mas quando o rei chega a seu fim, ela [a *anima*] recobre a vida e se transforma no cavalo negro que, segundo a parábola de Platão, exprime o caráter indomável da natureza passional” (JUNG, 2012h, p. 44). Nesse momento da análise, o psiquiatra suíço evoca a filosofia platônica para fundamentar suas interpretações. No célebre diálogo do **Fedro**, Platão compara a alma com uma força natural que une uma parrelha alada. O ser humano é o cocheiro dessa “atrelagem puxada por dois cavalos, sendo um belo e bom, de boa raça, e sendo o outro precisamente o contrário, de natureza oposta” (PLATÃO, 2000, p. 58). A parrelha de Platão é surpreendentemente semelhante ao aparelho psíquico freudiano, no qual competem constantemente consciência e inconsciente. O próprio Freud usou um esquema semelhante para ilustrar a relação entre o ego e o id⁴. O ego, em sua correlação com o id, “é como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo [...]” (FREUD, 2006c, p. 39). Quando relacionada à parrelha de Platão, a metáfora de Freud sugere que o id representa o cavalo cuja natureza opõe-se ao de boa raça. Conseqüentemente, o animal negro do sonho que exprime a natureza passional e indomável do ser humano pode ser associado ao inconsciente e ao arquétipo da sombra.

No sonho do teólogo, tanto a *anima* quanto a sombra estão encarnadas na figura do cavalo negro que foge até o local onde estão as chaves do paraíso, que para Jung representa “o Jardim do Éden com a árvore da vida e do conhecimento bifronte e seus quatro rios” (2012h, p. 44). A dupla de árvores e a quaternidade de rios que banham o jardim criam certa simetria que aproxima o Éden das mandalas orientais. A psicologia analítica compreende a mandala como a representação de

um centro da personalidade, por assim dizer um lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia. [...]. Embora o centro represente, por um lado, um ponto mais interior, a ele pertence também, por outro lado, uma periferia ou área circundante, que contém tudo quanto pertence ao si-mesmo, isto é, os pares de opostos que constituem o todo da personalidade” (JUNG, 2012h, p. 361).

⁴ O Id, às vezes traduzido como “isso”, é o termo que Freud usou para representar o inconsciente em seu modelo de psiquismo.

A mandala é, portanto, uma representação do si-mesmo e um símbolo da individuação já concretizada justamente por simbolizar a união dos opostos da personalidade. Conseqüentemente, a relação entre mandala e o Éden proposta por Jung sugere que as chaves encontradas no sonho representam o processo de amadurecimento psicológico que leva à completude do si-mesmo. O cavalo que chega ao local onde estão as chaves, por sua vez, mostra que a individuação só pode ser alcançada por meio da libertação da *anima* e da sombra do rei-herói.

Para Jung (2012h, p. 44), os dois magos representam a figura arquetípica do Velho Sábio. Sendo assim, ambos possuem a experiência e a sabedoria necessárias para acompanhar o herói até a “porta do paraíso”, onde as chaves serão realmente utilizadas. Em outras palavras, os magos poderão auxiliar o rei na hercúlea tarefa de assimilar a própria *anima* e a própria sombra no processo que leva ao si-mesmo. Quando o rei-herói finalmente alcançar a individuação, os seguintes versos do *Dhammapada* deverão se juntar à alegoria platônica e à metáfora freudiana:

Para aquele que tenha completado sua jornada, que
 é livre de tristeza, que de tudo está liberto,
 Para aquele que todos os laços tenha desfeito –
 a febre (da paixão) não haverá de ser.
 [...]

Aquele cujos sentidos foram acalmados,
 Quais cavalos pelo cocheiro domados,
 Que do orgulho se desfez e livre está dos cancos,

Até os devas⁵ invejam-no como tal (DHAMMAPADA..., 2004, p. 61-63).

O herói que completa sua jornada e, conseqüentemente, chega às culminâncias da individuação, alcança a conscientização e libertação máxima que o budismo chama de Nirvana. A personagem heroica, nos mitos e nos sonhos, é aquela que “quebra a esfera limitadora do cosmo e alcança uma percepção que transcende todas as experiências da forma – todos os simbolismos, todas as divindades: a percepção do vazio inelutável” (CAMPBELL, 2007, p. 178). Em termos junguianos, o herói é aquele que transcende a dualidade interna que limita o espírito e alcança a perfeição do si-mesmo. Sendo assim, pode-se concluir que o processo de transcendência dos opostos da psique é um dos temas centrais do material onírico

⁵ Um deva é “um ser celestial, equivalente ao deus em latim. Os devas são seres que vivem em mundos mais felizes na esfera celestial, de corpos físicos sutis, e são invisíveis aos homens comuns” (DHAMMAPADA..., 2004, p. 247).

em questão. As várias situações e imagens arquetípicas que surgem ao longo do sonho – o rei que encontra a *anima* e a sombra, o mago negro de um país distante, o mago branco conselheiro, a peregrinação por terras desoladas e campos verdes, o cavalo negro indomável e a descoberta da chave do paraíso – são elementos que evidenciam o processo de individuação. É importante observar que todos esses elementos também estão presentes em **O Senhor dos Anéis**, obra sobre a qual se debruça a presente dissertação. A *anima*, a sombra, o herói, o Velho Sábio e o si-mesmo são figuras arquetípicas centrais da narrativa composta por Tolkien e também da jornada heroica empreendida pela personagem Frodo Bolseiro ao longo do romance. A interpretação do sonho do teólogo, portanto, não é somente uma exposição dos arquétipos e do método interpretativo junguiano. A análise do material onírico tornou-se também uma prolepse, uma antecipação dos temas narrativos de Tolkien que serão expostos nos próximos capítulos.

2. OS ARQUÉTIPOS NA LITERATURA

“É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura” (JUNG, 2012i, p.87), afirma Jung em **Psicologia e poesia** (1930). Na verdade, a literatura sempre esteve presente nas análises do fundador da psicologia analítica. O próprio Sigmund Freud interpretou textos literários ao longo de sua fecunda produção intelectual, sempre correlacionando intimamente a literatura com a psicanálise. Um dos mais famosos textos do médico de Viena que trata de uma obra literária é o ensaio sobre “O ‘Estranho’”, outrora mencionado. Contudo, textos como “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” (1907) e “Dostoiévski e o Parricídio” (1928) também trabalham a literatura à luz da psicanálise. É importante ressaltar que **A Interpretação dos Sonhos**⁶, uma das publicações mais relevantes para o pensamento psicanalítico, já apresentava análises de **Hamlet** e **Édipo Rei**. Tais obras foram usadas para ilustrar um dos principais conceitos da psicanálise: o complexo de Édipo. Para um melhor esclarecimento de suas descobertas psicanalíticas, Freud também “juntou à tragédia antiga e ao drama shakespeariano uma terceira vertente: *Os irmãos Karamazov*. Segundo ele, o romance de Fiodor Dostoiévski [...] era o mais ‘freudiano’ dos três” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 167). As aproximações e as comparações com obras literárias realizadas por Sigmund Freud mostram que a literatura sempre fez parte da essência e do desenvolvimento da psicanálise.

Em **Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética**, Jung mostra que existe uma íntima conexão entre sua psicologia analítica e a obra literária. Essa relação acontece porque a arte é também “uma atividade psicológica e, como tal, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico; pois, sob este aspecto, ela, como toda atividade humana oriunda de causas psicológicas, é objeto da psicologia” (JUNG, 2012i, p. 65). A importância da literatura para Jung era tão grande que o psiquiatra utilizou a obra **Prometeu e Epimeteu** (1881), de Carl Spitteler, para fundamentar sua problemática dos tipos psicológicos. Não obstante, Jung estava ciente dos problemas inerentes a uma análise puramente psicológica de uma obra literária. Por exemplo, condenava análises e interpretações que caracterizavam a obra literária como uma simples manifestação dos conflitos edípicos e das neuroses do autor. Na época em que a psicanálise crescia e era acolhida pela Europa, “deduzir de uma obra fáceis inferências sobre seu criador era uma tentação permanente para os críticos psicanalíticos. Suas análises dos criadores [...]

⁶ O livro **A interpretação dos sonhos** foi publicado em 1899, porém datado de 1900. É tido como a obra fundadora da Psicanálise como campo científico.

ameaçavam se tornar, mesmo em mãos habilidosas e delicadas, exercícios de reducionismo” (GAY, 2012, p. 327). Esse reducionismo ocorre quando

o interesse é desviado da obra de arte e se perde numa embrulhada labiríntica e enredada de pressupostos psíquicos, tornando-se então o poeta um caso clínico [...]. Com isto, a psicanálise da obra de arte se afastou de seu próprio objetivo e desviou a discussão para um campo humano genérico, nada específico para o artista e, sobretudo para sua arte, de muito pouca importância (JUNG, 2012i, p. 68-69).

Em outras palavras, uma psicanálise puramente pessoal do artista transforma o texto literário em um sintoma psicológico ou em uma neurose e extingue seu caráter artístico. Na percepção de Jung, “[a] verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal” (JUNG, 2012i, p. 72). Para a psicologia analítica, a origem e a compreensão de uma obra poética deve ser encontrada “naquela esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade” (JUNG, 2012i, p. 81). Em suma, o entendimento de uma obra literária deve estar relacionado aos arquétipos e ao inconsciente coletivo.

Northrop Frye faz uma reflexão semelhante ao relacionar psicologia e crítica literária em **Anatomia da Crítica**. Frye problematiza essa relação criando uma situação hipotética na qual um crítico literário descobre determinado padrão que se repete nas peças de Shakespeare: “Se Shakespeare é único ou anômalo, ou mesmo excepcional, no uso desse padrão, a razão de usá-lo deve ser, pelo menos em parte, psicológica” (FRYE, 2014, p. 235), podendo até mesmo ser relacionada ao inconsciente pessoal do autor. Contudo, Frye argumenta que as convenções e as estruturas do drama devem ser consideradas caso esse mesmo padrão seja encontrado nos dramaturgos contemporâneos de Shakespeare e também em outros de diferentes épocas. Assim, um estudo da obra shakespeariana não sucumbiria ao reducionismo psicológico tão criticado por Jung. Frye também discorre sobre a problemática que envolve a aproximação entre psicologia e literatura analisando o modo como um psicanalista interpreta um sonho:

Um psicólogo, ao examinar um poema, tenderá a ver nele o que vê em um sonho, uma mistura de conteúdo manifesto e latente. [...]. Para o psicólogo, todos os símbolos oníricos são particulares, interpretados pela vida pessoal do sonhador. Para o crítico, não há tal coisa como o simbolismo particular, ou, se há, é seu trabalho certificar-se de que ele não permaneça assim (FRYE, 2014, p. 235-236).

Para Freud, o sonho é a manifestação de um desejo reprimido que é deformado por um trabalho de censura inconsciente. O conteúdo manifesto do sonho, que Frye cita em sua argumentação, é uma deformação de algo que se encontra latente e que remete às vivências pessoais da infância de um indivíduo. Para o crítico literário, entretanto, não existe um símbolo que surge unicamente em um determinado poema, assim como os símbolos de um sonho tomam significados específicos de acordo com as experiências pessoais e inconscientes do sonhador. O estudioso da literatura deve considerar a relação de um poema com outros poemas, como mostra o exemplo hipotético de Frye, e compreender a poesia como “uma das atividades do artifício humano tomado como um todo” (FRYE, 2014, p. 221). O teórico canadense também argumenta que a relação entre poemas supracitada ocorre graças à repetição de determinada imagem ou símbolo que é tão recorrente na poesia e na literatura que pode “ser reconhecível como um elemento da experiência da literatura como um todo” (FRYE, 2014, p. 521). Frye chamou essa imagem frequente de arquétipo, uma ideia central de sua teoria sobre a literatura, a qual foi estruturada a partir do pensamento junguiano.

O conceito de arquétipo transcendeu, assim, a psicologia analítica e foi incorporado aos estudos literários por teóricos como Frye e E. M. Meletínski. Em **Anatomia da Crítica**, Frye afirma que a repetição de determinadas imagens como a floresta ou o oceano em diferentes obras literárias não pode ser classificada como uma coincidência. O fato de o mar ser um elemento central na **Odisseia**, e aparecer também em obras como **Os Lusíadas**, de Camões, e **Moby Dick**, de Melville, além de ser personificado nos mitos por divindades como Poseidôn ou Aegir, “indica certa unidade na natureza que a poesia imita e na atividade de comunicação da qual a poesia faz parte” (FRYE, 2014, p. 221). Na concepção de Frye, os símbolos arquetípicos são “imagens de coisas comuns a todos os homens e, portanto, têm um poder de comunicação que é potencialmente ilimitado” (2014, p. 243). É por isso que a poesia e, de modo mais abrangente, a literatura, que para Frye são técnicas de comunicação, permitem um estudo amplo dos arquétipos. Na verdade, “[o] estudo dos arquétipos é o estudo dos símbolos literários como partes de um todo” (FRYE, 2014, p. 243). A árvore do paraíso bíblico, por exemplo, remete à árvore Yggdrasil da mitologia nórdica, que por sua vez está relacionada com as árvores que originaram o sol e a lua nas narrativas míticas presentes em **O Silmarillion**, de Tolkien. Todas as árvores citadas também se associarão a outras que surgirão em obras futuras. E assim a literatura se desenvolve, como a árvore de Tiphaine Samoyault com galhos numerosos e cujas filiações se ramificam em todas as direções. Consequentemente, o crítico que deseja entender o simbolismo arquetípico da árvore nas obras literárias deverá compreender a literatura como “uma forma total e não simplesmente o

nome dado ao agregado de obras literárias existentes” (FRYE, 2014, p. 243).

Como imagens comuns a toda a humanidade, os arquétipos também são símbolos que remetem a situações típicas da vida humana. Para Frye, “[t]ais símbolos incluem aqueles referentes à [...] busca ou jornada, à luz e à escuridão e à completude sexual, que geralmente tomariam a forma do casamento” (2014, p. 243-244). Nota-se que todos esses elementos típicos remetem aos arquétipos junguianos definidos anteriormente. A jornada e a busca relacionam-se com o arquétipo do herói que vivencia o processo de individuação, a luz e a escuridão podem ser associadas à consciência e sua sombra, enquanto a completude sexual e o casamento referem-se à assimilação da *anima*. Assim como Jung identificou o aparecimento das imagens arquetípicas nos mitos, Frye argumenta que é no romance que são encontradas “a libido, a *anima* e a sombra de Jung refletidas no herói, na heroína e no vilão, respectivamente” (FRYE, 2014, p. 467). Para a psicologia analítica, a libido é a energia do psiquismo cuja natureza está relacionada com as necessidades fisiológicas, as emoções e os afetos. A literatura, portanto, manifesta os arquétipos que traduzem as necessidades, as emoções humanas e mesmo as partes obscuras e olvidadas da personalidade que a psique humana deve assimilar para alcançar a totalidade.

As imagens arquetípicas também são relacionadas à literatura por E. M. Meletínski em **Os Arquétipos literários** (1998). Para o pensador, os arquétipos são “esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária” (MELETÍNSKI, 2015, p. 33). Essa definição assemelha-se ao conceito arquetípico desenvolvido por Frye, que caracteriza os arquétipos como imagens tão recorrentes que podem ser classificadas como elementos formais-conteudísticos da literatura como um todo. Meletínski também caracteriza os arquétipos como “elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal” (MELETÍNSKI, 2015, p. 19). O autor mostra a recorrência desses elementos citando dois arquétipos que aparecem amiúde na literatura russa do século XIX: o herói e o anti-herói. Meletínski, assim como Joseph Campbell, encontra a figura arquetípica do herói no folclore dos povos ditos primitivos, nas mitologias, nos contos maravilhosos e na literatura moderna. O anti-herói, por sua vez, é relacionado com o arquétipo do *trickster*, o qual é representado nos mitos e nos contos de fada pelo diabo e pela personagem sagaz, irreverente e sem escrúpulos. A psicologia analítica geralmente relaciona as personagens tricksterianas a “um tipo de segunda personalidade de caráter pueril, inferior [...]” (JUNG, 2012h, p. 264), que remete ao arquétipo da sombra. O próprio Meletínski caracteriza o *trickster* como um lado oposto negativo da personagem heroica. Dessa relação entre herói e anti-herói surge o que

Meletínski chamou de *arquétipo da dupla natureza*, que pode ser encontrado na obra de autores como Poe, Wilde, Dostoiévski e Robert Louis Stevenson. O arquétipo do duplo é tão recorrente na literatura e nos mitos que o próprio Sigmund Freud separou uma parte de “O ‘Estranho’” para discorrer sobre essa recorrência:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – [...] –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro (FREUD, 2006b, p. 252).

Um exemplo de personagens que devem ser consideradas idênticas pode ser encontrado no conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe. Nele, o narrador possui o mesmo nome, o mesmo sobrenome, os mesmos traços e até a mesma data de nascimento que uma personagem identificada como William Wilson. A única diferença entre os homônimos é que Wilson era incapaz de levantar a voz graças a um problema em seu aparelho vocal. Conseqüentemente, suas palavras eram emitidas por meio de sussurros e sua voz fraca era um deleite para o narrador, que encarava o homônimo como um rival. O conto de Poe evidencia a relação entre o duplo e o arquétipo junguiano que representa o inconsciente pessoal, afinal William Wilson segue o narrador ao longo de toda a história como se fosse factualmente sua sombra. O problema vocal da personagem dupla mostra que o inconsciente nunca possui a mesma força de expressão que a consciência, manifestando-se simplesmente em sonhos, atos falhos, chistes, sintomas etc. Ademais, as atitudes de Wilson chegaram a despertar no narrador lembranças estranhas e confusas de sua primeira infância. Freud oferece um interessante relato sobre recordações infantis em seu livro **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana** (1901). Para o médico de Viena (2006d, p. 59), as lembranças da infância possuem um vínculo associativo com conteúdos recalcados e inconscientes. Portanto, o fato de William Wilson evocar visões obscuras de tempos há muito passados fortalece sua relação com o inconsciente e com a sombra.

Outro exemplo do arquétipo do duplo é citado por Meletínski e aparece no trecho de **Os Irmãos Karamazov** no qual o diabo surge para a personagem Ivan Karamazov na forma de um cavalheiro russo. Para o autor, o diabo é a própria manifestação da sombra de Ivan:

– Ao te insultar, insulto a mim mesmo! – Ivan tornou a rir –, tu és eu, eu mesmo, apenas com outra cara. Tu falas justamente o que eu já estou pensando... e não és capaz de me dizer nada de novo.

– Se nossos pensamentos se afinam, isso só me honra – disse o *gentleman* com delicadeza e dignidade.

– Acontece que escolhes os meus pensamentos mais abjetos e, pior, os tolos. És tolo e vulgar. Horivelmente tolo (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 825).

Zombeteiro e provocador, o diabo do romance de Dostoiévski encarna a figura do *trickster*. Ele representa a personalidade inferior de Ivan, a sombra que “aparece no início do caminho da individuação, em parte ameaçadora, em parte ridícula [...]” (JUNG, 2012h, p. 273). Como já dito, o processo de individuação pode ser relacionado à jornada arquetípica do herói. Portanto, o encontro de Ivan Karamazov com o diabo remete ao mito da personagem heroica que enfrenta criaturas abissais que representam seu próprio lado obscuro. E é justamente a partir desse ressurgimento do herói e do conflito entre os opostos, que Meletínski chama de Caos e Cosmos, que as figuras arquetípicas aparecem nos romances modernos. Para o teórico, os arquétipos surgem na literatura, principalmente em autores como Gógol e Dostoiévski, “em virtude da dimensão ‘mitológica’ dos problemas por eles propostos” (MELETÍNSKI, 2015, p. 301). O diabo de Dostoiévski, por exemplo, pode ser associado à sombra e ao *trickster*, figuras mitológicas que aparecem nos folclores e nos mitos de todos os tempos, e o conflito com Ivan Karamazov remete ao herói que encontra sua própria obscuridade, um tema típico da mitologia que já foi muito explorado por mitólogos como Joseph Campbell.

A figura arquetípica do herói e a dimensão mitológica que a literatura toma ao manifestar os arquétipos junguianos também podem ser verificadas no romance **O Senhor dos Anéis**. A personagem Aragorn, por exemplo, remete aos heróis míticos da Antiguidade, “bastante próximos dos deuses e pertencentes à categoria dos que ‘morrem e ressuscitam’ (ou que desaparecem e reaparecem), cujas narrativas estão estritamente ligadas aos cultos da fertilidade e ao ressurgir primaveril da natureza [...]” (MELETÍNSKI, 2015, p. 73). A relação com os deuses que aparece nos mitos do herói clássico é encontrada na genealogia de Aragorn, que é descendente de uma linhagem de homens que habitava a ilha de Númenor, uma terra criada e abençoada pelos Valar⁷. Os númenorianos mantinham contato com os deuses, viviam até idades muito avançadas, eram sábios, altivos e também chamados de dúnedain. Na trama de **O Senhor dos Anéis**, Aragorn atua como um guardião, isto é, um homem que vaga pela Terra-média descobrindo as maquinações e as estratégias dos servos de Sauron, o temível Senhor do Escuro. Com o desenrolar da história, porém, o leitor descobre

⁷ Os Valar são os deuses criadores de Arda, o universo tolkieniano onde se localiza a Terra-Média.

que Aragorn é um rei em exílio que deve restaurar o poder e a glória de Gondor, o principal reino dos homens na trama, e combater o terrível exército do Senhor do Escuro. Mas para afrontar o grande poderio de Sauron, o dúnadan⁸ precisa trilhar as Sendas dos Mortos e evocar os Mortos Insones que outrora juraram lealdade ao rei de Gondor, mas que quebraram o juramento a favor de Sauron. Em termos junguianos, os mortos olvidados e fantasmagóricos representam a sombra de Aragorn que precisa ser resgatada no processo de individuação. Na obra, a própria tropa de mortos que o dúnadan reúne para combater Sauron é chamado de Exército das Sombras.

A relação do rei com a individuação, que já foi discutida no sonho do teólogo no primeiro capítulo, aparece também em um antigo tratado medieval citado no volume 14 das Obras Completas de Jung. O texto, intitulado *Allegoria Merlini*, conta a história de um rei que ingeriu uma quantidade excessiva de água e precisou de ajuda médica:

Chamaram os médicos egípcios e alexandrinos, entre os quais surgiu uma disputa a respeito da competência deles. Os alexandrinos cederam finalmente a precedência aos egípcios. Estes, então, dilaceraram (*dilaniaverunt*) o rei em pedaços mínimos, trituraram esses pedaços, misturaram-nos com seus remédios “umedecedores”, e recolocaram o rei em sua câmara [...]. Depois de algum tempo retiraram o meio-morto, que tinha apenas ainda um pouquinho de vida. Quando os parentes viram isso, prorromperam em lamentos: “Ai! O rei está morto”. Os médicos os acalmaram dizendo que o rei apenas dormia [...]. Os parentes do rei, porém, os tomaram por charlatães, tiraram deles os remédios e os baniram do reino. Queriam então sepultar o cadáver, mas os médicos alexandrinos [...] prometeram restaurar o rei. [...] Então os alexandrinos tomaram o cadáver, o trituraram (de novo), o lavaram muito bem, para nada restar dos remédios anteriores e o secaram então. Em seguida tomaram eles uma parte de *sal armoniacum* e duas partes de *nitrum* alexandrino, e misturaram isso com o cadáver pulverizado, preparando com isso e um pouco de *oleum lini* uma pasta, colocaram tudo isso em uma câmara em forma de um cadinho [...]. Então eles o cobriram com fogo e o fundiram, fazendo a massa fundida escorrer [...]. Então o rei ressurgiu da morte para a vida e exclamou em voz alta: “Onde estão meus inimigos? Eu os matarei a todos, se eles não se submeteram a mim” (JUNG, 2012q, p. 20-21).

À luz de sua psicologia arquetípica, Jung analisa o tratado medieval e afirma que a água ingerida em excesso tem a função de decompor e dissolver o rei. Os médicos auxiliam no processo de dissolução “por meio de um *despedaçamento* ulterior e mesmo de uma

⁸ Dúnadan é o singular de dúnedain.

verdadeira pulverização. [...]. Evidentemente, trata-se aqui de diversas formas de solução, a saber: despedaçar, pulverizar, dissolver na água” (JUNG, 2012q, p. 27). Em outras palavras, o rei é fragmentado por diversos procedimentos alquímicos até perder sua consistência e tornar-se uma massa fundida que escorre, uma substância líquida que será ressuscitada. Tal substância representa a própria água, pois para o inconsciente “tudo o que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água” (BACHELARD, 2013a, p.121). Sendo assim, a água da qual o rei emerge após ser dissolvido unifica morte e renascimento:

Tudo o que é vivo emerge da água, como o Sol, e no fim do dia torna a nela submergir. Nascido das fontes, dos rios e dos mares, o homem na morte chega às águas do Estige, para iniciar a “viagem noturna pelo mar”. As águas negras da morte são águas da vida, a morte com seu frio abraço é o seio materno, assim como o mar de fato traga o Sol, mas o faz renascer do seio materno (JUNG, 2012f, p. 260)

O rei do tratado, portanto, é morto ao transformar-se em água, assim como o sol morre e é substituído pela noite ao mergulhar nas profundezas do mar. Nos mitos e na literatura, a água é muitas vezes representada como a senda que leva ao submundo. Na mitologia grega, por exemplo, as almas precisam atravessar o rio Aqueronte a fim de adentrar o reino dos mortos. O responsável pela travessia é Caronte, que leva as almas em seu barco em troca de moedas. O próprio navio que singra pelas águas carregando uma tripulação de mortos ou fantasmas aparece com frequência na literatura, podendo ser encontrado em Poe e em Bram Stoker, por exemplo. Em **O Senhor dos Anéis**, é o Exército das Sombras que toma os navios que guerreavam a favor de Sauron e que, posteriormente, levaram Aragorn até Gondor para enfrentar as tropas do Senhor do Escuro.

Em algumas culturas, as embarcações são também usadas em ritos fúnebres. Para Langer, o costume de usar barcos em funerais vikings “está associado ao culto dos mortos e o simbolismo da jornada da alma no além” (2015, p.198). Contudo, água é também um símbolo do renascimento, afinal o sol sempre ressurge no dia seguinte depois de ser engolido pelo mar. Em **A Interpretação dos Sonhos**, Freud afirma que as elaborações oníricas que apresentam o elemento água geralmente “baseiam-se em fantasias da vida intra-uterina, da existência no ventre e do ato de nascimento” (FREUD, 2006e, p. 433). Se o pai da psicanálise trata do simbolismo maternal e uterino da água nos sonhos, Bachelard aplica a psicanálise ao âmbito da literatura e conclui que a água representa também o leite materno. A literatura força “as águas naturais, a água dos lagos e dos rios, a água dos próprios mares, a receber as aparências

leitosas, as metáforas lácteas” (BACHELARD, 2013a, p.121). Um exemplo do que Bachelard chama de metáfora láctea pode ser encontrada em **O Senhor dos Anéis** no momento em que a personagem Frodo observa a chuva “se transformar num pequeno rio de leite, e depois correr borbulhando até o vale” (TOLKIEN, 2001, p. 133). Essa passagem ocorre logo no início da jornada da personagem e, portanto, é um dos elementos narrativos que marcam o renascimento de Frodo como um herói que irá salvar toda a Terra-média.

A dissolução do rei do tratado medieval, portanto, representa a volta ao útero, o renascimento e também o alimento que nutre o recém-nascido. Ademais, a água possui outra característica que, pode-se dizer, está inserida dentro da problemática da individuação: a capacidade de refletir e duplicar. “[A] água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas” (BACHELARD, 2013a, p. 51), e a liquefação do rei pode ser associada à contemplação da superfície espelhada de um regato límpido que faz aparecer o reflexo, o duplo. Sendo assim, a água está intimamente relacionada com o arquétipo da dupla natureza, que pode ser associado à parte oculta da personalidade. Para Jung, a água “é uma das caracterizações típicas mais usadas para indicar o inconsciente, como também o feminino [...]. A dissolução [...] corresponderia, pois, à união do masculino com o feminino, e esta à união da consciência com o inconsciente” (JUNG, 2012q, p. 26). O tornar-se água, portanto, representa o tornar-se sombra e o tornar-se *anima*. Por conseguinte, o renascimento do rei remete à conscientização das partes olvidadas da psique, à diluição da *persona* e ao “nascimento” do si-mesmo íntegro e unificante.

De certo modo, o tratado medieval citado por Jung é semelhante à história de Aragorn nos apêndices de **O Senhor dos Anéis**. Ainda criança, Aragorn foi levado à Valfenda após a morte de seu pai. Entre os elfos, o jovem dúnadan era chamado de Estel e sua verdadeira estirpe foi mantida em segredo por ordem de Elrond, o senhor de Valfenda. Aos vinte anos de idade, Aragorn recebeu os fragmentos de Narsil, a numinosa espada de Elendil destruída durante a Batalha da Última Aliança, junto com os legados de sua casa. A espada fragmentada, que mais tarde é reforjada pelos ferreiros élficos, representa a linhagem real de Aragorn e o confirma como chefe dos dúnedain:

A Espada de Elendil foi reforjada por ferreiros élficos, e na lâmina foi inscrito o desenho de sete estrelas, colocadas entre a lua crescente e o sol raiado; em volta delas foram escritas várias runas, pois Aragorn, filho de Arathorn, ia guerrear nas fronteiras de Mordor. Muito brilhante ficou aquela espada depois de restaurada; nela a luz do sol reluzia vermelha, e a luz da lua brilhava fria, e seu gume era resistente e afiado. E Aragorn lhe deu um novo nome, chamando-a de Andúril, Chama do Oeste

(TOLKIEN, 2001, p. 288).

O despedaçamento do rei na história medieval narrada por Jung pode ser comparado à fragmentação de Narsil. “O tema do esquarteramento é reencontrado na espada despedaçada de Siegmund, que é guardada para Siegfried. Da fragmentação a vida se recompõe” (JUNG, 2012f, p. 422). Sendo assim, a espada reforjada pode representar a morte do guardião Aragorn e seu renascimento como um rei que volta do submundo com um exército de mortos para lutar contra Sauron. O contato com o feminino também acontece na história do dúnadan e o arquétipo da *anima* é representado por Arwen Undómiel, a Estrela Vespertina, filha de Elrond. Enquanto uma personalidade oculta que contém certas características que são geralmente projetadas no sexo oposto, o arquétipo da *anima* pode aparecer na literatura como um desdobramento do duplo. Há vários vínculos entre Aragorn e Arwen que sugerem uma duplicidade, começando pelo prefixo dos nomes. No apêndice de **O Silmarillion** intitulado “Elementos em nomes nos idiomas quenya e sindarin”⁹ (TOLKIEN, 2006b, p. 448) pode-se verificar que o elemento élfico “*ar*” significa “alto, nobre, majestoso”. Com o radical prolongado “*aran*” também significa “rei”. Ora, o próprio sufixo dos nomes já diz que as personagens possuem as mesmas características: Aragorn é o altivo herdeiro de Gondor, enquanto Arwen é a nobre senhora de Valfenda. Além disso, a donzela élfica é neta de Eärendil, de quem descende a linhagem de Aragorn. Sendo assim, ambos devem ser considerados “duplos, com o mesmo sangue, mas com origens e qualificações diferentes” (NETO, 2011, p. 17). Na história de Aragorn, a assimilação da *anima* acontece após a queda de Sauron por meio do casamento com Arwen. A união entre as duas personagens marca o início dos tempos pacíficos e esperançosos, os dias do Rei segundo a fala do mago Gandalf (TOLKIEN, 2001, p. 1026-1027), a quarta era da Terra-Média, a Era dos Homens. A individuação do rei, portanto, é concretizada após a assimilação da sombra, representada pelo resgate dos mortos, e a união com a *anima*, que é personificada pela personagem Arwen. O simbolismo do processo de individuação e da transcendência dos opostos da psique também é encontrado na espada de Aragorn, na qual resplandecem a luz vermelha do sol – o masculino, o *animus* – e o brilho frio da lua – o feminino, a água, a *anima*. Ademais, a palavra élfica “*Narsil* é um nome composto de 2 radicais básicos sem variação ou adjuntos: \sqrt{NAR} ‘fogo’ e \sqrt{THIL} ‘luz branca’. Ele assim simboliza as principais luzes celestiais, [...], o Sol (*Anar*) e a Lua (em Q¹⁰) *Isil*” (TOLKIEN, 2006a, p. 402), que representam a consciência e o

⁹ Quenya e sindarin são as línguas élficas criadas por Tolkien.

¹⁰ Abreviação contida no texto original para “Em Quenya”. O Quenya é uma das várias línguas criadas por

inconsciente que são unificados no processo de individuação.

No final de sua jornada rumo à individuação, Aragorn encontra uma pequena árvore branca que remete à cosmogonia do universo tolkieniano. Trata-se de “uma muda da linhagem de Nimloth, a bela, e esta foi uma semente de Galathilion, que nasceu do fruto de Telperion dos muitos nomes, a Mais Velha das Árvores” (TOLKIEN, 2001, p. 1030). Telperion era uma árvore que cresceu em Valinor, o reino sagrado que equivale, na cosmogonia criada por Tolkien, aos Campos Elíseos na mitologia greco-romana ou ao Paraíso na mitologia cristã. Assim como o Jardim do Éden cristão é um símbolo do si-mesmo, como foi visto no sonho do teólogo interpretado por Jung, a árvore que remete à terra dos Valar é também um símbolo de completude. Para Skogeman, Valinor é “[...] o mais forte símbolo de transcendência no universo de **O Senhor dos Anéis** [...]”¹¹ (2009, digital). Pode-se afirmar, portanto, que a muda de Nimloth que remete ao paraíso da mitologia tolkieniana representa a transcendência de Aragorn, isto é, a individuação que pressupõe o surgimento do si-mesmo. Sendo assim, a história de Aragorn mostra como os principais arquétipos junguianos aparecem na literatura e como a obra-prima de Tolkien toma dimensões mitológicas ao expressar as imagens primordiais.

As figuras arquetípicas que ligam **O Senhor dos Anéis** ao tratado medieval e aos mitos clássicos do herói demonstram, portanto, que “[a] literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. [...]. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Assim como a muda de Nimloth surge na jornada de Aragorn para representar uma genealogia de árvores que remete à aurora da mitologia tolkieniana, os arquétipos surgem nos textos literários como imagens e temas específicos que levam aos primórdios da literatura. A árvore literária concebida por Samoyault pode ostentar galhos que crescem *ad infinitum*, porém suas ramificações sempre estarão ligadas às suas raízes, isto é, às suas origens. Os arquétipos são como a seiva dessa árvore, que flui desde a raiz até a extremidade do galho mais alongado. Como conteúdos do inconsciente coletivo, as figuras arquetípicas ligam os textos literários entre si e transformam a literatura numa forma total, assim como o processo de individuação unifica a consciência e o inconsciente na formação do si-mesmo.

Tolkien em suas obras.

¹¹ No original: “[...] the strongest symbol of transcendence in the universe of The Lord of The Rings”. A tradução é de nossa autoria.

3. O VICEJAR DOS ASTROS: A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM FRODO EM *O SENHOR DOS ANÉIS*

Tolkien dedica as primeiras páginas do prólogo de **O Senhor dos Anéis** à sua inestimável contribuição ao reino da fantasia: os pequenos hobbits que habitam o Condado. “Os hobbits são um povo discreto mas muito antigo [...]. Amam a paz e a tranqüilidade e uma boa terra lavrada [...]. Têm ouvidos agudos e olhos perspicazes [...]. São um povo pequeno, menores que os anões: menos robustos e truncudos” (TOLKIEN, 2001, p. 1–2). Dentre as inúmeras peculiaridades do povo pequenino, a mais marcante certamente encontra-se nos pés peludos, cujas solas grossas dispensam o uso de qualquer tipo de calçado. Apesar de sua importância central na trama da Guerra do Anel e até mesmo na queda de Sauron, os hobbits aparecem muito pouco nas histórias narradas em **O Silmarillion**, livro que retrata a cosmogonia do universo tolkieniano e também grande parte da história da Terra-média. Diferentemente dos anões, dos homens, dos elfos e dos orcs, não há relato do surgimento dos hobbits ou até mesmo de suas histórias mais remotas. Mas graças aos acontecimentos narrados no romance **O Hobbit** e também em **O Senhor dos Anéis**, os habitantes do Condado “repentinamente se tornaram, sem que o desejassem, tanto importantes quanto renomados, e atrapalharam as deliberações dos Sábios e dos Grandes” (TOLKIEN, 2001, p.2).

No ano de 1601 da Terceira Era (equivalente ao ano um no registro do Condado), os hobbits ocuparam uma faixa de terra que “se estendia por 120 milhas desde as Colinas Distantes até a Ponte do Brandevin, e por 150 milhas dos pântanos do norte até os charcos do sul” (TOLKIEN, 2001, p.5). Essa faixa de terra, que foi chamada de Condado, era tão rica e fértil que os hobbits viveram praticamente isolados por muito tempo antes que os grandes senhores da Terra-média tomassem conhecimento de sua existência ou de sua importância para os acontecimentos futuros. Nos tempos prósperos e pacíficos que antecederam os conflitos narrados em **O Senhor dos Anéis**, os hobbits eram um povo alegre. “Em geral seus rostos eram mais simpáticos que bonitos; largos, com olhos brilhantes, bochechas vermelhas e bocas prontas para rir e para comer e beber. E assim eles riam, comiam e bebiam, frequentemente e com entusiasmo [...]” (TOLKIEN, 2001, p. 2). Os hobbits costumam se acomodar em um único lugar e possuem o hábito de morar em túneis. “Numa toca no chão vivia um hobbit” (TOLKIEN, 2009, p. 1), são as palavras que marcaram o desabrochar do povo do Condado no reino das criaturas da fantasia. E se Tolkien desenvolveu os hobbits a partir de suas confortáveis tocas, então há algo particularmente importante envolvendo as

moradas subterrâneas espalhadas desde as Colinas Distantes até a Ponte do Brandevin. Trata-se da harmoniosa relação que os hobbits têm com a terra, da qual surge uma peculiar habilidade de desaparecimento:

Possuem, desde o início, a arte de desaparecer rápida e silenciosamente, quando pessoas grandes que eles não desejam encontrar aparecem pelos caminhos aos trambolhões; e desenvolveram essa arte a tal ponto que para os homens ela pode parecer magia. Mas os hobbits na verdade nunca estudaram qualquer tipo de magia, e sua habilidade para desaparecer se deve somente a um talento profissional que a hereditariedade, a prática e uma relação íntima com a terra tornaram inimitáveis por raças maiores (TOLKIEN, 2001, p. 1).

A íntima relação que os hobbits têm com a terra possui certo simbolismo que remete à própria psicologia do povo do Condado. Em seu texto **A terra e os devaneios da vontade** (1948), Bachelard discute sobre “a dialética do *duro* e do *mole* [...] que rege todas as imagens da matéria terrestre” (2013b, p. 8). Essa dialética refere-se à capacidade que a terra tem de oferecer resistência e de ser modelada. Assim, o elemento terroso que é facilmente moldado e esculpido também pode ser usado para erguer fortalezas ou para estruturar muralhas. O metal formado no seio da terra é capaz de ser derretido, trabalhado e transformado em um escudo que repele os férreos golpes do inimigo. Essa dialética intrínseca ao elemento da terra também se manifesta nos hobbits. No início do romance **O Hobbit**, a família Bolseiro era respeitada porque seus membros “nunca tinham tido nenhuma aventura ou feito qualquer coisa inesperada” (TOLKIEN, 2009, p. 2). Os Bolseiros eram um clã abastado que morava na toca mais luxuosa da colina “– A Colina, como todas as pessoas num raio de muitas milhas a chamavam” (TOLKIEN, 2009, p. 1). A família Túk, não obstante, morava na margem oposta do pequeno rio que fluía ao pé da Colina e “tinha probabilidades de produzir em cada geração grandes personalidades de hábitos peculiares e até de temperamento aventureiro. Esta última qualidade, entretanto, era [...] mais tolerada (nos ricos) do que propriamente aprovada” (TOLKIEN, 2001, p. 10). O clã dos Túks descendia de uma raça antiga de hobbits que tinha “mais habilidade com línguas e música do que com trabalhos manuais” (TOLKIEN, 2001, p. 4). No legendário de Tolkien, os Túks são aqueles que dão vazão aos desejos, à vontade de cruzar montanhas e atravessar rios. Sendo assim, a família Túk remete à terra mole, umedecida pelos rios e pelo gotejar das florestas. Os Bolseiros, assim como a maioria das outras famílias de hobbits, são aqueles que prezam pela tranquilidade e que criam raízes profundas em seus lares subterrâneos e em meio à sociedade que formam. Consequentemente,

os Bolseiros representam a terra rígida e rochosa, capaz de sustentar todo conforto presente nas tocas repletas de despensas, cozinhas e adegas. A diferença entre as duas famílias, entre o duro e o mole, é constantemente explorada na trama de **O Hobbit** e na narrativa de **O Senhor dos Anéis** justamente por “materializar” a própria dualidade interior que pode ser encontrada em todos os habitantes do Condado. Para Bachelard,

torna-se evidente que é no trabalho excitado de modos tão diferentes pelas matérias duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, de suas variedades, de suas contradições. [...]. A dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de vidas dinâmicas bem diferentes (2013b, p. 16).

A dialética do duro e do mole que revela as potências dinâmicas e as contradições dos seres humanos pode ser associada à própria dialética da psique, que é estruturada pela dureza bruta do superego e também pela maleabilidade do inconsciente, capaz de transpor as diversas barreiras erguidas pela consciência. Portanto, na relação que os hobbits, seres ficcionais, têm com a terra também transparece essa dualidade psíquica que já foi muito explorada pela psicanálise. Todavia, a própria obra de Bachelard sugere que o simbolismo da terra transcende a dialética do duro e do mole. A terra dura, por exemplo, pode ser relacionada ao que se encontra dentro da terra, aos túneis e às cavernas que levam às profundezas insondáveis, e também ao que se encontra sobre a terra, isto é, ao chão que possibilita a caminhada e a própria existência. A terra mole, por sua vez, relaciona-se com tudo aquilo que purifica a terra, as queimadas e o magma vulcânico, e com o que permeia a terra, isto é, a água que, disseminadora e incontrolável, contamina o elemento terroso e, conseqüentemente, é também contaminada por ele. Para Bachelard, a água é “o sangue da Terra. A vida da Terra” (2013a, p. 65). Sendo assim, o devaneio bachelardiano rapidamente transforma a dialética do duro e do mole em uma quaternidade dos elementos: o ar relaciona-se com a terra por intermédio do chão que limita a atmosfera; o fogo junta-se à terra graças às atividades vulcânicas, às queimadas e ao próprio sol; a água banha a terra por meio dos rios e do oceano. A análise do psiquismo dos hobbits e da própria narrativa de **O Senhor dos Anéis** deve, portanto, levar em consideração essa relação da terra com todos os outros elementos:

E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas.

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. [...]. Mais ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais (BACHELARD, 2013a, p. 4).

O próprio Condado se divide “em quatro partes, as Quartas [...] Norte, Sul, Leste e Oeste” (TOLKIEN, 2001, p.9). O texto de Tolkien mostra que cada uma dessas Quartas pode ser relacionada a um dos quatro elementos fundamentais. No capítulo intitulado “De ervas e coelho cozido” de **O Senhor dos Anéis**, Frodo e Sam Gamgi adentram uma região que faz reviver antigas recordações do Condado. Em meio à exaustiva caminhada rumo à terra de Mordor, os “corações dos hobbits ficaram outra vez um pouco mais leves, apesar de seu cansaço: o ar era fresco e perfumado, fazendo-os lembrar das regiões montanhosas da distante Quarta Norte” (TOLKIEN, 2001, p. 682). A lembrança da região norte do Condado é estimulada pelo elemento aéreo, que parece varrer as preocupações e o cansaço do coração das personagens. Em outras palavras, os hobbits são tomados por “um tipo de devaneio que [lhes dá] o bem-estar psíquico do aéreo” (BACHELARD, 2001, p. 118). Ademais, as regiões montanhosas são aquelas nas quais o vento incide com mais violência. Pode-se, portanto, relacionar a Quarta Norte do Condado com o elemento ar. A Quarta Sul, por sua vez, foi onde Tobold Corneteiro cultivou pela primeira vez as famosas ervas-de-fumo dos hobbits, uma planta que “floresce apenas em lugares cobertos e aquecidos” (TOLKIEN, 2001, p. 9). Também são apreciados no Condado os Velhos Vinhedos, “um vinho tinto forte que vinha da Quarta Sul” (TOLKIEN, 2001, p. 38). O vinho é uma bebida “que queima a língua e se inflama à menor faísca. [...]. O álcool é, também, um alimento *imediato* que prontamente instala seu calor na cavidade do peito” (BACHELARD, 2008, p. 123). Sendo assim, os vinhos cultivados no Sul do Condado, a região quente, e a erva-de-fumo relacionam-se simbolicamente com o elemento fogo. A Quarta Sul é, conseqüentemente, uma terra ígnea. Já a Quarta Leste, é uma região coberta de florestas densas, atoleiros, urzes e arbustos espinhosos. Enquanto os hobbits caminhavam ao leste do Condado, “o vento deixara de soprar, e o ar estava parado e abafado” (TOLKIEN, 2001, p. 91). Essa região com espinheiros e vegetais emaranhados, onde o ar deixa de correr bloqueado pelas colinas, pertence ao domínio elemental da terra. Por fim, a Quarta Oeste é aquela que se encontra mais próxima do mar, do Golfo de Lûn e dos Portos Cinzentos; conseqüentemente, aponta para Valinor, as Terras Abençoadas, residência dos Valar. A região oeste do Condado representa, portanto, o

elemento da água.

Se a dialética do duro e do mole que representa o psiquismo torna-se uma quaternidade elemental, então a própria psique deve estar relacionada com cada um dos “elementos materiais que a filosofia e as ciências antigas, seguidas pela alquimia, colocaram na base de todas as coisas” (BACHELARD, 2013b, p.1). Sendo assim, o Condado torna-se uma representação arquetípica da psicologia dos hobbits. Para Jung, os “arquetipos são por princípio paradoxais a exemplo do espírito que os alquimistas consideravam como *senex et iuvenis simul*” (2012h, p. 47). Sendo assim, uma representação arquetípica do psiquismo, que essencialmente já possui um caráter paradoxal justamente por ser um arquétipo, deve englobar o brilho da consciência e também a escuridão do inconsciente. A quaternidade dos elementos fundamentais deve, conseqüentemente, possuir um caráter consciente e outro inconsciente. O próprio Bachelard afirma que “é necessário haver *dupla participação* – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranquila do branco e do preto – para que o *elemento* [...] envolva a alma inteira” (2013a, p. 13). Um psiquismo que se relaciona com os quatro elementos deve, portanto, pressupor uma consciência e uma inconsciência elemental.

Jung, por exemplo, relaciona o elemento terra com o negrume, o estado inicial do processo alquímico que “corresponde à escuridão do inconsciente [...]” (2012q, p.254). O vínculo com a terra, portanto, representa a relação com o lado obscuro da psique. Conseqüentemente, a interpretação junguiana da alquimia sugere que os hobbits possuem um lado sombrio e terreno, isto é, um aspecto inferior de personalidade reprimido no “subsolo” da mente. Se nos mitos e na literatura “a descida ao seio da terra é um dos símbolos mais atuantes para estudar o inconsciente” (BACHELARD, 2013b, p. 205), então a própria terra pode ser entendida como um arquétipo que representa a inconsciência. Além disso, uma das características mais marcantes dos hobbits, os pés peludos com solas grossas, relaciona-se simbolicamente com a obscuridade terrena do povo do Condado. “O pé, como órgão mais próximo à terra, também em sonhos representa a relação com a realidade terrena” (JUNG, 2012f, p. 285), com a realidade do inconsciente, e as solas espessas remetem ao mito de Édipo, aquele que possui os pés inchados. Na interpretação psicanalítica do mito e da tragédia clássica de Sófocles, Édipo torna-se vítima do destino previsto pelo oráculo graças à sua inconsciência. O herói desconhece sua própria origem e sua verdadeira identidade e, por isso, acaba assassinando o próprio pai e unindo-se com a própria mãe. Os hobbits, por sua vez, são inconscientes de tudo o que acontece na Terra-média. Eles ignoram os conflitos do mundo em que estão inseridos e também se tornam vítimas do destino, pois é justamente no Condado que

o Anel de Sauron, o ser nefando que personifica a obscuridade e a sombra, vai parar após uma série de acontecimentos anteriores à narrativa de **O Senhor dos Anéis**. E como já dito anteriormente, não existe no livro **O Silmarillion** um relato que trata do surgimento dos hobbits e também de sua origem na cosmogonia do universo ficcional criado por Tolkien, isto é, há uma parte do legendário composto pelo autor que continua oculta e que jamais será revelada. Os hobbits são, portanto, a inconsciência do universo tolkieniano e dos próprios leitores de Tolkien.

Outra característica da cultura dos hobbits que pode transparecer uma relação com o inconsciente, e que também se encontra relacionada com o elemento da terra, é o hábito ancestral de morar em tocas, também chamadas de *smials*. Os hobbits mais ricos viviam em luxuosos *smials*, enquanto os mais pobres habitavam “tocas do tipo mais primitivo, na verdade meros buracos” (TOLKIEN, 2001, p. 6). Para Bachelard, “[o] buraco feito na areia, depois na terra movediça, corresponde a uma necessidade psíquica da alma infantil” (2013b, p. 38). Como vários psicanalistas já provaram, a alma infantil é mais inconsciente que a alma adulta. Melanie Klein, famosa pelo seu método de análise de crianças, afirma que na mente infantil coexistem “as tendências mais primitivas lado a lado com os desenvolvimentos mais complexos [...], como o superego” (KLEIN, 1996, p. 160). Sendo assim, pode-se compreender o ato de escavar a terra, que Bachelard relaciona com a alma infantil, com um movimento inconsciente de caráter primitivo. Esse movimento representa a necessidade de penetrar e de agredir, bem como um “sadismo ‘constrito’ voltado *contra* um objeto sem defesa humana. Esse sadismo se exerce com bons pretextos, independentemente de qualquer ação do *superego*” (BACHELARD, 2013b, p. 31). A terra é, portanto, o elemento no qual os hobbits descarregam as tendências primitivas inconscientes que fogem das censuras do superego.

A inconsciência dos hobbits também está simbolicamente relacionada com o ar, o fogo e a água. A narrativa de **O Senhor dos Anéis**, por exemplo, sugere que os hobbits não são um povo que tem consciência dos seres divinos criadores da Terra-média. Alguns hobbits duvidam até mesmo da existência de dragões, que sempre fizeram parte da história do mundo em que habitam:

- A gente anda escutando coisas estranhas ultimamente – disse Sam.
- Ah! – Disse Ted. – A gente escuta se der ouvidos. Mas eu posso escutar histórias agradáveis e contos infantis em casa, se quiser.
- Não há dúvida que sim – retorquiu Sam. – E eu digo que há mais verdade em algumas delas do que você possa imaginar. Então, quem inventou as histórias? Veja os dragões, por exemplo...

– Não, ‘brigado – Disse Ted. – Não vejo nada. Ouvi falar deles quando era rapaz, mas não preciso acreditar nisso hoje em dia (TOLKIEN, 2001, p. 45).

No trecho citado, Ted demonstra seu ceticismo com relação à existência de dragões. Como os hobbits raramente deixavam sua terra para vivenciar jornadas inesperadas, é possível que esse ceticismo fosse senso comum entre os habitantes do Condado. Contudo, o dragão Smaug foi morto por Bard apenas sessenta anos antes do início da trama de **O Senhor dos Anéis**, e Bilbo Bolseiro participou pessoalmente dessa aventura. E se os dragões são alvos de questionamento no Condado, apesar de Smaug ser contemporâneo a grande parte dos hobbits que viviam na época de Ted, as entidades que criaram o universo antes do tempo ser contado também devem ser encaradas como “histórias agradáveis” ou “contos infantis”. Sendo assim, pode-se concluir que os hobbits ignoram a influência dos Valar na Terra-média e até mesmo a existência de Valinor. Para Platão, o reino dos deuses está intimamente relacionado com o mundo do ar. No diálogo **Fedro**, o filósofo (2000, p. 59) afirma que os deuses moram nas alturas, isto é, no mundo aéreo. Bachelard, por sua vez, mostra que a transcendência psíquica e espiritual ocorre no momento em que o homem se torna “um superpássaro que, longe da [...] atmosfera, [atravessa] os espaços infinitos entre os mundos, transportado para sua pátria real, para uma pátria aérea” (2001, p. 68). Assim sendo, pode-se afirmar que Valinor, como morada dos deuses e como principal símbolo de transcendência na narrativa de Tolkien, é um local que está intimamente relacionado com o elemento do ar. Após a queda de Númenor, as Terras Imortais “foram removidas do mundo ‘físico’ e não eram alcançáveis por meios materiais. Somente os Eldar (ou Altos-Elfos) ainda podiam navegar para lá, abandonando o tempo e a mortalidade, mas jamais retornando” (TOLKIEN, 2006a, p. 180). Se a morada dos Valar não pode ser alcançada pelo meio material na época em que a trama de **O Senhor dos Anéis** se desenvolve, então Valinor também deve ser considerada um local etéreo e espiritual, isto é, a própria pátria aérea bachelardiana.

Ademais, conta-se em **O Silmarillion** que o universo foi criado por intermédio da música regida por Eru, o Deus supremo do legendário tolkieniano, e cantada pelos Ainur. E se a necessidade de um meio de propagação faz parte da essência do som, como provam os físicos, então a canção primordial entoada pelos Ainur deve ter encontrado no ar seu meio de disseminação. O universo tolkieniano, portanto, pressupõe um “éter, a alma do mundo, o ar sagrado, [...] o ar puro e livre das alturas, a atmosfera de onde descem [...] as estações do ano e as horas, as nuvens e a chuva, a luz e o raio; o azul do céu, símbolo de pureza, de altura, de transparência [...]” (BACHELARD, 2001, p. 175). A participação do ar no processo

cosmogônico é um tema muito encontrado nos mitos. Na mitologia grega, a divindade chamada Éter é a personificação do céu superior que se uniu ao Dia e gerou “a Terra, o Céu e o Mar, depois um certo número de abstrações como a Tristeza, a Cólera, a Mentira, etc., assim como Oceano, Têmis, Tártaro, Briareu, Giges, Estéropes [...], Atlas, Hiperión, Saturno, Ops, Moneta, Dione, as três Fúrias” (GRIMAL, 2005, p. 154). Além disso, Jung caracteriza o vento, que participa da natureza aérea, como “fecundador e criador. Um pintor da Idade Média alemã representa a concepção do seguinte modo: um tubo ou cano desce do céu e penetra por baixo da saia de Maria; dentro do tubo voa o Espírito Santo em forma de pomba, para a fecundação da mãe de Deus” (JUNG, 2012f, p. 126). Para o psiquiatra suíço, a “pomba significa [...] o vento do Espírito Santo” (JUNG, 2012h, p. 61), que pode ser relacionado à palavra grega πνεῦμα¹². A pintura medieval citada por Jung também lembra um relato feito por Freud no texto **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância** (1910), no qual o pai da psicanálise cita alguns escritos da antiguidade clássica que tratam do simbolismo do abutre. Nos textos em questão, “o abutre era considerado um símbolo da maternidade, pois acreditavam que somente havia abutres do sexo feminino; não havia, pensavam eles, machos nessa espécie. [...]. Em certa época essas aves se detêm em meio ao voo, abrem a sua vagina e são fecundadas pelo vento” (FREUD, 2006f, p. 96). Freud também relata que a “fábula” do abutre era usada pelos padres católicos como prova natural da concepção imaculada de Maria. Jung e Freud mostram que o inconsciente concede ao ar um caráter criador e fecundador, aproximando-o da divindade. Portanto, o fato do povo do Condado ignorar a existência dos Valar e das Terras Imortais revela uma inconsciência com relação ao ar criador e à música dos Ainur, que é uma manifestação dos “sopros, uma administração feliz do ar falante” (BACHELARD, 2001, p. 245). Em outras palavras, os hobbits manifestam uma inconsciência aérea.

Contudo, antes que os Ainur cantassem a Música Magnífica que deu forma a todo o universo, Eru Ilúvatar inspirou cada um deles com a Chama Imperecível (cf. TOLKIEN, 2006b, p. 3), o Fogo Secreto que deu origem a todas as coisas na cosmogonia tolkieniana. As divindades do legendário de Tolkien, portanto, possuem também o elemento do fogo em sua essência. Na verdade, “o fogo ‘inextinguível’ é um atributo [...] da divindade, não só no Antigo Testamento como também [...] numa oração não canônica do Senhor, citada nas Homilias de Orígenes: [...] Quem está perto de mim, está perto do fogo; quem está longe de

¹² A palavra πνεῦμα pode ser traduzida como vento, sopro divino, espírito divino, aflato e até mesmo Espírito Santo [Cf. MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria; NEVES, Maria. **Dicionário grego-português**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 96-97]. Tem-se, desse modo, uma relação semântica entre o espírito, a divindade e o elemento aéreo.

mim, está longe do reino [...]” (JUNG, 2012r, p. 53). Em seus estudos sobre os arquétipos na literatura, Northrop Frye também relaciona o fogo com Deus e com o paraíso:

Dante tinha que passar por um anel de fogo [...] para ir da montanha do purgatório, que ainda está na superfície de nosso próprio mundo, para o paraíso [...]. As imagens de luz e fogo cercando os anjos na Bíblia, as línguas de fogo descendo no Pentecostes [Atos 2,3], e a brasa de fogo aplicada à boca de Isaías pelo serafim [6,6-7] associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico [...]. Na mitologia clássica, a história de Prometeu indica uma proveniência similar para o fogo, do mesmo modo que a associação de Zeus com o trovão ou fogo do raio. [...]. Vale lembrar a aparição da divindade judaico-cristã no fogo, cercada por anjos de fogo (serafins) e de luz (querubins). O animal em chamas do ritual de sacrifício, a incorporação de um corpo animal numa comunhão entre os mundos divinos e humano, está presente em todas as imagens conectadas com o fogo e a fumaça do altar, com o incenso ascendente e coisas do tipo. O homem em chamas está representado na auréola do santo e na coroa do rei, ambos os quais são análogos do rei-sol [...] (FRYE, 2014, p. 274-275).

No legendário de Tolkien, a Chama Inextinguível uniu-se ao sopro dos Ainur para criar todas as coisas. Portanto, a ignorância dos hobbits com relação à existência dos Valar, além de representar uma inconsciência aérea, também sugere uma inconsciência ígnea, afinal todas as divindades do universo tolkieniano possuem uma íntima relação com a Chama Inextinguível.

O povo pequenino também possui uma conturbada relação com o elemento aquático. Em um trecho do prólogo de **O Senhor dos Anéis**, Tolkien menciona o medo que os hobbits têm do mar:

Na verdade, poucos hobbits já tinham visto o Mar ou navegado nele, e menos ainda retornaram para contar o que fizeram. A maioria dos hobbits encarava mesmo os rios e pequenos barcos com grande apreensão, e poucos sabiam nadar. E conforme os dias do Condado se alongavam eles falavam cada vez menos com os elfos, e se tornaram receosos deles, e desconfiados daqueles que tinham relações com eles; o Mar se tornou uma palavra ameaçadora e um sinônimo de morte (TOLKIEN, 2001, p. 7).

O oceano, com suas profundezas obscuras que escondem criaturas abissais, sempre foi analisado como um símbolo do inconsciente pela psicologia. O medo do mar é também um medo da profundidade, da vastidão e da inquietação. Aqueles que temem o grande oceano,

portanto, projetam nas ondas violentas e escuras a própria profundidade, o próprio inconsciente. Segundo Bachelard (2013a, p. 57), o mundo do ar, isto é, o mundo superior, empresta suas sombras às águas. De modo análogo, os hobbits projetam sua sombra sobre o oceano insondável e, conseqüentemente, encontram no mar uma ameaça mortal. Para os hobbits, o oceano é um “inconsciente marítimo [...], um inconsciente que se dispersa em narrativas de aventuras, um inconsciente que não dorme” (BACHELARD, 2013a, p. 159) e que representa a obscuridade da mente e a morte.

Não obstante, algumas passagens do legendário tolkieniano sugerem que os hobbits também apresentam luminosidade em seu âmago. Essa luminosidade interior está intimamente relacionada com o brilho da consciência e com cada um dos quatro elementos fundamentais. Para Skogemann (2009), a divisão em Quartas do Condado origina uma mandala. A “mandala dividida em quatro partes [...] parece significar [...] a meta do processo da individuação, ou seja, o si-mesmo” (JUNG, 2012o, p. 118). Como dito anteriormente, a individuação é a combinação e a harmonização de duas instâncias psíquicas com características opostas. Nos mitos e na literatura, essa oposição pode ser simbolicamente disposta como “um *quatérnio* (grupo de quatro), isto é, como dois opostos que se opõem em linhas cruzadas; tais são, por exemplo, os quatro elementos (terra, água, ar, fogo)” (JUNG, 2012p, p. 19). A quaternidade do Condado é, portanto, um símbolo da individuação junguiana justamente por representar a fusão dos quatro elementos fundamentais. Ao unificar todas as direções e todos os elementos, englobando tanto o clã dos Túks quanto a família Bolseiro, o Condado torna-se um arquétipo da totalidade. Ademais, o simbolismo arquetípico do quatérnio elemental aproxima o Condado das Terras Imortais, afinal Valinor possui ligação com o elemento terroso justamente por ser a “terra dos Valar [...], do outro lado das montanhas das Pelóri” (TOLKIEN, 2006b, 445). O paraíso da “mitologia” tolkieniana, não obstante, é também uma pátria aérea e etérea, já que é inacessível por meios materiais e encontra-se escondida do mundo físico. Além disso, Valinor encontra-se além do oceano e também é o local no qual os principais servos do Fogo Secreto moram. Sendo assim, Valinor relaciona-se com cada um dos quatro elementos fundamentais, podendo ser associado a uma mandala quaternária. Como já exposto na análise do sonho do teólogo, o paraíso bíblico possui uma forma mandálica graças à simetria formada pelos quatro rios. Essa semelhança com o paraíso cristão e com o paraíso das narrativas tolkienianas sugere que o Condado é também um local sagrado e iluminado, uma pátria aérea, ígnea, terrosa e aquática que pode ser relacionada com o si-mesmo e com o processo de individuação.

O **Atlas da Terra-média** (**The Atlas of Middle-Earth**, 1991) também mostra que

Eriador, a região que engloba o Condado, localizada entre as Montanhas Sombrias (Hithaeglir) e as Azuis (Ered Luin), encontra-se mais próxima da Torre de Elwing do que qualquer outro território explorado no romance. Conta-se em **O Silmarillion** que Elwing, que se lançara ao mar após a chacina de seu povo, foi erguida pelo Vala Ulmo, senhor das águas, e transformada em uma grande ave branca. Como uma nuvem alva, Elwing voou pelo oceano e caiu sobre o barco do marinheiro Eärendil, seu marido. As personagens então velejaram à procura de Valinor para implorar misericórdia pelos sofrimentos da Terra-média. Após singrar em direção ao oeste e conseguir o auxílio dos Valar, o barco do luminoso marinheiro tornou-se esplêndido e Eärendil “postou-se ao leme, cintilando com pó de pedras élficas [...]. Muito viajou ele naquela embarcação, penetrando mesmo nos vazios desprovidos de estrelas. Mas com maior frequência era visto pela manhã ou ao entardecer, refulgindo na aurora ou no pôr-do-sol [...]” (TOLKIEN, 2006b, p.318). Para Elwing, que apreciava a terra e os ventos suaves, “foi construída uma torre alva ao norte, junto às margens dos Mares Divisores. E para lá em certas ocasiões todas as aves marinhas afluíam” (TOLKIEN, 2006b, p. 318). Por ser o lar de Elwing após sua chegada em Valinor, a Torre Branca é um símbolo de luz e pureza que se opõe à fortaleza de Barad-dûr, a torre negra onde a personagem Sauron reside. Sendo assim, o simbolismo intrínseco à geografia da Terra-média exalta o caráter luminoso dos hobbits e mostra que o Condado se encontra mais próximo da luz Elwing que a própria Valfenda, reduto élfico governado por Elrond, filho de Elwing e Eärendil.

A viagem de Elwing e Eärendil também pode ser relacionada com cada um dos quatro elementos. Da Terra-média às Terras Imortais, a individuação das personagens em questão está intimamente relacionada com a terra, que é o ponto de partida e também o elemento no qual o navio lança sua âncora no momento do desembarque. Por ser uma espécie de continente, as Terras Abençoadas são um pedaço de terra em meio à água, o ar e o fogo [inextinguível]. Elwing também é erguida e transformada em um pássaro branco, tornando-se assim uma criatura do ar. Para Bachelard, esse é um pássaro “que *faz esquecer o tempo*, que [...] arranca às viagens lineares da terra para [...] arrastar, como diz Jean Lescure, numa *viagem* [...] em que as horas não soam mais, em que *a idade já não pesa*” (2001, p. 69-70). Em outras palavras, a jornada de Elwing é também uma jornada de morte, pois “todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, *participam da barca dos mortos*” (BACHELARD, 2013a, p. 80). O navio de Eärendil possui até mesmo a forma de um cisne, cujo simbolismo arquetípico remete à morte:

Eärendil foi um marinheiro
 que veio em Arvenien morar:
 cortou madeira de Nimbrethil,
 fez um navio para viajar;
 teceu as velas com fios de prata,
 também de prata é a iluminação;
 qual cisne a proa foi esculpida,
 e a luz dá vida a seu pavilhão (TOLKIEN, 2001, p. 242).

O pássaro branco no qual Elwing se transforma também remete ao cisne, que é “ao mesmo tempo o símbolo de uma luz sobre as águas e de um hino de morte. É realmente o mito do sol moribundo. A palavra alemã *Schwan* provém do radical *Swen*, como *Sonne*: sol e tom” (BACHELARD, 2013a, p. 45). Ao discorrer sobre o simbolismo do Cisne em seu livro **Símbolos da transformação**, Jung cita os seguintes versos de Heine: “Canta o cisne no açude, / E para lá e para cá flutua, / E com canto cada vez mais fraco / Na sepultura das águas afunda” (HEINE apud JUNG, 2012f, p. 196). No poema citado, o cisne flutua e então perde-se na água como o próprio sol. O canto cada vez mais fraco pode ser comparado aos raios solares que perdem o brilho e a intensidade conforme o dia se extingue. Contudo, o sol moribundo volta a nascer na manhã seguinte e a viagem de Eärendil e Elwing torna-se também uma jornada de renascimento. Como um representante do mundo aéreo, o pássaro junta-se ao navio para unificar os quatro elementos numa viagem rumo às Terras Imortais. O barco é feito de madeira que cresce da terra e sobre a terra. As velas, por sua vez, foram tecidas com fios de prata, um metal que brilha e reflete a luz. A luminosidade que dá vida ao pavilhão, assim como o fulgor prateado das velas, pertencem à simbologia do fogo. E como consequência dessa individuação que reúne os elementos fundamentais, as personagens deixam de existir dentro dos círculos do mundo mortal para renascer no reino do fogo sempiterno. Ademais, a jornada de renascimento ocorre no oceano, no reino elemental da água. O mar indômito é a senda que alcança as Terras Imortais no legendário estabelecido por Tolkien, como mostram outras histórias narradas em **O Silmarillion**. Considerando o simbolismo arquetípico de Valinor, como o paraíso e como um dos principais símbolos da individuação na mitologia composta por Tolkien, e do grande oceano profundo e obscuro, pode-se dizer que a perfeição do si-mesmo só pode ser alcançada por meio do inconsciente. Sendo assim, o oceano é também o caminho que leva à completude e à terra do fogo sagrado. O próprio Jung relaciona a travessia do mar com a conscientização dos opostos da personalidade e, conseqüentemente, com a individuação:

Os inconscientes que tentam atravessar o mar sem estarem purificados e sem a orientação iluminadora morrem afogados, isto é, ficam retidos no inconsciente e caem na morte espiritual por não serem capazes de desenvolvimento ulterior em sua orientação. Para poderem prosseguir e chegar ao outro lado, deviam eles estar conscientes também de tudo aquilo que até agora tinha ficado inconsciente [...]. Em primeiro lugar, trata-se aqui da oposição interna, isto é, de todos aqueles conteúdos que de qualquer modo são contrários à opinião dominante (JUNG, 2012p, p. 264).

Para que a travessia seja realizada de maneira satisfatória, é necessária a comunhão dos opostos, da consciência com o inconsciente, do masculino com o feminino. Portanto, a aventura de Elwing e Eärendil pelo oceano consolida o próprio processo de individuação das personagens. Esse processo, como uma síntese dos opostos da psique que pode ser representada pela união dos quatro elementos, é, em si, simbolizado pela silmaril que Elwing carregava no peito enquanto sobrevoava o mar e que Eärendil utilizou para iluminar sua viagem por mares desconhecidos. As silmarils eram três pedras preciosas que continham a luz de Laurelin e Telperion, as duas árvores que originaram o sol e a lua na cosmogonia estabelecida por Tolkien. Foram feitas “[a]parentemente do cristal dos diamantes e, no entanto, mais duras do que ele [...]”. Contudo, esse cristal estava para as Silmarils como o corpo para os Filhos de Ilúvatar: a morada do fogo interior, que se encontra dentro dele e, ainda sim, em todas as suas partes” (TOLKIEN, 2006b, p. 73). Para Bachelard, o “sonho fundamental da pedra brilhante [...] parece ser um dos mais primitivos entre todos os povos, a ponto de a pedra preciosa poder ser colocada na classe dos arquétipos do inconsciente” (2013b, p. 235). Na verdade, há um extenso simbolismo arquetípico envolvendo as pedras preciosas que representa a união dos opostos e o arquétipo do si-mesmo. Northrop Frye, por exemplo, relata que, no simbolismo da alquimia, “o centro da natureza, o ouro e as joias escondidos dentro da terra, será no final unificado a sua circunferência no sol, na lua e nas estrelas dos céus; o centro do mundo espiritual, a alma do homem, está unida à sua circunferência em Deus” (2014, p.276). Tem-se, desse modo, a união da terra com o céu, isto é, do inconsciente e da consciência, por meio da junção entre as joias e as estrelas. Bachelard, por sua vez, afirma que “[a]s gemas são as estrelas da terra. As estrelas são os diamantes do céu. Há uma terra no firmamento; há um céu dentro da terra” (2013b, p. 230). A silmaril mostra, portanto, o quanto do mundo aéreo há na terra e o quanto do elemento terroso há no céu, no mundo do ar. O pensador francês também argumenta “que o cristal de rocha é uma água congelada. [...]. Para todos os sonhadores, o cristal é um *centro* ativo, chama para si a matéria cristalina. Dizem comumente que um cristal se alimenta em sua água-mãe”

(BACHELARD, 2013b, p. 233). As silmarils foram confeccionadas, aparentemente, por uma matéria cristalina capaz de entesourar a luz das Árvores de Valinor. Essa pedra cristalina também unifica a água e a terra no momento em que se forma no líquido-mãe, na água que lhe dá sua configuração característica, e então junta-se à luz das árvores no momento da formação da silmaril. Além disso, a pedra preciosa também se relaciona com o fogo. “Não há imagem mais comum do que a imagem dos fogos do diamante, não há participação material mais fácil do que a da pedra preciosa do fogo elementar” (BACHELARD, 2013b, p. 244). Na obra de Tolkien, esse fogo elementar é o Fogo Inextinguível que originou o universo e, conseqüentemente, também está presente no brilho da silmaril. “[S]e a pedra é fria, o *brilhante é quente*. Sentirá isso todo leitor que aceitar vivenciar o ativismo imaginário do verbo *brilhar*: ao dar ao *brilhante* seu verbo ativo, ele se encarregará da função de brilhar, sentirá essa leve felicidade, esse tônico ardor de todo ser que distende as suas forças” (BACHELARD, 2013b, p. 249). O brilho e o ardor são características que aproximam a pedra preciosa do elemento do fogo. Portanto, “não há pedra preciosa verdadeira e unicamente terrestre. No reino dos sonhos, os cristais sempre são influenciados por participações nos outros elementos, no fogo, no ar, na água” (BACHELARD, 2013b, p. 239). Assim como o Condado e Valinor, as silmarils também são arquétipos¹³ da individuação e do si-mesmo por unir os quatro elementos.

A luminosidade de Elwing e Eärendil também aparece na história dos hobbits quando Frodo Bolseiro, em sua estadia em Lórien, ganha da elfa Galadriel o frasco mágico que contém a luz da silmaril. Junto com Eärendil, a silmaril subiu ao reino dos céus e transformou-se em uma estrela, cuja luz foi utilizada no processo de confecção do frasco mágico em questão. E se a silmaril é uma gema que ascendeu ao céu, então o frasco de Frodo é uma estrela que desceu à Terra-média. Sendo assim, o fato de Frodo ter sido presenteado com uma estrela que se uniu ao domínio elemental da terra mostra que a individuação, como processo que unifica os opostos, é algo que se encontra atrelado ao destino do hobbit. A Estrela de Eärendil, com todo seu simbolismo arquetípico que remete à viagem pelas águas em direção ao oeste e também ao contato com os Valar, torna-se parte de um “zodíaco” que traça o destino de Frodo. O frasco que o hobbit recebe é “uma pedra astrológica. Pertence à astrologia [...], é um nó do destino bem apertado no momento mesmo em que o destino se liga

¹³ Jung usou uma “metáfora cristalina” para explicar o conceito de arquétipo. Para o psiquiatra, o arquétipo é como o “sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material” (2012h, p. 87). Assim, o arquétipo é também um cristal que se alimenta em sua água-mãe, isto é, no inconsciente, e que assume determinada forma quando é enriquecido pela consciência.

a um nascimento [...]. A pedra imobiliza um horóscopo” (BACHELARD, 2013b, p. 238), uma sina que se une a Frodo no momento em que ele deixa de ser um pacato hobbit do Condado para renascer como o portador do Anel, o grande salvador da Terra-média. A estrela de Eärendil, bem como o frasco mágico, é um fio do destino que amarra a história de Frodo e do próprio Condado junto à sempiterna terra de Valinor, fazendo com que o reino dos deuses tenha uma ligação íntima com os hobbits. Consequentemente, O frasco mágico torna-se uma representação da própria luminosidade dos hobbits, que reúnem em sua essência a escuridão do inconsciente e também o brilho da consciência. A oposição entre essas duas instâncias psíquicas aparece de maneira evidente em Frodo, que carrega consigo o Anel do Senhor do Escuro e também o frasco que emana a brilho da silmaril de Eärendil. Esses artefatos mágicos simbolizam a dualidade interna presente em todos os hobbits e, conseqüentemente, também indicam a dupla natureza de Frodo: “de uma parte é ele uma criatura radiante e perfeita, de outra parte ele é de natureza tenebrosa e terrena” (JUNG, 2012q, p. 197). O Senhor do Escuro, que impulsiona toda a jornada do hobbit pela Terra-média, é o maligno Sauron. Nas narrativas míticas presentes em **O Silmarillion**, a personagem Sauron era um ser de Valinor que foi corrompido por Morgoth, o primeiro Senhor das Trevas, e que assumiu o posto de grande inimigo dos povos livres quando seu mestre foi derrotado. O poder de Sauron era tão grande que ele podia tomar formas belas para ocultar sua verdadeira natureza tenebrosa e ludibriar seus inimigos. Tomando um aspecto agradável e belo, o antagonista auxiliou os elfos no processo de confecção dos Anéis do Poder que preservariam a Terra-média e retardariam sua decadência. Contudo, Sauron aproveitou-se da situação e criou o Um Anel para governar e conquistar todos os outros povos. Forjou sua poderosa arma de manipulação “na Montanha de Fogo na Terra da Sombra. E, enquanto usava o Um Anel, ele conseguia perceber tudo o que era feito pelos anéis subalternos, e ler e controlar até mesmo os pensamentos daqueles que os usavam” (TOLKIEN, 2006b, p. 367). Os elfos, porém, perceberam a armadilha e esconderam seus anéis, provocando a ira do Senhor do Escuro. Sauron então declarou guerra contra seus inimigos, devastou grande parte do oeste da Terra-média e conseguiu tomar posse de vários Anéis do Poder. “Estes ele deu, para sua total corrupção e escravização, àqueles que os aceitaram (por ambição ou cobiça). Daí uma ‘antiga rima¹⁴’ que aparece como o tema

¹⁴ Na versão brasileira de **O Senhor dos Anéis**, a rima do Anel do Poder foi traduzida da seguinte maneira:

Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu,
 Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores,
 Nove para Homens Mortais fadados ao eterno sono,
 Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono
 Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.
 Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los,

recorrente de *O Senhor dos Anéis* [...]” (TOLKIEN, 2006a, 149):

*Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for the Dark Lord on his dark throne
In the Land of Mordor where the Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them
In the Land of Mordor where the Shadows lie* (TOLKIEN, 2008, p. 66).

Sauron, não obstante, transferiu parte de sua própria essência para o Anel no momento da forja. Consequentemente, sua poderosa arma acabou se tornando sua principal fraqueza, pois a destruição do Anel também dissolveria seu imenso poder. E no final da Era que antecedeu a jornada de Frodo e a formação da Sociedade do Anel, Sauron tombou perante o impetuoso exército que unia homens e elfos. Após a queda de Mordor, o Anel perdeu-se no Grande Rio e o espírito do Senhor do Escuro fugiu enfraquecido “e ficou escondido por muitos anos, até que sua sombra tomou forma novamente na Floresta das Trevas” (TOLKIEN, 2001, p. 54). Em **O Senhor dos Anéis**, Sauron busca desesperadamente seu obscuro Anel para recuperar o todo de seu poder.

Skogemann (2009) argumenta que Sauron não possui uma forma física específica no romance, pois outros seres agem como seus sentidos ou membros (feras e animais, principalmente). A autora também observa que os Espectros do Anel¹⁵ são seus nove dedos, visto que Isildur, rei dos homens em tempos há muito passados, decepcionou o décimo durante a batalha da Última Aliança, e o tenente de Barad-dûr, a torre negra onde a personagem sombria reside, é chamado de *Boca de Sauron*. Essa falta de forma característica e a capacidade de manipular outros seres revelam que o Senhor do Escuro corresponde à sombra coletiva, isto é, a obscuridade em relação a todos os povos livres e aos principais heróis do romance. Do mesmo modo que o arquétipo da sombra representa os aspectos desagradáveis da personalidade encarcerados no inconsciente individual, a sombra coletiva contém todas as características negativas presentes no inconsciente coletivo da Terra-média. O próprio Tolkien caracteriza a personagem como uma figura sombria. Em uma das cartas compiladas no livro **As Cartas de Tolkien** (*The letters of J.R.R. Tolkien*, 1981), o autor sugere que os dois

Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam (TOLKIEN, 2001, p. 52).

15 Os espectros do Anel são os nove homens que Sauron seduziu com os Anéis do Poder. Também chamados de Nazgûl, os espectros são os principais servos do Senhor do Escuro.

primeiros volumes de **O Senhor dos Anéis** deveriam se chamar “O Retorno da Sombra” e “A Sombra estende-se” (TOLKIEN, 2006a, p. 165). Os títulos sugeridos por Tolkien referem-se à volta de Sauron e à expansão de seu poderio. É importante observar que a sombra que caracteriza a personagem Sauron é geralmente grafada com inicial em maiúscula, como mostra a passagem abaixo:

– Então não posso ajudá-lo em muita coisa, nem mesmo com conselhos – Disse Elrond. – Consigo prever muito pouco do seu caminho, e como sua tarefa deve ser desempenhada eu não sei. A *Sombra* agora já chegou aos pés das Montanhas, e avança até a região próxima ao rio Cinzento; sob a *Sombra* tudo fica escuro aos meus olhos (TOLKIEN, 2001, p. 286, grifo nosso).

Ao comentar sobre as relações entre **O Senhor dos Anéis** e **O Silmarillion** em uma de suas cartas, Tolkien escreve que, no decorrer da Segunda Era, “a *Sombra* cresce no Leste da Terra-média, disseminando cada vez mais sua influência sobre os Homens [...]” (TOLKIEN, 2006a, p. 147, grifo nosso). Novamente, o autor escreve a palavra *Sombra* com inicial em maiúscula, sugerindo que o Senhor do Escuro representa a sombra absoluta, isto é, um todo sombrio que engloba todas as outras sombras. Os Espectros do Anel, por exemplo, são caracterizados como escravos de Sauron, “sombras sob sua grande Sombra [...]” (TOLKIEN, 2001, p. 53). Esse uso de maiúscula na inicial de uma determinada palavra para designar algo com um significado arquetípico maior é também encontrado na psicologia junguiana, que desenvolveu “[...] a convenção de se referir ao eu individual como o *si-mesmo*, com *s* minúsculo, e ao arquétipo como o *Si-mesmo*, com *S* maiúsculo”¹⁶ (HOPCKE, 2012, p.110). Do modo análogo, a Sombra escrita em maiúscula refere-se à obscuridade coletiva de toda a Terra-média. Na verdade, Sauron torna-se a sombra coletiva após a queda de seu mestre, o temível Morgoth. O elemento do fogo, do qual todo o universo tolkieniano foi originado, tem a capacidade de brilhar, aquecer e também de produzir sombra. É por isso que o fogo é “capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (BACHELARD, 2008, p. 11). Morgoth é, portanto, a sombra da Chama Imperecível e, conseqüentemente, a sombra de todos os Valar e de toda a terra de Valinor. Já a personagem Sauron, por ser o principal seguidor de Morgoth, é a sombra projetada pela própria sombra, isto é, o indivíduo que absorveu a sombra que primeiro existiu

¹⁶ A citação refere-se à língua inglesa. Em português, o arquétipo que expressa a completude da psique é o “si-mesmo” grafado com hífen, que é diferente do “si mesmo” usado de modo corriqueiro. Na língua inglesa, o arquétipo em questão é representado pela palavra “*Self*”, que é diferenciada de sua forma comum por meio da inicial maiúscula.

antes de todas as outras. O Senhor dos Anéis, epíteto de Sauron que intitula a obra máxima de Tolkien, é, portanto, a Sombra Absoluta.

Jung afirma que “[a] consciência maior possível a que se chega faz confrontar-se o eu com sua sombra, e a existência psíquica individual com a psique coletiva” (2012p, p. 305). É por isso que Sauron, como obscuridade de todos os seres livres, aparece para as principais personagens do romance. Aragorn, por exemplo, vê o antagonista obscuro quando olha para o Palantír mágico. Os palantíri eram pedras na forma de esferas com as quais era possível enxergar praticamente toda a Terra-média. “Na filosofia neoplatônica a alma mantém uma relação nítida com a forma esférica. A substância da alma configura-se em torno das esferas concêntricas dos quatro elementos sobre o céu incandescente” (JUNG, 2012a, p. 94). Portanto, Aragorn mergulha na alma e encontra Sauron, a sombra que assola a Terra-Média. O mago Gandalf, por sua vez, contempla a sombra quando percebe que o anel de Frodo é realmente a poderosa arma do inimigo. Ao ser tentado pelo amedrontado hobbit, que deseja “presentear” o mago com o Anel, Gandalf diz que o artefato mágico o transformaria no próprio Senhor do Escuro:

– Mas tenho tão pouco dessas coisas! Você é sábio e poderoso. Você não ficaria com o Anel?

– Não! – gritou Gandalf, levantando-se de repente. – Com esse poder eu teria um poder grande e terrível demais. E comigo o Anel ganharia uma força ainda maior e mais fatal. – Seus olhos brilharam e seu rosto se acendeu como se estivesse iluminado por dentro. – Não me tente! Pois eu não quero ficar como o próprio Senhor do Escuro. Mas o caminho do Anel até meu coração é através da piedade, piedade pela fraqueza e pelo desejo de ter forças para fazer o bem. Não me tente! Não ouse tomá-lo, nem mesmo para mantê-lo a salvo, sem uso. O desejo de controlá-lo seria grande demais para minhas forças. E vou precisar delas. Grandes perigos me esperam (TOLKIEN, 2001, p. 63).

No trecho citado, Gandalf vocifera e protesta duas vezes contra a tentação causada pela oferta do Anel. A tentação pode ser equiparada à jornada espiritual de Cristo, que foi conduzido ao deserto pelo Espírito e então tentando pelo diabo. Na história bíblica, o diabo ofereceu a Jesus todos os reinos da Terra em troca de adoração. Para Jung, a tentação mostra “claramente com que poder psíquico Jesus colidiu: o demônio do poder, existente na psicologia de seus contemporâneos” (JUNG, 2012s, p. 193). O mago Gandalf, por sua vez, entrou em contato com a mesma tentação quando Frodo lhe ofereceu o poderoso Anel de

Sauron, que é uma personificação do arquétipo da sombra assim como o diabo. O trecho citado também mostra que a tentação eliciada pelo anel está intimamente relacionada com o desejo de controlá-lo. A tentação só acontece porque encontra expressão em algum desejo íntimo que é reprimido por ser inaceitável ou mesmo pecaminoso. “Em Freud, o desejo [...] é, antes de mais nada, o desejo inconsciente” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 147). Para a psicanálise, até mesmo os sonhos são manifestações de desejos inconscientes que foram reprimidos por oferecer certos perigos à vida consciente e ao equilíbrio psicológico. Pode-se afirmar, portanto, que o Anel do Senhor do Escuro age justamente no lado sombrio do mago, ampliando todos os traços de personalidade abjetos que anseiam pelo poder e pela dominação. Com o Anel, Gandalf seria tomado pela sua sombra inconsciente e se transformaria no próprio Senhor do Escuro. O poder do mago, e até mesmo sua vontade de fazer o bem, se tornariam tão descomunais que projetariam uma sombra sem precedentes na Terra-média. Nas palavras de Tolkien, “Gandalf teria tornado o bem detestável e o teria feito parecer mal” (TOLKIEN, 2006a, p. 316).

A personagem Galadriel, Senhora de Lórien e principal elfa citada em **O Senhor dos Anéis**, também precisa encarar a Sombra de Sauron, a Sombra arquetípica. Durante a passagem de Frodo pelos seus domínios, Galadriel é exposta à mesma tentação de Gandalf:

– A Senhora Galadriel é sábia, destemida e bela – disse Frodo. – Dar-lhe-ei o Um Anel se assim o desejar. Esse peso é demais para mim.

Galadriel riu, com uma risada súbita e cristalina. – Sábia, a Senhora Galadriel pode ser – disse ela –, mas aqui ela encontrou alguém que está à sua altura em cortesia. [...]. Não vou negar que meu coração desejou muito pedir o que está oferecendo. Por muitos longos anos, pensei o que faria, caso o Grande Anel me chegasse às mãos, e veja! Ele está agora ao meu alcance. O mal que foi concebido há muito tempo continua agindo de muitas maneiras, quer o próprio Sauron seja ou não derrotado. Não teria sido uma ação nobre a ser creditada ao Anel dele, se eu o tivesse tomado à força ou ameaçando meu hóspede?

– E agora finalmente ele chega. Você me oferece o Anel livremente! No lugar do Senhor do Escuro, você coloca uma Rainha. E não serei escura, mas bela e terrível como a Manhã e a Noite! Bela como o Mar e o Sol e a Neve sobre a Montanha! Aterrorizante como a Tempestade e o Trovão! Mais forte que os fundamentos da terra. Todos deverão me amar e se desesperar! (TOLKIEN, 2001, p. 381-382).

A Senhora Élfica também deseja o Um Anel e, assim como Gandalf, afirma que a oferenda de Frodo a colocaria no lugar de Sauron. Galadriel é, talvez, a mais poderosa

representante do povo élfico da Terra-média no momento em que a trama do romance se desenvolve e, caso tivesse tomado posse do Anel, teria “erguido um império com grandes generais e exércitos absolutamente subservientes e máquinas de guerra, até que [pudesse] desafiar Sauron e destruí-lo à força” (TOLKIEN, 2006a, p. 316). Contudo, o Anel também ampliaria sua sombra, trazendo à tona aqueles desejos de poder e controle que foram despertados na personagem Gandalf. E assim como o mago, a Senhora Élfica provavelmente transformaria o bem em algo terrível e aterrorizante. Peter Jackson, diretor da adaptação para o cinema da obra máxima de Tolkien, chegou a mostrar uma Galadriel que se transmuta em um ser sombrio e ameaçador em sua versão de **A Sociedade do Anel** [*The Fellowship of the Ring*, 2001], justamente na cena que adapta o diálogo supracitado.

A ameaça que acompanha o Anel e o aparecimento de Sauron para as principais personagens do romance também aproximam o antagonista de “[...] um arquétipo similar àquele representado por Wotan (ou Odin), o líder dos deuses Nórdicos/teutônicos”¹⁷ (O’NEILL, 1979, p. 98). Em seu texto **Wotan** (1936), Jung discorre sobre um arquétipo que simboliza as forças do inconsciente e que encontrou expressão na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Para o médico suíço, “Wotan é um deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos de natureza oculta” (JUNG, 2012n, p. 15-16). Pode-se observar que todas as características que Jung atribui ao deus Odin também são encontradas na personagem Sauron. Dono de uma índole belicosa, o Senhor do Escuro envolveu-se nas principais guerras da Terra-média e sempre utilizou forças mágicas ou ocultas para alcançar seus objetivos nefandos. Outra característica do mítico odínico que aproxima o deus nórdico da personagem Sauron é a relação com a tormenta:

[E]m nórdico antigo a palavra *Óðinn* é derivada do termo *ódr*, equivalente do latim *furor*. A deidade surge com outras denominações mais antigas de mesmo sentido: Wöden (Anglo-saxão); Woden (Saxão antigo); Wodan (Francônico antigo); Wutan e Wuotan (Antigo Alto Alemão); Wut (Alemão); Wóds (gótico); para Dumézil, o termo nórdico, como substantivo, designaria a embriaguez e a excitação, o gênio poético, o movimento terrível do mar, do fogo, da tempestade; e como adjetivo, significaria tanto violento, furioso, quanto rápido (LANGER, 2015, p. 345).

A tempestade e o movimento do mar, frequentemente associados ao deus Odin,

¹⁷ No original: “[...] an archetype similar to that represented by Wotan (or Odin), the chief of the Norse/Teutonic gods [...]”. A tradução é de nossa autoria.

também estão presentes na história da personagem Sauron. Nos tempos míticos que antecederam a trama de **O Senhor dos Anéis**, os Valar criaram uma terra fecunda e abençoada para os homens. Essa terra foi chamada de Númenor, ou também *Elenna*, e nela os dúnedain, os humanos de outrora, estabeleceram um reinado próspero à luz da Estrela de Eärendil. O reino cresceu em riqueza e glória por muito tempo, até que Sauron foi levado à Númenor como refém do rei Ar-Pharazôn e trouxe consigo a destruição e a tormenta:

Ora, em Eras antigas, na ilha de Númenor, o tempo era sempre propício às necessidades e preferências dos homens: chuva na estação devida e sempre na medida certa; e sol, ora mais quente, ora menos; e ventos do mar. E quando o vento vinha do oeste, a muitos parecia que vinha impregnado de uma fragrância, efêmera porém agradável, inspiradora, como a de flores eternamente abertas em prados perenes, que não têm nomes em plagas mortais. Tudo isso agora mudara. Pois o próprio céu havia escurecido; e havia tempestades de chuva e granizo naquela época, assim como ventos violentos. E de quando em quando uma grande nau dos númenorianos afundava e não voltava ao porto [...] (TOLKIEN, 2006b, p. 352).

Sauron também usou sua argúcia para manipular Ar-Pharazôn, que construiu uma grande frota de navios e navegou para o Oeste “para arrancar dos deuses ‘a vida eterna dentro dos círculos do mundo’” (TOLKIEN, 2006a, p. 152). Os Valar, não obstante, responderam à ousadia dos homens e um precipício foi aberto no mar para engolir a armada do rei. Então, “vieram um vento fortíssimo e um tumulto na Terra; os céus tremeram e as colinas deslizaram; e Númenor afundou no oceano, com todas as suas crianças, esposas, donzelas e damas altivas; com todos os seus jardins, salões e torres [...]” (TOLKIEN, 2006b, p. 355-356). Ao inflamar os corações dos homens e, conseqüentemente, trazer a tormenta e a destruição para a terra de Númenor, Sauron encarna novamente o arquétipo de Wotan.

Para Stainle (2016, f.101), outra característica do mito odínico que aparece na história de Sauron é a simbologia do olho. Odin sacrificou um de seus olhos para conseguir conhecimento no poço de Mimir. Sauron, por sua vez, escapou da ira abismal dos Valar e atravessou o mar como uma sombra e um vento escuro, voltando à terra de Mordor. “Ali, ele mais uma vez apanhou seu magnífico Anel em Barad-dûr; e ali permaneceu, sinistro e mudo, até inventar para si uma nova aparência, uma imagem de perversidade e ódio tornados visíveis; e poucos conseguiam encarar o Olho de Sauron, o Terrível” (TOLKIEN, 2006b, p.357). O fato de Sauron ser representado por um *único* olho sugere que o Senhor do Escuro, assim como Odin, renunciou parte de sua condição existencial para alcançar seus objetivos

obscuros. O olho sacrificado de Sauron, aquele que nunca aparece nas insígnias e nos estandartes de Mordor, representa a luminosidade intrínseca aos seres de Valinor que foi abandonada a favor da obscuridade e do conhecimento do poder oculto, pois Sauron, vale lembrar, era, inicialmente, um Maiar, espécie de amigo, de força elemental, que se alinhava ou se identificava com os poderes, manifestações e personalidades supremas do Valar. Em um primeiro momento, Sauron alinhou-se com o Vala Aulë, o moldador da terra, ferreiro e forjador, criador dos anões. Em dado momento, seduzido pelo Vala Melkor, que se tornaria Morgoth na Terra-média, Sauron abandonou Aulë para se tornar o servo mais fiel daquele que é chamado de primeiro Senhor do Escuro.

Para Jung, o arquétipo de Wotan “produz efeitos coletivos que significam a projeção do quadro de sua própria natureza” (JUNG, 2012n, p.22). Na Alemanha nazista, por exemplo, o deus Wotan ressurgiu do inconsciente coletivo como um arquétipo obscuro e efervescente que desencadeou um movimento de massa e que trouxe o fogo e a tormenta para a Europa. Essa característica coletiva reforça a ideia de que Sauron, como uma manifestação do arquétipo de Wotan, representa a Sombra do povo da Terra-média. O Um Anel, conseqüentemente, é um símbolo de obscuridade coletiva que está intimamente relacionado à história dos hobbits. O objeto é encontrado por Bilbo Bolseiro, primo¹⁸ mais velho de Frodo. “Como se narra em *O Hobbit*, um dia chegou à porta de Bilbo o grande mago, Gandalf, o Cinzento, e treze anões junto com ele: na realidade, ninguém mais que Thorin Escudo de Carvalho, descendente de reis, e seus doze companheiros de exílio” (TOLKIEN, 2001, p.11). Com essa peculiar comitiva, o hobbit Bilbo partiu à procura de um tesouro descomunal que pertencia aos descendentes de Thorin e que se encontrava acumulado na Montanha Solitária, em Valle. A busca foi bem-sucedida e o dragão que guardava o tesouro foi destruído. Porém, o verdadeiro e mais profundo sentido da aventura do hobbit está na descoberta do Um Anel, objeto mágico que impulsiona toda a narrativa de **O Senhor dos Anéis**. Durante a jornada com os anões, Bilbo “ficou perdido por um tempo nas escuras minas dos orcs sob as montanhas, e ali, quando tateava em vão no escuro, ele pôs a mão sobre um anel que estava no chão de um túnel. Colocou-o no bolso. Na hora, isso pareceu mera sorte” (TOLKIEN, 2001, p.11-12). Acontece que o anel encontrado pelo hobbit era, na verdade, a poderosa arma de domínio criada por Sauron.

No início de **O Senhor dos Anéis**, o mago Gandalf finalmente descobre que o anel de

¹⁸ Os pais de Frodo, Prímula Brandebuque e Drogo Bolseiro, eram primos de Bilbo em primeiro e segundo grau respectivamente. Assim, Frodo “é filho dos primos do Sr. Bilbo [...], e seu primo com o intervalo de uma geração” (TOLKIEN, 2001, p. 23).

Bilbo é o Um Anel que Sauron perdeu há muito tempo, “o que causou um grande enfraquecimento de seu poder” (TOLKIEN, 2001, p. 52). Depois de uma longa e árdua investigação pela Terra-média, Gandalf também percebe que Sauron já possui algumas pistas sobre o paradeiro de sua poderosa arma e que os hobbits, que passaram despercebidos por muito tempo, tornaram-se importantes para o Senhor do Escuro e para o destino da Terra-média. Numa tentativa desesperada de impedir a invasão do Condado pelas forças obscuras que estavam à procura de um hobbit chamado Bolseiro, Frodo resolve fugir para Valfenda com o Um Anel. E assim começa uma jornada que, pode-se afirmar, aponta para um processo de individuação nos termos junguianos.

O simbolismo da individuação torna-se evidente quando Frodo e seus companheiros de viagem adentram a Floresta Velha para fugir do Condado. Ao perambular pelos limites da floresta, as personagens encontram um grande emaranhado de árvores, galhos e troncos lisos ou retorcidos que assumiam inúmeras formas diferentes. E conforme avançavam em direção ao interior, “as árvores se tornavam mais altas, mais escuras e a Floresta mais fechada” (TOLKIEN, 2001, p. 115). Jung afirma que a “floresta escura e impenetrável como a profundidade da água e do mar é o continente do desconhecido e do mistério. É uma metáfora apropriada para o inconsciente” (JUNG, 2012e, p. 207). Bachelard parece concordar com o psiquiatra suíço ao dizer que “uma das funções do vegetal é produzir sombra [...]. Em cada hora de sua vida a floresta deve ajudar a noite a enegrecer o mundo. Todo dia a árvore produz e abandona uma sombra do mesmo modo que todo ano ela produz e abandona uma folhagem” (2013a, p. 57). A mata fechada é, portanto, o domínio da sombra arquetípica, do inconsciente traiçoeiro e ameaçador. Ainda sobre o simbolismo da Floresta Velha, que pode ser considerada um arquétipo literário graças à sua recorrência em romances e poemas, pode-se observar que, entre os vegetais que formam a mata, “há *uma* árvore que devido a suas proporções se destaca de um modo especial” (JUNG, 2012e, p. 207) justamente por projetar uma sombra ainda mais densa e obscura. Trata-se do velho Salgueiro-homem, a principal representação do inconsciente na Floresta Velha:

Frodo levantou os olhos pesados e viu um grande salgueiro, velho e esbranquiçado, a se debruçar sobre ele. Parecia enorme, os galhos esticados para cima, erguendo-se como braços com muitas mãos de dedos longos, o tronco nodoso e retorcido se abrindo em largas fendas que estalavam baixinho quando os galhos se moviam. As folhas agitadas contra o céu brilhante lhe ofuscaram a visão, e ele tombou para a frente, ficando deitado e imóvel sobre o mato, no mesmo lugar onde tinha caído (TOLKIEN, 2001, p. 120-121).

A árvore supracitada, com seus galhos que lembram mãos com dedos longos, possui características antropomórficas. O próprio nome “Salgueiro-homem” sugere que a “imagem cujo ponto de partida era a árvore volta a ela depois de ter sido transportada para a designação das particularidades psicológicas do homem” (HELLPACH *apud* BACHELARD, 2013b, p. 52). E se o vegetal produz uma sombra da mesma maneira que produz sua folhagem e seus frutos, então a grande característica que o Salgueiro-homem toma emprestado da psicologia humana é a inconsciência que Jung frequentemente relaciona à figura da árvore. Pode-se afirmar, portanto, que o Salgueiro que “enfeitiça” Frodo “exprime o núcleo ainda desconhecido da personalidade, cujo simbolismo vegetal indica um estado profundamente inconsciente” (JUNG, 2012e, p. 207). Em outras palavras, Frodo encontra no Salgueiro sua própria inconsciência. Assim sendo, a cena na qual o hobbit é “enfeitiçado” pela grande árvore sugere que a personagem é ainda incapaz de compreender os perigos e as vicissitudes do inconsciente, isto é, de sua própria sombra. Essa inconsciência de Frodo pode ser observada em um sonho que antecede a entrada na Floresta Velha:

Finalmente caiu num sonho vago, no qual parecia estar olhando por uma janela alta sobre um mar escuro de árvores emaranhadas. [...].

Depois escutou um ruído distante. A princípio, pensou ser um vento forte vindo sobre as folhas da floresta. Então percebeu que não era o vento, mas o som do Mar ao longe; um som que nunca ouvira quando acordado, embora com frequência lhe perturbasse os sonhos. De repente descobriu que estava fora de casa, ao relento. Não havia árvore alguma no fim das contas. Estava numa charneca escura, sentindo no ar um estranho cheiro salgado. Olhando para cima, viu uma torre branca e alta, que se erguia solitária sobre um penhasco. Sentiu um enorme desejo de subir na torre e ver o Mar. Começou a subir com dificuldade: mas de repente um raio cruzou o céu, e houve um barulho de trovão (TOLKIEN, 2001, p. 112).

Como já dito, o mar e a floresta emaranhada são símbolos do inconsciente. O fato dessas duas imagens arquetípicas combinarem-se ao longo do sonho mostra que o lado obscuro da personalidade possui grande relevância na trama onírica. Também é interessante o fato de Frodo colocar-se duas vezes acima do inconsciente: no início do sonho ele encontra-se numa janela alta *sobre* as árvores e no final ele começa a escalar uma torre para ver o mar. Para Jung, uma das funções dos sonhos é compensar “distúrbios de equilíbrio psíquico, trazendo conteúdos do tipo complementar e compensador” (JUNG, 2012t, p. 225). Sendo assim, o sonho coloca Frodo nas culminâncias porque o hobbit está completamente soterrado

no inconsciente graças ao Anel, que contém parte da essência de Sauron, isto é, parte da Sombra Absoluta. Um sonho do próprio Jung pode corroborar a análise do material onírico do hobbit e exemplificar a função compensatória de um sonho:

Eu caminhava por uma estrada que corria por um vale iluminado pelo sol da tarde. À direita, um castelo, no topo de um rochedo íngreme. Em sua torre mais alta, havia uma mulher [...]. Para poder divisá-la, tive que inclinar a cabeça para trás, a tal ponto que acordei com uma sensação de cãibra no pescoço. No próprio sonho, reconheci que essa mulher era a minha cliente.

Tirei a seguinte conclusão: se no sonho era obrigado a fazer um tal esforço para poder vê-la lá no alto, na realidade, provavelmente, eu tinha olhado para ela muito em baixo (JUNG, 2012m, p. 125).

O sonho de Jung dispõe a paciente subestimada numa posição elevada, obrigando o analista a deixar a atitude arrogante que os médicos muitas vezes assumem diante do paciente e realizar uma autoanálise. Ao situar a mulher no topo da torre, o sonho obriga Jung a refletir sobre seu papel de analista e, conseqüentemente, coloca a paciente na posição que lhe é de direito, na posição de um ser humano que não deve ser subestimado ou superestimado. Conseqüentemente, o material onírico também reconduz Jung ao lugar do analista, o qual a psicologia junguiana chama de curador ferido de almas, isto é, um ser humano que, antes de ser psicólogo, foi também um paciente, um analisando. O sonho de Jung, portanto, situa o analista e a paciente em uma posição de igualdade que é extremamente necessária para o sucesso do trabalho analítico. De modo análogo, a narrativa onírica apresentada em **O Senhor dos Anéis** coloca Frodo acima do inconsciente, simbolizado pelo mar e pela floresta emaranhada, para que o hobbit busque o equilíbrio psicológico. O caráter compensatório do sonho sugere que há um desequilíbrio entre a consciência e o inconsciente do hobbit, com um visível domínio do lado obscuro.

A floresta emaranhada, a charneca e o penhasco mostram que o elemento da terra possui um papel importante na narrativa onírica. Ademais, a torre branca e alta ergue-se acima do penhasco como uma presa pontiaguda, como um dente prestes a penetrar o céu. O elemento terrestre, “[e]m suas dilatações e em suas pontas, em sua terra arredondada e em seus rochedos, [...] é ventre e dentes, devora o céu nebuloso, engole os ossos do temporal e o próprio bronze dos trovões” (BACHELARD, 2013b, p. 149). O sonho de Frodo, portanto, possui certa agressividade, sugerindo que o hobbit pode ser devorado por todo aquele ambiente ameaçador, pela presa penetrante e pelo penhasco venéfico. A terra é o próprio

inconsciente sombrio e devorador. Contudo, a contemplação do penhasco e “das rochas pertence conseqüentemente à ordem do desafio. É uma participação em forças monstruosas e uma dominação sobre imagens opressivas” (BACHELARD, 2013b, p. 153). Assim, ao invés de se acanhar e ser subjugado pelas forças simbólicas manifestas em seu sonho, Frodo sente-se desafiado a escalar a torre, a enfrentar aquele dente que facilmente o lançaria no penhasco mortal. O material onírico é um convite à individuação, o processo psíquico que é uma tarefa hercúlea e extremamente árdua, podendo ser comparado ao ato de escalar uma torre sobre um penhasco, um rochedo que se precipita sobre o vazio. Além disso, existe na literatura e na crítica literária um “frequente paralelo entre a imagem do rochedo e a da esfinge” (BACHELARD, 2013b, p. 156). O filósofo e historiador francês Michelet descreve esse paralelo “como sendo óbvio: ‘E a própria pedra, erguida sobre o caminho, vos propõe o enigma da esfinge’” (MICHELET *apud* BACHELARD, 2013b, p. 156). Contudo, parece que o penhasco é ainda mais parecido com a esfinge justamente por ser um limiar entre dois mundos diferentes, entre a terra e o ar. O indivíduo que não está pronto para enfrentar o mundo do ar, para adentrar a pátria dos deuses, que pode ser relacionada à própria meta do processo de individuação, sucumbe e é devorado pelo abismo. O ultimato “decifra-me ou devoro-te” participa da natureza do penhasco. E ao representar a fusão da pátria aérea do si-mesmo com o mundo terreno do inconsciente, o penhasco simboliza o próprio processo de individuação. Por conseguinte, o penhasco propõe o seguinte enigma:

Como você está cumprindo a tarefa (“missão”) da sua vida, a sua razão de ser, o sentido e a meta da sua existência? Esta é a questão da individuação, a questão do destino por excelência, que se apresentou a Édipo em forma de enigma incompreensível e infantil da Esfinge, e o qual foi totalmente mal interpretado por ele (JUNG, 2012u, p. 88).

Esse mesmo enigma surge no sonho de Frodo, que, assim como Édipo, caminha com seus pés inchados seguindo as vicissitudes do destino. A torre branca unifica dois elementos contrários, a terra e o ar, representando a arquétipo da serpente que abocanha a própria cauda, o uróboro que é frequentemente relacionado à união dos opostos e ao processo de individuação. O sonho mostra, por conseguinte, que “a terra e o ar [...] estão indissolúvelmente ligados” (BACHELARD, 2001, p. 109), assim como o inconsciente e a consciência. O material onírico em questão, portanto, convida o hobbit a iniciar sua escalada rumo à individuação e a enfrentar a presa que dilacera o céu. Contudo, um raio surge em meio

à matéria onírica e interrompe a escalada de Frodo. Assim como no sonho de Jung, a narrativa onírica reconduz o sonhador ao lugar que lhe é de direito, afinal, Frodo ainda não está pronto para concretizar seu processo de individuação e sua jornada pela Terra-média ainda encontra-se no início. O hobbit é recolocado na posição do iniciante, do aprendiz que começou sua busca pela transcendência, e “o raio assume o papel do falo alado” (JUNG, 2012v, p. 225), um símbolo de interdição que remete ao pai castrador. Ademais, o raio revela que um outro elemento participa da tessitura do sonho justamente por ser um fogo que desce do céu incinerando o que se encontra nos domínios da terra. A associação com o falo também aproxima o elemento ígneo do pai castrador que, para a psicanálise, representa a interdição social ao incesto. Assim, “o fogo é objeto de uma *interdição geral*” (BACHELARD, 2008, p. 17) na narrativa onírica de Frodo. É importante ressaltar que a relação do fogo com o pai e com o falo é algo comum nos mitos. Em uma lenda que trata do nascimento de Sérvio Túlio, o sexto rei de Roma, conta-se que em “[u]m dia em que uma escrava de Tanaquil, a mulher de Tarquínio, estava junto ao fogo, um falo formado de cinza levantou-se da lareira. Da sua união com a escrava nasceu aquele que, mais tarde, seria o rei Sérvio” (GRIMAL, 2005, p. 269). E como o sonho em questão também encoraja o hobbit a desafiar as ameaças do inconsciente, nota-se um convite à superação do pai e da interdição à individuação. Na verdade, existe certo simbolismo arquetípico que relaciona o raio e o trovão com a incitação ao processo de individuação. O sinal chinês “☳ trovão, o *incitante*, é a vida que irrompe das profundezas da terra; é o começo de todo movimento” (JUNG; WILHELM, 2013, p. 98). E como o raio está indissociavelmente relacionado ao trovão, o sonho em questão também carrega consigo essa função de incitar o movimento rumo à superação do pai castrador. Mas como a própria literatura psicanalítica revela, a superação do pai muitas vezes pressupõe uma identificação com o próprio pai. Assim, Frodo deve tornar-se fogo para que a proibição simbolizada pelo raio, pelo ígneo falo alado, seja superada. Tem-se, desse modo, um convite à superação da interdição por meio da identificação com o Fogo Inextinguível do pai, neste caso, o pai supremo, o arqui-pai: Eru Ilúvatar. Como o elemento que criou todas as coisas na cosmogonia composta por Tolkien, a Chama Secreta de Eru já se encontra dentro de Frodo. Sendo assim, o sonho em questão trata de um processo de autoconhecimento que aproxima o hobbit da divindade, do si-mesmo que é a meta da individuação. Essa busca por algo que já se encontra dentro de Frodo concorda com o fato de que “o fogo é um mistério e, ao mesmo tempo, é familiar! ‘Ele escapa a todo momento aos esforços de nosso espírito, embora esteja no interior de nós mesmos’” (BACHELARD, 2008, p. 120). O fogo é a materialização elemental do próprio *unheimlich* freudiano, que é, ao mesmo tempo, estranho e há muito

familiar. Freud mostra por meio de um detalhado estudo linguístico “que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’” (FREUD, 2006b, p. 242). Portanto, pode-se concluir que o fogo, como um mistério que é também conhecido, carrega consigo essa ambiguidade intrínseca à palavra *(un)heimlich*. Em seu texto **A aquisição e o controle do fogo** (1932), o pai da psicanálise discorre sobre a duplicidade do elemento ígneo:

Uma inversão ao oposto é inesperadamente encontrada num outro mito que, aparentemente, tem pouca relação com o mito do fogo. A hidra de Lerna, com suas inúmeras cabeças de serpente oscilantes – uma das quais imortal – era, conforme nos diz seu nome, um dragão das águas. Hércules, o herói cultural, lutou com a hidra decepando-lhe as cabeças; estas, porém, sempre cresciam novamente, e só venceu ao monstro depois de ele ter queimado a fogo a sua cabeça imortal. Um dragão aquático vencido pelo fogo – isto por certo não faz sentido. Mas, como sucede em tantos sonhos, o sentido vem à tona se invertermos o conteúdo manifesto. Nesse caso, a hidra é uma fogueira e as cabeças de serpente com seus movimentos sinuosos são as chamas [...]. Hércules, portanto, extingue essa fogueira com – água. (A cabeça imortal, sem dúvida, é o próprio falo, e sua destruição significa a castração) (FREUD, 2006g, p. 187).

Assim, o inconsciente é capaz de transformar o fogo em seu elemento oposto, a água. Bachelard afirma, em **A psicanálise do Fogo** (1938), “que a contradição, para o inconsciente, é mais do que uma tolerância: é realmente uma necessidade” (2008, p. 119). No legendário de Tolkien, essa contradição ocorre porque a terra dos deuses servidores do Fogo Secreto só pode ser encontrada por meio da água. O oceano que leva à pátria aérea de Valinor torna-se, conseqüentemente, um complemento da Chama Inextinguível. Assim, se Frodo se identifica com o fogo, o qual representa o deus-pai, ele também supera a interdição divina que foi lançada sobre Valinor, a terra que só pode ser alcançada pela água. Esse processo que unifica todos os elementos simboliza a individuação junguiana. Portanto, o sonho em questão é um convite à individuação, à superação do desequilíbrio psíquico inicial e à jornada que leva ao principal símbolo de transcendência e do si-mesmo encontrado em **O Senhor dos Anéis**: as Terras Imortais.

O movimento rumo à individuação fica ainda mais evidente com o aparecimento da personagem Tom Bombadil. Enquanto os hobbits lutam contra o terrível Salgueiro-homem, aparece “por cima dos juncos um velho chapéu gasto, de copa alta e com uma pena azul comprida presa à fita” (TOLKIEN, 2001, p. 124). Com um salto repentino, Bombadil surge

com suas botas amarelas e com sua jaqueta azul-claro para salvar os hobbits do perigo. Nota-se que o chapéu da personagem, descrito detalhadamente por Tolkien, já possui certo simbolismo que remete à individuação:

Assim como numa expressão idiomática alemã diz-se que “se coloca todas as ideias debaixo de *um chapéu*”, o chapéu recobre toda a personalidade como uma representação principal outorgando-lhe sua significação. A coroação confere ao soberano a natureza divina do Sol, o barrete doutoral, a dignidade do erudito [...] (JUNG, 2012a, p. 58-59).

No trecho citado, Jung relaciona o chapéu com a coroa e com o simbolismo da coroação, que “em si já é identificação com o Sol. Assim, por exemplo, a coroa denteada aparece nas moedas romanas a partir da época em que os césares eram identificados com o *Sol invictus* [...]” (JUNG, 2012f, p. 112). O caráter solar da coroação também é encontrado “nos mistérios pagãos, onde o místico é elevado à condição divina pela cerimônia da iniciação: no final da consagração nos mistérios sincréticos de Ísis, ele é coroado com [...] ramos de palmeira, colocado sobre um pedestal e venerado como Hélios” (JUNG, 2012f, p. 110-111). Pode-se, portanto, relacionar a personagem Tom Bombadil, coroada com o velho chapéu, com o simbolismo solar. A tonalidade amarela presente em seu traje também remete aos frutos de Laurelin, a árvore que originou o sol na cosmogonia estabelecida por Tolkien. Além disso, a própria comida que Tom serve aos hobbits possui simbolismo solar. Na casa de Bombadil, os convidados são recepcionados com “creme amarelo e favos de mel, e pão branco com manteiga” (TOLKIEN, 2001, p. 128-129): “Para a imaginação material, o mel dourado, a espiga dourada, o pão dourado são pedaços de sol” (BACHELARD, 2001, p. 135). O pão que cresce provido pelo fogo, o creme amarelado e o mel quente da colmeia suspensa acima do solo simbolizam o sol. Contudo, a pena presa à fita que envolve a copa alta também é um símbolo que evidencia a complexidade da personagem. Numa de suas cartas, Tolkien afirma que, em um poema anterior a **O Senhor dos Anéis**, Tom “usava uma pena de pavão, o que [...] era inteiramente inadequado à situação no SA¹⁹. No livro sua pena é simplesmente descrita como ‘azul’. Sua origem agora é revelada” (TOLKIEN, 2006a, p. 299). A carta mostra que Tom foi originalmente concebido pela imaginação do autor com uma pena de pavão em seu chapéu. Tolkien, não obstante, suprimiu o caráter pavoneado da pluma justamente por considerá-lo inapropriado. Sendo assim, é preciso questionar se “[e]ssa supressão não será uma prova da extraordinária importância da fórmula [...]” (BACHELARD,

¹⁹ **O Senhor dos Anéis.**

2013a, p. 69) arquetípica que constitui a personagem. Para Freud, a repressão é “a pedra angular, a fundação sobre a qual se assenta o edifício da psicanálise – ‘sua parte mais essencial’” (GAY, 2012, p. 370). Uma análise psicanalítica de **O Senhor dos Anéis**, portanto, deve levar em consideração a pena de pavão originalmente concedida à personagem Tom, pois, assim como a repressão elucida traços relevantes da vida inconsciente do indivíduo, a supressão de uma imagem originalmente atribuída a uma personagem também deve revelar algo importante sobre a narrativa e seu simbolismo arquetípico.

Para Jung, o pavão é um animal “que na parte sombria do ano depõe sua bela plumagem e se torna escuro e sem ornamento [...]” (2012q, p. 51). Ademais, as diversas cores presentes na pena do pavão traçam circunvoluções que formam uma gravura, uma espécie de círculo colorido cujas nuances lembram um olho. Para Bachelard, essa “íris da pena do pavão, esse ‘olho’ sem pálpebra, esse olho permanente, assume subitamente uma dureza. Em vez de contemplar, ele observa” (2013a, p.31-32). Pode-se, portanto, relacionar a pluma do chapéu de Tom com o próprio Sauron, que tomou a forma de um grande olho vigilante e incansável também chamado de Olho Sem Pálpebra:

– Não te intrometas entre o nazgûl e sua presa! Ou ele te matará na tua hora. Vai levar-te embora para as casas de lamentação, além de toda a escuridão, onde tua carne será devorada, e tua mente murcha será desnudada diante do Olho Sem Pálpebra (TOLKIEN, 2001, p. 890).

Consequentemente, o simbolismo presente no chapéu de Tom evidencia a união da natureza clara do sol com a escuridão intrínseca à pena do pavão, que ganha características ainda mais sombrias quando relacionada à trama de **O Senhor dos Anéis**. Nota-se até mesmo uma “continuidade” entre o simbolismo da pena e o do chapéu. Jung observa que o “jogo de cores [...] do pavão descreve a síntese próxima de todas as cores, isto é, de todas as propriedades e de todos os elementos [...]” (JUNG, 2012q, p. 50). Contudo, a policromia só representa a completude e a união quando está totalmente integrada na forma da luz solar, da luz branca. Quando as cores do pavão são reunidas, a ave também torna-se um símbolo solar. Sua pena tem o mesmo formato do ramo de palmeira que, no ritual supracitado, é colocado na cabeça do místico associado ao deus Hélios. Em termos junguianos, a integração das cores da pena do pavão²⁰ e a formação da luz branca, que remete ao simbolismo solar do chapéu, retrata o processo de individuação que integra as metades opostas e dispersas da psique. Tom,

²⁰ A existência do pavão de penugem branca também ressalta essa dualidade simbólica do pavão, que pode representar tanto a escuridão quanto a luz.

então, torna-se um arquétipo do si-mesmo justamente por ser uma personagem íntegra que, simbolicamente, unifica a obscuridade e a luminosidade.

Em outra de suas cartas, Tolkien afirma que “mesmo em uma Era mítica deve haver alguns enigmas, como sempre há. Tom Bombadil é um (intencionalmente)” (TOLKIEN, 2006a, p. 169). Tom é um paradoxo dentro de **O Senhor dos Anéis**, pois várias “regras” estabelecidas por Tolkien ao longo do romance parecem não se aplicar à personagem. O temível e poderoso anel de Sauron, por exemplo, mostra-se incapaz de afetá-lo:

O Anel pareceu crescer por um momento naquela grande mão morena. Então, de repente, Tom ergueu-o na altura dos olhos e riu. Por um segundo os hobbits tiveram uma visão, cômica e alarmante, de seu olho azul brilhando através do círculo de ouro. Depois Tom colocou o Anel na ponta de seu dedo mínimo, levando-o para perto da luz da vela. Por um momento, os hobbits não perceberam nada de estranho a respeito disso. Então ficaram pasmos. Nenhum sinal de Tom desaparecer (TOLKIEN, 2001, p. 137).

Tom também é a única personagem da narrativa de **O Senhor dos Anéis** que ri na presença do Um Anel. Ao colocar o anel na altura dos olhos, Tom encara diretamente o olho de Sauron, o abismo negro que é a sombra absoluta. “E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (1992, p. 79), afirma Nietzsche em **Além do bem e do mal** (1886), e, assim, o Olho de Sauron encara Tom no momento em que ele contempla o anel, da mesma forma que Sauron encara o Olho de Tom no mesmo instante. O resultado desse conflito de olhares é o riso de Bombadil, que mostra que o Senhor do Escuro não possui nenhum poder sobre sua mente. Diferentemente de Gandalf e Galadriel, que sentiram atração e repulsa pelo anel, agindo como se suas mentes estivessem divididas pela força da principal arma de Sauron – cuja característica mágica principal é, justamente, a divisão da mente e da personalidade (cf. ROSSI, 2009) –, Bombadil mostra que sua mente é irreduzível, incapaz de ser cindida pelo poder do anel.

É também estranho o fato de Frodo entregar o Anel para Tom Bombadil sem questionar ou oferecer resistência, algo totalmente diferente do que acontece com Bilbo em **O Hobbit** e nos primeiros capítulos de **O Senhor dos Anéis**. Ao relatar sua aventura pelas Montanhas Sombrias, e também antes de deixar a nefanda arma de Sauron numa carta endereçada a Frodo, Bilbo tenta desesperadamente “colocar seu direito sobre o anel acima de qualquer dúvida” (TOLKIEN, 2001, p. 49). Além disso, Tom também consegue enxergar Frodo quando o hobbit coloca o Anel:

Merry virou-se para ele para dizer alguma coisa e levou um susto, contendo uma exclamação. Frodo estava deliciado (de certo modo): era mesmo o seu Anel, pois Merry olhava estupefato para a poltrona, e obviamente não conseguia enxergá-lo. Frodo se levantou e andou em silêncio, da lareira até a porta de entrada.

– Você aí! – gritou Tom, olhando em direção a ele com um olhar de quem enxerga perfeitamente. – Ei! Venha, Frodo! Aonde você está indo? O velho Tom Bombadil ainda não está tão cego assim. Tire seu Anel de ouro. Sua mão fica mais bonita sem ele (TOLKIEN, 2001, p. 137-138).

Essas situações, que parecem contradizer todas as regras estabelecidas por Tolkien ao longo da trama em relação, particularmente, ao Anel de Poder, mostram que Tom é um paradoxo dentro do romance. O paradoxo é um elemento conceitual da narrativa de Tolkien que também possui significação arquetípica. Para Jung, “o paradoxo pertence ao bem espiritual mais elevado. [...] o paradoxal é capaz de abranger aproximadamente a plenitude da vida. A univocidade e a não contradição são unilaterais e, portanto, não se prestam para exprimir o inalcançável” (JUNG, 2012a, p. 27). A própria meta do processo de individuação é um paradoxo porque busca alcançar um estado elevado de consciência que reúne aquilo que já se encontra no âmago dos seres humanos. O si-mesmo é simultaneamente sombra e *anima*, assim como o Deus Pai é também filho e Espírito Santo. O paradoxo que envolve Tom Bombadil, portanto, mostra que a personagem representa aquele estado de equilíbrio psíquico paradoxal no qual “*os opostos se revelam como idênticos [...]*” (JUNG, 2012q, p. 214):

Tom Bombadil não é uma pessoa importante – para a narrativa. Suponho que ele tenha alguma importância como um “comentário”. Quero dizer, eu realmente não escrevo daquela maneira: ele é apenas uma invenção (que apareceu pela primeira vez na *Oxford Magazine* por volta de 1933), e representa algo que sinto ser importante [...]. Contudo, eu não o teria deixado entrar se ele não possuísse algum tipo de função. [...]. A história é disposta em termos de um lado bom e um lado mau, beleza contra feiura impiedosa, tirania contra majestade [...] e assim por diante; mas ambos os lados em certo grau, conservador ou destrutivo, querem uma medida de controle. Mas se você tiver, por assim dizer, feito um “voto de pobreza”, renunciado ao controle e contentar-se com as coisas em si mesmas sem referência a si próprio, vigiando, observando e de certa forma conhecendo, então a questão dos bens e males do poder e do controle pode tornar-se totalmente sem sentido para você, e os meios do poder sem valor algum (TOLKIEN, 2006a, p. 173).

As palavras de Tolkien, presentes numa carta endereçada a uma leitora, praticamente colocam Tom Bombadil como um budista. Para D. T. Suzuki (2006, p. 203), um dos pontos principais do budismo é não pensar nas coisas como sendo boas ou más e, dessa maneira, tornar-se restrito, mas deixar a mente mover-se livremente e manifestar suas funções inesgotáveis. Assim sendo, pode-se afirmar que Tom é o “‘nirdvandva’, [...], por isso, é também o salvador, o dispensador da cura e da renovada força vital, o unificador dos opostos [...]” (JUNG, 2012g, p. 231-232). Esse caráter “búdico” de Tom Bombadil, personagem que aparece logo no início da jornada de Frodo, é também uma prolepse que antecipa a própria individuação do hobbit, que tomará um barco para as Terras-Imortais no último capítulo da narrativa. Na verdade, o primeiro sonho que Frodo tem na casa de Tom mostra que o processo de individuação já está acontecendo no interior do hobbit:

Na calada da noite, Frodo teve um sonho sem luz. Via agora a lua nova nascendo; sob sua luz ténue aparecia diante dele uma parede negra de pedra, perfurada por um arco escuro que parecia um portão. Frodo tinha a impressão de estar sendo erguido, e passando pelo arco descobriu que a parede de pedra era um círculo de colinas, e que no centro dele ficava uma planície, no meio da qual se levantava um pináculo de pedra, semelhante a uma enorme torre, mas obra da natureza. No topo estava a figura de um homem. A lua, galgando o céu, pareceu parar por um momento sobre a cabeça deste homem, reluzindo nos cabelos brancos que o vento agitava [...] De repente, uma sombra, na forma de grandes asas, passou cobrindo a lua. A figura levantou os braços e uma luz emanou do cajado que segurava. Uma águia enorme deu um voo rasante e a carregou para longe (TOLKIEN, 2001, p. 131).

Na literatura e na ficção, os sonhos podem ser divididos em três grupos diferentes: os sonhos proféticos e prolépticos, que antecipam elementos que só acontecerão em um momento futuro da narrativa; os sonhos que manifestam o inconsciente do sonhador e que expressam uma série de arquétipos intimamente relacionados ao mundo anímico da personagem que sonha; e um amálgama entre os dois primeiros tipos, entre a profecia e o inconsciente. O sonho de Frodo situa-se nessa terceira categoria justamente por retratar a fuga do mago Gandalf, que foi aprisionado por Saruman no topo da torre de Orthanc, e por ser uma manifestação do psiquismo do hobbit.

Se o sonho possui um caráter compensatório, como Jung argumentou ao longo de suas obras, e se Frodo ainda encontra-se preso aos conflitos da Terra-média e ao peso do anel obscuro, então a narrativa onírica tenta oferecer ao hobbit o mundo aéreo da liberdade. “Será

preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo *ar* é o epíteto *livre*? O ar natural é o ar livre” (BACHELARD, 2001, p. 8). Sendo assim, o inconsciente de Frodo busca proporcionar, mesmo que por alguns poucos segundos, a liberdade e a leveza espiritual que o hobbit já não encontra durante o período de vigília. Até mesmo Freud, que possui uma teoria distinta sobre a interpretação dos sonhos, encontrou um caráter compensatório nos sonhos de voo:

Os sonhos de voar ou flutuar no ar (em geral, de cunho prazeroso) exigem as mais diversas interpretações; com algumas pessoas, essas interpretações têm de ser de caráter individual, ao passo que, com outras, podem ser até mesmo de natureza típica. Uma de minhas pacientes costumava sonhar, com muita frequência, que estava flutuando a certa altura acima da rua, sem tocar o chão. Ela era muito baixa e tinha horror à contaminação envolvida no contato com outras pessoas. Seu sonho de flutuação realizava seus dois desejos, elevando seus pés do chão e alçando sua cabeça até uma camada mais alta de ar. Em outras mulheres, verifiquei que os sonhos de voar expressavam o desejo de “ser como um pássaro”, enquanto outras, no sonho, tornavam-se anjos durante a noite, por não terem sido chamadas de anjos durante o dia (FREUD, 2006e, p. 427).

Do mesmo modo que o sonho de voar compensa a baixa estatura de uma paciente de Freud, e também supre a necessidade de ser chamada de anjo das outras, o onirismo aéreo tenta compensar a dureza do fardo que o destino impôs ao pequeno Frodo, envolvendo-o com leveza do ar. Freud também cita o desejo de tornar-se pássaro como o grande motivo por trás dos sonhos de voo. No legendário de Tolkien, a transformação em um pássaro remete à história de Elwing, que voou para longe em direção ao oeste, desligando-se dos sofrimentos da Terra-média para encontrar a perfeição de Valinor. Sendo assim, o sonho de Frodo também retrata um desejo de ser leve como uma ave, como a própria Elwing. A história de Eärendil e Elwing também mostra que o voo possui certo significado arquetípico que remete ao processo de individuação. Para Bachelard, “a passagem dos movimentos da alma à alma inteira em movimento é precisamente a grande lição do voo onírico. O voo onírico dá às experiências do sonho uma espantosa unidade” (2001, p. 49). Em termos junguianos, os movimentos da alma citados por Bachelard relacionam-se com a dinâmica inconsciente, que reúne a personalidade sombria e a própria *anima*. A alma inteira em movimento, por sua vez, pode ser relacionada ao movimento da individuação, isto é, à integração, na consciência, daquilo que se encontra disperso no inconsciente. O simbolismo do processo de individuação também aparece no sonho de Frodo por meio da união dos dois elementos fundamentais que formam o tecido

onírico. As colinas e o pináculo de pedra, que representam a terra, mesclam-se com o voo que introduz o hobbit na pátria aérea. Assim, Frodo coloca-se “no centro onde são trocados os valores imaginários entre nuvens e rochedos” (BACHELARD, 2013b, p. 148), entre o mundo aéreo e o mundo terreno. Essa troca de valores imaginários representa a própria individuação, o processo no qual a consciência empresta seus meios de expressão para o inconsciente se manifestar.

Bachelard (2001, p. 30) também relaciona o voo onírico com Mercúrio, o viajante noturno que possui asas no calcanhar. O deus Hermes/Mercúrio, que foi concebido durante a noite, é a divindade dos ladrões e do roubo. Por ser frequentemente relacionado com o arquétipo do *trickster*, Mercúrio é também uma representação do inconsciente, da personalidade inferior e pueril. Contudo, “os alquimistas dotavam o seu Mercúrio das mais elevadas qualidades espirituais, em clamoroso contraste com o lado obscuro de sua natureza” (JUNG, 2012o, p. 73). Essa elevação de Mercúrio ocorre, possivelmente, porque o inconsciente é a “matriz da mente humana e de todas as suas invenções” (JUNG, 2012o, p. 73). O inconsciente é a mãe da consciência e seus conteúdos olvidados ou reprimidos são a chave para o processo de individuação. Na alquimia, o Mercúrio é o “jogo de cores da ‘cauda pavonis’ (cauda do pavão) [...]. É metal e não obstante líquido, matéria e no entanto espírito, frio porém ígneo, veneno que é medicamento, *um símbolo unificador de opostos*” (JUNG, 2012a, p. 313). O fato de Hermes receber, tão naturalmente, as projeções positivas e negativas da psique humana, além do Mercúrio (al)químico ser dotado de características tão contraditórias, mostra que o deus também é uma representação do si-mesmo. Como divindade e mensageiro dos deuses, Hermes representa a ligação com o divino que é geralmente associada ao arquétipo que representa a meta da individuação. Ademais, Hermes foi escolhido como mensageiro pelo próprio Zeus, “destinado particularmente ao seu serviço pessoal e ao dos deuses infernais Hades e Perséfone” (GRIMAL, 2005, p. 224). Pode-se afirmar, portanto, que a ligação que Hermes tem com o mundo superior e com o próprio Hades também representa o si-mesmo que engloba tanto a consciência quanto o inconsciente. Mercurius é aquele que “adquiriu a força do que é superior e do que é inferior” (DORNEUS *apud* JUNG, 2012p, p. 36), do que é consciente e do que é inconsciente. Sendo assim, na narrativa onírica transparece a vontade de tornar-se um ser aéreo caracterizado pela leveza e pela completude divina, pois “[t]udo o que é bom é leve, tudo o que é divino corre sobre pés delicados” (NIETZSCHE *apud* BACHELARD, 2001, p. 34) e voa por meio de asas mercuriais. Em outras palavras, o sonho mostra que o inconsciente de Frodo já deseja a perfeição do si-mesmo.

Quando Frodo é erguido pelo sonho, ele automaticamente ganha aquelas asas que o inconsciente atribui ao deus Mercúrio, que é também uma representação do si-mesmo. “*Mercurius* é espírito e matéria; o si-mesmo, como indica sua simbólica, abrange tanto a esfera psíquica como a corporal. Este fato se exprime de modo particularmente evidente nas mandalas” (2012q, p. 320). Assim, o onirismo de Frodo transforma o hobbit em um mediador entre o mundo material da terra e a pátria espiritual do ar, em um Hermes que unifica os opostos e que pode ser relacionado ao processo de individuação. A mandala que Jung relaciona ao si-mesmo e a Mercúrio também aparece no sonho de Frodo. Skogemann (2009, digital) nota o aparecimento de uma formação mandálica na parede de colinas que circunda a planície no meio da qual ergue-se Orthanc, a torre de Saruman, o mago traidor. Pode-se considerar essa torre um ponto central que une as duas metades antagônicas do círculo mandálico. Em **O Senhor dos Anéis**, as cidades e as florestas que assumem formas mandálicas são verdadeiros labirintos que oferecem desafio àqueles que buscam seu centro. A Floresta Velha, por exemplo, possui várias “paredes” de vegetais emaranhados e de arbustos espinhosos que confundem aqueles que se aventuram em seu interior. Minas Tirith, por sua vez, é um labirinto circular. A “Cidade fora construída em sete níveis, cada um cavado no flanco da colina, e ao redor de cada nível se erguia uma muralha, e em cada muralha havia um portão. Mas os portões não eram alinhados [...], e assim, ora de um lado, ora do outro, dispunham-se [...] na subida” (TOLKIEN, 2001, p. 793-794). A terra de Saruman em Isengard, entretanto, é uma exceção justamente por ser o lar da personagem que representa o pensamento científico e linear. Saruman é um mago que cobiça o poder e que luta arduamente para se tornar o ser mais poderoso da Terra-média. Graças à sua minuciosa busca pelo Um Anel, Saruman acaba afrontando Sauron e Gandalf, tornando-se “traidor conhecido de ambos” (TOLKIEN, 2002, p. 372). Assim, o mago age de modo solitário e independente, colocando-se entre os dois lados opostos da guerra pelo controle da Terra-média. É por isso que Isengard não é um labirinto, “é reto, é uma força secreta que caminha, que *faz* seu próprio caminho. Nada de tortuoso, nada de cego” (BACHELARD, 2001, p. 129), pois Saruman possui um único objetivo: apoderar-se do anel de Sauron. A mandala que representa Isengard, portanto, não é adornada pelos relevos e pelas nuances geográficas tão comuns nas outras cidades. Ademais, o fato de Saruman ter se colocado entre Gandalf e Sauron, entre os dois lados opostos da Guerra do Anel, corrobora a ideia de que sua torre aparece no sonho como um bastião que se encontra entre as metades antagônicas do círculo de colinas.

Gandalf e a águia também são elementos de fundamental relevância para a compreensão do sonho de Frodo. Para Skogemann, “[...] a águia e o mago podem ser vistos

como símbolos de transcendência, imagens que representam o início da individuação”²¹ (2009, digital). A fuga de Gandalf também remete ao arrebatamento do profeta Elias, que após “sua subida ao céu foi colocado entre os anjos, e paira qual águia sobre a terra [...]” (JUNG, 2012t, p. 270). O carro de fogo que leva o profeta pode ser relacionado ao Anel de Fogo²² que Gandalf utiliza para “reacender corações num mundo que se esfria” (TOLKIEN, 2001, p. 1149). E se “*Cristo elucida o arquétipo do si-mesmo*” (JUNG, 2012l, p. 52) nas análises junguianas, Elias é também uma representação da totalidade justamente por ser um “correlato” de Jesus no Antigo Testamento. Na verdade, os dois profetas empreendem jornadas espirituais muito semelhantes. Assim como Cristo multiplica os pães e transforma água em vinho, as palavras que Javé pronuncia por meio de Elias impedem que a vasilha de farinha e o jarro de azeite de sua anfitriã viúva se esvaziem. Ademais, Elias realiza o milagre da ressurreição e também ascende aos céus por vontade divina no episódio do arrebatamento. O próprio milagre da transfiguração no novo testamento relaciona os dois profetas:

[...] Jesus tomou consigo Pedro, João e Tiago e subiu ao monte para rezar. Enquanto rezava, o aspecto do seu rosto se transformou e suas vestes se tornaram de resplandecente brancura. E dois homens conversavam com ele: eram Moisés e Elias; apareceram envoltos em glória e lhe falavam a respeito de sua partida, que devia cumprir-se em Jerusalém. [...]. Quando estes iam se retirando de perto de Jesus, Pedro lhe disse: “Mestre, é bom a gente estar aqui. Façamos então três tendas: uma para ti, uma para Moisés e uma para Elias”. [...]. Enquanto falava, veio uma nuvem que os cobriu. Ficaram aterrorizados quando entraram na nuvem. E da nuvem saiu uma voz, dizendo: “Este é meu filho, o Eleito, escutai-o!” Ao soar aquela voz, Jesus se encontrou só (BÍBLIA..., 2006, p. 1558).

O fato de Elias aparecer na presença de Cristo, pouco antes da voz de Deus surgir da nuvem, mostra que ambos os profetas são mediadores da pátria aérea divina e do mundo terreno, representado pelo monte. Cristo e Elias representam a totalidade e a individuação porque, segundo Jung, “é impossível distinguir entre os símbolos espontâneos do si-mesmo (da totalidade) e uma imagem divina” (2012l, p. 56). É importante ressaltar que essa imagem divina também aparece no sonho de Frodo personificando o arquétipo do si-mesmo. No legendário composto por Tolkien, Gandalf é um Ainu, isto é, um dos seres Sagrados que foram criados pelo deus primordial no início da cosmogonia. Como um representante dos

²¹ No original: “[...] the eagle and the wizard can be seen as symbols of transcendence, images that represent the beginning of individuation”. A tradução é de nossa autoria.

²² *Narya* é um “dos Três Anéis dos Elfos, o *Anel do fogo* ou *Anel Vermelho*; portado por Círdan e, mais tarde, Mithrandir” (TOLKIEN, 2006b, p. 432).

Ainur, Gandalf participou da criação da Música Magnífica e, conseqüentemente, da concepção do universo tolkieniano. Gandalf é, portanto, uma criatura divina que também representa a própria meta da individuação. Ao tomar o lugar de Frodo como figura central da trama onírica, o mago passa a representar o próprio sonhador. Essa projeção onírica do sonhador em um outro indivíduo é algo frequente nos sonhos, afinal, o inconsciente “condensa toda uma série de imagens em uma única ‘frase’; ou ‘desloca’ o significado de um objeto para outro de alguma forma a ele associado” (EAGLETON, 2006, p. 236). O deslocamento de significado ocorre no sonho porque Frodo e Gandalf possuem funções semelhantes na trama de **O Senhor dos Anéis**: Ambos carregam o fardo colossal de salvar a Terra-média da influência de Sauron e também são portadores de anéis mágicos. E se, no sonho que antecede a entrada na Floresta Velha, Frodo estava escalando uma torre, agora ele foi erguido por meio do voo onírico e levado até o topo pelo próprio inconsciente, que o relaciona com o mago Gandalf. Essa sequência onírica ocorre porque o sonho às vezes “é parte integrante de uma série. Assim como existe uma continuidade na consciência, embora interrompida pelo sono, do mesmo modo talvez exista uma continuidade no processo inconsciente [...]” (JUNG, 2012r, p. 49) que produz os sonhos. Pode-se afirmar, portanto, que há um movimento rumo à individuação no âmago do hobbit e que sua psique já anseia pela completude do si-mesmo.

O deslocamento que a psique de Frodo realiza ao substituir a personagem central do sonho, que era o próprio hobbit, pelo mago Gandalf, também sugere uma identificação inconsciente com o Fogo Inextinguível. O ainu é “um servidor do Fogo Secreto, que controla a chama de Anor” (TOLKIEN, 2001, p. 344), e também um ser divino que remete ao si-mesmo. E se o primeiro sonho de Frodo pedia uma identificação com o fogo de Ilúvatar, o segundo tenta concretizar essa identificação por meio do deslocamento e do simbolismo onírico. Desse modo, o sonho intenta superar a interdição colocada pelo raio, pelo fogo ígneo que impede o acesso às terras Imortais, realizando uma identificação com um ser imortal que se declara servidor da Chama Secreta. Tem-se, portanto, um conflito entre o fogo provedor, secreto e criador, e o fogo que realiza a interdição. Esse conflito entre ígneos opostos representa a própria individuação:

Quando o fogo se devora a si mesmo, quando o poder se volta contra si, é como se o ser se totalizasse no instante de sua perda e a intensidade da destruição fosse a prova suprema, a prova mais clara da existência. Essa contradição, na própria raiz da intuição do ser, favorece as transformações de valores sem fim (BACHELARD,

2008, p. 118).

O sonho do hobbit, portanto, também possui aquela função de realização de desejos inconscientes tão explorada por Freud em **A Interpretação dos sonhos**. O onirismo de Frodo mostra que a personagem, que é ainda inconsciente de si mesma e de sua própria função na Guerra do Anel, já deseja a totalidade que Bachelard relaciona ao fogo urobórico que devora a si mesmo.

Antes de deixar a confortável casa de Tom para continuar sua jornada até Valfenda, Frodo tem outro sonho que remete ao processo de individuação. Esse sonho completa uma série de representações oníricas que retrata a busca pela completude da alma ao longo da obra-prima de Tolkien. Se, no primeiro sonho da sequência, Frodo estava escalando uma torre e no segundo ele alcança o topo graças ao voo e ao trabalho onírico que o relaciona com Gandalf em Orthanc, no terceiro e último o hobbit já está a caminho do paraíso do legendário tolkieniano:

[...] ouviu uma doce voz cantando em sua mente: uma canção que vinha como uma luz pálida atrás de uma cortina de chuva cinzenta, a voz crescendo até transformar aquele véu chuvoso em cristal e prata, para depois se distanciar, revelando aos olhos um campo muito verde sob a luz do sol (TOLKIEN, 2001, p. 139).

Skogemann (2009) nota que o sonho supracitado se torna realidade no final de *O Retorno do Rei*. Na terceira e última parte de **O Senhor dos Anéis**, Frodo chega aos Portos Cinzentos e toma um barco para as Terras Imortais a fim de curar os terríveis ferimentos que a jornada infligira em seu corpo e em sua mente. Ao contemplar Valinor, a morada dos Valar, o hobbit “teve a mesma impressão que tivera no sonho na casa de Bombadil; a cortina cinzenta de chuva se transformou num cristal prateado e se afastou, e Frodo avistou praias brancas e atrás delas uma terra vasta e verde sob o sol que subia depressa” (TOLKIEN, 2001, p. 1092). O segundo sonho na casa de Tom, que é também uma prolepse do que acontecerá com Frodo no final da trama, tem como tema principal a transcendência e a individuação justamente por representar a viagem rumo ao paraíso do universo ficcional criado por Tolkien. Em termos junguianos, Frodo “está a caminho de realizar sua totalidade, mediante a seu ego é [sic] introduzido na esfera do ‘divino’” (JUNG, 2012b, p. 62-63). E se o sonho é a manifestação de um desejo, como argumenta Freud, e também uma maneira de compensar um desequilíbrio psicológico, como afirma Jung, então a viagem onírica rumo às Terras Imortais criada pelo

material onírico busca preencher o inconsciente de Frodo com aquela leveza divina que lhe falta durante a vigília. O sonho de Frodo tenta introduzir o hobbit na pátria aérea do si-mesmo, é um sonho musical que acalenta e acalma o psiquismo perturbado pelas aflições diurnas.

Outro elemento importante da narrativa onírica em questão é o surgimento da música. Parece que Tolkien chega a determinar o andamento, isto é, o nível de celeridade da canção onírica, ao registrar uma evolução musical: “a voz crescendo até transformar aquele véu chuvoso em cristal e prata” (TOLKIEN, 2001, p. 139). Pode-se notar, conseqüentemente, um *crescendo* no sonho de Frodo, um movimento ascendente que acompanha a viagem do hobbit às Terras Imortais. Essa ascensão musical remete à Canção Magnífica em **O Silmarillion**, formada pelo “som de melodias em eterna mutação, entretecidas em harmonia, as quais, superando a audição, alcançaram as profundezas e as alturas; e as moradas de Ilúvatar encheram-se até transbordar; e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e este não estava mais vazio” (TOLKIEN, 2006b, p. 4). Assim, pode-se relacionar a canção que o hobbit ouve ao se aproximar da terra dos Valar, canção essa que cresce por meio de um movimento quase cosmogônico que dissipa a bruma cinzenta e dá à luz um campo muito verde encimado pelo sol, com a música primordial da criação. O sonho do hobbit é, conseqüentemente, uma manifestação da Canção dos Ainur, da música que foi moldada pelo Fogo Secreto. A narrativa onírica comprova a afirmação bachelardiana de que o “sonho é a cosmogonia de uma noite. Todas as noites o sonhador recomeça o mundo. Todo ser que [...] sabe dar ao seu devaneio todos os poderes da solidão, devolve ao devaneio sua função cosmogônica” (BACHELARD, 2001, p. 201). Sendo assim, o sonho revela que Ainulindalë²³ também ecoa no inconsciente de Frodo e que o hobbit só precisa tomar consciência dessa música cosmogônica para reconhecer sua própria essência divina por meio do processo de autoconhecimento que Jung chamou de individuação.

A musicalidade do sonho também possui certa relação com o si-mesmo. A teoria musical geralmente “divide” as composições em ritmo, harmonia e melodia. Na literatura, o ritmo é o elemento que pode ser melhor expresso graças ao uso da métrica, da tonicidade e mesmo da configuração do verso. É o ritmo que, segundo Mario de Andrade, aproxima a música da obra poética:

Desses [...] elementos constitutivos da música, o mais rápido a se desenvolver é o

²³ Ainulindalë é o nome da “‘Música dos Ainur’, também chamada de *(Grande) Música, (Grande) Canção*” (TOLKIEN, 2006b, p. 398).

ritmo. Fazendo parte não só da música, mas de poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes, e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só, é perfeitamente compreensível que ele se desenvolva em primeiro lugar. E foi, aliás, pela observação da importância primacial que tem o ritmo na organização da vida humana, tanto social como individual, que Hans de Buelow, parafraseando a Bíblia, disse aquela sua espirituosa frase: “No princípio era o Ritmo”... (ANDRADE, 1958, p. 13).

Esse ritmo cosmogônico, que se desenvolve em primeiro lugar e tem importância primordial na organização da existência e da vida, também se manifesta no sonho de Frodo, afinal, a música que embala a viagem onírica do hobbit rumo às Terras Imortais remete à Ainulindalë e ao Fogo Inextinguível que originou todas as coisas. Na verdade, há certa relação arquetípica entre ritmo e fogo. É relativamente comum nos estudos psicanalíticos a hipótese de que o fogo surgiu graças a um movimento rítmico de origem inconsciente. Para Bachelard, “toda a tentativa *objetiva* de produzir o fogo pela fricção é sugerida por experiências inteiramente íntimas” (2008, p. 37). Ora, é exatamente a fricção ritmada de dois gravetos ou duas pederneiras que produz a chama. Assim, o ritmo é também uma divindade ígnea, um Prometeu que dá à humanidade a chama da iluminação:

Segundo o material que dispomos, não parece impossível que a descoberta da produção de fogo tenha ocorrido deste modo, isto é, através do redespertar regressivo do ritmo. [...] o ritmo é a maneira clássica de gravar certas ideias ou outras atividades, e aquilo que deve ser gravado, isto é, firmemente organizado, é a transferência da libido para uma nova forma de atuação. Como depois da fase nutritiva do desenvolvimento a atividade rítmica não tem mais função no ato da alimentação²⁴, ela passa não só para a área da sexualidade [...], mas também para o campo dos “mecanismos de atração”, música e dança (JUNG, 2012f, p. 186).

O trecho supracitado sugere que o fogo e a música possuem a mesma matriz inconsciente. Na cosmogonia estabelecida por Tolkien, essa relação entre a música e o elemento ígneo é evidente porque a canção dos Ainur e a Chama Inextinguível de Eru combinam-se para originar o universo. E quando o inconsciente de Frodo manifesta essa música primordial, esse ritmo cosmogônico que originou todo o universo, ele novamente se identifica com o Fogo Secreto e com a divindade. O onirismo do hobbit mais uma vez mostra o desejo inconsciente de alcançar a individuação e adentrar a pátria divina do si-mesmo.

²⁴ O ritmo encontra-se na sucção compulsiva do seio materno no momento da alimentação.

O sonho em questão também é semelhante a uma série de quadros pintados por uma paciente de Jung, identificada simplesmente como senhora X²⁵. Do mesmo modo que os sonhos de Frodo retratam três fases da busca pela completude que o hobbit iniciou ao deixar o Condado, as três primeiras pinturas da sequência de quadros elaborados pela analisanda de Jung retratam o início do processo de individuação. Em seu texto **Estudo empírico do processo de individuação** (1950), o psicanalista faz uma análise pormenorizada das representações pictóricas feitas pela paciente e das fantasias interiores que surgiram no momento da composição dos quadros. Essas fantasias inconscientes “criam” uma espécie de narrativa que é analisada por Jung ao longo do texto e que, pode-se dizer, também remetem à situação da personagem Frodo no início da trama de **O Senhor dos Anéis**. Eis a primeira descrição da série:

viu-se enterrada da cintura para baixo numa rocha. Era uma praia cheia de blocos de pedra. No fundo via-se o mar. Ela sentiu-se presa e desamparada. De repente viu-me nas roupas de um feiticeiro medieval. Ela gritou, pedindo socorro; aproximei-me e toquei a rocha com a vara mágica. A pedra rompeu-se imediatamente e ela saiu de dentro inteira (JUNG, 2012h, p. 291-292).

Observando a situação da paciente, Jung conclui que o “quadro representa antes de mais nada seu estado de cativo” (JUNG, 2012h, p. 292). A rocha que aprisiona a paciente em seu interior remete ao elemento terroso, às profundezas da terra e ao simbolismo da inconsciência. O rompimento da rocha, não obstante, mostra o início da individuação, o “processo de transformação que solta o ser humano da prisão no inconsciente” (JUNG, 2012h, p. 293). O feiticeiro medieval que rompe a pedra é o Velho Sábio, cuja função é guiar a analisanda pelos caminhos obscuros da individuação. Note-se que o cárcere inicial da paciente é semelhante à inconsciência de Frodo no início de sua jornada pela Terra-média. Essa inconsciência relaciona-se simbolicamente com o Um Anel, o qual representa a sombra absoluta, e com o fato de Frodo ainda não compreender totalmente sua sina, bem como os perigos que se ocultam em cada vereda obscura da Terra-média. O simbolismo elemental do quadro e o aprisionamento na rocha, que representa o elemento terra, também podem ser relacionados à inconsciência de Frodo no início da narrativa. Conta-se em **O Silmarillion** que o artífice élfico Celebrimbor forjou Narya, Nenya e Vilya, “os Anéis do Fogo, da Água e do Ar, engastados com rubi, diamante e safira” (TOLKIEN, 2006b, p. 367). As pedras preciosas engastadas nos anéis encontram-se simbolicamente relacionadas com o elemento de cada uma

²⁵ O codinome Senhora X foi dado à paciente pelo próprio Jung.

das joias. Para Bachelard, “é a respeito dos rubis que se avalia melhor o vigor das impressões do fogo” (2013b, p. 246). A cor vermelha e o fulgor do rubi remetem ao elemento ígneo, à chama que cintila liberando fagulhas escarlates e brilhantes. Já o diamante, assim como o cristal, é “uma água congelada” (2013b, p. 233). Em **Cem anos de solidão** (1967), García Márquez mostra que o gelo e o diamante possuem a mesma transparência, o mesmo caráter diáfano que divide a luz em estrelas policromáticas:

Ao ser destapado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro só havia um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais a claridade do crepúsculo se despedaçava em estrelas coloridas. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma explicação imediata, José Arcádio Buendía atreveu-se a murmurar:

– É o maior diamante do mundo.

– Não – corrigiu o cigano. – É gelo (MÁRQUEZ, 2009, p. 59).

Assim, o inconsciente reúne gelo e diamante em um mesmo arquétipo luminoso. A safira, por sua vez, possui um simbolismo arquetípico que remete ao ar. “Mal é aberto o estojo que ocultava a safira, e a imaginação aérea levanta voo para o céu azul. Parece que é todo o azul do céu que vem concentrar-se nessa pedra. O *azul* é, de fato, primitivamente uma cor aérea” (BACHELARD, 2013b, p. 241). E se os anéis élficos representam três dos quatro elementos fundamentais, o Um Anel que Sauron confeccionou para controlar todos os outros deve representar o elemento que completa a quaternidade. Assim, do mesmo modo que a paciente do Jung inicia a narrativa dos quadros presa numa rocha, Frodo também se encontra preso ao anel cujo simbolismo remete ao elemento terroso justamente por ser feito de ouro, um metal encontrado no ventre da rocha. E como um artesão que trabalha o ouro, o Senhor do Escuro é também um ferreiro que usa seus conhecimentos malignos para manipular seus inimigos. Para Bachelard, esse

ferreiro malvado é a pior das regressões. [...] veremos frequentemente ferreiros hábeis e enganadores que forjam armas de vingança. Muitas vezes lhes é recusada a beleza de sua força; são representados como negros mancos auxiliados por gnomos ameaçadores. Mas esse quadro da *forja do mal* aparece principalmente quando o ferreiro é colocado em rivalidade com outros seres poderosos: o ferreiro ludibria um rei. Em nossos estudos de devaneios mais ingênuos, mais *naturais*, podemos provisoriamente deixar de lado esse aspecto. Devemos tentar retrair os devaneios do trabalho positivo, devaneios que são a base da psicologia da criação (2013b, p.

108).

Sauron é também um ferreiro enganador que ludibriou reis com a forja do anel. Contudo, Bachelard deixa de lado essa figura sinistra a favor de devaneios mais positivos, de devaneios da “ máscula alegria ferreira” (BACHELARD, 2013b, p. 107). Sauron é, portanto, aquele ferreiro maligno que foi reprimido no estudo bachelardiano sobre **A terra e os devaneios da vontade**. E como já dito alhures, tudo que é reprimido e renegado participa da natureza do inconsciente. Por conseguinte, Sauron é um arquétipo do inconsciente não só na trama de **O Senhor dos Anéis**, como também na própria obra de Bachelard. O fato de Frodo manter o anel preso ao seu corpo por intermédio de uma corrente mostra que o hobbit encontra-se acorrentado ao Senhor do Escuro, ao próprio arquétipo da inconsciência, do mesmo modo que a analisanda de Jung encontrava-se presa no cárcere de rocha.

Outro elemento importante dos quadros em questão é o arquétipo do Velho Sábio, que é representado por Gandalf na narrativa de **O Senhor dos Anéis**. O mago é uma personagem dotada de sabedoria e inteligência capaz de estimular o hobbit em uma das partes mais difíceis de qualquer aventura: o momento da partida, o instante em que o indivíduo precisa deixar sua vida rotineira e habitual para adentrar o desconhecido. Assim como o Jung pictórico-onírico liberta a paciente das pedras, Gandalf age como um “analista” que catalisa o processo de individuação de Frodo, descobrindo a verdadeira natureza do Anel, direcionando a jornada do hobbit e também o guiando por caminhos ocultos e olvidados. Do mesmo modo que o raio e o relâmpago aparecem no segundo sonho de Frodo como um convite à individuação, Gandalf é uma personagem que surge para estimular o hobbit a deixar sua toca no Condado e a iniciar a jornada heroica pela Terra-média. O segundo quadro da série mostra justamente esse raio que o inconsciente chinês relaciona àquilo que incita todo movimento. Assim, o raio pictórico despenca sobre a terra e liberta uma esfera rochosa, revelando “uma mudança inesperada e subjugante da condição psíquica” (JUNG, 2012h, p. 295). O raio que é atirado pelo inconsciente da analisanda sugere que a paciente aceitou o convite à individuação realizado pelo trabalho analítico e iniciou o processo que a libertará de sua (auto)prisão. E como o mago e a analisanda foram retirados do segundo quadro, Jung conclui que tais figuras foram substituídas pelo raio, que acerta a terra do mesmo modo que o cajado do mago, e pela esfera, que estava enterrada assim como a paciente.

Como já mencionado, o inconsciente desloca o significado das figuras oníricas para outras com as quais guarda certa relação. A substituição da esfera pela paciente, conseqüentemente, mostra que o inconsciente da analisanda iniciou uma identificação com a

forma esférica, que remete ao círculo, à perfeição e à completude do uróboros. Para Bachelard, “a esfera não tem centro, realiza simplesmente o gesto arredondado que solidariza o oco das mãos” (2008, p. 83). E se não há nenhum centro na natureza esférica, também não há uma região periférica, isto é, cerne e periferia unem-se em um movimento de individuação. Ademais, o gesto oco citado por Bachelard pode ser relacionado ao gesto que o budista faz com as mãos no momento da meditação: os polegares se encontrando numa espécie de círculo formado pelas palmas, posicionadas uma sobre a outra e voltadas para cima. Portanto, a esfera pressupõe um caráter íntegro e búdico que representa o processo de união dos opostos do psiquismo. E no terceiro quadro da série, a rocha esférica é enfronhada pelo meio por uma faixa ondulante e prateada. A cor prata, segundo a paciente, é “Mercúrio, isto é, Hermes, é o *nous*, o espírito [...]” (JUNG, 2012h, p. 307). A esfera sobe ao céu e acrescenta luminosidade à pintura, tingindo o quadro com cores vívidas como o amarelo e o vermelho. Essa ascensão da pedra, que foi envolvida por uma faixa prateada, também pode ser associada ao voo mercurial de Frodo no sonho da Torre de Orthanc e ao próprio nascimento de Hermes. Quando Hermes foi gerado por Maia, “envolveram-no em pequenas faixas, como era costume fazer aos recém-nascidos” (GRIMAL, 2005, p. 223). Como já mencionado, Hermes é uma figura arquetípica que pode ser relacionada ao si-mesmo e à individuação por ser uma divindade ligada ao mundo superior, a pátria aérea dos deuses, e também ao Hades, o mundo subterrâneo dos mortos. Na alquimia, Mercúrio é duplo “pelo fato de reunir em si os opostos (ele é metal e no entanto é líquido)” (JUNG, 2012e, p. 328). Sendo assim, o aparecimento de Hermes nos quadros pressupõe a união da rocha e do mundo aéreo, isto é, do inconsciente e da consciência. Esse casamento entre os opostos ocorre porque

[a] imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união da natureza e dos deuses, ou, para ser mais fiel à imaginação pura, somos o mais forte dos traços de união entre a terra e o ar: somos duas matérias num único ato (BACHELARD, 2001, p. 109).

Portanto, o cárcere da paciente no interior do inconsciente pressupõe a elevação do espírito ao mundo aéreo dos deuses e o início da individuação. O movimento ascendente da esfera e a iluminação que o acompanha mostram que “a libertação tornou-se uma realidade integrada à consciência. A analisanda compreendeu que a esfera flutuante representava ‘a verdadeira personalidade’” (JUNG, 2012h, p. 308), que engloba também a obscuridade do

inconsciente. A policromia e a súbita iluminação dos quadros lembram a cena onírica na qual Frodo se aproxima dos campos verdes de Valinor. E assim como a paciente ascende e experimenta a iluminação ao ser inserida no mundo aéreo, Frodo também irá transcender sua condição de hobbit terreno e inconsciente para alcançar as Terras Imortais.

Não obstante, Frodo percorre um árduo e obscuro caminho antes de alcançar a transcendência. O hobbit precisa continuar sua jornada e os perigos começam a surgir assim que o grupo deixa a alegre casa de Tom Bombadil. No mesmo dia em que Frodo sonha com as Terras Imortais, os hobbits acabam se perdendo em meio às neblinas. O ambiente sinistro e ameaçador separa o grupo e Frodo avista “dois olhos, muito frios, embora iluminados por uma luz pálida, que parecia vir de alguma distância remota” (TOLKIEN, 2001 p.144). A nefanda criatura subjuga o hobbit com um toque frio e o aprisiona em um túmulo:

Quando voltou a si, por um momento não podia lembrar de nada, a não ser de uma sensação de terror. Então, de repente, percebeu que estava aprisionado, irremediavelmente preso; estava num túmulo. Tinha sido pego por uma das Criaturas Tumulares, e já estava provavelmente subjugado aos terríveis encantamentos daquelas criaturas descritas em histórias sussurradas (TOLKIEN, 2001, p. 144).

A cena dentro do túmulo e o contato com as Criaturas Tumulares mostram que Frodo foi levado ao domínio dos mortos. O hobbit é enclausurado na câmara sepulcral até mesmo com uma roupa branca que lembra uma mortalha. O contato com o submundo remete à *nekyia*, um elemento ritualístico que aparece frequentemente na literatura e nos mitos. Para Rossi, a *nekyia* é uma convocação “dos mortos a se manifestarem no mundo dos vivos, uma espécie de abertura momentânea dos portões do Hades [...], um levantar proposital (conjurado por alguém) e muito breve do véu de Ísis pelo qual os espíritos podem vir para o lado dos vivos para se comunicarem” (ROSSI, 2014, p. 17). O autor observa a realização de um ritual de *nekyia* em trechos específicos de dois textos clássicos da literatura ocidental: no canto XI da **Odisseia**, de Homero, e no canto VI da **Eneida**, de Virgílio. Em **O Senhor dos Anéis**, um romance com contornos épicos cujo caráter arquetípico remete aos mitos da antiguidade, o contato com os mortos e com o submundo também é bastante explorado. A *nekyia* de Frodo, não obstante, acontece às avessas, afinal, são os mortos que capturam o hobbit para lhe comunicar uma importante lição. Em outras palavras, a *nekyia* que ocorre na Colina dos Túmulos é a convocação de um ser vivo, de um indivíduo que ainda habita o mundo superior, a se manifestar no mundo dos mortos, o Submundo. Frodo foi literalmente enterrado vivo,

assim como Antígona, filha de Édipo, que foi sepultada ainda com vida em uma caverna. A *nekyia* é uma etapa muito significativa do processo de individuação de Frodo justamente por ser

um portal místico, um processo de acesso entre duas dimensões cosmogônicas, entre vida e morte, entre realidade e imaginário, entre visível e invisível, entre Luz e Trevas, entre o Mundo Médio (a Terra Média, o mundo dos humanos mortais) e os outros planos da existência (Céu, Inferno, Purgatório e diversas outras denominações encontradas nas mitologias nórdica, celta, egípcia, hindu etc.) (ROSSI, 2014, p. 23).

Pode-se, portanto, compreender a *nekyia* como o encontro entre a consciência e o inconsciente, entre a realidade imposta pelo superego e o imaginário gerado pelos arquétipos, entre o brilho cálido e a obscuridade fria da alma, com o propósito da transcendência. Em linguagem psicanalítica, a *nekyia* simboliza a assimilação dos conteúdos reprimidos da personalidade inferior que parecem estar mortos, mas que eventualmente podem atingir o mundo dos vivos, isto é, os domínios da consciência. Para Jung, a *nekyia* é “uma *katabasis eis antron* cheia de sentido, uma descida à caverna da iniciação e do conhecimento secreto” (JUNG, 2012i, p. 143). E se a *nekyia* representa o contato com o inconsciente, então o conhecimento secreto citado por Jung deve ser relacionado à conscientização da *anima* e da sombra, que são geralmente reprimidas pela consciência. Ao relacionar a *nekyia* com a *katabasis*, a descida ao mundo dos mortos, o psiquiatra também deixa subentendido a existência de uma *anabasis*, isto é, o regresso para o mundo dos vivos com o conhecimento obtido no mundo inferior (Hades, Inferno etc.). A própria *nekyia* às avessas vivenciada por Frodo, como uma espécie de “convocação” ao mundo dos mortos, presume uma descida física ao submundo e um retorno, uma ascensão posterior que o leva novamente aos domínios superiores. “De certa forma, toda ficção que se articula em torno da figura do herói, seja essa ficção épica ou não, apresenta uma *Nekyia* e/ou a conjunção *Nekyia+Katabasis+Anabasis*” (ROSSI, 2014, p. 20).

Depois de ser capturado pela Criatura Tumular, Frodo é levado ao submundo por meio de uma *Katabasis*. O sonho que antecede a entrada na Floresta Velha mostrou que o hobbit estava sendo oprimido pela obscuridade e pelas vicissitudes do Um Anel, que remete ao arquétipo da sombra. Na câmara tumular, Frodo é literalmente tomado pela escuridão venéfica que representa a inconsciência. Contudo, o hobbit passa por uma iluminação durante o sepultamento que, pode-se afirmar, retrata aquela luz que todo hobbit possui e que remete à

história de Eärendil e Elwing:

Enquanto estava ali deitado, pensando e tentando se controlar, percebeu de repente que a escuridão cedia aos poucos: uma luz pálida e esverdeada crescia à sua volta. Num primeiro momento não pôde ver em que tipo de lugar estava, pois a luz parecia emanar dele próprio, e do chão ao redor, e ainda não tinha atingido o teto ou a parede (TOLKIEN, 2001, p. 144-145).

A luz pálida que é emitida por Frodo representa a própria consciência. E é justamente na escuridão mórbida do túmulo que a luz se manifesta para se mesclar com a escuridão. A *katabasis* de Frodo, portanto, representa o encontro de dois mundos que eram considerados incompatíveis e que futuramente irão se fundir para gerar uma totalidade. O próprio Jung relaciona a *katabasis* com um processo que leva ao reconhecimento dos opostos da psique:

[...] ocorre nos meus pacientes, após o tempo da *Katabasis* [...], o reconhecimento da bipolaridade da natureza humana e da necessidade dos pares conflitantes de opostos. Por isso, após os símbolos da demência experimentados na desintegração, seguem-se imagens que representam a reunião dos opostos: claro-escuro, em cima-embaixo, branco-preto, masculino-feminino etc. (JUNG, 2012i, p.143).

A descida ao domínio dos mortos sugere que Frodo, assim como os pacientes de Jung, tomou conhecimento dos opostos que habitam em seu âmago. O hobbit já havia descoberto que o Anel que “herdara” de Bilbo no começo da trama continha a essência do Senhor do Escuro, porém sua súbita iluminação na câmara também revela a existência de uma luz que é intrínseca à sua alma e que emana de seu próprio ser. Não obstante, a luz é ainda fraca e o hobbit precisa de auxílio para escapar das garras da criatura tumular. Apesar da situação desesperadora, Frodo consegue reunir força e coragem para pronunciar o nome de Tom Bombadil. Sua voz ganha força ao bradar o nome da misteriosa personagem e um som tonitruante ecoa pelo túmulo pedindo auxílio. Então, uma abertura surge na extremidade da câmara e a cabeça do velho Tom aparece “(com chapéu, pena e tudo o mais) recortada pela luz do sol que nascia vermelho” (TOLKIEN, 2001, p. 146). Note-se que a pena e o chapéu emplumado, que possuem um simbolismo que remete à união dos opostos, são colocados em evidência, reforçando a ideia de que o túmulo é um local no qual a consciência e o inconsciente se encontram. Com a ajuda de Tom, que foi “invocado” por meio de uma rima recitada por Frodo, os hobbits conseguem escapar do túmulo e chegar à aldeia de Bri. Em

outras palavras, Bombadil realiza a *anabasis* da personagem, trazendo o hobbit de volta ao mundo dos vivos e encerrando o processo de *nekyia+katabasis+anabasis* da personagem.

O fato de Frodo mostrar-se incapaz de realizar a própria *anabasis* sugere que a aventura de individuação do hobbit apresentará certas divergências em relação à Jornada do Herói estabelecida por Joseph Campbell. Se Tom não houvesse atendido o pedido de ajuda, Frodo provavelmente ficaria enclausurado no mundo dos mortos assim como Pirítoos, que foi preso à Cadeira do Esquecimento depois de descer ao Hades. Na verdade, há vários exemplos de heróis que receberam algum tipo de ajuda na viagem pelo mundo dos mortos. Até o poderoso Teseu, que desceu ao submundo para raptar Perséfone, precisou ser resgatado por Hércules, cuja ida aos infernos foi guiada por Hermes. Dante, por sua vez, precisou do auxílio de Virgílio para ultrapassar os círculos do inferno. Contudo, o resgate de Frodo sugere, talvez pela primeira vez na narrativa, que a individuação do hobbit apresentará certas complicações. A personagem passará por outras experiências perigosas das quais não conseguirá escapar por si mesmo e precisará constantemente da ajuda de outros indivíduos para superar as dificuldades que surgem ao longo de sua jornada. Assim, o processo de transcendência do hobbit será diferente daquela individuação clássica que envolve a assimilação do inconsciente por meio do embate com a criatura monstruosa, o casamento com a *anima* personificada pela donzela indefesa, e o retorno triunfante do herói à sua terra natal. A descida ao submundo, não obstante, fez com que Frodo entrasse em contato com uma luz interior capaz de lidar com as trevas representadas pelo Um Anel. Embora essa luz ainda seja fraca, ela será amplificada pela luminosidade do frasco mágico que o hobbit ganhará da personagem Galadriel, em Lórien.

Na estalagem O Pônei Saltitante, localizado na aldeia de Bri, a liderança do grupo é assumida pelo guardião Passolargo, cujo verdadeiro nome é Aragorn. Como dito anteriormente, Aragorn é um rei que também está trilhando a senda que leva à totalidade psíquica. A própria genealogia da personagem remete ao processo de individuação. Como um representante do povo dos dúnedain, Aragorn é descendente dos homens da ilha de Númenor, que foi criada pelos Valar na forma de uma grande estrela e, portanto, representa “esse estranho conceito duplo de uma estrela-ilha (*star-isle*), [...], de uma estrela que seria uma ilha do céu” (BACHELARD, 2013a, p. 50). Considerando que Númenor é uma terra abençoada que não fazia parte da Terra-média e que se encontrava mais próxima de Valinor, pode-se dizer que a estrela-ilha é um “fragmento” do mundo celeste dos Valar concedido aos homens fadados ao eterno sono da morte. Ao unir duas imagens típicas da literatura e da imaginação humana, o céu estrelado e a ilha terrena, a estrela-ilha também se torna um arquétipo da

individuação, o processo de amadurecimento psicológico que unifica a consciência elevada e o inconsciente sombrio e terreno. Sendo assim, a forma estelar de Númenor representa a própria síntese dos opostos, isto é, o casamento do mundo superior com o mundo terreno. Essa estrela-ilha unificadora de opostos simboliza, em termos psicanalíticos, a situação daqueles indivíduos que vivenciam em seu âmago o conflito e a união da consciência e do inconsciente, do aéreo e do terreno, do masculino e do feminino. A personagem Aragorn, conseqüentemente, é capaz de auxiliar Frodo na parte inicial de sua jornada rumo à completude justamente por possuir o sangue dos numenorianos correndo em suas veias. A individuação é algo estampado *a priori* no destino do dúnadan. Contudo, Frodo e Aragorn percorrem caminhos diferentes ao longo da narrativa. O hobbit precisa destruir o anel de Sauron, enquanto o dúnadan luta para reestabelecer o reino de Gondor. É por isso que os heróis se separam logo na primeira parte do romance. Não obstante, a grande diferença entre a individuação das duas personagens é o contato com a *anima*. Frodo perdeu a mãe ainda pequeno e nenhuma personagem feminina relevante apareceu em sua vida até sua chegada em Lórien. Aragorn, por sua vez, apaixonou-se por Arwen anos antes do nascimento do hobbit. Para Skogemann (2009, digital), a própria jornada que Aragorn empreende para restaurar a linhagem real de Gondor é impulsionada pelo amor à elfa Arwen, cuja nobre estirpe exige um pretendente igualmente grandioso, isto é, o próprio rei do principal reino dos homens na trama de **O Senhor dos Anéis**. Sendo assim, essa relação íntima que Aragorn tem com a *anima*, bem como sua experiência como um guardião que realizou incontáveis viagens pela Terra-média, irão colocar Frodo em situações nas quais o Feminino se manifesta com maior intensidade.

Aragorn guia o grupo de hobbits até um valezinho localizado no flanco oeste do Topo do Vento, onde Frodo é tomado pela força implacável do Um Anel. Também chamado de Amon Sûl, o Topo do Vento é a mais alta das Colinas do Vento. Sobre uma saliência do vale, os hobbits veem “uma sombra se levantar, uma sombra ou mais de uma. [...]. Logo não havia mais dúvida: três ou quatro figuras negras e altas estavam ali, [...], olhando para baixo em direção a eles” (TOLKIEN, 2001, p. 202). As figuras sombrias são os Espectros do Anel, os principais servos de Sauron, que avançam lentamente para capturar Frodo. O indefeso hobbit, tomado pelo medo e pelo desespero, sucumbe à tentação e coloca o Anel no dedo indicador da mão esquerda:

Imediatamente, embora tudo continuasse como antes, escuro e sombrio, as figuras se tornaram terrivelmente claras. Frodo podia ver através de suas roupas pretas. Havia cinco figuras altas: duas em pé, na saliência do valezinho, três avançando. Nos seus

rostos brancos brilhavam olhos agudos e impiedosos; sob as capas havia grandes túnicas cinzentas; sobre os cabelos cinzentos, elmos de prata; nas mãos magras, espadas de aço. Seus olhos caíram sobre ele e o penetraram enquanto corriam na sua direção. Desesperado, Frodo puxou sua espada, tendo a impressão de que dela emanava um brilho vermelho, como se estivesse em brasa. Duas das figuras pararam. A terceira era maior que as outras: o cabelo era longo e brilhante, e sobre seu elmo estava uma coroa. Numa mão segurava uma longa espada, e na outra uma faca; tanto a faca quanto a mão que a seguravam brilhavam com uma luz fraca. Ela pulou para a frente e avançou sobre Frodo (TOLKIEN, 2001, p. 203).

Ao colocar o Um Anel, Frodo passa a ver os asseclas de Sauron (e também a ser visto por eles). O hobbit enxerga “cinco figuras altas [...]. Nos seus rostos brancos brilhavam olhos agudos e impiedosos; sob as capas havia grandes túnicas cinzentas; sobre os cabelos cinzentos, elmos de prata; nas mãos magras, espadas de aço” (TOLKIEN, 2001, p. 203). O fato de Frodo conseguir ver a verdadeira forma dos Espectros, os quais eram reis entre os homens, mostra que o hobbit passou a enxergar aquela essência invisível e espectral que só tomava forma graças aos mantos negros e aos cavalos criados por Sauron. No legendário de Tolkien, os elfos e os homens, bem como outros seres conscientes como os anões, são formados por Fëa (espírito) e Hröa (a forma corporal feita de carne, da substância de Arda) (cf. TOLKIEN, 1994, p. 218). Ao que tudo indica, o anel de Sauron possibilita justamente o contato com Fëa, com o “mundo espiritual”, ao mesmo tempo que esconde seu usuário do mundo material de Hröa. Nos tempos míticos, os Elfos acreditavam que o Fëa separado de sua forma corporal ingressava “no ‘Reino da Noite’ e no poder do ‘Senhor da Noite’. Estas opiniões eram evidentemente derivadas da Sombra sob a qual eles despertaram”²⁶ (TOLKIEN, 1994, p. 219). E parece que essa “fusão” do espírito com o poder do Senhor do Escuro foi o que aconteceu com os homens que caíram em sua armadilha e se tornaram espectros. Assim, o Anel insere Frodo no reino espiritual do Fëa e, conseqüentemente, a personagem também passa a ser vista pelos temíveis Espectros. Até mesmo a espada do hobbit, que começa a emanar um brilho vermelho como se estivesse em chamas, sugere que Frodo foi colocado no mundo espiritual. Para Bachelard, a “espada não reflete somente os raios do sol. Na batalha, sob impacto, expelirá o fogo aprisionado. Faiscará, não por um reflexo, mas por sua virtude íntima” (2013b, p. 122). Portanto, o brilho vermelho que Frodo vê quando adentra o mundo espiritual é o próprio fogo que constitui o “espírito”, a essência da

²⁶ No original: “‘the Realm of Night’ and into the power of the ‘Lord of Night’. These opinions were plainly derived from the Shadow under which they awoke”. A tradução é de nossa autoria.

espada trabalhada na forja.

O fato de Frodo se encontrar, nesse momento da trama, no limite entre dois mundos, sendo um deles invisível e incorpóreo, sugere simbolicamente que o hobbit foi colocado no limiar entre a consciência e o inconsciente. O espectro, por exemplo, é a manifestação de algo que está morto e que, por algum motivo específico, continua a existir ou a aparecer no mundo dos vivos. Em uma obra de ficção, o espectro pode ser interpretado como uma representação dos conteúdos reprimidos que continuam perturbando a consciência, isto é, como uma figura de caráter arquetípico que (des)encarna o inconsciente humano em uma narrativa. Na trama de **O Senhor dos Anéis**, os Espectros do Anel são servos de Sauron e trazem em sua essência o arquétipo da sombra. Mas no momento em que o Nazgûl ataca, Frodo grita o nome de Elbereth Gilthoniel e acutila o pé do inimigo. O hobbit então sente uma lâmina penetrando seu ombro e perde a consciência. Elbereth, também chamada de Varda, é uma Valië²⁷ cuja “beleza é por demais majestosa para ser descrita nas palavras de homens ou elfos, pois a luz de Ilúvatar ainda vive em seu semblante. Na luz estão seu poder e sua alegria” (TOLKIEN, 2006b, p. 16). Conta-se em o **Silmarillion** que Morgoth, o primeiro Senhor do Escuro, elegeu Elbereth como sua principal inimiga, e “ele a odiava e temia mais do que qualquer outro ser criado por Eru” (TOLKIEN, 2006b, p. 16). Enquanto Varda é pura luz de Ilúvatar, Morgoth é a escuridão primordial. Assim sendo, Frodo evoca uma figura numinosa no momento em que é tomado pela sombra. O contato entre a luz e a escuridão relaciona a cena no pequeno vale com a *nekyia* da Colina dos Túmulos. Na câmara tumular, o hobbit foi salvo por invocar o nome de Tom Bombadil, assim como o nome de Elbereth espanta Espectros no vale. Há também uma relação histórica entre o Topo do Vento e a Colina dos Túmulos. Em tempos há muito passados, um reino chamado Angmar surgiu ao norte para destruir os dúnedain de Arnor²⁸. O Senhor de Angmar “era conhecido como o Rei dos Bruxos, mas só depois se soube que na verdade ele era o chefe dos Espectros do Anel” (TOLKIEN, 2001, p. 1102). Com um grande exército maligno, o Nazgûl cercou o Topo do Vento e incendiou a Torre de Observação que fora construída pelos homens sobre Amon Sûl. Mais tarde, os espíritos nefandos de Angmar também invadiram a Colina dos Túmulos. Num manuscrito editado por Christopher Tolkien e publicado em **Contos Inacabados**, Tolkien afirma que o Rei dos Bruxos visitou a Colina dos Túmulos durante a Caçada ao Anel. Ademais, “[e]m notas sobre os movimentos dos Cavaleiros Negros [...] está dito que o Capitão Negro permaneceu lá por alguns dias, e que as Criaturas Tumulares foram despertadas” (TOLKIEN, 2002, p. 384).

²⁷ Valië é o feminino de Valar.

²⁸ Arnor era um reino dos númenorianos no norte da Terra-média.

No vale encimado pelo Topo do Vento, é a invocação de uma personagem feminina que salva Frodo dos dedos nefandos do Inimigo. Pode-se afirmar, portanto, que Elbereth personifica a *anima* que emerge do inconsciente para ser assimilada durante o processo de amadurecimento que leva ao si-mesmo. E assim como a rima trouxe o velho Tom para a Colina dos Túmulos, o nome de Elbereth deve ter trazido o poder da própria Valië ao Topo do Vento. Portanto, o conflito contra os Espectros do Anel aproxima o hobbit da sombra e da *anima*, representando um aspecto mais completo da personalidade que reúne o inconsciente e as qualidades femininas da alma. Mas o desmaio de Frodo, ocorrido graças ao ferimento infligido pela lâmina do Inimigo, mostra simbolicamente que a maturidade psíquica e espiritual necessária para assimilar todos os arquétipos envolvidos na cena em questão ainda não foi adquirida. Não obstante, o conflito no vale também sugere que Elbereth lança sua luz sobre a obscuridade dos Espectros e salva a personagem Frodo. A invocação de uma figura feminina que auxilia no contato com a escuridão representa, em linguagem psicológica, a transformação da *anima* no que Jung chamou de *mediatrix*, “a mediadora entre o inconsciente e o consciente [...]” (JUNG, 2012u, p.88). A partir do chamado realizado por Frodo, a *anima* começará a se manifestar com maior frequência na narrativa, surgindo em momentos críticos nos quais o hobbit precisará de força e apoio espiritual para lidar com a obscuridade de Sauron e também com sua própria escuridão interna. Assim, as grandes personagens femininas do romance começarão a aparecer na trama após a evocação de Elbereth Gilthoniel. Pode-se, portanto, interpretar a cena no pequeno vale como uma conjuração do elemento feminino que auxiliará na guerra contra o Senhor do Escuro e que acompanhará Frodo ao longo de sua caminhada pelos caminhos sombrios que levam ao si-mesmo.

A primeira personagem feminina que aparece após o ataque dos Nazgûl é Arwen Undómíel, também chamada de Estrela Vespertina. Após a fuga do pequeno vale e a apressada chegada à Valfenda, Frodo é curado do terrível ferimento causado pela lâmina dos Nazgûl. O hobbit é então levado para um banquete élfico no qual encontra a bela Senhora da Valfenda, cuja beleza é descrita pelo narrador de Tolkien nos seguintes termos:

os braços brancos e o rosto claro eram perfeitos e suaves, e a luz das estrelas estava em seus olhos brilhantes, cinzentos como uma noite de céu limpo; apesar disso, parecia-se com uma rainha, e seu olhar era cheio de ponderação e sabedoria, como o olhar de alguém que conhece muitas coisas que os anos trazem. Na altura da fronte, a cabeça estava coberta com uma touca de renda prateada, enredada com pequenas pedras, de um brilho branco (TOLKIEN, 2001, p. 235).

O trecho citado mostra que a luz das estrelas de Elbereth habita os olhos da Senhora de Valfenda. As próprias pedras brilhantes da touca de renda que cobre seus cabelos negros lembram estrelas emolduradas pelo negrume do céu noturno. Ademais, Frodo se depara com o olhar penetrante de Arwen justamente no momento em que os elfos cantavam uma canção para Elbereth, derramando sílabas adocicadas que “caíam como joias cristalinas, numa fusão de palavra e melodia” (TOLKIEN, 2001, p. 247). O olhar da Estrela Vespertina, sua vestimenta e até mesmo a música que ecoa pelo salão apresentam características estelares, brilhantes e prateadas, que aproximam Arwen da divindade que é chamada de Senhora das Estrelas. Arwen é, portanto, uma das manifestações da *anima* invocada por Frodo no flanco do Topo do Vento. Como dito anteriormente, a *anima* pode se transformar numa ponte que leva ao inconsciente, possibilitando um relacionamento entre as duas partes opostas da psique e, conseqüentemente, estimulando o processo de individuação. E se as águas constituem o principal caminho por meio do qual o paraíso tolkieniano é alcançado, então *ponte* pode ser um termo satisfatório para caracterizar a *anima* em **O Senhor dos Anéis**. Na aventura de Frodo, a *anima* torna possível a jornada rumo ao si-mesmo, a longa caminhada em meio às águas turbulentas que levam à plenitude de Valinor, pois é justamente a personagem Arwen que possibilita a viagem de Frodo rumo às Terras Imortais:

foi Arwen quem primeiro pensou em enviar Frodo para o Oeste, [...], e ela usou sua própria renúncia ao direito de ir para o Oeste como um argumento. Sua renúncia e sofrimento estavam relacionados e enredados com os de Frodo: ambos eram partes de um plano para a regeneração do estado dos Homens. A prece dela, portanto, podia ser especialmente efetiva, e seu plano ter uma certa equidade de troca. Sem dúvida foi Gandalf quem foi a autoridade que aceitou o pedido dela. Os Apêndices mostram claramente que ele era um emissário dos Valar e na prática o plenipotenciário destes na execução do plano contra Sauron (TOLKIEN, 2006a, p. 311).

Portanto, Arwen é uma personagem que auxilia Frodo em sua jornada rumo à perfeição do paraíso e que, conseqüentemente, personifica o próprio arquétipo da *anima*, cuja “falta de desenvolvimento usurpa, ou melhor, retém o pleno desabrochar de uma personalidade” (JUNG, 2012k, p. 101). Contudo, há determinado simbolismo na personagem Arwen que se relaciona com a obscuridade do inconsciente e da sombra, pois as pedras brilhantes que adornam seus cabelos também remetem às silmarils na coroa de Morgoth, o primeiro Senhor do Escuro. Além disso, Tolkien afirma que o “*O Senhor dos Anéis* obviamente é uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início,

mas conscientemente na revisão” (TOLKIEN, 2006a, p. 167). As personagens que aparecem ao longo da narrativa são arquétipos do inconsciente que também podem ser encontrados nos textos bíblicos e nas narrativas míticas que formam os alicerces do Catolicismo. Assim, Arwen Undómiel, ao receber o epíteto “Estrela Vespertina”, deve ser relacionada ao próprio Lúcifer, a “Estrela da Manhã”. A personagem, conseqüentemente, carrega consigo a sombra que a psicologia junguiana associa ao próprio Lúcifer, sugerindo que a *anima* também possui um caráter obscuro na narrativa de Tolkien. Essa sombra luciferina torna-se evidente no momento em que Arwen abre mão da sua imortalidade. Aparentemente, a Estrela Vespertina realiza um sacrifício quando escolhe ficar ao lado de Aragorn, um ser mortal apesar da longevidade de sua linhagem numénoriana, renunciando sua imortalidade e dando as costas à cobiçada dádiva que foi concedida aos elfos: a possibilidade de viajar para o oeste em direção à Valinor. A personagem então usa seu próprio sacrifício como argumento para enviar Frodo às Terras Imortais, uma vez que se é possível abrir mão da imortalidade, é também possível transferir a dádiva para o indivíduo que está inserido em um conflito criado nos tempos míticos e que, de certa maneira, foi resultado da ganância dos elfos que ansiavam pela plenitude de Valinor e pela supremacia que só seria obtida na Terra-média, “onde seu prestígio como o povo mais elevado [...] era maior do que na base da hierarquia de Valinor” (TOLKIEN, 2006a, p. 148). Entretanto, uma passagem de **O Silmarillion** sugere que a renúncia de Arwen foi, na verdade, um ato que consolidou a própria individuação da personagem:

Ele [Eru], assim, determinou que os corações dos homens sempre buscassem algo fora do mundo e que nele não encontrassem descanso; mas que tivessem capacidade de moldar sua vida, em meio aos poderes e aos acasos do mundo, fora do alcance da Música dos Ainur, que é como que o destino de todas as outras coisas; e por meio de sua atuação tudo deveria, em forma e de fato, ser completado; e o mundo seria concluído até o último e mais ínfimo detalhe. [...].

Inclui-se, nesse dom de liberdade, que os filhos dos homens permaneçam vivos por um curto intervalo no mundo, não sendo presos a ele, e partam logo, para onde, os elfos não sabem. Ao passo que os elfos ficam até o final dos tempos, e seu amor pela Terra e por todo o mundo é mais exclusivo e intenso por esse motivo e, com o passar dos anos, cada vez mais cheio de tristezas. Pois os elfos não morrem enquanto o mundo não morrer, a menos que sejam assassinados ou que definham de dor (e a essas duas mortes aparentes eles estão sujeitos); [...] e, ao morrer, eles são reunidos na morada de Mandos, em Valinor, de onde podem depois retornar. Já os filhos dos homens morrem de verdade, e deixam o mundo; motivo pelo qual são chamados

Hóspedes ou Forasteiros. A morte é seu destino, o dom de Ilúvatar, que, com o passar do tempo, até os Poderes hão de invejar (TOLKIEN, 2006b, p. 36).

Como mostra o trecho citado, a mortalidade é um dom que Eru atribuiu exclusivamente aos humanos. Apesar de vários trechos da obra de Tolkien mostrarem que os atani²⁹ cobiçavam a vida eterna dos elfos, a morte é uma dádiva de liberdade no legendário do autor. Os elfos estão fadados a uma vida presa ao mundo e à própria Música dos Ainur, enquanto os homens são capazes de moldar a própria existência num movimento de livre-arbítrio frente à divindade. Os atani deixam de ser meras notas em uma “pauta celestial” para tornarem-se intérpretes da música cosmogônica dos Ainur. Assim, os homens são como improvisadores que alteram um acorde aqui e outro acolá, que acentuam uma nota para dar mais frescor ao compasso ou até mesmo acrescentam escalas para harmonizar toda a peça musical. Arwen, portanto, torna-se uma representante do povo élfico agraciada com o dom que Ilúvatar concedeu apenas aos humanos. A personagem consegue a dádiva do livre-arbítrio perante a Música Primordial, casa-se com seu amado Aragorn e ainda alcança um prestígio único entre os atani. E mesmo abdicando de sua imortalidade, Arwen continuará sendo lembrada como uma senhora élfica, como um ser elevado que “sacrificou” parte de sua essência a favor do amor e ainda utilizou a própria renúncia para auxiliar aquele que se prontificou a destruir o Anel do Senhor do Escuro ao custo do próprio sacrifício. Mais que um ato de paixão e martírio, a renúncia da Estrela Vespertina é um movimento que consolida seus próprios interesses e sua própria individuação. Assim como Morgoth e Lúcifer, Arwen age seguindo sua vontade, encontrando brechas nas regras que foram estipuladas pela divindade. O arquétipo da sombra, conseqüentemente, também faz parte da essência da Estrela Vespertina, já que uma estrela só se destaca no céu graças à escuridão da noite.

O fato de Arwen aparecer logo após a invocação de Elbereth no Topo do Vento sugere que a *anima* apresenta um caráter duplo e contraditório, como qualquer arquétipo. De um lado, a Estrela Vespertina é bela e brilhante como Elbereth; de outro, ela é obscura como o próprio Morgoth. Sendo assim, Frodo deverá encarar essas duas faces diferentes da *anima* ao longo de sua jornada. O próprio nome que Tolkien atribuiu à personagem sugere um possível vínculo com a dualidade do arquétipo da *anima*. “Frodo é um nome real da tradição germânica. Sua forma em inglês antigo era *Fróda*. Sua ligação óbvia é com a antiga palavra *fród*, que significa etimologicamente ‘sábio por experiência’, mas ela possui ligações mitológicas com lendas da Idade de Ouro no Norte” (TOLKIEN, 2006a, p. 215). Assim, é

²⁹ Atani “era o nome dado aos homens em Valinor” (TOLKIEN, 2006b, p. 177).

possível que Frodo também possua relações simbólicas com Fródi, personagem de um poema encontrado em um dos manuscritos da **Edda** em prosa. Essa narrativa, intitulada *Grottasöngr*,

baseia-se na visita do rei Fródi ao rei da Suécia, onde teria adquirido duas escravas, Fenja e Menja, irmãs de gigantes das montanhas [...], muito corpulentas e fortes, sendo empregadas para mover um moinho mágico (*Grotti*) existente na Dinamarca. Sem descanso, elas trouxeram ouro, paz e bem estar para o rei [...]. Após nove anos de trabalho, elas se rebelam e marcham até a Suécia, guerreando e fazendo inimigos, mas também organizando um exército que ataca o reino de Frodi e acaba com seu período de paz e tranquilidade. No contexto do poema, as gigantas refletem claramente o contexto dúbio que elas representam no imaginário: possuindo características mágicas [...], elas são utilizadas para trazer prosperidade ao reino, mas ao mesmo tempo, representam uma ameaça ao se rebelarem. Sua força e seu poder são positivos, utilizados para remodelar a cultura material humana ou dos deuses, mas ao mesmo tempo, tornam-se perigosos em certo limite (LANGER, 2015, p. 219).

Assim como Fródi, Frodo também deve encarar o caráter contraditório do arquétipo da *anima*. Logo no início da narrativa, o hobbit precisa lidar com a desagradável Lobélia, que sempre cobiçou sua confortável toca. Ao chegar à casa de Bombadil, não obstante, Frodo entra em contato com a bela e generosa Fruta d'Ouro. Ainda no primeiro volume de **O Senhor dos Anéis**, o hobbit recebe de Galadriel o frasco que contém a luz da silmaril, a qual será utilizado no embate contra a terrível aranha Laracna. Assim, nota-se que a *anima* aparece representada por certas personagens femininas que auxiliam Frodo em sua aventura (Galadriel e Fruta d'Ouro), e por outras que o ameaçam de alguma maneira (Lobélia e Laracna). Na jornada de Frodo, a *anima* é aquela ponte que leva à outra margem, à terra firme e segura, mas que é formada por tábuas frágeis que cedem ao primeiro toque, lançando o viajante nas águas profundas do Aqueronte ou do temido Estige. E do mesmo modo que Fenja e Menja nutrem e destroem o reino de Fródi, a *anima* aparece na história de Frodo como um arquétipo que catalisa a individuação do hobbit ao mesmo tempo em que representa uma ameaça mortal. É praticamente impossível duvidar que Tolkien conhecesse a história de Fródi e das gigantas, pois o autor sempre foi um estudioso da mitologia e seu interesse se estendia desde os mitos greco-romanos até as lendas arturianas, ao **Kalevala** finlandês, às narrativas célticas e aos poemas das duas **Edda**. No prefácio do poema **A lenda de Sigurd e Gudrún** (2009),

composto pelo próprio J.R.R. Tolkien, Christopher Tolkien³⁰ afirma que o conhecimento de seu pai

de modo algum se limitava ao “anglo-saxão”, mas estendia-se a um conhecimento especialista dos poemas da *Edda antiga* e da língua nórdica antiga [...]. Na verdade, por muitos anos após ter-se tornado professor de Anglo-Saxão em Oxford, em 1925, foi professor de Nórdico Antigo [...]; deu conferências e aulas sobre a língua e a literatura nórdica em todos os anos desde 1926 até 1939 pelo menos (TOLKIEN, 2010, p. 12).

Se Tolkien era um “especialista” nos poemas das **Eddas**, além de ser um professor erudito que lecionava literatura nórdica em Oxford, pode-se afirmar, com certa certeza, que o autor conhecia o mito de Fródi e das duas gigantes. Assim, também é possível levantar a hipótese de que Frodo foi criado, conscientemente ou talvez de modo inconsciente, inspirado no próprio Fródi, o qual possui uma relação dupla com a *anima*. Essa relação dúbia com o arquétipo que representa o Feminino irá aparecer frequentemente na jornada do hobbit, principalmente após a invocação de Elbereth no Topo do Vento.

Em Valfenda, contudo, as preocupações de Frodo são abrandadas e o hobbit experimenta a leveza geralmente associada ao elemento do ar. Valfenda é uma pátria aérea, uma casa de repouso e cura, justamente por ser o lar de Elrond, o portador do anel do ar. A joia que adorna esse anel empresta a leveza do ar aos indivíduos que buscam refúgio e tranquilidade, visto que o inconsciente sonha “‘aereamente’ o azul da safira como se a pedra concentrasse o azul do céu” (BACHELARD, 2001, p. 110) e espalhasse a própria serenidade da pátria aérea. Além disso, a terra de Mestre Elrond é um local propício para canções e poesias. Segundo Bilbo, os elfos de Valfenda possuem um grande apetite “pela música, pela poesia e pelas histórias. [...] gostam dessas coisas tanto quanto de comida, ou mais” (TOLKIEN, 2001, p. 246). A todo o momento, a música corre pelos cômodos da Casa de Elrond como uma brisa melíflua, enquanto rimas élficas adormecem aqueles indivíduos que buscam abrigo no Salão do Fogo. A música e a poesia também se relacionam com o elemento ar porque são

uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar. O *sopro poético*, antes de ser uma metáfora, é uma realidade que poderíamos encontrar na vida do poema se

³⁰ Christopher é filho de J.R.R. Tolkien e também organizador das obras do que foram publicadas após a morte do autor.

quiséssemos seguir as lições da *imaginação material aérea*. [...]. Tanto na força como na doçura, tanto na cólera poética como na ternura poética, veríamos em ação uma economia dirigida dos sopros, uma administração feliz do ar falante (BACHELARD, 2001, p. 245).

Assim, a música e a poesia de Valfenda, constituídas pelo próprio elemento aéreo, emprestam a Frodo toda sua leveza. O peso que a jornada colocou sobre o psiquismo do hobbit é levado pela ternura do sopro poético, e seu corpo castigado pelas tormentas da Terra-média é restabelecido pela harmonia pneumática da Casa de Elrond. Valfenda ainda é um lugar seguro, distante da sombra de Mordor, e Frodo pode descansar sem as inúmeras preocupações que perturbavam sua mente desde a apressada fuga do Condado. E no grande salão da casa de Elrond, o hobbit ouve uma canção que se mistura com um sonho e origina uma música onírica, uma melodia que leva a pureza e a graça do ar ao seu inconsciente:

Num primeiro momento, a beleza das melodias e das palavras misturadas nas línguas élficas [...] envolveram-no numa espécie de encanto, logo que começou a prestar atenção nelas. Parecia quase que as palavras tomavam forma, e visões de terras distantes e de coisas brilhantes que ele nunca sequer imaginara se abriram diante dele; o salão iluminado pela fogueira se tornou semelhante a uma névoa dourada sobre mares de espuma que suspiravam sobre as margens do mundo. Então, o encantamento ficou cada vez mais semelhante a um sonho, até que Frodo sentiu que um rio interminável de ouro e prata passava por ele, múltiplo demais para ser compreendido; *tornara-se parte do ar que pulsava ao redor, e o encharcava e afogava* (TOLKIEN, 2001, p. 242, grifo nosso).

A canção e as palavras que tomam forma e originam terras distantes remetem, mais uma vez, à Ainulindalë. Como no segundo sonho na casa de Bombadil, Frodo é acalentado pela Canção Cosmogônica dos Ainur, pela própria manifestação do si-mesmo. Para Bachelard, o “sonho cósmico, nas meias-luzes do sono, possui uma espécie de nebulosa primitiva de onde faz sair formas sem número. E, se o sonhador abre os olhos, reencontra no céu essa massa [...] – mais maleável ainda que a nuvem – com a qual se pode [...] construir mundos” (2001, p. 201). Essa massa maleável e aérea, que é uma manifestação do sopro divino, do próprio *pneuma* (πνεῦμα) fecundador, aparece no sonho de Frodo por meio da espuma que suspira sobre as margens do mundo e que se transforma num rio. O rio, que naturalmente participa dos domínios da água, também ganha características pneumáticas justamente por pulsar ao redor de Frodo, como o próprio vento, e também por tornar-se parte

do elemento aéreo. Essa fusão da água e do ar, isto é, do mundo inferior com o superior, também remete ao processo de individuação e ao si-mesmo. E quando o arquétipo do si-mesmo se manifesta no inconsciente de Frodo, graças à canção onírica dos elfos, a história de Eärendil começa a ser entoada por Bilbo. Assim, a massa onírica combina-se com os versos do poema para narrar o encontro entre Eärendil e Elwing, bem como a viagem marítima norteada pela luz da silmaril. Então, a narrativa metadieética feita pela personagem Bilbo retrata a triunfante chegada às Terras Imortais e a conclusão da história do marinheiro:

Foi construído novo navio
 todo mithril e al cristalino,
 proa brilhante, mas ninguém rema
 ou vela treme em mastro argentino:
 a Silmaril, sua única luz,
 que ele conduz qual flâmula em chama
 para brilhar junto a Elbereth
 que reaparece e logo derrama
 imortais asas para o transporte,
 traça-lhe a sorte sempre sua,
 zarpar por céus sem litoral
 por trás do Sol e da luz da Lua.
 [...]
 Por sobre a Terra-média passou
 e ali soou a voz de quem chora,
 donzelas élficas e mulheres
 dos Dias Antigos, de anos de outrora.
 Mas sobre si levava sua sorte,
 da Lua até a morte, estrela fadada
 a ir queimando sem se deter
 para rever sua terra amada;
 pra todo o sempre nesta missão,
 sem que descanso tenha à frente,
 longe levar da lâmpada a flama
 qual Porta-chama do Ponente (TOLKIEN, 2001, p. 244-245).

O poema de Bilbo mostra que a individuação de Eärendil não segue o molde clássico apontado por Joseph Campbell, pois o marinheiro não retorna ao seu lar após concluir a aventura por terras desconhecidas para fechar o ciclo urobórico geralmente associado à jornada arquetípica do herói. Mesmo após alcançar Valinor, que representa o si-mesmo

junguiano, Eärendil continua velejando numa jornada sem descanso. O paraíso não é a meta derradeira do marinheiro e sua história de amor não possui um desfecho feliz, afinal uma outra sina é reservada à personagem Elwing. A história de Eärendil mostra que, na obra de Tolkien, a individuação não percorre um caminho determinado, uma trilha há muito conhecida que possui início e fim. As inúmeras vicissitudes da jornada de Eärendil – o encontro com Elwing e também a separação posterior, a aventura por mares desconhecidos, a chegada às Terras Imortais e, por fim, a viagem sempiterna por trás do Sol e da Lua – mostram que a individuação é um devir, um movimento espiritual que se expande, como o universo, *ad infinitum*, como a própria Ainulindalë, a música cuja evolução, o *crescendo*, se abre ao ser e ao existir. O rio múltiplo e interminável que passa por Frodo por meio de um movimento cosmogônico é o mesmo rio que Hermann Hesse coloca em seu **Sidarta** (1922) para mostrar que a busca pela iluminação, o equivalente budista do processo de individuação psicanalítico, é “a soma das vozes, a totalidade das metas, das ânsias, dos sofrimentos, das delícias, todo o Bem e todo o Mal [...]. Esse conjunto [é] o rio dos destinos, [é] a música da vida” (HESSE, 1966, p.175). Sendo assim, a canção aérea que se torna um rio já está preparando Frodo para sua aventura pela Terra-média e também para sua futura viagem marítima rumo ao Reino Imortal. Ademais, a canção de Bilbo, que é também uma personagem que vivenciou a jornada arquetípica do herói, apresenta a Frodo o mito de Eärendil, o qual se tornará seu próprio mito, seu próprio destino. Assim como o lendário marinheiro, Frodo enfrentará muitos perigos numa jornada que o levará até as Terras Imortais. E quando Bilbo canta os feitos de Eärendil, a música que invade o sonho de Frodo também sugere que os menestréis das gerações futuras poderão cantar a sua própria aventura, reunindo-se nos salões de Elrond e dizendo:

– Vejam, senhores, cavaleiros e homens de honra imaculada, reis e príncipes e belo povo de Gondor, Cavaleiros de Rohan e vós, filhos de Elrond, e dúnedain do norte, elfo e anão e valentes do Condado, e todas as pessoas livres do oeste, ouçam agora minha balada. Pois vou cantar para todos sobre Frodo [...] e o Anel da Perdição (TOLKIEN, 2001, p. 1011).

Portanto, a narrativa feita por Bilbo é também um convite à jornada do herói e à individuação. Talvez a própria história de Eärendil tenha estimulado o hobbit a se oferecer para levar o Anel até Mordor, assumindo assim o destino que lhe foi imposto por forças superiores. A canção de Eärendil, portanto, torna-se uma incitação à individuação e à busca

pela glória do si-mesmo. Na verdade, a escolha de Frodo de seguir sua jornada como portador do Anel acontece justamente no Conselho de Elrond, realizado no dia seguinte ao episódio no Salão do Fogo. Nesse conselho, a Sociedade do Anel³¹ é criada e Frodo assume a tarefa de viajar até a Montanha da Perdição para encontrar o fogo no qual o Um Anel foi forjado e onde poderá ser desfeito. Seguindo os planos deliberados pelos Sábios, a comitiva do anel deixa Valfenda e passa por inúmeras dificuldades até chegar às Minas de Moria, outrora um reino muito rico que pertencia aos anões.

A entrada nas Minas de Moria é um mergulho no interior da terra, é algo semelhante à descida aos infernos tão explorada nos mitos que tratam da figura do herói. Assim como Dante, Frodo encontra feras ameaçadoras em seu caminho, transpõe um rio cuja correnteza flui “entre as pedras do leito, manchadas de vermelho” (TOLKIEN, 2001, p. 313), tal como o rio escarlate e sanguinolento do sétimo círculo do inferno d’**A Divina Comédia**, e mesmo atravessa um portal imponente com inscrições obscuras que guarda os círculos inferiores de Moria. Para Bachelard, “‘a descida aos infernos’ é um acontecimento *psicológico*, uma realidade psíquica normalmente ligada ao inconsciente. Debaxo da elevada casa psíquica, há em nós um labirinto que conduz ao nosso inferno” (BACHELARD, 1990, p. 177). Vários conflitos que surgem nas profundezas de Moria, a qual se encontra dentro da terra, sugerem que a comitiva penetrou nos domínios do inconsciente. O hobbit Pippin, por exemplo, foi movido por um impulso súbito de atirar uma pedra num poço, apesar de todos os cuidados que Galdalf tomara para avançar sem fazer barulho. Em seu texto **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**, Freud mostra que esses atos aparentemente acidentais ou equivocados podem ter uma relação com o próprio inconsciente:

Creio realmente que devemos aceitar esse juízo para toda uma série de movimentos desajeitados aparentemente acidentais. É certo que eles exibem algo de violento e impetuoso, [...], mas mostram-se regidos por uma intenção e alcançam seu objetivo com uma segurança de que em geral não podem vangloriar-se nossos movimentos voluntários conscientes. Além disso, partilham essas duas características – a violência e a infalibilidade – com as manifestações motoras da neurose histérica (FREUD, 2006d, p. 172).

O ato de jogar a pedra no poço, que prejudicou a jornada da comitiva justamente por chamar a atenção dos orcs que estavam dentro de Moria, deve possuir então uma raiz

31 A comitiva do Anel é composta pelos nove heróis da história: Frodo, Sam, Merry e Pippin, os hobbits; Gandalf, o mago; Aragorn e Boromir, os homens; Legolas, o elfo; e Gimli, o anão.

inconsciente. Antes de seguir a jornada rumo ao interior das minas, Pippin expressou seu descontentamento com relação ao caminho escolhido por Gandalf e também se mostrou animado com a possibilidade de voltar para Valfenda. Assim, o hobbit pode ter sucumbido à vontade inconsciente de sabotar a viagem pelas cavernas, numa tentativa desesperada de voltar à agradável Valfenda. Moria é, portanto, um local que estimula a manifestação do inconsciente. E como frequentemente mostra a mitologia e a própria filosofia, a sombra é algo que habita as profundezas cavernosas da terra. O deus grego Dionísio, por exemplo, “quis descer aos Infernos para procurar a sombra de sua mãe Sémele e lhe devolver a vida” (GRIMAL, 2005, p. 122). Platão, por sua vez, discorreu sobre o caráter ctônico da sombra. Em seu célebre Mito da Caverna, um grupo de indivíduos vive acorrentado numa caverna de tal maneira que só é possível enxergar aquilo que se encontra em sua frente. Atrás dos prisioneiros há uma elevação sobre a qual arde uma fogueira. Entre a fogueira e os prisioneiros existe um pequeno muro ao longo do qual vários transeuntes passam carregando estatuetas de homens e animais. O fogo projeta as sombras das estatuetas na parede em frente aos acorrentados, que acreditam que a realidade se limita às silhuetas sombrias graças ao seu duradouro cárcere no subterrâneo. Assim, Platão mostra que a caverna também se encontra intimamente relacionado ao arquétipo da sombra. Mas, enquanto os filósofos se interessam pela ignorância dos prisioneiros com relação ao mundo “real”, isto é, o mundo fora da caverna, e os literatos debatem os princípios miméticos articulados por esse mito, os psicanalistas observam que, apesar dos homens acorrentados só enxergarem figuras sombrias, nenhum deles é capaz de enxergar a *própria sombra*, o próprio inconsciente. O Mito da Caverna, portanto, também mostra a dificuldade que os seres humanos têm de perceber a manifestação da própria personalidade inferior e sombria.

Frodo, na sua condição de personagem, uma representação do humano, portanto, também é incapaz de reconhecer sua sombra pessoal, a qual começa a se manifestar de modo mais evidente na escuridão de Moria. O hobbit já havia entrado em contato com o Anel de Sauron, personagem que representa aquela parte da sombra que é coletiva e se manifesta em todos os povos livres do Terra-média. Nas cavernas subterrâneas, não obstante, Frodo começa a perceber aquela obscuridade pessoal que representa o inconsciente freudiano:

Mesmo assim, Frodo começou a ouvir, ou a imaginar que ouvia, alguma outra coisa: semelhante a passos de pés macios e descalços. O som nunca estava alto o suficiente, nem próximo o suficiente, para que Frodo tivesse certeza do que escutava; mas, uma vez começado, nunca cessava, enquanto a Comitiva estivesse

em movimento (TOLKIEN, 2001, p. 325).

A criatura que segue Frodo como uma sombra é a personagem Gollum, “outrora um hobbit chamado Sméagol que foi totalmente corrompido pelo Anel de Poder no decorrer dos quinhentos anos que o usou” (ROSSI, 2009, p. 153). Assim como William Wilson e o narrador do conto de Poe, e como Ivan Karamazov e o diabo no romance de Dostoiévski, Gollum e Frodo possuem características semelhantes que evocam o que Meletínski (2015) chamou de *arquétipo da dupla natureza*. Assim como Frodo, Sméagol é um hobbit que entrou em contato com o Um Anel e que também reivindicou a poderosa arma de Sauron para si. Ademais, ambos passam grande parte da narrativa juntos numa viagem sem esperanças à Terra das Sombras. Gollum e Frodo, conseqüentemente, “devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro [...], de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro” (FREUD, 2006b, p. 252):

Frodo imaginou ter visto dois pontos de luz clara, quase semelhantes a olhos luminosos. Teve um sobressalto. Seus olhos tinham se fechado. “Acho que quase adormeci durante a guarda”, pensou ele. “Estava à beira de um sonho”. [...].

Quando se deitou, logo adormeceu, mas teve a impressão de que o sonho continuava: ouviu sussurros, e viu os dois pontos de luz clara se aproximando, lentamente. Acordou e viu que os outros estavam falando em voz baixa perto dele (TOLKIEN, 2001, p. 332).

Os olhos luminosos que Frodo enxerga pertencem à criatura Gollum, que está seguindo a comitiva pelos caminhos tortuosos de Moria à procura do anel de Sauron. É importante observar que esses mesmos olhos aparecem no sonho de Frodo como dois pontos de luz clara. E se os sonhos são manifestações do inconsciente do sonhador, como ensina a psicanálise, então o olhar penetrante e persecutório de Gollum, que busca compulsivamente o Um Anel, também é algo que se encontra no inconsciente de Frodo. Sendo assim, o arquétipo da dupla natureza é também uma representação daquela sombra que jamais se separa da luz da consciência. Timothy O’Neill, autor de um dos primeiros estudos junguianos sobre a obra de Tolkien, afirma que Gollum é “a personificação dos aspectos nocivos da própria sombra de Frodo”³² (1979, p.133). Moria, portanto, é um local que possibilita o aparecimento do duplo,

³² No original: “[...] the personification of the unwholesome aspects of Frodo’s own shadow”. A tradução é de nossa autoria.

isto é, do inconsciente que o simbolismo arquetípico relaciona ao interior da terra, às cavernas profundas e às grutas ocultas. O mago Gandalf também encontra seu oposto sombrio dentro das minas. Para viabilizar a passagem da Sociedade do Anel pelo lugar, o mago precisou encarar o terrível Balrog, um Maia que foi corrompido por Morgoth nos tempos míticos. “O *Balrog* é um sobrevivente do *Silmarillion* e das lendas da Primeira Era. [...]. Os *Balrogs*, [...], eram espíritos primevos de fogo destrutivo, principais servos do Poder Escuro” (TOLKIEN, 2006a, p. 174). Como portador do anel do fogo e como servidor da Chama Secreta, Gandalf é também um espírito ígneo. Além disso, ambas as personagens são da mesma estirpe e também rivalizam em poder e imponência. O Balrog é, portanto, o oposto de Gandalf e também sua sombra.

Mas apesar de Frodo entrar em contato com sua sombra pessoal, ele ainda não é capaz reconhecê-la e compreendê-la. Diferentemente de Gandalf, que precisa encarar seu oposto ainda nas profundezas de Moria, o hobbit é incapaz de perceber que aqueles olhos misteriosos e persecutórios possuem um papel tão importante em sua história. Frodo ainda não consegue discernir se aquela sombra é real ou um produto de sua mente fatigada. Assim, Gollum continua seguindo a personagem até que a Sociedade do Anel chega ao reino de Lórien, a terra élfica governada pela senhora Galadriel. A passagem por Lórien, localizada entre os rios Celebrant e Anduin, detém grande importância para desenvolvimento da personagem Frodo, afinal há certo simbolismo no domínio dos elfos que remete à individuação. Lórien é uma terra dotada de magia cuja geografia circular lembra uma mandala. A figura a seguir, retirada do **Atlas da Terra-média**, é uma ilustração, uma espécie de mapa, da cidade élfica de Caras Galadhon, a capital de Lórien cuja circularidade enforma o reino como um todo:

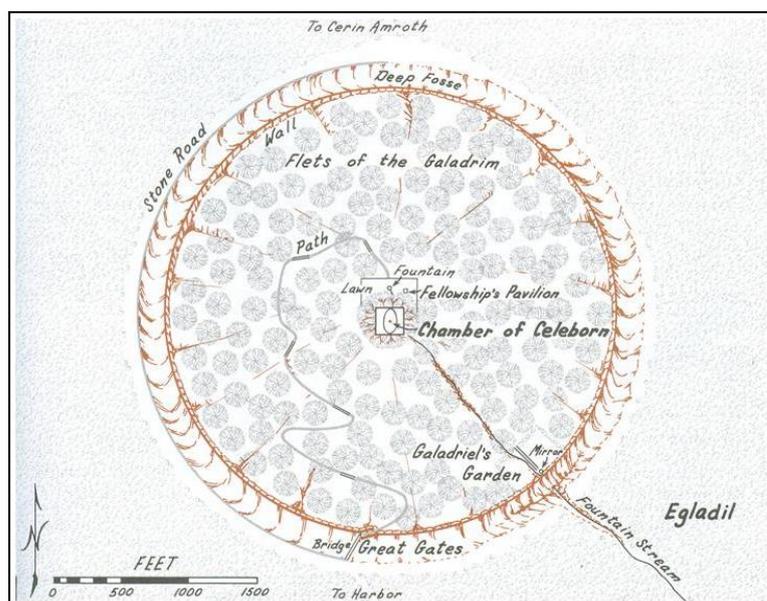


Figura 1: Mapa de Caras Galadhon. Fonte: **The Atlas of Middle-earth**.

Como já dito, as mandalas em **O Senhor dos Anéis** são labirintos. A configuração labiríntica sugere que a busca pelo equilíbrio, pelo ponto central da mandala, só ocorre após a superação do desafio encontrado por aquele(a) preso no labirinto. Para chegar ao coração de Lórien, a comitiva precisa seguir trilhas na floresta, subir encostas de grama, atravessar conjuntos de árvores e continuar trilhando vários caminhos que levam até a cidade dos Galadhrim. Para Bachelard, o labirinto é um arquétipo que “acumula, ao que parece, a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. [...]. Enfim, estranho fatalismo do sonho de labirinto: volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás” (1990, p. 164). Essa angústia que o labirinto proporciona também se encontra na Sociedade do Anel, que desde sua formação vem enfrentando infortúnios e inúmeras dificuldades. A batalha entre Gandalf e o Balrog desestabilizou o ânimo dos heróis, que prosseguem sem esperanças depois da queda de seu sábio guia. Ademais, os hobbits constantemente desejam voltar para o Condado ou para Valfenda, algo impossível graças ao avanço das forças de Sauron pela Terra-média. Sendo assim, o labirinto materializa a própria situação de desamparo do grupo, o qual se vê perdido em um emaranhado de infortúnios frente a um futuro desesperançado. Ao analisar os sonhos labirínticos, Bachelard afirma que “não é porque a *passagem é estreita* que o sonhador sente-se *comprimido* – é por estar angustiado que o sonhador vê o caminho *se estreitar*” (1990, p. 165). De modo análogo, os heróis da Sociedade do Anel encontram na floresta de Lórien sua própria “angústia labiríntica” (BACHELARD, 1990, p. 162), sua própria angústia com relação aos caminhos sinuosos pavimentados pelo destino. Até mesmo Aragorn, o viajante mais experiente da comitiva, questiona se há esperanças para a Sociedade do Anel depois da queda de Gandalf.

E como mostra o mapa acima, a senda que a Sociedade do Anel toma para chegar ao centro de Lórien serpenteia pela floresta até encontrar a morada de Galadriel, o ponto central da mandala. Essa passagem que corre por entre as árvores pode ser naturalmente associada à imagem típica de serpente, que para Bachelard “é um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais *terrestre* dos animais. [...]. A serpente dorme embaixo da terra, na sombra, no mundo escuro” (BACHELARD, 1990, p. 202). Sendo assim, a serpente é uma figura literária fundamental justamente por ser um símbolo do interior da terra, isto é, do inconsciente traiçoeiro e amedrontador, nos textos em que se manifesta. O motivo da serpente na mandala, cujo caráter arquetípico relaciona-se simbolicamente com a individuação, é algo que aparece com certa frequência na obra de Jung. No texto sobre o **Simbolismo da mandala** (1950), o psiquiatra suíço reproduz uma gravura criada por uma de suas pacientes que lembra

a geografia de Lórien e também a estrada que serpenteia por entre suas árvores:



Figura 2: Mandala feita por uma paciente de Jung. Fonte: Jung, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012h.

Jung afirma que “[a] serpente, enquanto ser ctônico [...], representa o inconsciente” (JUNG, 2012h, p. 367). Simbolicamente, o fato dessa criatura obscura e terrena unir a periferia e o círculo central da mandala feita pela paciente – e, note-se, também presente, com a mesma configuração, no mapa da cidade élfica – mostra que o inconsciente é uma instância psíquica necessária para a formação do si-mesmo e que a descoberta da sombra é algo essencial para o processo de individuação. Quando Frodo trilha esse caminho sinuoso que remete à serpente, ele também trilha seu inconsciente, ele enfrenta a angústia labiríntica que perturba a Sociedade do Anel e encontra seu próprio “minotauro” interior, isto é, aquela sombra ameaçadora e oculta que habita os labirintos inferiores da alma. É em Lórien que Frodo começa a compreender a real extensão de sua sombra. Durante a permanência da Sociedade do Anel no reino élfico, Galadriel leva Frodo e seu amigo Sam até uma “concavidade funda e verde, através da qual corria murmurando a água prateada que jorrava da fonte na colina” (TOLKIEN, 2001, p. 377). Com essa água, Galadriel enche uma bacia prateada e a transforma em um espelho mágico:

– Este é o Espelho de Galadriel – [...] – Trouxe-os aqui para que possam examiná-lo, se quiserem.

[...] – Que vamos procurar, e o que vamos ver? – perguntou Frodo, cheio de assombro.

– Posso ordenar ao Espelho que revele muitas coisas – respondeu ela. – E para algumas pessoas posso mostrar o que desejam ver. Mas o Espelho também revelará fatos que não foram ordenados, e estes são sempre mais estranhos e compensadores do que as coisas que desejamos ver (TOLKIEN, 2001, p. 377).

No momento em que a Senhora Galadriel preenche sua bacia com a água do riacho, a narrativa adentra o domínio arquetípico da água, “elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas” (BACHELARD, 2013a, p. 6). Sendo assim, o fato de Galadriel ser portadora de Nenya, o anel da água, reforça a ideia de que a elfa é uma personagem que representa a *anima*, o arquétipo feminino cuja conscientização pressupõe a formação de uma ponte para o inconsciente. E é justamente na superfície aquosa da Espelho de Galadriel que o hobbit vê seu oposto obscuro se materializar:

Mas, de repente, o Espelho ficou totalmente escuro, como se um buraco se abrisse no mundo da visão, e Frodo olhasse no vazio. No abismo negro apareceu um único Olho que cresceu lentamente, até cobrir quase toda a extensão do Espelho. Tão terrível era aquela visão que Frodo ficou colado ao solo, sem poder gritar ou desviar o olhar. O Olho estava emoldurado por fogo, mas era ele mesmo que reluzia, amarelo como o de um gato, vigilante e atento, e a fenda negra de sua pupila era um abismo, uma janela que se abria para o nada (TOLKIEN, 2001, p. 380).

O espelho de Galadriel mostra para Frodo o próprio Sauron, o inimigo, o arqui-vilão da obra máxima de Tolkien. Outrora foi dito aqui que “a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas” (BACHELARD, 2013a, p. 51), e que uma das características do elemento aquático é revelar o duplo daquele que se aproxima de sua superfície espelhada, aos moldes do mito de Narciso. Sendo assim, a água diáfana da bacia mostra que o hobbit e Sauron encarnam o arquétipo da dupla natureza. Tem-se, desse modo, um desdobramento do duplo na narrativa de **O Senhor dos Anéis**. Originalmente, o duplo de Frodo é Gollum, já que uma gama de características semelhantes salta de uma personagem para outra (ambos são hobbits que entraram em contato com o Anel do Poder e que empreenderam uma viagem à terra de Mordor). Contudo, “aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe” (JUNG, 2012h, p. 29). Em termos junguianos, a superfície espelhada da água faz surgir o duplo sombrio de Frodo, aquele aspecto reprimido da personalidade geralmente encoberto pela

persona. Pode-se afirmar, portanto, que o duplo de Frodo se desdobra em duas personagens diferentes, Sauron e Gollum. Esse desdobramento pode ser melhor compreendido quando analisado à luz das ideias de Northrop Frye. O arquétipo do duplo geralmente envolve uma metáfora, que para Frye é uma “declaração de identidade do tipo ‘A é B’ [...]”. Na metáfora, duas coisas são identificadas enquanto cada uma delas retém sua própria forma” (2014, p. 249-250). Assim, quando se diz que Frodo é Gollum, ou que este último é uma prolepse do que acontecerá se Frodo resolver tomar o Anel para si (cf. ROSSI, 2009, p.153), admite-se que ambas as personagens possuem características idênticas ou “conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro” (FREUD, 2006b, p. 252). Para Frye, a metáfora é “uma afirmação retórica de semelhança ou similaridade [...], uma identidade de um indivíduo com sua classe” (2014, p. 523). É natural, portanto, que Gollum seja identificado como duplo de Frodo, afinal ambos fazem parte da mesma “espécie” e vivenciam situações muito semelhantes ao longo de suas vidas. Contudo, Frodo é uma personagem totalmente diferente de Sauron. O Senhor do Escuro é um Maia criado durante a cosmogonia do universo tolkieniano e também um ser poderoso que foi capaz de desafiar os Valar em revolta aberta. É possível questionar, portanto, como o grande antagonista do romance aparece como sombra de um simples hobbit, já que ambas as personagens são muito diferentes e que o próprio oposto de Frodo já havia se manifestado na criatura Gollum. É no momento desse questionamento que a metáfora que envolve o arquétipo da dupla natureza dá lugar a um processo metonímico. No exato instante em que Frodo recebe o Anel, e depois quando se oferece para levar o objeto até as Fendas da Perdição, o hobbit torna-se também uma representação da vontade de Gandalf, Elrond e Galadriel, três personagens que entraram em contato com o Anel e que renunciaram a posse do objeto. E ao se assumir como portador do Anel frente ao Conselho de Elrond, o qual é constituído por representantes dos elfos, dos anões, dos magos, dos homens comuns e também dos dúnedain, Frodo torna-se uma espécie de “escolhido” dos seres livres, um campeão ou paladino dos povos da Terra-média que irá decidir o futuro do Anel. Assim, uma sombra mais densa e antiga, que remete à história de todos os povos supracitados, é também acoplada ao destino do hobbit e Sauron torna-se seu duplo, tal como Gollum.

O episódio do espelho mágico mostra que o lado sombrio de Frodo se adensa graças ao Anel e ao fardo descomunal que o mesmo impõe, excedendo aquela sombra que engloba unicamente os aspectos reprimidos da personalidade e que se manifesta, por exemplo, na relação de Dorian Gray com seu retrato. Há uma grande diferença entre o hobbit e a personagem de Oscar Wilde. Dorian jamais conseguiria atravessar as camadas de tinta de seu

quadro, afinal o retrato “aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor” (BACHELARD, 2013a, p. 24). No caso de Frodo, contudo, o espelho que faz surgir o duplo é côncavo, tem profundidade e continua além da sua superfície. Assim também é a sombra do hobbit, uma sombra que se torna mais densa, volumosa e espessa. Somente um espelho d’água, cuja profundidade estende-se além da face refletora, é capaz de revelar essa sombra que se excede e que se estende. E diferentemente do retrato de Dorian Gray, o fundo da bacia de Galadriel é acessível a um simples movimento de mão. Se o hobbit tivesse mergulhado os dedos no espelho líquido, seu duplo provavelmente teria atravessado a superfície da água, e Frodo sucumbiria frente à força ameaçadora da sombra – ou se tornaria, ele mesmo, a Sombra. É por isso que a personagem Galadriel, reconhecendo que o hobbit ainda não está pronto para enfrentar Sauron, solicita, em tom suave porém imperativo, para que o hobbit “[n]ão toque na água” (TOLKIEN, 2001, p. 380).

Para auxiliar Frodo em seu conflito com a sombra que se adensa e que se torna mais perigosa, Galadriel prepara para o hobbit o frasco mágico que guarda em seu âmago a luz da Estrela de Eärendil. Se a obscuridade do inconsciente é representada por Sauron, que tudo observa de seu trono negro localizado no leste da Terra-média, o frasco de Galadriel é um símbolo de luz que se opõe ao Senhor do Escuro justamente por remeter à silmaril e ao oeste, região na qual se encontram as Terras Imortais. Para O’Neill (1979, p. 132), essa luz do frasco mágico é um símbolo da consciência. Jung caracteriza a luz como “o equivalente simbólico da consciência, e a essência desta última pode ser expressada por analogias referentes à luz” (JUNG, 2012e, p. 27). Assim, o presente confeccionado por Galadriel irá acentuar aquela luz que surgiu de Frodo no interior do túmulo para lidar com a escuridão inconsciente que o envolvia. E se a sombra de Frodo se tornou mais densa graças ao Um Anel, a elfa agora cria um objeto que irá amplificar a luminosidade interior do hobbit. Além disso, o frasco também remete à história de Eärendil entoada no salão de Valfenda. O presente de Galadriel torna-se, consequentemente, um traço mnemônico que lembra Frodo da luz da silmaril que possibilitou a jornada do marinheiro às Terras Imortais, e assim como a canção de Bilbo foi um convite à individuação, o presente de Galadriel é um convite à busca pelo si-mesmo justamente por ser a própria “chave do paraíso”, isto é, por ser a manifestação da silmaril que Eärendil utilizou para adentrar as Terras Imortais.

Com a luz de Eärendil e com as forças reestabelecidas, Frodo deixa a “cidade mandálica” dos elfos para continuar sua jornada até as Fendas da Perdição. Como já dito anteriormente, a mandala é analisada pela psicologia junguiana como uma figura geométrica

que reúne um centro e uma região periférica, tornando-se assim um símbolo de conjunção dos opostos. A mandala formada pela geografia de Lórien, contudo, não estimula o equilíbrio psicológico, tal como as formações circulares geralmente analisadas por Jung. A terra élfica, pelo contrário, evidencia a dualidade interior de Frodo, pois, do mesmo modo que a sombra inconsciente do hobbit se manifesta por meio do espelho de Galadriel, sua essência iluminada e consciente brilha através do frasco que contém a luz de Eärendil. Sendo assim, Lórien é um local que prepara Frodo para lidar com o conflito, e a possível conjunção, das duas instâncias opostas que habitam seu psiquismo. O hobbit deixa a morada de Galadriel até mesmo com bolos “feitos de uma farinha que, assada, era de um tom marrom-claro, e na parte interna tinha cor de creme” (TOLKIEN, 2001, p. 385). Chamado de *lembas*, esse tipo de bolo era extremamente nutritivo e fornecia energia o suficiente para manter os viajantes caminhando por várias milhas. A *lembas* possui certo simbolismo que remete ao crescimento e à própria individuação. Para Bachelard, “a massa que está crescendo é uma matéria com três elementos: a terra, a água e o ar. Esperando o quarto: o fogo” (BACHELARD, 2013b, p. 70). Portanto, o pão-de-viagem que Frodo recebe é uma massa que já reúne os quatro elementos fundamentais em sua essência, tornando-se assim um alimento adequado para aqueles que empreendem uma viagem rumo à individuação, isto é, a fusão dos elementos opostos da psique.

Continuando a jornada iniciada em Valfenda, a Sociedade do Anel desce as águas ligeiras do Grande Rio em direção ao sul, com barcos fornecidos pelos elfos de Lórien, até que Aragorn resolve atracar nos gramados de Parth Galen para um breve descanso. E quando Frodo se separa do grupo para decidir o rumo que a comitiva deveria tomar, Boromir tenta se apoderar do Anel à força. A loucura que acompanha o Anel toma conta do guerreiro, que salta sobre o hobbit com o rosto tomado por um fogo feroz. A atitude de Boromir mostra para Frodo que a perigosa arma de manipulação de Sauron já estava agindo sobre a Sociedade, e que em breve sua influência maligna causaria danos irreparáveis aos membros da comitiva. Pensando no bem-estar de seus amigos, e no fardo que o destino colocara sobre seus ombros, Frodo resolve deixar a Sociedade do Anel para continuar sua jornada até as Fendas da Perdição. Contudo, Sam acaba descobrindo o plano de seu mestre e ambos decidem fugir pelo rio em direção à Terra da Sombra.

Após alguns dias remando e caminhando em meio a árvores mortas e rochas negras, Frodo finalmente consegue capturar Gollum, que continuava seguindo os hobbits à procura do Um Anel. Assim, mais uma vez, a personagem entra em contato com aquela porção da sombra que se encontra mais próxima de sua natureza de hobbit e dos conteúdos reprimidos de seu inconsciente. Se o hobbit não havia identificado Gollum na escuridão de Moria, agora ele é

capaz de se comunicar com a criatura e mesmo convencê-la a fazer um voto de obediência. Jurando sobre o *precioso* anel, Gollum promete levar Frodo até Mordor, afinal somente um representante da personalidade sombria e inferior é capaz de encontrar o caminho que leva até a Terra da Sombra. E no exato instante em que Gollum tece seu juramento sob o olhar de Frodo, Sam percebe que “os dois eram de alguma forma aparentados e não estranhos: podiam atingir a mente um do outro” (TOLKIEN, 2001, p. 650). Ora, se Gollum e Frodo são capazes de atingir o psiquismo do outro, é porque existe uma ligação entre a mente dos dois, um elo psíquico que une as duas personagens e que é típico do arquétipo da dupla natureza.

Para Skogeman (2009, digital), o contato de Frodo com o Espelho de Galadriel aprimorou sua habilidade de reconhecer e de se comunicar com a própria sombra. E assim, o hobbit continua seguindo sua sina de portador do Anel, compreendendo melhor Gollum, seu oposto obscuro, e compartilhando com a criatura alguns momentos de ternura e aproximação mútua. O próprio Gollum parece recuperar um pouco de sua essência luminosa de hobbit no momento em que vê Frodo dormindo tranquilamente junto com Sam, num raro momento de paz dentro da Terra Sombria:

Gollum olhou para eles. Uma expressão estranha passou por seu rosto magro e faminto. Apagou-se o brilho de seus olhos, que ficaram opacos e cinzentos, velhos e cansados. Um espasmo de dor pareceu contorcer seu corpo, e ele se virou, olhando para trás na direção da passagem, balançando a cabeça, como se empenhado em alguma discussão interior. Depois voltou, e lentamente, estendendo uma mão trêmula, com todo o cuidado tocou o joelho de Frodo – mas o toque foi quase uma carícia. Por um momento fugaz, se os que dormiam pudessem tê-lo visto, pensariam que estavam observando um velho hobbit cansado, encolhido pelos anos que o tinham carregado para longe de seu tempo, para longe dos amigos e parentes, e dos campos e riachos da juventude, um ser velho e faminto merecedor de compaixão (TOLKIEN, 2001, p. 753).

Tem-se, desse modo, o simbolismo do inconsciente que se debruça sobre a consciência não para forçar seus conteúdos reprimidos através das barreiras do superego, mas para se reconhecer como um todo, como uma totalidade. Quando Gollum afaga Frodo, há uma aproximação entre os duplos que é típica do processo de individuação. Contudo, Sam logo afasta seu mestre da criatura, que se retira humilhada e ofendida, pronta para executar seu último e nefando plano. Numa tentativa desesperada de recuperar o Anel, Gollum abandona os hobbits na toca da terrível Laracna, uma aranha gigante que morara por muitas eras nas

profundezas da Terra Sombria. Laracna “chegara antes de Sauron, e antes da primeira pedra de Barad-dûr; nunca servira a ninguém a não ser a si própria, bebendo o sangue de elfos e homens, intumescida e gorda, remoendo sem cessar seus banquetes, tecendo teias de sombra” (TOLKIEN, 2001, p. 763). É importante ressaltar que a aranha possui um simbolismo que remete ao feminino e à figura arquetípica da *anima*. Para a psicanálise, “uma aranha, em sonhos, é um símbolo da mãe, mas da mãe *fálica*, a qual tememos; assim, o medo de aranhas expressa temor do incesto materno e horror aos genitais femininos” (FREUD, 2006g, p.33). Portanto, a aranha remete ao lado obscuro do feminino e à mãe castradora que convida ao incesto. A própria Laracna vivia cercada de “suas crias menores, bastardos dos companheiros miseráveis, seus próprios filhos que ela matava” (TOLKIEN, 2001, p. 763). A mitologia clássica também entende a aranha como uma figura que representa o feminino. Conta-se que Aracne era uma jovem da Lídia que dominava a arte de tecer. “A sua habilidade granjeava-lhe a fama de ter sido aluna de Atena, a deusa das fiandeiras e das bordadeiras. Mas Aracne entendia que só a si própria devia o seu talento” (GRIMAL, 2005, p. 39). Numa atitude ousada e imprudente, Aracne desafiou a deusa para um concurso que revelaria a mais talentosa das fiandeiras. Atena então confeccionou uma tapeçaria que representava os doze deuses do Olimpo. Aracne, por sua vez, teceu os amores que desonravam os deuses, representando em seu trabalho “Zeus e Europa, Zeus e Dánae, etc. O seu trabalho era perfeito, mas Palas, furiosa, rasgou-o e feriu a sua rival [...]. Ultrajada, Aracne enforcou-se, desesperada. Atena não a deixou morrer e transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta do seu fio” (GRIMAL, 2005, p. 39). Assim, a história de Aracne trata de personagens femininas, é um mito que só envolve mulheres e que diz respeito à figura arquetípica da *anima*.

No próprio legendário de Tolkien, as aranhas remetem ao sexo feminino. Em o **Hobbit**, Bilbo tenta atrair a atenção das aranhas da Floresta das Trevas chamando-as de *attercop*, palavra que foi traduzida como “aranhinha” na versão brasileira do romance. Morjorie Burns (2005, p. 46), no entanto, afirma que *attercop* (do inglês antigo *attorcoppa*) quer dizer *poison head*, sendo que *coppa* significa *top* [topo], *summit* [cume], ou *head* [cabeça]. Mas *coppa*, ou *cop*, também significa “*cup* [copo] ou *vessel* [vaso, recipiente] (talvez um vestígio de quando crânios eram recipientes de beber)”³³ (BURNS, 2005, p. 47). Tem-se, portanto, uma ligação entre as aranhas do universo tolkieniano e o simbolismo do útero geralmente atribuído ao vaso, aos receptáculos e ao próprio arquétipo da *anima*. Para a

³³ No original: “means [...] cup or vessel (a hint, perhaps, of a time when skulls were drinking bowls)”. A tradução é de nossa autoria.

psicanálise junguiana, a aranha também pode ser compreendida como um símbolo da *anima* não desenvolvida e reprimida que ameaça a consciência:

[a] aranha e todos os outros animais que têm sangue frio ou não possuem um sistema nervoso cerebrosinal funcionam no sonho como símbolos, que desempenham o papel de representantes de um mundo psíquico profundamente desconhecido para nós. [...] na maioria das vezes, eles exprimem conteúdos, que, apesar de ativos, durante muito tempo ainda não têm capacidade de chegar à consciência (JUNG, 2012u, p. 61).

Sendo assim, Frodo encontra em Laracna sua própria *anima* desconhecida e perigosa. E novamente o interior da Terra, isto é, a caverna habitada pela terrível criatura, remete ao inconsciente e às profundezas labirínticas da mente. A causa desse frequente retorno ao interior da alma, que se repete amiúde na narrativa de **O Senhor dos Anéis**, não é da crítica literária arquetípica, mas do próprio inconsciente, “que vai buscar em sua pré-história os temas eternos sobre os quais, em seguida, borda mil variações diferentes” (BACHELARD, 2013a, p. 62). E quando os hobbits adentram a toca sombria de Laracna, eles precisam lidar com a *anima* há muito reprimida e renegada. Frodo tenta se defender da terrível criatura com o Frasco de Galadriel, o qual se acende “numa chama de prata, um coração diminuto de luz ofuscante, como se o próprio Eärendil tivesse descido dos altos caminhos do pôr-do-sol com a última Silmaril em sua frente” (TOLKIEN, 2001, p. 759). Tem-se, desse modo, a evocação do marinheiro luminoso que velejou em direção ao Oeste com sua esposa Elwing. A luz do frasco também revive aquele traço mnemônico que remete às Terras Imortais e à jornada de individuação contada por Bilbo em Valfenda, amplificando a própria luz interior de Frodo, que finalmente consegue contemplar Laracna em sua plenitude abominável. Em termos junguianos, o embate da luz com a aranha remete à consciência que tenta assimilar a *anima* olvidada.

O brilho da consciência, contudo, não é o suficiente para derrotar a escuridão ancestral que envolvia Laracna. E apesar da jornada pela Terra-média ter amplificado a força interior de Frodo – que, a partir de **A Sociedade do Anel**, vivenciou várias situações perigosas: a *katabasis* na Colina dos Túmulos e o contato com as criaturas tumulares, acontecimentos que revelaram o poder da luz interior do hobbit; o embate com os Espectros do Anel no Topo do Vento e a invocação de Elbereth; a passagem sombria pelas profundezas de Moria, cujo simbolismo terreno remete ao próprio inconsciente; e o contato com o espelho mágico capaz de revelar toda a extensão da sombra –, o hobbit ainda mostra-se incapaz de assimilar a *anima*

e a escuridão do inconsciente. Dotada de malícia e de uma agilidade incompatível com seu tamanho descomunal, a abominável Laracna captura Frodo e o prende em suas teias cinzentas. Contudo, Sam aparece para livrar seu mestre das garras da criatura. Empunhando o Frasco de Galadriel e Ferroada, a espada élfica de Frodo, o hobbit ataca Laracna com ferocidade e a subjuga. O simbolismo quase sexual que envolve o embate com a terrível criatura revela que é Sam, e não Frodo, a personagem que se une à *anima* nas profundezas escuras da Terra das Sombras:

O veneno espumava e borbulhava do ferimento. Abrindo agora as pernas, ela fez seu enorme peso cair sobre ele outra vez. Cedo demais. Pois Sam ainda estava de pé e, [...], segurou com as duas mãos a espada élfica com a ponta para cima, afastando aquele teto horrível; e assim Laracna, com o impulso de sua própria disposição maligna, num esforço maior que o da mão de qualquer guerreiro, jogou-se sobre um cravo cruel. A espada foi penetrando cada vez mais fundo, enquanto Sam era lentamente prensado contra o chão (TOLKIEN, 2001, p. 769).

A simbolismo da cena em questão mostra que Sam não sucumbiu perante a agressividade exacerbada da *anima* inconsciente, isto é, do lado obscuro do arquétipo feminino. A luta entre as duas personagens, que também lembra um ato sexual, sugere que Sam assimilou a *anima* desconhecida, tornando-se assim um indivíduo completo. Para Skogeman (2009, digital), o embate com Laracna fez com que o hobbit superasse o medo arquetípico que os jovens geralmente têm das mulheres. E graças a essa superação do medo do feminino, Sam é capaz de se casar com Rosinha no final da narrativa. O próprio nome da personagem pode ser associado à relação com a *anima*. No legendário de Tolkien, Samwise é a tradução de “*Banazîr*”, que na língua dos hobbits quer dizer “*halfwise*”. E apesar da palavra “*halfwise*” ter sido traduzida como “semi-sábio” na versão brasileira de **O Senhor dos Anéis**, o termo “meio-sábio” também é uma tradução adequada³⁴. Assim, *halfwise* evidencia a incompletude de Sam no início da narrativa, sugerindo que algo falta ao hobbit para que ele se torne “completamente sábio”. Esse elemento ausente é a própria *anima*, o arquétipo feminino que foi esquecido e renegado até o encontro com Laracna. E após a incorporação da *anima*, Sam fundou a família Jardineiro, uma nova estirpe que veio dos Gamgi e que tornou-se bastante influente (cf. TOLKIEN, 2001, p. 1163). O fato do sobrenome Jardineiro ter sido acrescido ao nome *Banazîr* (meio-sábio) mostra que o hobbit agora é capaz de cultivar uma

³⁴ De modo análogo, a palavra “*Half-elven*” tornou-se “Meio-elfo” na tradução brasileira.

família, gerando até mesmo seis crianças do sexo feminino (Elanor, Rosa, Cachinhos Dourados, Margarida, Primavera e Rubi).

Depois que a terrível aranha é derrotada, Frodo é capturado por orcs e levado até a Torre de Cirith Ungol. A torre “era um dos trabalhos realizados muito tempo atrás por Gondor, [...], feito quando, depois da Última Aliança, os homens [...] passaram a vigiar a terra maligna de Sauron” (TOLKIEN, 2001, p. 952). Com o avanço das forças malignas, o posto fora tomado por Sauron e transformado em um antro de seres malignos. Mas apesar da vigilância atenta das sentinelas, Sam consegue adentrar a torre e resgatar Frodo. Os hobbits então caminham exaustos e desesperançados, vencendo uma série de adversidades, até a Montanha da Perdição, o único local onde o Anel de Sauron pode ser destruído. A escalada rumo ao topo da montanha remete ao primeiro sonho de Frodo, no qual o hobbit começava a subir uma torre que lembrava uma grande presa ameaçadora. E se o material onírico em questão foi analisado como um convite à jornada de individuação, agora Frodo precisa superar a última barreira que o separa da conclusão de sua missão. Contudo, Gollum reaparece para reconquistar o Anel de Sauron e as duas personagens duplas são novamente colocadas face a face:

Então, de repente, [...], Sam viu aqueles dois rivais de uma outra maneira. Uma figura humilhada, que mal passava da sombra de um ser vivo, uma criatura agora completamente arruinada e derrotada, e mesmo assim cheia de ira e de um desejo hediondo; e diante dela erguia-se austero, [...], um vulto vestido de branco, mas que segurava em seu peito uma roda de fogo (TOLKIEN, 2001, p. 999-1000).

Frodo e Gollum, representados respectivamente pelo vulto branco e a sombra, personificam o *yang* e o *yin* da filosofia oriental. Nessa parte da narrativa, os opostos novamente se espreitam e o conflito entre os dois parece inevitável. Esse conflito acontece no ápice da ação da narrativa, quando Frodo, já no limite entre a montanha e o abismo que leva ao Fogo da Perdição, sucumbe à influência maligna do Senhor do Escuro e reivindica o Anel para si. A poderosa arma de Sauron age sobre a mente do hobbit numa última tentativa de autopreservação e Frodo coloca o Anel em seu dedo, desaparecendo do mundo visível. A criatura Gollum, contudo, salta sobre o hobbit e abocanha seu dedo, recuperando finalmente o *precioso* anel:

Gollum, na beira do abismo, lutava como um ser ensandecido contra um inimigo invisível. [...]. De repente, Sam viu as longas mãos de Gollum se erguerem até a

boca; suas presas brancas brilharam, e se fecharam numa mordida. Frodo deu um grito, e lá estava ele, caído de joelhos, na beira do abismo. Mas Gollum, dançando como um louco, erguia o anel [...].

– Precioso, precioso, precioso! – gritava Gollum. – Meu Precioso! Ó, meu Precioso!
 – E assim, no momento em que erguia os olhos para se regozijar com sua presa, deu um passo grande demais, tropeçou, vacilou por um momento na beirada, e então com um grito agudo caiu. Das profundezas chegou seu último gemido, *Precioso*, e então ele se foi (TOLKIEN, 2001, p. 1002-1003).

Assim, o Anel de Sauron cai nas profundezas da Montanha da Perdição e a demanda de Frodo é finalmente concluída. Mas quando Gollum abocanha Frodo, surge na narrativa o arquétipo do uróboro: a serpente que morde e assimila a própria cauda. O uróboro é “um símbolo drástico para a assimilação e a integração do oposto, isto é, da sua sombra” (JUNG, 2012q, p. 144). Tem-se, desse modo, a conjunção entre os dois duplos, entre os opostos *yin* e *yang* que se unem formando um círculo, um anel. Para Bachelard, no círculo urobórico “a serpente junta-se à enorme potência do devaneio do anel” (BACHELARD, 1990, p. 214). Portanto, o uróboro que surge na narrativa é um arquétipo que está intimamente relacionado com o Anel de Sauron. É o Um Anel que aproxima Frodo de Gollum em Moria, ainda no primeiro volume de **O Senhor dos Anéis**, e que une as personagens opostas na Montanha da Perdição. Também é o Um Anel que possibilita a destruição de Sauron, tornando-se o calcanhar de Aquiles do antagonista, e a futura viagem de Frodo às Terras Imortais, onde o hobbit será curado dos males causados pela jornada até a Montanha da Perdição. Portanto, o Anel que se relaciona com a “serpente que morde a cauda [...] é a *dialética material* da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão infundável da matéria de morte e da matéria de vida” (BACHELARD, 1990, p. 215). Assim, o Anel não se liga somente à destruição de Sauron e à renovação da vida de Frodo no Reino Imortal, mas também ao fechamento da Terceira Era da Terra-média e ao início da Era dos Homens. O próprio Gandalf anuncia a chegada do tempo dos homens na parte final da narrativa de **O Senhor dos Anéis**:

E Gandalf disse: – Este é seu reino, e o coração do reino maior que haverá. A Terceira Era do mundo está terminada, e a nova era começou; é sua tarefa ordenar o início e preservar o que pode ser preservado. [...]. E todas as terras que você está vendo, e aquelas que ficam em torno delas, deverão ser moradias de homens. Chegou o tempo do Domínio dos Homens, e a Gente Antiga deverá desaparecer ou partir (TOLKIEN, 2001, p. 1029).

O simbolismo urobórico que envolve o Anel de Sauron também remete ao ciclo de renovação da Terra-média. “*É preciso* que de tempos em tempos a serpente morda a cauda para que se realize o mistério do veneno [...]. Então a serpente *cria pele nova*; seu ser é profundamente renovado” (BACHELARD, 1990, p. 216). Esse *mistério do veneno* remete à alquimia, a qual “descobre uma espécie de intimidade no símbolo de eternidade que é a serpente enroscada. É na própria matéria, pela destilação lenta do veneno no corpo da serpente, que se prepararam tanto a morte do que deve morrer como a vida do que deve sobreviver” (BACHELARD, 1990, p. 215). De modo análogo, é o Anel venéfico e destrutivo que possibilita a renovação da Terra-média, a partida dos elfos e dos seres que remetem aos tempos míticos (Gandalf e Sauron, por exemplo), bem como o início da nova era dos homens.

O Anel também mostra que a dupla natureza que envolve Gollum e Frodo também ultrapassa os contrários da filosofia platônica, revelando assim o quanto de Gollum (e até mesmo de Sauron) há em Frodo, que tentou tomar o Anel para si, e o quanto de Frodo há em Gollum, a personagem que destrói a essência de Sauron no final da trama e proporciona à Terra-média um período de paz e bonança. Essa aproximação entre elementos opostos proporcionada pelo Anel se manifesta na narrativa quando Frodo mostra que finalmente entendeu a função de Gollum, seu duplo sombrio, na história da Terra-média e também em sua própria jornada:

– Mas você se lembra das palavras de Gandalf: *Até mesmo Gollum pode ter ainda algo a fazer?* Se não fosse por ele, Sam, eu não poderia ter destruído o Anel. A Demanda teria sido em vão, no fim de tanta amargura. Então vamos perdô-lo! Pois a Demanda está terminada, e com sucesso, e tudo está acabado (TOLKIEN, 2001, p. 1004).

O trecho citado mostra que Frodo compreendeu que sua aventura só foi bem-sucedida graças ao duplo renegado, à sombra inconsciente. Contudo, foi dito que a sombra de Frodo foi ampliada por um processo metonímico que lançou sobre o hobbit a obscuridade dos homens, dos anões, dos elfos (os povos que foram manipulados por Sauron durante a criação do Um Anel) e mesmo dos magos³⁵. Sendo assim, o equilíbrio psíquico não foi alcançado no momento em que os opostos se uniram na Montanha da Perdição. Antes de ser o resultado da individuação, a assimilação da sombra é um outro processo de desequilíbrio na história do

³⁵ O mago Saruman também foi seduzido e corrompido pelo poder do Anel.

hobbit. É por isso que a personagem se torna, no capítulo final de *O Retorno do Rei*, um indivíduo cansado e sombrio que adoece constantemente enquanto toda a Terra-média vive um período de paz e felicidade. A sina de um portador do Anel, como revela Bilbo no início da narrativa, é sentir-se fino e esticado “como manteiga que foi espalhada num pedaço muito grande de pão” (TOLKIEN, 2001, p. 33). A metáfora da manteiga é apropriada à situação de Frodo no final da trama de **O Senhor dos Anéis**, afinal a assimilação do duplo obscuro fez com que a consciência do hobbit se “espalhasse” sobre uma sombra muito densa e espessa, causando assim uma desarmonia na vida psíquica e espiritual da personagem.

Na história de Frodo, a individuação não se concretiza após a conjunção dos opostos. Assim como Eärendil, que continuou numa viagem eterna mesmo após a conclusão de sua missão junto aos Valar, Frodo também deve continuar sua jornada de individuação após a conclusão da Demanda do Anel. E no capítulo final da narrativa, o hobbit toma um barco em direção à terra sagrada de Valinor junto com os portadores dos anéis élficos. A personagem obteve “permissão para passar por sobre o Mar para curar-se [...]. De modo que ele partiu tanto para um purgatório como para uma recompensa por algum tempo: um período de reflexão e paz e a aquisição de uma compreensão mais verdadeira de sua posição em pequenez e grandeza” (TOLKIEN, 2006a, p. 312). Essa compreensão da própria grandeza irá restaurar o desequilíbrio interior de Frodo, cuja consciência foi espalhada numa porção muito grande de sombra, e também irá reestabelecer a integridade física e espiritual da personagem que tomou para si um problema criado nos tempos míticos por todos aqueles que caíram na armadilha de Sauron, isto é, os elfos, os homens e os anões. E se a jornada como Portador do Anel permitiu a entrada de Frodo nas Terras Imortais, que é a principal representação do arquétipo do si-mesmo no legendário de Tolkien, então o próprio Anel desencadeou o processo de individuação de Frodo. Consequentemente, há certo simbolismo envolvendo os Anéis do Poder que remete à individuação junguiana. Já foi dito que Sauron confeccionou o Um Anel para tentar manipular os anéis élficos, e que o Senhor do Escuro também distribuiu anéis para os anões e para os homens numa tentativa de corromper e escravizar aqueles que cobiçavam o poder. Tem-se, portanto, uma peculiar combinação de números que também aparece nos versos que acompanham o Anel de Sauron: “*Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu,/Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores,/Nove para Homens Mortais fadados ao eterno sono,/Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono*”³⁶ (TOLKIEN, 2001, p. 52, grifo nosso). A quantidade de anéis que Tolkien colocou em sua

³⁶ Uma coincidência espantosa foi o fato de Tolkien ter morrido em 1973, número que pode ser associado ao Um Anel de Sauron, aos nove anéis dos homens, aos sete anéis dos anões e aos três anéis élficos.

narrativa parece ser arbitrária, porém Freud afirma que

não se pode fazer com que um número ocorra por livre escolha, do mesmo modo que não se pode fazê-lo com um nome. A investigação de um número composto de maneira aparentemente arbitrária, digamos, um número de vários algarismos enunciado por alguém [...], revela que ele é estritamente determinado de um modo que realmente não se consideraria possível (FREUD, 2006d, p. 238).

Para o pai da psicanálise, o aparecimento de números em sonhos possui um significado inconsciente que pode ser desvendado graças ao trabalho analítico. Carl Jung, por sua vez, também notou a importância analítica do simbolismo dos algarismos em **Contribuição ao conhecimento dos sonhos com números (1910-1911)**:

O simbolismo dos números que pervadiu, com muita força, a filosofia fantasiosa dos séculos passados, voltou a ganhar novo interesse graças às pesquisas analíticas de Freud e de sua escola. E no material fornecido pelos sonhos numéricos, já não nos preocupamos com as elucubrações conscientes sobre as conexões simbólicas entre os números, mas com as raízes inconscientes do simbolismo dos números (JUNG, 2012v, p. 59).

Considerando esse caráter inconsciente dos algarismos, pode-se observar certo simbolismo arquetípico que permeia a quantidade de anéis que Tolkien utilizou na narrativa de **O Senhor dos Anéis**. Se o leitor somar os anéis mágicos que aparecem na rima, encontrará o número 20 como resultado da operação $3+7+9+1$. Em linguagem matemática, 20 também pode ser escrito como 2×10 . E se a soma dos anéis for segmentada em duas operações menores, $3+7$ e $9+1$, tem-se o resultado 10 em ambas. O número 10 possui grande importância simbólica justamente por se decompor revelando os quatro “primeiros” números ($4+3+2+1$). Para Jung,

[e]ssa passagem progressiva do quatro para o três, para o dois e o um, constitui o que se chama o *Axioma de Maria* e é encontrada sob diversas formas em toda a alquimia [...]. Descartando as numerosas explicações “químicas” do processo, chegaremos ao seu fundamento simbólico: o estágio inicial da totalidade é caracterizado por quatro direções opostas entre si (inimigas umas das outras) [...] A redução desse número tende para a unidade final (2012o, p. 91).

Na análise do psiquismo de Frodo, as *quatro* direções opostas representam a quaternidade dos elementos, a qual é uma evolução natural da dialética do duro e do mole que simboliza a dicotomia psíquica caracterizada por Freud em suas análises do inconsciente. Contudo, Jung expande as ideias de Freud ao notar que o inconsciente é formado pela *anima* e também pela sombra. Assim, pode-se notar também uma *trindade* no psiquismo que envolve tanto a consciência quanto a personalidade sombria e também o arquétipo que representa o lado feminino reprimido. Na história de Frodo, a consciência assimila a sombra no momento em que o arquétipo do uróboro surge na narrativa, porém o processo metonímico que ampliou o lado obscuro do hobbit transformou essa assimilação do oposto em um segundo desequilíbrio, em um amálgama exclusivamente masculino formado por uma consciência lânguida que se espalhou sobre uma sombra muito densa. Separada desse amálgama ainda se encontra a *anima*, que deve ser assimilada para que a individuação se concretize e para que a mente supere a *dualidade* que separa a consciência da *anima*, alcançando assim a *unidade*. Esse processo no qual o quatro dá lugar ao três, que se torna o dois e então o um, é também uma representação do processo de individuação. Sendo assim, o próprio simbolismo numérico dos anéis sugere que a individuação junguiana encontra-se atrelada ao destino de Frodo, a personagem que possui o Um Anel que atrai e reúne todos os outros.

Mas nesse ponto da narrativa, Frodo ainda não foi capaz de assimilar o arquétipo da *anima*. O hobbit ainda deve realizar uma longa viagem pela água, o elemento mais feminino de todos. Assim como Jonas, Frodo adentra o ventre da baleia – metáfora do navio na tradição literária anglo-saxônica – e segue por uma viagem pelas águas que “expressam as profundezas humanas, as profundezas que o homem sente em si mesmo” (BACHELARD, 1990. p. 133). E do mesmo modo que Eärendil singrou por mares desconhecidos com seu barco em forma de Cisne, deixando de existir nos círculos do mundo mortal para ressurgir no reino do Fogo Inextinguível, Frodo também irá deixar a Terra-média para renascer nas Terras Imortais. Portanto, a jornada no ventre do navio pressupõe um renascimento, isto é, o surgimento de “uma vida que *quer* uma nova consciência” (BACHELARD, 1990. p. 117). Essa viagem de renascimento pelo mar é comum nas narrativas míticas que tratam do arquétipo do herói. “Uma paisagem de água, barco e juncos aparece no início da jornada de Dante para o alto do monte do Purgatório, onde há muitas sugestões de que a alma é, nesse estágio, uma criança recém-nascida” (FRYE, 2014, p. 340). Na verdade, “purgatório” é a palavra que Tolkien usa para se referir à cura que o hobbit encontrará nas Terras Imortais (Cf. TOLKIEN, 2006a, p. 312). E na jornada do herói, o elemento aquático também pode ser uma representação da “morte, e o herói tem que entrar no corpo da morte, [...] precisa morrer, e se sua busca é

completada, seu último estágio é, ciclicamente, o renascimento” (FRYE, 2014, p. 333). Consequentemente, o barco que Frodo toma também evoca a figura arquetípica do Caronte que singra pelo Estige, o rio das almas no Hades grego, bem como a imagem do útero que gera o nascituro em suas águas. Ademais, a narrativa sugere que a viagem de renascimento de Frodo será conduzida pela própria *anima* e que a nova consciência que Frodo irá adquirir nas Terras Imortais envolverá também o elemento feminino da personalidade. Ao se aproximar dos Portos Cinzentos para deixar a Terra-média, Frodo recita alguns versos e recebe a seguinte resposta dos elfos:

*A! Elbereth Gilthoniel!
silivren penna míriel
o menel aglar elenath,
Gilthoniel, A! Elbereth!*³⁷

³⁷Os versos élficos que aparecem na narrativa são, basicamente, o início de um hino chamado **A Elbereth Gilthoniel**. Composto em um Sindarin que sofre influências do Quenya dos Altos Elfos (cf. SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 64), **A Elbereth Gilthoniel** aparece na parte final de **The Road Goes Ever On** (1967), livro que reúne melodias e partituras feitas por Donald Swann para alguns poemas do legendário tolkieniano, além de oferecer vários comentários interessantes do próprio Tolkien sobre suas línguas fictícias. Em **The Road Goes Ever On**, são encontradas duas traduções para o hino em questão, sendo que a primeira demonstra o significado de cada palavra élfica presente nos versos:

A Elbereth Gil-thoniel, silivren penna
O Elbereth Star-kindler, (white) glittering slants-down
míriel o menel aglar elenath!
sparkling like jewels from firmament glory [of] the star-host
Na-chaered palan-díriel o
to-remote distance far-having- gazed from
galadh-remmin en-nor-ath, Fanuilos, le linnathon
tree-tangled middle-lands, Fanuilos, to thee I will chant
nef aear sí nef aearon.

on this side of ocean here on this side of the Great Ocean (SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 64).

Uma segunda tradução é feita a partir do hino **A Elbereth Gilthoniel** que aparece na partitura da canção “I Sit Beside the Fire”:

O! Elbereth who lit the stars, from glittering crystal slanting falls with light like jewels from heaven on high the glory of the starry host. To lands remote I have looked afar, and now to thee, Fanuilos, bright spirit clothed in ever-white, I here will sing beyond the Sea, beyond the wide and sundering Sea (SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 64).

Pode-se notar que a canção élfica que antecede a partida de Frodo para as Terras Imortais no final de **O Senhor dos Anéis** é basicamente composta pelos quatro primeiros versos de **A Elbereth Gilthoniel**. Sendo assim, é possível realizar uma tradução em língua portuguesa dos versos élficos que acompanham a despedida de Frodo da Terra-média tendo como referência as versões em inglês do hino em homenagem a Elbereth:

Ó Elbereth Inflamadora de Estrelas!
De cristais brilhantes cai cintilando como joias
do firmamento, a glória da hoste estelar,
Inflamadora de Estrelas, ó Elbereth!

Lembramos sim nós que moramos,
Aqui distantes, na floresta,
Que brilho ao Mar a Estrela empresta

A canção entoada pelos elfos é também uma resposta ao chamado de Frodo no Topo do Vento. O fato de Elbereth ter sido mencionada tão diretamente no último capítulo do romance sugere que a Valië norteou o hobbit durante toda a sua jornada, e que também irá guiá-lo em sua última viagem para as Terras Imortais. Para O'Neill (1979), Elbereth é uma luz que se opõe à escuridão de Sauron que se estende pela Terra-média durante toda a narrativa de **O Senhor dos Anéis**. Na verdade, Elbereth é um dos Valar mais poderosos do legendário de Tolkien porque “a luz de Ilúvatar ainda vive em seu semblante” (TOLKIEN, 2006b, p, 16). E somente a Valië que possui em seu âmago a luz da divindade é capaz de curar as feridas físicas e psicológicas de Frodo, a personagem que entrou em contato com parte da essência de Sauron, a Sombra Absoluta. Ademais, O'Neill percebe que

[s]e organizarmos todo o mundo de Tolkien, incluindo [...] a geografia física das Terras Imortais, e os reduzirmos a um mapa geral, começaremos a perceber [...] uma estranha e convincente simetria. É um remanescente do conceito Taoista da reintegração das partes díspares da alma³⁸ [...] (1979, p. 105)

Para o autor, a geografia do mundo de Tolkien reúne simbolicamente *yin* e *yang*, isto é, trevas e luz. Assim, o monte Oiolossë, chamado de Branco-da-neve-eterna, é um símbolo de luz que se opõe a Barad-dûr justamente por ser o lar de Elbereth nas Terras Imortais. Ademais, a Valië também recebe o epíteto *Fanuilos*, “Semprebranca”, por viver no monte em questão (SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 66). A própria palavra *Fanuilos* possui um simbolismo que pode ser relacionado à jornada de individuação de Frodo. Como mostra Tolkien no livro *The Road Goes Ever on*, “Fana-” é um elemento élfico cujo significado é véu. “A forma em S[indarin] *fân*, *fan-* era usualmente aplicada às nuvens, flutuando como véus sobre o céu azul”³⁹ (SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 66). O epíteto *Fanuilos* revela que Elbereth, no topo de sua montanha, confunde-se com o próprio céu, com o próprio elemento aéreo. Assim, o simbolismo arquetípico que envolve a geografia do mundo de Tolkien sugere que Frodo, que caminhou até a Montanha da Perdição na Terra das Sombras, agora precisa se

³⁸ No original: “If we organize the whole of Tolkien’s world, including [...] the physical geography of the Undying Lands, and reduce them to a very general map, we begin to glimpse [...] an odd and compelling symmetry. It is reminiscent of the Taoist concept of reintegration of the soul’s disparate parts”. A tradução é de nossa autoria.

³⁹ No original: “The S[indarin] form *fân*, *fan-* was usually applied to clouds, floating as veils over the blue sky”.

dirigir ao Reino Abençoado onde se encontra Oiolossë, o monte eternamente branco, para alcançar o equilíbrio psicológico e espiritual. Nas Terras Imortais, o hobbit encontrará o mundo aéreo da liberdade, que se relaciona com Elbereth, e também a leveza de espírito que lhe faltava na Terra-média. E graças ao sacrifício realizado durante sua jornada como Portador do Anel, a personagem torna-se capaz de adentrar a terra dos Servidores do Fogo Secreto. Para Frye, o fogo é “um símbolo purificador, um mundo de chamas pelo qual ninguém, a não ser o perfeitamente casto, pode passar, como [...] o fogo purificador no topo do purgatório de Dante [...] e a espada de fogo que mantém os caídos Adão e Eva fora do paraíso [Gênesis 3,24]” (2014, p. 283). E se Frodo conseguiu superar a interdição imposta às Terras Imortais, a qual aparece como um falo ígneo em seu primeiro sonho, é porque o hobbit tornou-se um ser divino, um “santo” que salvou toda a Terra-média da tirania de Sauron ao custo do próprio sacrifício. E nessa derradeira viagem pelas águas do mar até a terra do Fogo Secreto, onde Elbereth se encontra entre as nuvens brancas da pátria aérea, os quatro elementos fundamentais serão reunidos e a individuação junguiana será finalmente concretizada.

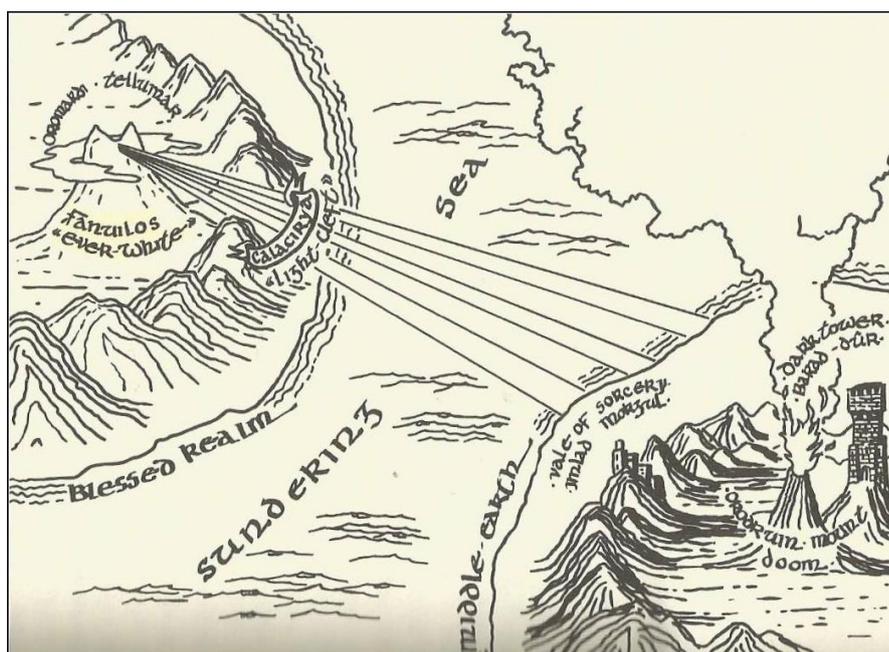


Figura 3: Os opostos do universo tolkieniano. Fonte: O'NEILL, Timothy. **The Individuated Hobbit**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.

É também em Valinor que Frodo encontrará a *anima* personificada na Valië Elbereth. No hino élfico *A Elbereth Gilthoniel*, cujos primeiros versos acompanham a chegada do hobbit aos Portos Cinzentos, Tolkien utiliza a palavra élfica *silivren*. O autor afirma que *silivren* despertaria em mentes élficas a recordação das silmarils. “Tanto *silivren* quanto *silma-*

ril contêm o nome *Silima* que Fëanor deu à substância cristalina que ele mesmo concebeu”⁴⁰ (SWANN e TOLKIEN, 1967, p. 65) e usou para confeccionar as três gemas que “brilhavam com luz própria, como as estrelas de Varda” (TOLKIEN, 2006b, p. 74). Tem-se, desse modo, uma ligação entre as estrelas de Elbereth (Varda) e o brilho das silmarils. Em **O Senhor dos Anéis**, essa ligação se manifesta no frasco feito por Galadriel a partir da luz da silmaril que Eärendil utilizou para encontrar as Terras Imortais e que, posteriormente, subiu ao domínio das estrelas. Sendo assim, o frasco mágico é também um convite ao Reino de Elbereth e à própria individuação, afinal as silmarils reúnem a essência das duas árvores míticas que possibilitaram o vicejar do sol e da lua. E do mesmo modo que as gemas criadas por Fëanor contêm igualmente a luz de Laurelin e Telperion, Frodo também irá alcançar a individuação (que reúne a consciência e o inconsciente, o masculino e o feminino) nas Terras Imortais. A missão do hobbit como Portador do Anel até mesmo estimula o processo de individuação de outras personagens. A missão de Gandalf na Terra-média, por exemplo, era “opor-se ao avanço da Sombra, bem como a levar os elfos e os homens a se prevenirem contra seu perigo” (TOLKIEN, 2002, p. 426). Portanto, a destruição de Sauron concluiu a demanda do mago, consolidando assim seu processo de individuação. A personagem Sam, por sua vez, utilizou a espada e o frasco mágico de Frodo para derrotar Laracna e assimilar o arquétipo da *anima*. O hobbit então voltou para o Condado e casou-se com Rosinha. E graças à destruição de Sauron, Aragorn assumiu o reino de Gondor e casou-se com Arwen, depois de enfrentar sua sombra nas Sendas dos Mortos. A queda do Senhor do Escuro também possibilitou o retorno de Merry e Pippin ao Condado, fechando o ciclo urobórico geralmente associado à aventura arquetípica do herói. Ademais, a Sociedade do Anel criada para proteger Frodo também permitiu que Legolas e Gimli empreendessem uma jornada de individuação até as Terras Imortais, o símbolo máximo do si-mesmo na narrativa. Por fim, até mesmo a Senhora Galadriel concluiu sua estadia na Terra-média após resistir à tentação do Anel levado até Lórien por Frodo, finalizando, desse modo, seu longo período de exílio e retornando ao reino eterno criado para os elfos. Considerando que todas as personagens supracitadas evoluíram sobremaneira ou mesmo concluíram seu ciclo de existência na Terra-média graças ao sacrifício de Frodo, pode-se afirmar que o hobbit tornou-se o próprio arquétipo da individuação. Consequentemente, aqueles entre os seres livres que estiverem vivenciando as dores da jornada terrena, isto é, a angústia labiríntica que perturbou a Sociedade do Anel, lembrarão da história impossível de Frodo e perceberão que não é necessário “correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis

⁴⁰ No original: “Both *silivren* and *silma-ril* contain the name *Silima* that Fëanor gave to the crystal substance he devised”. A tradução é de nossa autoria.

de todos os tempos [os] precederam; o labirinto é totalmente conhecido” (CAMPBELL, 2007, p. 31). A angústia, o medo, o desespero, os deleites e até mesmo as esperanças que surgem no caminho daqueles que trilham a inexorável senda da existência já foram experimentadas por Frodo, que vivenciou uma das jornadas mais perigosas e mortais da história da Terra-média – e da História da Literatura. Assim, o hobbit também se torna um modelo para todos os que enfrentam os perigos e as vicissitudes que se abrem ao ser e ao existir, deixando de ser fino “como manteiga que foi espalhada num pedaço muito grande de pão” (TOLKIEN, 2001, p. 33) para se transformar no próprio alimento simbólico e espiritual da Terra-média. E assim como Jesus tomou o pão em suas mãos e deu aos discípulos dizendo “‘Isto é meu corpo, que é por vós’” (BÍBLIA..., 2006, p. 1718), Frodo sacrificou o corpo e o próprio bem-estar psíquico a favor dos povos livres. E graças a esse sacrifício, o hobbit será lembrado como um dos maiores heróis da Terra-média – e da ficção – e os menestréis nos salões de Gondor cantarão “para todos sobre Frodo-dos-Nove-Dedos e o Anel da Perdição” (TOLKIEN, 2001, p. 1011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do mesmo modo que Eärendil continuou velejando após a conclusão de sua missão, seguindo um eterno devir individuativo que se expande como Ainulindalë, a canção da existência, o presente trabalho continua aberto a novas discussões apesar dos pontos finais que supostamente concluem cada capítulo. Talvez, as reticências sejam mais adequadas para o encerramento de uma dissertação de mestrado. “Como ocorre com frequência, as reticências ‘psicanalisam’ o texto” (BACHELARD, 2013a, p. 38), deixando algo oculto e reprimido, algo que ainda deve ser investigado e interpretado. Muitas são as questões, dentro da própria análise da personagem Frodo, que precisam ser esclarecidas e que foram “reprimidas” pela escassez do tempo. Assim como o inconsciente, **O Senhor dos Anéis** é inesgotável e a compreensão de toda sua teia narrativa, que é tão grande quanto Laracna, jamais foi uma das intenções desta análise. Um estudo capaz de ser concluído e totalmente fechado contradiz o pensamento junguiano e a essência da psicanálise.

Contudo, o objetivo inicial da dissertação parece ter sido atingido de modo satisfatório. Considerando o estudo sistemático do processo de individuação e a aproximação entre a psicanálise junguiana, a obra de J.R.R. Tolkien e as teorias literárias de autores como Northrop Frye e Gaston Bachelard, ambos influenciados pelas ideias de Carl Jung, pode-se dizer que há um movimento de individuação que acompanha a jornada de Frodo às Fendas da Perdição, e mais tarde às Terras Imortais, e que o simbolismo arquetípico da trama de **O Senhor dos Anéis** sugere que a transcendência psíquica e espiritual do hobbit será concretizada após sua chegada em Valinor. O terceiro capítulo do presente trabalho analisa com detalhes os sonhos e as figuras arquetípicas que evidenciam, e até mesmo antecipam, a individuação do hobbit, debruçando-se sobre o simbolismo que envolve a jornada, o conflito entre a luz e a sombra, e até mesmo a narrativa metadieética cantada por Bilbo em Valfenda, a qual reflete as próprias aventuras e conquistas de Frodo.

Como já dito no primeiro capítulo, o processo de individuação pode ser comparado à jornada do herói esquematizada por Joseph Campbell. Contudo, uma série de nuances na narrativa de **O Senhor dos Anéis** mostra que a jornada da personagem Frodo não se enquadra completamente naquele molde arquetípico apontado por Campbell. Para o mitólogo, o herói é aquele que “se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna [...] com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36). Em termos junguianos, a aventura heroica

simboliza a assimilação da sombra e da *anima* (representadas por criaturas monstruosas e pela donzela com a qual ocorre o casamento místico) e a transcendência psíquica e espiritual que pode ser associada ao arquétipo do si-mesmo. E com o retorno do herói ao “mundo cotidiano”, tem-se a formação de um ciclo narrativo que pode ser associado à figura do uróboro, um símbolo da união dos opostos e da própria individuação. A personagem Frodo, contudo, não consegue voltar para sua vida cotidiana após a destruição do Anel, tornando-se um indivíduo sombrio que adoce constantemente. Ademais, a sombra assimilada pelo hobbit durante sua jornada é diferente daquele modelo clássico que representa unicamente o inconsciente freudiano. Trata-se de uma sombra que se excede, que é personificada por duas personagens, Gollum e Sauron, e que se torna mais perigosa e densa no momento em que o hobbit se assume como Portador do Anel, como um herói dos Povos Livres que levará a terrível arma de manipulação do Senhor do Escuro até o Fogo da Perdição. Assim, a jornada de individuação de Frodo pede uma continuação, uma segunda viagem com destino às Terras Imortais, onde os ferimentos infligidos pelo Anel e pelo Inimigo serão finalmente curados. É em Valinor, o paraíso que pode ser relacionado ao si-mesmo, que Frodo encontrará o arquétipo da *anima* personificado na Valië Elbereth Gilthoniel, a divindade que ele mesmo invocou no Topo do Vento. Por ser a maior representante da luz de Ilúvatar no legendário tolkieniano, Elbereth irá balancear a escuridão de Sauron, tornando-se a *anima* que oferece ao psiquismo de Frodo o equilíbrio típico do processo de individuação.

A missão do hobbit como Portador do Anel também concretiza a individuação dos outros membros da Sociedade do Anel e até mesmo possibilita a renovação da Terra-média, fechando a Terceira Era e dando início a Era dos Homens. Sendo assim, Frodo torna-se o próprio arquétipo da individuação, uma figura mítica que irá servir de modelo para aqueles que precisam lidar com os perigos, as tragédias e até mesmo as alegrias que fluem no rio da existência. É Frodo, como uma representação de sua jornada impossível, que irá acalantar os que vivem entre a luz e a escuridão, entre a consciência e a inconsciência, com a mesma exortação que foi direcionada a Sam no último capítulo da narrativa, a qual torna-se a mensagem final do Portador do Anel para os Povos Livres e para os leitores do romance: “Você não pode sempre ficar dividido em dois. Terá de ser um e inteiro, por muitos anos. Ainda tem muito para desfrutar, para ser e para fazer” (TOLKIEN, 2001, p. 1090). Por fim, a jornada de Frodo também simboliza a senda da humanidade, pois cada ser humano carrega consigo o Anel de Sauron, isto é, os aspectos negativos do inconsciente (pessoal e coletivo). A viagem final até as Terras Imortais retrata, por conseguinte, a tendência da psique de mover-se para a totalidade e o equilíbrio. Essa tendência, não obstante, é um tema que aparece amiúde

na trama de **O Senhor dos Anéis** e também envolve os nove heróis da Sociedade do Anel. A história composta por Tolkien apresenta descrições, situações e diálogos tão complexos que é praticamente impossível explorar todo o simbolismo arquetípico do romance. Considerando essa riqueza narrativa, espera-se que o levantamento teórico e a aproximação com as teorias de Carl Jung tenham deixado claro o simbolismo da individuação e a relevância da psicanálise junguiana como interface teórico-crítica de abordagem do texto literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

BÍBLIA Sagrada. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2006

BURNS, Marjorie. **Perilous realms**: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien: uma biografia**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DHAMMAPADA: a senda da virtude. Trad., notas, posfácio, apêndices e índices de Nissim Cohen. 3. ed. São Paulo: Palas Athena, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2009.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONSTAD, Karen. **The Atlas of Middle-earth**. New York: Houghton Mifflin Company, 1991.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006a, p. 165 – 222.

_____. O Estranho. In: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 237 – 271.

_____. O Ego e o Id. In: _____. **O ego e o id e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006c, p. 15 – 80.

_____. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 2006d.

_____. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006e.

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: _____. **Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006f, p. 67-141.

_____. A aquisição e o controle do fogo. In: _____. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006g, p. 181-188.

_____. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006g, p.13-177.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HESSE, Hermann. **Sidarta**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1966.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a Obra Completa de C.G. Jung**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. **Interpretação psicológica do dogma da trindade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

_____. **A Natureza da Psique**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012c.

_____. **Civilização em transição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012d.

_____. **Estudos Alquímicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012e.

_____. **Símbolos da Transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012f.

_____. **Tipos psicológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012g.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012h.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012i.

- _____. **O símbolo da transformação na missa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012j.
- _____. **O eu e o inconsciente.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012k.
- _____. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012l.
- _____. **Psicologia do inconsciente.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012m.
- _____. **Aspectos do drama contemporâneo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012n.
- _____. **Ab-reação, análise dos sonhos e transferência.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012o.
- _____. **Mysterium Coniunctionis:** pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012p.
- _____. **Mysterium Coniunctionis:** Rex e Regina; Adão e Eva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012q.
- _____. **Psicologia e religião.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012r.
- _____. **Desenvolvimento da personalidade.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012s.
- _____. **A vida simbólica.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012t.
- _____. **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012u.
- _____. **Freud e a psicanálise.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012v.
- JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. **O segredo da flor de ouro.** Trad. Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- KLEIN, Melanie. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos.** Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1996.
- LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de mitologia nórdica.** São Paulo: Editora Hedra, 2015.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria; NEVES, Maria. **Dicionário grego-português.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão.** Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários.** Trad. Aurora Fornoni, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015
- NETO, Nefatalin Gonçalves. In: _____. LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (Orgs.). **Leituras do duplo.** São Paulo: Mackenzie, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O'NEILL, Timothy. **The Individuated Hobbit**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

ROSSI, Aparecido Donizete. Antes de *Otranto*: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura. **Revista Soletras**. N.27, p. 11-31, 2014.

_____. *O Senhor dos Anéis*, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da Pós-Modernidade. *Revista Iluminart*, v.1, p.136-165, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SKOGEMANN, Pia. **Where the Shadows Lie: a Jungian Interpretation of Tolkien's The Lord of the Rings**. Wilmette: Chiron, 2009.

SWANN, Donald; TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The road goes ever on**. New York: Ballantine Books, 1967.

STAINLE, Stefano. **Gandalf: a linha na agulha de Tolkien**. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de ciências e letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

SUZUKI, D.T. **Zen Buddhism**. New York: Three Leaves Press Edition, 2006.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Morgoth's Ring**. London: Harper Collins Publishers, 1994

_____. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Contos Inacabados**. Martins Fontes, 2002.

_____. **As cartas de J.R.R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006a.

_____. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **The Fellowship of the ring**. London: Harper Collins, 2008.

_____. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A lenda de Sigurd e Gudrún**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WHITE, Michael. **J.R.R.Tolkien, o senhor da fantasia**. Trad. Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.