

SAMUEL RENATO SIQUEIRA SANT’ANA

**As mil faces da tragédia: Túrin Turambar e o legado
trágico na fantasia tolkieniana**



ARARAQUARA – S.P.

2023

SAMUEL RENATO SIQUEIRA SANT'ANA

AS MIL FACES DA TRAGÉDIA: Túrin Turambar e o legado trágico na fantasia tolkieniana

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

ARARAQUARA – S.P.

2023

S231m Sant'Ana, Samuel Renato Siqueira
 As mil faces da tragédia : Túrin Turambar e o legado
 trágico na fantasia tolkieniana / Samuel Renato Siqueira
 Sant'Ana. -- Araraquara, 2023
 142 f. : tabs., mapas

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
 Orientador: Aparecido Donizete Rossi

 1. Tragédia. 2. Os Filhos de Húrin. 3. Túrin Turambar.
 4. J. R. R. Tolkien. 5. Kalevala. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

SAMUEL RENATO SIQUEIRA SANT'ANA

AS MIL FACES DA TRAGÉDIA: Túrin Turambar e o legado trágico na fantasia tolkieniana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Bolsa: CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

Data da defesa: 10/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

(UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular: Prof. Dr. Stéfano Stainle

(UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular: Prof. Dr. Sergio Ricardo Perassoli Junior

(UFSCar)

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

Aos três professores que me guiaram nesta árdua jornada:

Ao professor João Galassi (*in memoriam*) por me apresentar ao universo da Terra-média e me munir da paixão pelos mitos e línguas;

Ao professor Dr. Cido Rossi por me acolher e ser esse mentor capaz de me acompanhar até as fendas da Montanha da Perdição;

Ao professor J. R. R. Tolkien por ser essa luz que me guia quando todas as outras luzes se apagam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida, o conhecimento que me foi passado é aqui humildemente compartilhado.

Agradeço aos meus pais por todo o suporte que me foi fornecido ao longo de toda a minha trajetória.

Agradeço a todos os companheiros acadêmicos e profissionais que nos momentos mais difíceis me auxiliaram, sem a presença de vocês eu nunca teria conseguido sair do Condado e partido para a minha própria jornada inesperada.

Agradeço também a todos os meus alunos, mais do que ensinar eu pude aprender muito com todos, especialmente a importância de virtudes como a responsabilidade e, principalmente, a paciência.

Agradeço a todos os autores que produziram as belíssimas obras literárias e teóricas utilizadas nesse estudo, sua companhia durante as inúmeras madrugadas de estudo foram um farol inestimável para a trilha do meu amadurecimento intelectual.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Quase tudo a que chamamos “cultura superior” é baseado na espiritualização e no aprofundamento da crueldade — eis a minha tese; esse “animal selvagem” não foi abatido absolutamente, ele vive e prospera, ele apenas — se divinizou. O que constitui a dolorosa volúpia da tragédia é a crueldade; o que produz efeito agradável na chamada compaixão trágica, e realmente em tudo sublime, até nos tremores supremos e mais que delicados da metafísica, obtém sua doçura tão só do ingrediente crueldade nele misturado. O que o romano, na arena, o cristão, nos êxtases da cruz, o espanhol, ante as fogueiras e as touradas, o japonês de hoje, quando corre às tragédias, o operário de subúrbio parisiense, com saudade de revoluções sangrentas, a wagneriana que, de vontade suspensa, “deixa-se tomar” por Tristão e Isolda — o que todos eles apreciam, e procuram beber com misterioso ardor, é a poção bem temperada da grande Circe “crueldade”.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Além do bem e do mal*

RESUMO

O trágico e a tragédia são elementos que se fazem presentes nas narrativas desde os tempos mitológicos, e por isso legam uma tradição que extrapola o campo dos estudos literários, pois se encontra presente em diversas outras formas de manifestações culturais de determinados povos. Visando compreender a tragédia enquanto chave para a apreensão de um grupo de arquétipos literários, empreende-se um estudo a respeito das origens gregas para a tragédia, bem como análises pontuais de peças pertencentes aos três dramaturgos clássicos cujas obras sobreviveram até o presente. Em seguida, em ordem de estabelecer a literatura enquanto fenômeno artístico que comporta peculiaridades de diferentes perspectivas do trágico, analisa-se também o contexto de criação e obras relevantes das tragédias britânica e alemã para que se possa apreender como o método de criação literária do escritor britânico J. R. R. Tolkien é pautado na criação de uma mitologia que nunca existiu, e para tal, o autor se vale de mitos e de outras fontes medievais para seu fazer ficcional. Para ilustrar o processo de criação trágico de Tolkien, recupera-se o herói trágico finlandês Kullervo para somente então adentrar em uma análise aprofundada sobre a criação de Túrin Turambar, o protagonista e herói trágico de **Os Filhos de Húrin**, uma manifestação do arquétipo do herói trágico, que conta com um legado desde Édipo.

Palavras – chave: Tragédia; *Os Filhos de Húrin*; Túrin Turambar; Tolkien; *Kalevala*.

ABSTRACT

The tragic and the tragedy are elements that have been present in the narratives since mythological times, and for this reason they bequeath a tradition that goes beyond the field of literary studies, as it is present in several other forms of cultural manifestations of certain peoples. Aiming to understand tragedy as a key to the apprehension of a group of literary archetypes, a study about the Greek origins of tragedy is undertaken, as well as specific analyzes of plays belonging to the three classic playwrights whose works have survived to the present. Then, in order to establish literature as an artistic phenomenon that includes peculiarities from different perspectives of the tragic, the context of creation and relevant works of British and German tragedies are also analyzed in order to understand how the method of literary creation of the British writer J. R. R. Tolkien is based on the creation of a mythology that never existed, and for that, the author uses myths and other medieval sources for his fictional work. To illustrate Tolkien's tragic creation process, the Finnish tragic hero Kullervo is recovered, only then to enter into an in-depth analysis of the creation of Túrin Turambar, the protagonist and tragic hero of **The Children of Húrin**, a manifestation of the tragic hero archetype, which has a legacy since Oedipus.

Keywords: Tragedy; *The Children of Húrin*; Túrin Turambar; Tolkien; *Kalevala*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Parte da Grécia Antiga	23
Figura 2	Viagens de Elias Lönnrot	71

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA	16
2.1. Mito e modernidade	16
2.2. Origens áticas	22
2.3. O trágico no mundo moderno.....	41
3. DA TRAGÉDIA TOLKIENIANA.....	55
3.1. Bibliografia: um conto de uma vida.....	55
3.2. <i>Kalevala</i> : A terra dos heróis.....	68
4. DE TÚRIN TURAMBAR: O MESTRE DO DESTINO	87
4.1. O herói: <i>éthos</i> e <i>hybris</i>	87
4.2. A maldição: <i>mýthos</i> e <i>télos</i>	101
4.3. O assassinato: <i>harmatía</i> e <i>anagnórise</i>	108
4.4. O amor: <i>eros</i> e <i>peripeteia</i>	114
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
APÊNDICE – ÉDIPO, KULLERVO E TÚRIN	132
ANEXO 1 – AS ANDANÇAS DE TÚRIN.....	140
ANEXO 2 – ÁRVORE GENEALÓGICA DA CASA DE HADOR.....	141

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação iniciou-se com o ímpeto de se analisar a obra do escritor britânico John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), mais especificamente, mas não se limitando a isso, o conjunto de obras que constituem o seu *universo particular*, o seu próprio conjunto de textos em prosa e verso que remetem a uma tradição mítica que nunca existiu. Essa produção invariavelmente é por vezes inspirada em textos do que o autor chamava de “mundo primário” (a realidade empírica) e essa relação entre a obra de Tolkien com textos antigos de diferentes períodos e culturas é o que move o método de investigação a ser empregado no presente estudo. Conforme mencionado, as inspirações não possuem uma única fonte, mas sim variadas, algumas com maior recorrência do que outras, de forma que a tradição escolhida de forma mais predominante é a helenística, devido ao fator de que sua base é por muitas vezes obscurecida na bibliografia a respeito da produção tolkieniana, tanto a brasileira quanto a estrangeira, muito devido aos estudos voltados para a temática da teologia presente na tradição cristã e para as influências da literatura nórdica, o que são fontes pertinentes para a compreensão da vida e obra do autor, e plenamente cabíveis, mas que, no entanto, não comportam a totalidade de possibilidades analíticas em se tratando da magnitude e das amplas referências históricas, literárias e culturais das quais o autor se valeu para a criação de sua obra ficcional.

A tradição mítica possui um papel relevante dentro do contexto de criação do autor e, sendo assim, se torna imperativo o voltar-se para a cultura cuja tradição mítica se tornou mais basilar para a cultura ocidental, a grega, pois conforme afirma o autor em uma de suas cartas: “[f]ui educado nos Clássicos, e descobri pela primeira vez a sensação do prazer literário em Homero” (TOLKIEN, 2006c, p. 166). Tendo em vista que o conhecimento não se consolida a partir de uma chamada “cópia pura” de realidades transcendentais à compreensão humana, mas sim a partir de uma instauração ou “tradução” dessa realidade por meio de objetos de estudo palpáveis (CASSIRER, 2006), faz-se com que o mito na arte se torne uma fração de um contexto maior e impalpável que leva ao conhecimento de diversas áreas como religião, filosofia, antropologia e literatura, sendo a última o campo do conhecimento que mais será abordado. Sendo assim, o presente estudo é fruto de uma pesquisa que visa trazer à tona, de maneira sucinta, a relação entre a tradição mitológica como proto-narrativa até seus desdobramentos modernos na literatura até atingir a obra de Tolkien. O termo “moderno” será empregado diversas vezes no presente texto, mas sua conotação se dá pelo caráter cronologicamente histórico e, portanto, oposto à Era Clássica, e não enquanto movimento

literário em si, o que quer dizer que em momento algum se faz menção aos variados modelos de modernismos e nem faz alusão puramente à contemporaneidade, ou seja, somente o século XXI. Moderno no presente estudo é tido como sinônimo para momentos das chamadas Idades Moderna e Contemporânea, ou seja, período situado durante o Renascimento e após a Revolução Francesa, compreendendo desde o século XVI até o XIX, sendo o início dos moldes culturais para a sociedade contemporânea, compreendendo a transição do feudalismo para o início do capitalismo, as influências do Barroco até o surgimento do Romantismo e o desenvolvimento das Revoluções Industriais, que geraram no século XX os avanços tecnológicos que conduziram às Guerras Mundiais.

A obra tolkieniana a ser abordada é a publicação póstuma **Os Filhos de Húrin** (**The Children of Húrin**, 2007) e suas muitas versões inacabadas produzidas pelo autor. Tolkien é tido pela tradição literária contemporânea como *pai da fantasia moderna*, um título que lhe foi atribuído primeiramente devido ao grande sucesso de vendas, de crítica e de público de suas obras durante a sua vida, mas que posteriormente foi incorporado pela crítica literária por conta de seu impacto, seu grau de influência e pela inovação empregada na forma de restaurar um legado literário que fora eclipsado durante o período de sua vida, durante o auge do modernismo britânico que, enquanto fruto de suas condições históricas e sociais, buscava explorar a relação do interior fragmentado do ser humano em face do contexto caótico da vida moderna. A literatura de Tolkien visa se distanciar da visão promovida pelos avanços tecnológicos e busca simular uma realidade medievalista, bebendo em muitas das fontes presentes em mitos, sagas, contos de fadas e romances de cavalaria que caracterizavam o tipo de produção a qual o autor, enquanto filólogo, estudava e apreciava.

De tal forma, dos muitos gêneros clássicos que permeiam a obra tolkieniana, a chave para a abordagem do estudo da obra em questão é a tragédia, um dos gêneros literários mais tradicionais do Ocidente, devido ao volume e à importância atribuídos ao gênero ao longo de sua produção greco-latina, mas não se limitando somente a estas, pois se empregará também análises de suas versões posteriores, como a tragédia britânica e a tragédia alemã, que se situam nos períodos renascentistas e pré-românticos, respectivamente. Sendo assim, o primeiro capítulo da presente dissertação empreenderá, em um primeiro momento, um estudo acerca do mito e das suas bases para a chamada tragédia clássica, tomando por exemplo os enredos e formas dos poemas trágicos gregos, dos quais somente as produções dos tragediógrafos Ésquilo (c. 525 - 456 a. C.), Sófocles (c. 497 - 406 a.C.) e Eurípidos (c. 484 - 406 a.C.) sobreviveram até o presente. Em seguida, abordar-se-á a questão das reformulações que a tragédia sofreu no período moderno, utilizando-se mais preponderantemente das

tragédias de William Shakespeare (1564-1616) e do **Fausto** (**Faust**, 1808-1832) do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

No segundo capítulo parte-se para a análise da construção do *legendarium* tolkieniano, termo que equivale ao cânone de seu chamado “universo secundário”, ou mundo ficcional, empreendendo-se uma breve análise bibliográfica a respeito das obras do autor, sua recepção crítica por parte da academia brasileira e seu histórico de publicação no país. Como um contraponto para as bases mais tradicionais da tragédia, ainda no mesmo capítulo recupera-se também outra fonte da qual Tolkien se valeu para a criação do protagonista de **Os Filhos de Húrin**, que é a epopeia finlandesa **Kalevala** (1835-1849), obra fruto da coleta do médico e folclorista Elias Lönnrot (1802-1884), que resgata da tradição oral diversos mitos de seu país, e no âmbito da tragédia toma-se, como uma ferramenta para a análise do objeto de estudo, o herói trágico Kullervo, presente no poema.

No terceiro capítulo, após enfim esmiuçadas algumas questões fundamentais tanto para a compreensão da tragédia quanto para o entendimento da proposta da ficção tolkieniana, empreende-se propriamente uma análise de **Os Filhos de Húrin** à luz de toda a tradição referenciada previamente, com foco em alguns aspectos considerados fundamentais para a trama que remetem diretamente aos recursos narrativos, quais sejam a figura do herói trágico, a maldição familiar, o assassinato trágico e o amor trágico, presentes na tragédia clássica, mas ainda se valendo de expoentes mais recentes, de forma a investigar a possibilidade de a obra tolkieniana apresentar inovações para não só a literatura trágica em si, mas também para a literatura britânica contemporânea. O motivo para a utilização da tragédia enquanto gênero literário em questão se dá pela proposição de que essa é um recurso artístico que possibilita uma ponte entre esse mosaico de culturas e de períodos, sendo berço de diversos arquétipos que transcendem as diversas visões de mundo mencionadas. O sentimento trágico é algo presente desde antes da consolidação da cultura ocidental, processo que se inicia após a queda do Império Romano e o surgimento do que atualmente se conhece por Europa (CARPEAUX, 2012). De tal maneira, no Oriente já se faziam presentes textos com o teor trágico, provenientes da Mesopotâmia, Suméria, Índia, China e outros, através de textos essencialmente religiosos, mas não se excluindo também produções artísticas no geral. A queda do herói é algo tão essencial para os estudos da narrativa quanto a trajetória do herói épico, também de suma importância para a cultura ocidental, porém o herói trágico exprime uma possibilidade de leitura filosófica que ao mesmo tempo em que une, demonstra as peculiaridades de cada cultura, de cada artista e de cada período que circundam as produções trágicas.

Com relação aos termos e trechos em língua estrangeira optou-se por seguir a seguinte linha de redação: os termos gregos em sua maioria foram transliterados para o alfabeto latino com algumas exceções em que se pretende apresentar e analisar o título original de alguma obra em questão. Os trechos retirados de tragédias gregas foram utilizados tanto no original quanto em seus correspondentes nas traduções brasileiras, optando-se pelas traduções do professor Jaa Torrano (1946-) no caso de citações diretas, pois se julgou que estas possuem um apreço adequado em manter a forma poética original dos textos, dadas as possibilidades e limitações de vertê-las para o português, o que explica algumas diferenças de termos e títulos já consagrados, como, por exemplo, “Prometeu Cadeeiro” ao invés do tradicional “Prometeu Acorrentado”. Não se limitando a isso, as referências bibliográficas ainda contemplam o legado acadêmico das traduções criativas do professor Trajano Vieira e de Mário da Gama Kury (1922-2016), composto também por traduções diretas do grego, mas que por meio de versos livres não pretendem preservar a métrica original. Os termos em finlandês foram mantidos com o intuito de valorizar os estudos da mitologia, da língua e da literatura desse povo que ainda são insurgentes no solo brasileiro, de forma que as traduções, sempre que necessárias, foram realizadas de forma livre, porém mantendo o original em notas de rodapé ou entre parênteses, para que a gosto do leitor seja possível apreciar a composição original dos textos. Os trechos na língua anglo-saxã foram mantidos no corpo do texto quando se buscou analisar justamente a sua métrica, e, portanto, fazendo com que o original seja necessário, mantendo suas equivalentes traduções em notas de rodapé igualmente.

Os termos em outras línguas estrangeiras modernas como o inglês e o alemão foram mantidos sempre que possível em notas de rodapé à guisa das respectivas traduções no corpo do texto, sem prejudicar a fluidez da leitura, com exceção dos textos originais de Tolkien, que foram invertidos e mantidos no original na redação da dissertação e suas traduções nas notas de rodapé. Essa decisão de privilegiar o texto de Tolkien no original demonstra uma vontade de tratar a prosa e o verso tolkieniano como fruto de uma obra considerada indissociável da língua inglesa, assim como são os versos camonianos para o português. Notadamente, as traduções para o texto de Tolkien são de tradução livre do autor da presente dissertação por dois principais motivos: o primeiro é que alguns dos textos utilizados são inéditos em língua portuguesa, e portanto não deixam outra opção que não a livre tradução, e o segundo é que a obra em análise, **Os Filhos de Húrin**, possui duas traduções brasileiras, sendo a segunda uma revisão da primeira, ou seja, ambas realizadas pelo mesmo tradutor, e diferentemente do que ocorre com as traduções de outras obras mais conhecidas de Tolkien, como **O Hobbit (The Hobbit, 1937)**, **O Senhor dos Anéis (The Lord of the Rings, 1954-1955)** e **O Silmarillion**

(*The Silmarillion*, 1977), não possui o rigor acadêmico de ter sido traduzido por pesquisadores e professores de língua inglesa e de tradução, como é o caso das outras obras mencionadas. Sendo assim, como se visa analisar academicamente **Os Filhos de Húrin**, optou-se por não utilizar traduções que não possuam rigor acadêmico, e por isso estas foram descartadas. Frisa-se que tal escolha se deu puramente por critério técnico e que em momento algum se visa desmerecer ou até mesmo superar as traduções realizadas por membros do corpo editorial das obras de Tolkien no Brasil, que contribuem para a sua divulgação e popularização, algumas vezes de forma positiva e outras de forma questionável.

O rigor acadêmico mostra-se necessário, enfim, por se tratar da análise de uma obra que foi composta por um acadêmico da área de filologia, e que, portanto, deve ser tratada com o mesmo crivo que o próprio autor utilizou para a composição de sua prosa e verso, que mesmo empreendido de forma despreziosa muitas vezes, jamais escapou ao olhar técnico e científico que o autor empreendia diariamente em seu trabalho enquanto acadêmico.

Seus críticos nem sempre se atentaram para o quão atarefado ele era – aqueles que alegam que ele deveria ter publicado mais em sua área acadêmica caso não tivesse desperdiçado seu tempo escrevendo fantasia, ou aqueles que o culpavam por não terminar *O Silmarillion* como se ele não tivesse mais nada para fazer mesmo em sua aposentadoria¹. (SCULL; HAMMOND, 2017a, p. ix, tradução nossa)

Por fim, o presente estudo se torna um trabalho de resgate de fontes literárias com o intuito de produzir uma crítica literária que apresente Tolkien como um escritor que, ao marcar a produção da fantasia, consolidou em meio ao mundo contemporâneo aquela habilidade tão cara ao ser humano desde o seu princípio que aparenta ter sido sublimada pelos avanços tecnológicos e pelo pensamento racionalista: a habilidade de sonhar com heróis e deuses. Porém, demonstra-se que isso somente aparenta estar oculto, pois enquanto houver ser humano e enquanto houver aqueles que sonham além das fronteiras do real, livros como os de Tolkien e dissertações como esta terão sempre um espaço em meio ao caos passageiro de uma sociedade prepotente incapaz de compreender a perenidade e a limitação de sua dita superioridade racional. Algo que, como na antiga civilização grega, um dia ficará para trás, mas seus mitos sempre sobreviverão.

¹ No original: *His critics have not always appreciated how busy he was – those who claim that he should have published more in his academic fields had he not wasted his time writing fantasy, or those who fault him for not completing The Silmarillion as if he had nothing else to do even in his retirement.*

2. DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA

2.1. Mito e modernidade

No século XXI, século do mundo virtual e da pós-modernidade, a criação artística se ramifica em muitas abordagens, dentre as quais é possível observar dois grupos: o primeiro sendo constituído pelos olhares voltados para a projeção dos novos rumos pautados no avanço proporcionado pelo novo contexto social em que o mundo se encontra; e o segundo sendo aquele que, à luz da tradição, busca encontrar os aspectos do passado que continuam preservados no presente. Debruçar-se sobre o antigo é uma tarefa complexa, pois um dos possíveis caminhos a que se pode ser levado é o de envernizar o passado com tons saudosistas que alienam em relação ao presente — o que deve ser evitado, se o que se busca não é um ideal, mas sim uma chave para a compreensão da atualidade — ao mesmo tempo em que possibilita recuperar o que as criações e mentes dos que se foram possuem de imortal, de mais significativa para o ser humano em todas as épocas e em todos os lugares. Se isso é alcançado, não importa se o presente é permeado por tecnologia ou por pós-globalização, o ser humano permanece, pois há “certas características na natureza humana que se pode encontrar em todas as crianças e em todas as pessoas de qualquer idade, há considerações [...] que são aplicáveis a todos os seres humanos, independentemente de sexo, raça, cor de pele, credo ou posição social” (WINNICOTT, 1994, p. 97). E as paixões e angústias dos seres podem se conectar diretamente com a arte produzida nos mais distantes resquícios de um passado cujo registro é apenas uma parcela de seu todo.

Sendo então a arte antiga um objeto de estudo, ao buscar pela análise formal da tragédia, e, de modo geral, de maneira temática as manifestações do trágico, no contexto atual é comum incorrer em um desafio: o desejo de descobrir algo inédito sobre um objeto que fora tão revisitado e trabalhado por diversos artistas e teóricos ao longo dos séculos e milênios. A tradição helenística enquanto base para o mundo ocidental foi alvo de questionamentos, reverências e de novos questionamentos, cada vez mais reconduzidos sob novos contextos artísticos e históricos sucessivas vezes, de modo que na contemporaneidade se duvide do valor que novos olhares possam aportar para o mar das tradições. Porém, é somente por meio de uma relação quase paradoxal, fruto de um contexto novo em relação ao antigo, que se iluminam novas perspectivas, assim como um pôr-do-sol é ainda mais apreciado e sentido quando se é lembrado à luz do luar. Da mesma forma, um estudo sobre o trágico empreendido

no século XIX é ainda significativo se aliado a um estudo sobre a tragédia realizado no século XXI, pois é através do diálogo entre gerações que é possível visualizar uma temática em sua forma mais abrangente. Afinal, o que faz uma obra ser considerada um clássico é a sua qualidade de ser permanentemente relida e compreendida: “são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12); em outras palavras, clássicos são aqueles que nunca se esgotam enquanto houver novos leitores para embutir novas camadas de significados.

Na contemporaneidade se fala muito a respeito da relação entre sujeito e realidade. É o que gera os fenômenos político-sociais denominados como pós-verdade, pós-capitalismo e outros “pós”, ou seja, muitas abordagens que classificam o presente período como uma Era que reformula o legado do século XX, e no campo dos estudos literários não é diferente, sendo que o papel da própria literatura é alvo de questionamentos a respeito de sua função e de seu valor no mundo de *tablets*, *streamings* e celulares (CHOMSKY, 2014). Nesse quesito, toma-se como exemplo a inovadora concepção apresentada no início do presente milênio a respeito do jogo entre a tradição e a inovação no romance **Deuses Americanos** (**American Gods**, 2001), de Neil Gaiman (1960-). A obra apresenta deuses advindos de diferentes culturas como seres esquecidos que vivem vidas medíocres nos Estados Unidos contemporâneo, local que abarca o surgimento dos novos deuses, os deuses da modernidade, da mídia, da tecnologia, da globalização e assim por diante.

A obra é revolucionária por ser um dos primeiros expoentes da concepção de que o século XXI vive um paradoxo: pois de um lado há as bases milenares que se fazem presentes, mesmo que não tão evidentes, e do outro há os adventos tecnológicos que se estabelecem *per se* como novas formas de configurar o mundo, ou, como é abordado no romance, novas formas de adorações, que se chocam com a tradição. Sendo assim, um estudo que trate de conceitos clássicos é sim uma revisita a um mundo antigo, mas, além disso, é também uma forma de ampliar a compreensão do mundo atual, por meio da identificação dos locais em que essa tradição se mantém viva, mas não viva enquanto um sobrevivente que está com seus dias contados, e sim um ser imortal que não poderá deixar de existir enquanto o próprio ser humano ainda estiver vivo, por mais que esteja cercado de aparelhos tecnológicos: esse é o papel do presente estudo, qual seja mostrar que o trágico presente na literatura — e, por extensão, na ficção de modo geral — é tão importante para a humanidade quanto a crescente tecnologia.

Ao se debruçar sobre os textos clássicos, advindos da tradição helenística, e sobre os textos pertencentes à chamada fantasia moderna, da qual o escritor britânico John Ronald Reuel Tolkien é considerado um de seus fundadores, é impossível, em determinado momento, não entrar em contato com uma das formas de ficção mais antigas da humanidade, que não somente se faz presente implicitamente em todas as obras da chamada ficção ocidental, mesmo como um sussurro abafado pela distância temporal, mas também muitas vezes explicitamente, conforme será demonstrado. Essa importante manifestação deixou um legado não somente na literatura, mas em todas as formas de arte, ciência e em toda forma de conhecimento produzido pela cultura ocidental, é capaz de criar a ponte que conecta o ser humano contemporâneo aos seus ancestrais, que sentiam o poder dessas narrativas não da mesma maneira como se dá atualmente, mas ainda assim de forma semelhante, pois a manifestação nunca se torna datada posto que é responsável por conduzir o ser humano a uma jornada que leva sempre ao mesmo destino: a si mesmo, à sua própria natureza que, por mais que esteja modificada pelos séculos, carrega inerentemente dentro de si as mesmas pulsões que foram replicadas na sua aurora. Esta poderosa manifestação é o mito.

O mito possui inúmeras definições, pois diversas camadas foram acrescentadas por pensadores que se dedicaram ao estudo de suas expressões em diversos contextos. Sua amplitude faz com que seja difícil sintetizar sua importância porque o mito é o ponto de partida de diversas formas de conhecimento, seja na arte, seja na ciência. O mito une em um grande mosaico tudo que é referente ao ser humano e, de forma simples, converge todos os elementos através do ato de contar histórias. No entanto, seria diminuir o alcance do mito se referir a ele somente como uma forma primitiva de narrativa, pois, no momento em que surgiu, o mito foi também religião, ou seja, uma verdade para as sociedades que o criaram, e mantém-se como verdade até o contemporaneidade se for tomado como verdade aquilo que é transmitido de geração para geração na forma de ensinamentos, como algo a ser questionado e tido como relevante dentro da construção do processo de individuação, o que na teoria junguiana seria um estágio da vida adulta em que a relação entre o consciente de um sujeito e o seu inconsciente, segmento da psique que abriga os arquétipos, se encontrariam em harmonia e equilíbrio no que concerne às pulsões e vontades do ser. Processo esse que seria trágico para o ser humano, pois implicaria em um sofrimento devido ao fato de o sujeito embutir em si mesmo uma grande quantidade de substratos psíquicos que pertencem a toda uma coletividade, e que seria, portanto, esmagadora para a sua individualidade, para o seu estrato pessoal (JUNG, 2012).

Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 9)

Dessa forma, o mito se estabelece como forma de conhecimento que não visa apreender a realidade transcendente, mas sim instaurá-la enquanto objeto por meio da manifestação artística. Dito de outro modo, o mito é uma forma mais objetiva de responder a perguntas que ainda não foram feitas pela sociedade que o criou (LUKÁCS, 2009). Esta forma de “tradução” de algo maior através de uma manifestação empírica é em si um exercício de linguagem, ou seja, de corporificar um conceito, fazendo com que “a mitologia [seja,] em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento” (CASSIRER, 2006, p. 19), e a linguagem enquanto fenômeno é o fator cultural que determina e delimita seu povo, como uma forma de expressão daquilo que é cultural, daquilo que é tribal e intrínseco ao pensamento social, ou seja, nessa concepção, mito e modernidade não se tornam mais opostos, mito é modernidade. Ousando ir além, a própria modernidade pode ser vista como um mito, uma forma de pensamento profundamente aliada ao social que, assim que tida como ultrapassada, deverá ser vista como uma organização primitiva que contém vislumbres de algo assumido como verdade para as futuras gerações.

Sendo assim, torna-se contraproducente, e até impossível, dissociar o mito de sua cultura e período, pois o mito é proveniente da epistemologia de cada civilização que o compôs, é literatura, é língua, é religião, é história, é sociologia, é a própria cultura registrada através de imagens, sons e performances por diversos meios, gerando um signo espesso, ou complexo, como se vista através de um prisma metafórico. Em suma, o mito “é um sistema de comunicação, uma mensagem” (BARTHES, 2020, p. 261). Como metáfora, se torna uma questão problemática, pois uma metáfora é uma figura de linguagem construída a partir de uma intenção de seu locutor, que visa atingir o seu interlocutor, de forma que se o significado pretendido não for assimilado, a metáfora não se constituirá como metáfora, e isso se torna impossível ao se tratar do mito, pois a manifestação não possui uma autoria própria e bem definida, mas sim uma autoria coletiva. Portanto, seria mais lógico supor que a metáfora possui um objetivo coletivo baseado na moralidade presente na sociedade que a criou, porém o caminho se torna mais sinuoso ao se encontrar dissonâncias e contradições entre os mitos, pois se são coletivos, logo não são homogêneos, visto que o ser humano inserido em uma sociedade possui uma conformidade, mas jamais uma totalidade.

Tudo pode então ser mito? Sim, creio-o bem, porque o universo é infinitamente sugestivo. Qualquer objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, dado que nenhuma lei, natural ou não, proíbe de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sem dúvida. Mas uma árvore dita [...] não é já, de todo em todo, uma árvore: é uma árvore decorada, adaptada a determinado consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, numa palavra, de um *uso* social que se acrescenta à pura matéria (BARTHES, 2020, p. 261-262)

As narrativas míticas, *a priori*, surgem como fruto de um ímpeto para justificar fenômenos da natureza — nesse caso, nada diferente do que atualmente se conhece por ciência — e isso se dá por meio do plano metafísico, o mundo das ideias platônico — nesse caso, nada diferente do que atualmente se conhece por Arte — e se manifesta no mundo empírico através do registro, seja na literatura, na pintura, na escultura etc. A coletânea de mitos visando o estabelecimento de um cânone é um processo artificial, pois advém da catalogação realizada em um período posterior que objetiva compilar as diferentes perspectivas de uma sociedade antiga, de forma a compreendê-la mais uniformemente, porém no período em que o mito era acreditado ele não estava segmentado, mas sim presente na vida das pessoas, em suas rezas e rituais, em seus trabalhos, em sua língua. O mito era um véu que cobria diariamente os esforços da sociedade que o criou.

Na cultura ocidental nenhuma mitologia se torna tão basilar quanto a greco-romana, em especial a grega, ao se considerar que cronologicamente é anterior à romana e, portanto, serviu de base para esta também, e seus frutos marcam o ponto zero de muitos conhecimentos apropriados pela civilização ocidental, mesmo que outras mitologias também tenham um legado relevante, como a nórdica, a celta ou as indígenas. Os exemplos estão presentes no cotidiano de cada povo, em nomes próprios de pessoas, de cidades, de alimentos, dos dias da semana, de rodovias e de outros que fazem com que o passado mítico se mantenha vivo, porém, a grega se consolidou como a mais proeminente, pois foi a mais replicada e revisitada através dos ramos do conhecimento que esta logrou. Em se tratando dos estudos literários, não é possível ignorar que a tradição mítica grega constitui uma fonte privilegiada de referências, e para manter esse legado vivo, não somente o estudo dos mitos é necessário, mas também o ato de recontá-los, de se valer dos arquétipos neles presentes e apresentá-los ao público moderno, um trabalho de resgate e de reformulação, assim como foi feito pelos artistas renascentistas, românticos e modernistas.

Na psicologia junguiana (JUNG, 2014), o arquétipo é percebido como uma manifestação de imagens primordiais que habitam o chamado “inconsciente coletivo”, que se

difere do inconsciente pessoal freudiano, sendo que o individual é formado por pulsões reprimidas pela psique, enquanto o coletivo é herdado da cultura. Porém, as imagens herdadas pela psique humana não ocorrem de maneira lamarckista, e sim por meio de uma tradição universal, ou seja, padrões que se repetem em todas as sociedades e culturas, constituindo um substrato psíquico comum a todos os seres humanos, de modo que uma “forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada” (JUNG, 2014, p. 13) justamente porque essas formas narrativas não são de autoria pessoal, mas sim coletiva, cultural, e geram sentido através de imagens e metáforas tidas como universais. Aplicando esse conceito aos estudos literários, é possível inferir que, ao estudar o mito, estudam-se também os arquétipos, ou as “imagens inconscientes dos próprios instintos; [...] o modelo básico de comportamento instintivo” (JUNG, 2014, p. 53). Nessa perspectiva, a obra fantástica de Tolkien é um exemplo dessa mobilização dos arquétipos, do aportar uma nova roupagem a esses mitos e discuti-los novamente no mundo contemporâneo, e no presente momento se faz necessário compreender como os mitos se mantêm vivos enquanto registros verdadeiros do legado da humanidade, o que é, de certa forma, o próprio papel da literatura, o de preservar o que é eterno ao ser humano.

Ao se debruçar sobre a tradição mítica na literatura é necessário primeiramente entender como esses textos estão organizados e como esses fenômenos da linguagem foram construídos e recebidos pelos públicos de sua época e posteriores, o que se convencionou chamar de historiografia literária. Tomando os mitos gregos, estes são o conjunto de histórias que em um primeiro momento pertenciam à tradição oral, a qual era recitada por grupos religiosos conhecidos como *aedos*, e posteriormente com o advento da escrita são organizados de forma a eliminar, na medida do possível, suas incongruências, visando criar um cânone, pois

os mais antigos desses textos pertencem a obras literárias de todos os tipos - epopeia, poesia, tragédia, história, e mesmo filosofia -, nas quais, excetuando-se a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Teogonia* de Hesíodo, quase sempre figuram dispersos, de modo fragmentário, por vezes alusivo. Foi numa época tardia - só no início de nossa era - que os eruditos reuniram essas tradições múltiplas, mais ou menos divergentes, para apresentá-las unificadas num mesmo corpo. [...] Assim se construiu o que se convencionou a chamar de mitologia grega. (VERNANT, 2000, p. 10-1)

A seguir, empreender-se-á então um estudo a respeito da origem das manifestações literárias que compõem os registros da mitologia grega, porém, sua função vai muito além de simples documentação, pois, como se verá, é uma forma de consolidação arquetípica de elementos essenciais para a vida humana, e em específico tratar-se-á enfim do porquê do trágico ser um

fenômeno tão estudado e tão adorado pelo público antigo, moderno, contemporâneo e também, provavelmente, do porvir.

2.2. Origens áticas

A manifestação artística do mito é vasta e variada, porém, em se tratando da literatura, as consideradas mais antigas e basilares são as epopeias homéricas e os poemas hesiódicos, datados do século VIII a.C. Em se tratando dos primeiros, a autoria atribuída a Homero se trata de uma asserção cujas informações biográficas são escassas, mas a tradição reza que o poeta foi um cego responsável pela organização de alguns mitos gregos e por compor poesia a partir deles, recitando-os de maneira a difundir seus ensinamentos, os quais foram registrados por terceiros e possivelmente acrescidos de novos trechos por meio de um processo editorial. Seus poemas mais conhecidos, a **Ilíada** (Ἰλιάς) e a **Odisséia** (Ὀδύσσεια), estão escritos em uma mescla de dialetos da civilização grega antiga, de forma que seu idioma seja considerado artificial pelos estudiosos da língua grega clássica, porém nota-se que o valor literário de seus textos não inclui somente registros valiosos para o estudo das narrativas, mas também um registro valoroso para a filologia e para a historiografia do período, pois foram textos essenciais para a religião e jurisprudência de seu tempo. A seguir têm-se um mapa de parte da região que atualmente se conhece como Grécia, sendo que as regiões da Etólia e da Jônia (parte da atual Turquia) possuíam dialetos que integraram a composição dos poemas homéricos, língua conhecida como grego homérico. A região Ática ficou posteriormente conhecida por ser o lar das “tragédias áticas”, que viriam a ser conhecidas simplesmente por tragédias gregas.

Figura 1 – Parte da Grécia Antiga



Fonte: VIDAL-NAQUET; BERTIN, 1990, p. 59 (adaptado)

Ambos os poemas estão escritos em versos que seguem a métrica do hexâmetro grego, forma lírica que consolida a épica por meio de seis pés métricos por verso, e relatam eventos posteriores ao mito do rapto de Helena de Troia, esposa de Menelau, rei de Esparta e irmão do rei de Micenas, Agamêmnon, por Páris, um príncipe troiano, o que resultou na emblemática Guerra de Troia, cuja duração, segundo reza a tradição, foi de dez anos de combate. A **Iliada** é uma narrativa *in medias res*, pois retrata somente o nono ano da guerra, mas sem narrar o seu desfecho, pois é centrada na figura do herói semideus Aquiles, o principal guerreiro dos aqueus (hoje tido como sinônimo para gregos), relatando sua ira em 15.693 versos agrupados em 24 cantos.

O episódio mais marcante do poema é o desfecho do conflito entre Aquiles e Heitor, herói dos troianos que é assassinado pelo semideus e tem seu cadáver por ele ultrajado em sinal de vingança por ter sido responsável pela morte de Pátroclo, amigo querido de Aquiles. É um poema repleto de descrições viscerais de conflitos diretos, mas igualmente preciso na retratação das dimensões sentimentais de suas personagens; é também uma obra que lega muitas técnicas narrativas utilizadas até o presente em se tratando do embate entre dever e vontade. A **Odisseia**, por sua vez, é organizada em 12.109 versos, distribuída também em 24 cantos, e narra a viagem de retorno de Ulisses (versão latinizada do nome Odisseu), herói grego que enfrenta diversos desafios ao longo dos dez anos que se seguem ao desfecho da

Guerra de Troia, no intuito de reaver seu lar e reino em Ítaca, que esteve sob domínio estrangeiro durante sua ausência. Diferentemente do poema anterior, a **Odisseia** encerra a trajetória de seu herói, mostrando Ulisses vitorioso e conquistando novamente seu reinado ao lado de sua esposa Penélope e de seu filho Telêmaco. A jornada de Ulisses é bem mais aventureira do que a de Aquiles, e o poema serve de base para muitas das formas narrativas que versam sobre a aventura, o tema da exploração de ambientes inóspitos, do encontro com seres maravilhosos e do retorno triunfal.

Homero é considerado o pai da literatura grega, da literatura ocidental e da poesia, porém, considerando que o tragediógrafo Ésquilo é conhecido como *pai da tragédia*, um atributo que poderia ser dado ao poeta é o de *pai do trágico*, alcunha apropriada ao se considerar que a **Iliada** é uma narrativa desenvolvida por meio de um encadeamento de acontecimentos que levam à chamada ira de Aquiles. A desmedida do herói, sua *hybris*, é responsável pela queda de sua figura heroica proeminente, aliada à queda de seu companheiro Pátroclo e de seu antagonista Heitor, ambos tendo encontrado a morte através de uma sucessão de eventos conduzidos por meio da vingança. Não é por acaso que muitas tragédias clássicas circundam os eventos posteriores à Guerra de Troia, mostrando as personagens presentes em seu *corpus* tendo destinos também trágicos, como em **Agamêmnon** (Ἀγαμέμνων, 458 a.C) de Ésquilo, ou em **Ájax** (Αἴας, 442 a.C.) de Sófocles (c. 496–406 a.C.), ou uma história em paralelo, como é o caso em **Helena** (Ἑλένη, 412 a.C.) de Eurípides. Não se pode desconsiderar, pelo teor épico das obras, o mimetismo tão caro às tragédias, especialmente presente nos diálogos entre as personagens, momentos em que a angústia humana é repetidas vezes retratada, porém, em suma, enquanto a epopeia é uma forma de demonstrar artisticamente o que há de fundamental na existência, a tragédia serve para demonstrar como seria uma existência que perdeu totalmente seu sentido (LUKÁCS, 2009), “pois os elementos que constituem a epopeia se encontram na tragédia, mas nem todos os elementos da tragédia se encontram na epopeia”². (*Poética*, 1449b 18-20).

Nesse sentido, a era heroica serve de base tanto para a epopeia — também chamada de *epos* — quanto para a tragédia, tendo em vista o caso das histórias que circundam a Guerra de Troia, as aventuras de Hércules, os amores de Zeus e o próprio mito de Édipo e da linhagem dos Labdácidas. Apesar de seu caráter heroico e elevado, é por meio da epopeia que os poetas trágicos aprenderam a técnica de, pelos usos das palavras, despertar terror e piedade nos leitores/espectadores, e a conduzir os sentimentos por meio do fio narrativo. No entanto, a

² No original: ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

epopeia é um gênero literário mais abrangente e, portanto, focada no aspecto macro, contando com muitas ações e personagens, ao passo que o drama mimetiza um determinado episódio, focando no aspecto micro. Essa distinção faz com que a tragédia se torne um objeto mais intimista do que a epopeia, pois a primeira, por conta de sua encenação em conjunto com a utilização das máscaras, permitia os extensos lamentos e odes tanto das personagens quanto do próprio poeta através da linguagem poética, e a segunda tinha suas nuances e a psicologia das personagens retiradas da ação, atribuindo, por muitas vezes, os atos e sentimentos como raiva e desejo à influência de seres divinos, e não da vontade do próprio ser.

Legando uma série de narrativas míticas remodeladas pelo fazer artístico, as epopeias homéricas desencadearam, entre os séculos V e IV a.C., uma nova forma poética, que são as tragédias e as comédias, gêneros pertencentes ao drama, em que o foco da ação se dá através da relação entre as personagens e as suas respectivas formas psicológicas, mais centralizadas do que na epopeia, o que prioriza o caráter cultural por meio de uma representação do todo, do contexto social. A comédia clássica representa as ações de seres humanos comuns e buscavam uma sátira humorada dos costumes sociais, políticos e religiosos de sua época — é importante ressaltar que muito material produzido pelos antigos comediógrafos se encontra atualmente perdido, dos quais somente onze comédias de Aristófanes (446-386 a.C.) se encontram substancialmente completas e, portanto, é somente a partir destas que essa síntese pode ser aferida³. No entanto, com a tragédia grega a situação era inversa, pois estas representavam heróis, seres de caráter elevado, e as tradições não eram satirizadas, mas sim reforçadas, alçadas a grandes forças divinas que seriam implacáveis contra aqueles que tentassem violá-las. Em se tratando da compreensão da tragédia clássica como um fenômeno cultural da sociedade grega,

[u]ma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heroica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público. (WILAMOWITZ *apud* LESKY, 2003, p. 36)

Toda a problemática referente à tragédia parte sempre da sua matriz ática, ou seja, da região grega a que se associa o surgimento do gênero, por mais abrangente que os seus desdobramentos tenham se tornado ao longo dos séculos (LESKY, 2003). Não somente parte

³ Algumas obras de Aristófanes são as únicas sobreviventes da Comédia Antiga, porém dois outros movimentos a sucederam, denominados “Comédia Média”, da qual se conserva uma breve citação a um comediógrafo chamado Antífanes, e “Comédia Nova”, da qual alguns fragmentos esparsos e uma única peça completa sobreviveram, todos atribuídos a Menandro.

dessa matriz, mas sempre retorna a ela devido a sua herança como inovação estética no campo da Arte. No entanto, seria incorreto afirmar que o caráter, a percepção do trágico, surge nesse contexto de produção, pois se convencionou atribuir aos gregos o título de criadores da tragédia enquanto forma literária, mas não se esquecendo de que o trágico enquanto percepção da existência já existia não somente na Grécia pré-socrática, mas também em outras culturas e regiões do mundo, e seus expoentes podem ser encontrados em obras produzidas por culturas adjacentes e mesmo distantes da helênica, como pode ser observado nos textos antigos, muitas vezes classificados como “épicas”, tal qual o poema mesopotâmico “*Shanqba imuru*” (Ele que o abismo viu), conhecido posteriormente como **Epopéia de Gilgámesh** (c. séc. XIII-XII a.C.), o “*Enûma Eliš*” (Quando no alto) babilônico, posteriormente conhecido como **Epopéia da Criação** (c. séc. XIII-XI a.C.), os textos que compõem o monumental **Mahābhārata** (séc IV a.C. - séc IV d.C.) na Índia, as Eddas islandesas em prosa e verso (séc. XIII), e textos provenientes de culturas do extremo oriente como o “*Shi Jing*” (詩經, c. 1000 a.C.), ou **O livro das Canções**, da China.

Tais manifestações não se enquadram como obras trágicas, mas sim obras que carregam esse teor, ou seja, possuem um *sentimento trágico*, e constituem um prelúdio para a objetivação e cristalização que o gênero teria no rol das obras de arte no porvir. Nesse sentido, os gregos foram os primeiros a transmutar a presença do trágico para uma forma de arte própria, o poema trágico, em sua acepção grega, o que passou a se chamar puramente de *tragédia*. Desta feita, a cultura trágica grega possui dentro da Antiguidade uma extensão cronológica relativamente mais breve em consideração com as epopeias homéricas, que perduraram por muitos séculos, visto que durante o tempo de vida dos três tragediógrafos, os poemas homéricos já contavam com quase três séculos de existência.

A tragédia surge na Grécia no fim do século VI [a.C.]. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século VI [a.C.], na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele. Sucedendo à epopeia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa, a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 7-8)

Do século VI a.C. pouco se sabe a respeito de suas produções, porém, o século seguinte produziu todos os poemas trágicos sobreviventes do período grego. É também um século fundamental para a formação do período clássico grego, é o período atribuído ao nascimento de Sócrates, e também da formação política grega, resultado das Guerras Médicas entre

Atenas e a Pérsia, e da Guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta. Nesse sentido, a tragédia, enquanto forma de arte, se torna própria de um período e de uma cultura próprias do contexto grego referido, e, por fim, é um texto, em linhas gerais, caracterizado pela representação

de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções.⁴ (*Poética*, 1449b 24-28)

A catarse (κάθαρσις, *kátharsis*) referida por Aristóteles (384-322 a.C.) é um termo cuja origem advém do “domínio da medicina”, (SCHADEWALDT *apud* LESKY, 2003, p. 28), tendo a sua semântica associada ao despertar de um alívio combinado ao prazer, o que o estagirita associará com a purgação dos sentimentos da audiência através da destruição das personagens trágicas encenadas, ou seja, uma eliminação do excesso de emoções do espectador/leitor, como se fosse uma cura. Para Aristóteles, essa catarse não está associada ao campo da moral, mesmo que Platão (427-347 a.C.) tenha deixado explícito o fato de Sócrates ser a favor de banir a tragédia de sua república por conceber que a mimese, a imitação, deveria se espelhar em acontecimentos virtuosos e libertadores, e não em atos de vileza e horror (cf. Livro III, capítulo VII da **República** [Πολιτεία, c. 375 a.C.] de Platão).

A obra de referência para o estudo da tragédia que pertence ao período clássico é o manuscrito intitulado **Poética** (Περὶ ποιητικῆς, c. 335-323 a.C.), em que Aristóteles apresentará, por meio de um método descritivo, a sua concepção a respeito do chamado “poema mimético”, sinônimo para *poema trágico* e para *tragédia*. O texto sobrevivente é composto por 26 seções, as quais indicam terem sido escritas não com um intuito de publicação, mas sim como guia para uma comunicação oral, um tratado a ser apresentado em uma determinada exposição (PINHEIRO, 2017). Suas seções traçam um panorama sobre os aspectos temáticos e formais do trágico e da tragédia para, em seguida, valer-se de diversas tragédias como exemplo, sendo que parte considerável das mencionadas encontra-se no rol de textos perdidos, e alguns destes são somente conhecidos por terem sido mencionadas nesse texto. As primeiras cinco seções apresentam uma introdução ao conceito de poética, lido no contexto grego como sinônimo para o *fazer ficcional*, ou fazer artístico, e sobre as chamadas artes miméticas, ou artes que representam a vida.

⁴ No original: πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

No texto, a poética (*poiētikḗ*) é tida como uma habilidade ou forma de diálogo que trata “do modo de composição do poema” (*perì poiētikḗs*), o que se dá através de uma mimese para a construção do *ethos* de uma personagem, isto é, seu caráter e caracterização. O *mímema* é a produção de uma imagem poética, ou ficcional, verossímil, e o poema mimético-dramático se torna trágico se elevar as qualidades de seu herói à nobreza, diferentemente da comédia, que situa seu herói em meio ao povo e ao cidadão comum. Portanto, o agente primeiro de toda mimese é o poeta, ou seja, aquele que reproduz o mundo empírico dentro do universo ficcional, porém não de forma inteiramente fidedigna, o que seria impossível, mas sim um recorte, uma fração aprimorada, embelezada e tornada mais poética do que sua correspondência verdadeira. Essa é a mimese aristotélica, que possui, portanto, um caráter híbrido, pois ao mesmo tempo em que é imitativa, é também criativa.

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos de metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.⁵ (*Poética*, 1451a 38-1451b 4)

O poeta enquanto agente mimético, no caso da Antiguidade, é também aquele que oferece uma releitura dos antigos mitos de sua civilização, e por meio de sua arte poética conduz ao objetivo maior da tragédia, a catarse, ponto que somente pode ser obtido através de uma manipulação bem-sucedida dos sentimentos do leitor/espectador, conduzindo à compaixão e ao pavor, despertados pela situação trágica representada.

Na seção 6 é tratado especificamente da definição da tragédia, a qual, para o estagirita, seria o apogeu do fazer ficcional de sua época por mesclar uma ampla gama de manifestações artísticas, como a música (empregada na composição da melodia), a poesia (a técnica empregada na união entre forma e enredo) e a montagem teatral (unindo a atuação dramática com os recursos técnicos das artes cênicas). A partir disso chega-se ao momento mais estudado do tratado, que seria a taxonomia empregada pelo filósofo a respeito dos elementos que compõem a tragédia, constituindo um apanhado com diversos termos técnicos sobre a forma de contar histórias e de escrever dramaticamente. Aristóteles argumentara ainda, na mesma seção, que a mimese é uma imitação não dos seres humanos, mas sim das ações que os humanos desenvolvem ao longo da vida, de momentos de felicidade e de infelicidade. Essa

⁵ No original: *ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητῆς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων: ἀλλὰ τοῦτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα.*

imitação, para conduzir ao trágico, não basta enquanto uma representação pormenorizada da desgraça humana por si só; ela deve ser conduzida através de um trajeto verossímil, cativante e que perpassa por diversas camadas de emoções, trajetória esta que foi elucidada por meio dos seis componentes essenciais para a tragédia: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia.

Porém, toda essa construção não atingirá o seu objetivo final se a premissa principal não estiver presente: o espectador/leitor deve presenciar a queda do herói. Esse ponto fundamental diferencia o trágico da epopeia do trágico das tragédias porque o protagonista não possui consciência da desgraça que se abaterá sobre si e por fim compreende que ele mesmo inevitavelmente fora responsável por sua queda, pois uma vítima sem vontade de viver, surda e muda conduzida ao abate, não produz o mesmo impacto que uma vítima que deseja viver (LESKY, 2003). Entretanto, o herói vítima da fatalidade já deve ser um ponto de empatia para o espectador/leitor quando se torna possível observar a falha moral da personagem, de forma que, mesmo sendo uma figura gloriosa, esta não deve ser uma figura desprovida de atos questionáveis e nem de atos benevolentes, ainda que em certo grau seja levemente mais virtuoso que o ser humano médio, dada a sua natureza nobre. Dessa feita, a compaixão almejada só é possível se testemunhada como uma desgraça imerecida, que poderia abater em grau semelhante aquele que presencia os eventos durante a representação teatral. Por fim, tendo a catarse como produto de uma conjunção de elementos antitéticos apresentados previamente, o herói não quer causar mal a si ou a outrem, mas por evitar esse ato acaba por engano o cometendo, esses são os termos que compõem a dialética grega e se encontram representados na composição da tragédia, de forma que o compasso trinário entre tese, antítese e síntese jaz na relação em que o herói trágico é alguém que se opõe a seu próprio mundo, a seu destino, ou à sua conveniência, e o resultado desse embate entre concepções distintas conduz a uma síntese trágica: a inevitável destruição do herói.

Entre os muitos termos utilizados por Aristóteles para analisar a tragédia, cita-se que entre outras funções do poeta trágico a primordial é a criação do enredo, chamado de *mýthos*, por meio da composição de uma sucessão de eventos que se sucedem e se complementam. Quando o *mýthos* já se encontra estabelecido pelo poeta trágico, o restante de suas habilidades necessárias se desenvolve ao longo da trama e cria novas formas artísticas de cativar o leitor/espectador por meio do maravilhamento ou gozo estético, como é o caso da *éthe* (construção das personagens), da *diánoia* (o pensamento introduzido através da ficção), da *léxis* (a elocução do texto), da *ópsis* (o espetáculo visual) e da *melopoiía* (a composição do canto). No drama, a ação se desenvolve por meio exclusivo das personagens (PRADO, 2014),

pois é essencialmente uma história para ser encenada e, portanto, vista e ouvida, de forma que a narração enquanto a presença de uma voz heterodiegética não pode se fazer presente. Porém essa função também não é totalmente descartada e sim transformada em personagem, ou mais especificamente, em um grupo de personagens que somente observam a ação, sem delas participarem, o que na tradição clássica é a presença do *coro*, recurso esse que explicita as diversas peculiaridades psicológicas internalizadas das personagens.

Todo esse conjunto de práticas que consolidam o fazer poético demonstra o quão intrincado é o processo artístico que os poetas trágicos enfrentavam para a composição de seus textos, isso que foi caracterizado em sua época como uma forma de *tékhne*, ou seja, uma divisão de habilidades que desenvolve a criação por meio da mescla entre intuição e técnica, ou seja, ser técnico e artista ao mesmo tempo. Na filosofia grega, a *tékhne* é o que diferencia o ser humano do animal irracional, o *a-logos*, aquele que não discursa, e essa habilidade teria sido primeiramente exclusiva aos deuses até ser roubada pelo titã Prometeu e então ser concedida à humanidade. Esse conceito foi o objeto que Ésquilo demonstrou em **Prometeu Cadeeiro** (Προμηθεὺς Δεσμώτης, c. 462-459 a.C.), apontando que o ser humano teria recebido como presente não somente a *tékhne*, mas também as *typhlàs elpídas*, ou esperanças cegas, uma espécie de anuviamento da consciência de sua própria mortalidade por meio das criações proporcionadas pela *tékhne*, pois sem essa idealização o ser humano não seria capaz de produzir bens caso tivesse total consciência de seu derradeiro fim. Ou seja, é preciso que o ser humano esqueça momentaneamente a sua condição enquanto mortal para que o instinto criador floresça dentro de si. Dentro desse conceito, a *tékhne* seria então um *phármakos*, uma substância de caráter indecível, podendo, a depender da dosagem, representar uma cura ou um envenenamento, ou seja, representar uma solução para a angústia humana ou agravar ainda mais o peso da existência. Em suma, este seria o papel da ficção, o de aliviar o peso da existência ou de piorá-lo, e isso só é possível de ser apreendido porque a *poiētiké* é um procedimento que só se torna possível através da *mímesis*.

A *mímesis*, traduzida muitas vezes pelo seu correspondente português *mimese*, é descrita como uma ação que, apesar de não ser exclusiva do ser humano, é mais presente na humanidade do que nas outras espécies, se manifestando desde a infância como forma de aprendizagem e posteriormente se desenvolvendo como forma de *poiētiké*. Platão condenava a *mímesis* por se tratar de uma reprodução desnecessária do chamado *mundo das sombras*, enquanto o que deveria ser almejado seria o *mundo das ideias*, ambiente em que o belo e o verdadeiro se encontram e, portanto, algo impossível de ser mimetizado. Posto de outra forma: é possível que um ser humano imite uma pessoa virtuosa, porém imitá-la não o

transforma necessariamente em uma pessoa virtuosa também. Já na concepção aristotélica, evidentemente esse conceito não se aplica, pois o filósofo considerava a *mimesis* como puramente a constituição do fazer artístico, ou mais especificamente a encenação, de forma que a tragédia enquanto forma aperfeiçoada da chamada arte poético-mimética seria considerada como a manifestação mais mimética de todas. O poeta enquanto criador é responsável então por criar uma realidade própria, a qual, por mais verossímil que seja, nunca busca a realidade empírica como fim e sim como meio para atingir o que se chama de a sua verdade, a sua realidade própria (AUERBACH, 1971). É o que se encontra nos textos religiosos, por exemplo, que não buscam tratar *a priori* do mundo como ele é, mas sim de criar uma realidade própria para se tornar uma referência aos seguidores da religião não por desejo, pois muitas vezes retratam situações pavorosas, como é o caso das pragas do Egito presentes no *Êxodo* bíblico, mas que mesmo assim, por sua eloquência, envolvem o leitor e o fazem vivenciar toda aquela realidade de forma a analisar a realidade empírica à luz da realidade mimetizada.

Seguidamente, chega-se às seções 19 a 25 da **Poética**, que tratam especificamente da teoria e da elocução poética, ou seja, da retórica utilizada pelo poeta para a conquista e manipulação dos sentimentos de seus espectadores através da dramatização de uma situação verossímil que conduza à catarse. Encerrando o texto, a última seção, a 26, trata de uma conclusão a respeito das diferenças entre a mimese épica e a mimese trágica e o porquê, para Aristóteles, da trágica ser superior. Adentrando a questão da encenação enquanto fenômeno artístico, destaca-se a função e origem de um dos recursos para a estruturação da tragédia grega que se tornaram mais emblemáticos: as máscaras. Segundo a tradição, uma das características essenciais para a utilização da máscara pelo ator da Antiguidade é o caráter mágico desta, ou, como se acreditava, a transferência dos poderes daimônicos das personagens para a pessoa que encenará a peça, como uma forma ritualística de possessão.

A utilização das máscaras no contexto grego antecede a própria tragédia, pois traços de sua utilização podem ser averiguados em afrescos que representavam figuras portando máscaras de animais, evidenciando se tratar de uma tradição voltada ao culto de divindades associadas à natureza e à fertilidade (LESKY, 2003). Nos cultos às deusas Ártemis e Deméter, deusas da caça e do plantio na tradição grega, respectivamente, eram encontradas máscaras feitas a partir de ossadas de animais, porém, o culto mais proeminente nesse período era o voltado ao deus Dioniso, deus do vinho, da luxúria, da loucura e dos bosques. Nesses cultos, as máscaras eram confeccionadas à semelhança dos sátiros, seres híbridos entre humanos e bodes e auxiliares do deus grego, e sua utilização se dava em meio a rituais de oferenda e

durante sacrifícios. Eis a gênese da tragédia no sentido de que o poema trágico é uma atualização artística e mais bem estruturada de um ritual pré-pólis, pré-socrático, mas que ainda mantém a técnica da manipulação dos sentimentos como forma de conduzir à satisfação, sendo que nos ditirambos — os cultos a Dioniso — esta se dava por meio do prazer sexual, em meio a orgias que levariam à fecundação dos corpos e da natureza no geral, já a tragédia conduz ao prazer estético, catártico.

Na seção 4 da **Poética** é explicitado que a tragédia surge a partir desses cultos, os ditirambos, os “cantos em uníssono”. Nesses rituais, os adeptos se vestiam de bodes, entoavam odes de louvor por meio de um corifeu, dançavam e tocavam flautas e outros instrumentos de sopro enquanto, acredita-se, era realizado o sacrifício de um bode. À luz desses eventos é que se tem como origem mais provável para o termo grego τραγῳδία (*tragōidia*), do qual as partículas “*trágos*” e “*odí*” correspondem, respectivamente, a “bode” e “canto” (ou “ode”), o que implica, portanto, em um “canto ao bode”, ou “louvor ao bode”, sendo que o referido animal possui relação tanto com o deus Dioniso, o mestre da tragédia e patrono do teatro, quanto com o animal propriamente dito, o qual era oferecido como prêmio para os vencedores de concursos dramáticos. É notável que essas tradições estejam associadas à vida campestre, vista como ideal pelos cidadãos cosmopolitas da época, como em Alexandria, que se debruçavam sobre as tradições rurais da Ática, região dos ditirambos e também um dos locais do qual Homero supostamente se valeu do dialeto para a composição de suas epopeias. A associação da figura do bode com esses cultos era permeada pelo campo do excesso, da luxúria e do sacrifício, o que, em outras culturas, também pode ser observado, como é o caso da tradição judaica em relação ao sacrifício de bodes como meio de purgação dos pecados, o que deu origem à expressão “bode expiatório”, bode que expia os pecados alheios. No entanto, deve-se sempre recordar a tradição helenística ao se estabelecer que, “para os antigos, o bode era o animal que caracterizava a lascívia [ou luxúria], como ensina qualquer dicionário” (LESKY, 2003, p. 72).

Desde a associação aristotélica da tragédia com o ditirambo, por muitos séculos esta versão para a origem do poema trágico se manteve canônica, porém no século XX surge uma nova bibliografia que traz algumas considerações que buscam contestar esta teoria, revelando um antigo e curioso provérbio ateniense a respeito dessa questão: “nada que ver com Dioniso”; o que até então, para os entusiastas da tradição clássica, fazia referência ao descontentamento de alguns espectadores para com os rumos que as tragédias estavam tomando, se tornando mais distantes dos rituais religiosos e mais fruto de uma organização política. Porém, para teóricos mais recentes esse provérbio seria uma evidência antiga que

corroborar as novas teorias acerca da origem da tragédia (cf. WINKLER; ZEITLIN, 1990). Nessa nova teoria, Aristóteles seria somente um intérprete que não possuía evidências para apontar de fato o que motiva o surgimento da tragédia, e os diferentes artigos que visam responder a essa questão divergem entre um passatempo militar de Atenas até jovens guerreiros que, pelo fato de começarem a desenvolver pelos faciais, eram chamados de “sátiros”, o que se distoia totalmente dos sátiros da tradição ditirâmbica. De toda forma, um consenso acerca dessa questão ainda não foi — e talvez nunca seja — atingido. Entretanto, traços dessa origem dionisíaca mais tradicional podem ser encontrados nas próprias tragédias clássicas como, por exemplo, em **As Bacantes** (Βάκχαι, 405 a.C.) de Eurípidēs, e mesmo em **Édipo em Colono** (Οιδίπους επι Κολωνοί, 401 a.C.), quando o herói se encontra nos jardins da cidade e então relembra a influência da figura dionisíaca:

[...] aqui
vagueia o próprio deus das bacanas,
Diôniso, quando ele vem prestar
o culto às divindades que o nutriram.
Aqui, graças ao orvalho do céu,
florescem por incontáveis manhãs,
em cachos muito belos, os narcisos,
essas coroas desde priscas eras
das Grandes Deusas, bem como o açafreão
de reflexos dourados.⁶ (vv. 760-769)

A figura de Dioniso é trágica em si se for tomada como exemplo de uma narrativa melancólica que circunda relações familiares e fins infelizes que conduzem ao horror e à piedade, o que já indica o motivo de haver relação desse deus com os rituais ditirâmbicos e seu caráter trágico. Em **As Bacantes** é narrado o mito grego do nascimento do deus, um dos filhos de Zeus, o principal deus do panteão grego, e de Sêmele, uma jovem mortal. Ambos tiveram um caso extraconjugal, o que motivou a esposa de Zeus, a deusa do casamento Hera, por ciúmes de Sêmele, a se disfarçar de humana e plantar um questionamento na mente da jovem que se encontrava grávida. O objetivo de Hera se cumpre quando a jovem mortal chega à conclusão de que seu amante possuía um segredo a respeito de sua verdadeira identidade, de forma que, ao se encontrar com Zeus trajado em sua forma humana, a jovem lhe pede um favor. O deus jura pelo rio Estige — um juramento que nem os deuses podem quebrar — que irá fazer tudo o que a jovem lhe pedir, mas é surpreendido ao saber que o desejo de sua amante era poder ver sua verdadeira forma. A contragosto, Zeus assume sua forma divina, a

⁶ No original: Ἴν' ὁ βακχιώτας/ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει/θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις./θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄχνας/ὁ καλλίβοτρος κατ' ἡμᾶρ ἀεὶ/νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν/ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε/χρυσσαυγῆς κρόκος: οὐδ' ἄπνοι/κρῆναι μινύθουσιν. (vv. 678-686)

qual não poderia ser vista por nenhum mortal por se tratar do próprio raio, fulminando Sêmele e transformando-a em cinzas, mas, em meio aos seus restos fumegantes, Zeus encontrou um bebê, seu filho meio mortal e meio deus, ainda no sexto mês de gestação. Compadecido, o rei dos deuses imediatamente colocou a criança dentro de sua coxa para que a gestação se complete, e meses depois nasceu Dioniso, o “nascido duas vezes”⁷. Em razão de complicações resultantes do ciúme de Hera, o recém-nascido é enviado para ser criado por ninfas, espíritos da floresta, em um país estrangeiro.

Nos rituais ao deus Dioniso havia a presença de dois elementos fundamentais que se destacam entre os demais devido à presença igualmente necessária na posterior tragédia: o primeiro é o uso das máscaras, já mencionado previamente, e o segundo é a presença de um coro. O coro, “por si só, evocava o lirismo religioso. E as máscaras que coristas e atores portavam levam-nos facilmente a pensar nas festas rituais do tipo arcaico” (ROMILLY, 1999, p. 14). No contexto ateniense havia duas festas anuais em que as tragédias eram encenadas, e em cada uma havia um concurso de três dias de duração, em que todos os dias um determinado tragediógrafo apresentava três tragédias, sendo que tudo era organizado pelo Estado grego, de forma que uma autoridade política ficava responsável pela seleção dos artistas envolvidos para, ao final da preparação, todos os cidadãos serem convidados a assistir ao espetáculo (ROMILLY, 1999). Dessa forma, toda a montagem e apresentação eram consideradas monumentos nacionais, festividades culturais muito aguardadas e, portanto, possuindo uma função social de pregação dos valores morais da pólis grega enquanto código de conduta.

Notadamente, há uma relação não muito lembrada entre a tragédia enquanto espetáculo e a organização política; no entanto, essa não se tratava de uma constituição a que se convém associar idilicamente com a democracia grega, mas sim à tirania de um poder político com forte apoio popular. Estima-se que, a partir das improvisações religiosas dos ditirambos, a organização da tragédia como exposição política tenha sido desenvolvida como maneira de incutir medo nos detratores do poder governamental liderado por uma figura, conforme se pode verificar na disputa pelo poder entre Polinices e Etéocles em **Os Sete contra Tebas** (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, 467 a.C.) ou na figura despótica de Laio mencionada em **Édipo Rei** (Οἰδίπους Τύραννος, 427 a.C.). A figura de “rei” no contexto da pólis produz diferentes significados a depender de como se interpreta a posição política que esse cargo oferecia aos habitantes do Estado, conforme o que se evidencia em certos debates de tradução

⁷ Ou “nascido da perna de Zeus”, não há consenso sobre a exata etimologia do nome.

a respeito do “Τύραννος” em “Οιδίπους Τύραννος”, que fora traduzido tanto como “Édipo Rei” quanto “Édipo Tirano”, no entanto, o “Τύραννος”, o tirano, nesse contexto grego possui um significado diverso do atual. Um rei tirano é um rei que chega ao poder de forma não-natural, ou seja, não chega ao trono por sua linhagem, e sim pela usurpação, o que coroa a trajetória de Édipo, que é tanto um rei por direito quanto um rei tirano, um rei que chega ao poder de forma não convencional: assassinando o antigo rei Laio. No entanto, todo esse contexto mitológico e religioso constitui-se, de certa forma, apenas como predecessores da tragédia, tal como a corrente Iluminista é um prelúdio para a Revolução Francesa. Portanto, entender a tragédia, enquanto forma de arte, se torna infrutífero se não a tomarmos como uma forma de literatura e de um aparato teórico que concerne aos estudos literários. O mito é a matéria prima, mas o processo que transforma o produto é artístico e, portanto, fruto da *tékhnē*.

Posto isso, o intuito dos cultos ao deus Dioniso não restava unicamente em cantos e sacrifícios, mas sim em uma mudança mais profunda do ser humano. A associação do deus com o vinho é somente uma das facetas, pois, acima de tudo, Dioniso é o deus da natureza, e, portanto, o deus da transformação. O estado de espírito provocado pelo culto orgiástico almejava não somente um estado de transe em seus adeptos, mas sim uma virada brusca por meio da arte dramática, ou seja, a dança e a representação, enquanto o louvor é entoado pelo coro. Os cultos permeados pela embriaguez encaminhavam seus adeptos para uma nova dimensão da vida, a vida dramática, mimetizada, a ficção que reproduz e ao mesmo tempo transporta os sujeitos para uma nova vida que, quando cessada, abarcava novas concepções de existência, novas formas de ser no mundo. Uma transformação da vida em si, este era o êxtase dionisíaco. Tamanha era a influência da figura dionisíaca para o teatro grego que em Atenas, onde as tragédias eram apresentadas, foi construído uma espécie de templo ao deus que era chamado “Teatro de Dioniso”, originalmente um local de precárias construções de madeira e com o palco dividindo espaço com o coro em chão batido (PICKARD-CAMBRIDGE, 1946), mas que no Império Romano foi expandido e transformado em uma grande estrutura de pedra “cujas ruínas ainda hoje são visitadas, [pois] foi reconstruído mais de uma vez, mas foi sempre chamado o ‘teatro de Dioniso’; com um magnífico trono de pedra para o sacerdote de Dioniso e um altar para essa divindade no centro, onde se apresentava o coro” (ROMILLY, 1999, p. 14).

Nesse local, o profícuo período de criação de tragédias durou, na Antiguidade, o espaço de tempo de oitenta anos, coincidindo com a expansão política de Atenas, o que não por acaso resulta no fato da tragédia mais antiga a sobreviver ser **Os Persas** (Πέρσαι, 472

a.C.) de Ésquilo, que reconta a vitória conquistada pelos atenienses sobre seus invasores estrangeiros durante as Guerras Médicas. Dos três tragediógrafos, que conquistaram grande apreço de seus contemporâneos, sobreviveram trinta e duas tragédias totais, sendo sete de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides. No entanto, estima-se que a produção total de cada um deles foi muito superior ao que se possui atualmente (ROMILLY, 1999), visto que há menções a noventa tragédias de Ésquilo, mais de cem de Sófocles e noventa e duas de Eurípides, sem se considerar o mar de outros tragediógrafos dos quais somente menções a seus nomes e nenhuma de suas obras sobreviveram, como é o caso de Téspio, Pratinas e Frínicos e seus filhos, Íon de Quios, Néofron, Nicômaco, além dos filhos dos próprios três grandes, como os filhos de Ésquilo, Eufóron e Evaion. Em suma, trinta e duas tragédias sobreviveram até o presente, mas em seu período estima-se que somavam mais de mil no total, ou seja, tudo o que se sabe sobre a tragédia grega advém de uma fração do todo que existiu durante o período clássico.

Em termos estruturais, um dos aspectos que mais se destacam na tragédia é a união entre as personagens e o coro, tomando as personagens como advindas da tradição propiciada pelas epopeias e o coro vindo diretamente dos ditirambos. Dessa forma, a ação em uma tragédia é sempre fruto de uma alternância entre dois planos distintos, o falado e o cantado, um sendo declamado pelos atores e outro sendo entoado pelos coristas e pela orquestra. Mesmo “[p]ara Ésquilo, a tragédia era o canto de um coro, intercalado aqui e ali por diálogos” (CROISET *apud* ROMILLY, 1999, p. 28). Apesar de distintos, havia nas tragédias antigas um momento em que ambos se entrecruzavam, o chamado *commos*, quando determinado lamento é empreendido tanto pelos atores quanto pelos coristas. O papel fundamental do coro é o de ser a ferramenta necessária para guiar os sentimentos dos leitores/espectadores, pois, enquanto a narrativa cede os elementos que podem levar ao horror e sofrimento, é dever do coro buscar o senso de orientação dos receptores e guiá-los para esse caminho. Note-se que o coro não é onisciente, mas apenas tão observador quanto os leitores/espectadores, ou seja, é tão impotente quanto aqueles que se compadecem da situação trágica que está sendo anunciada, ou seja, os leitores/espectadores, e suas reações são mimetizadas dentro do próprio drama, como se fosse um espelho de si mesmos. Isso é uma característica muito trabalhada em cerimônias religiosas, uma forma de coletividade que guia os sentimentos de modo a eliminar a individualidade e condicionar a mente e o espírito de um membro a estar em sintonia com os demais, a integrar parte de um todo.

Notadamente, a presença do coro trágico encontra sua maior projeção nas peças de Ésquilo. A título de ilustração, em **Coéforas** (Χοηφόροι, 458 a.C.) os versos referentes ao

canto do coro somam mais de 400, sendo que a peça possui 1076 em sua totalidade, ou seja, mais de um terço da tragédia é entoada pelos coristas. Porém, com o deslocamento da tragédia do seu campo mais religioso e ditirâmico para o campo mais humano e psicológico, a presença do coro vai igualmente diminuindo, indicando que o teor religioso da tragédia se enfraquece conforme os grandes dramaturgos amadurecem (ROMILLY, 1999). Isso pode ser observado quando se leva em consideração que a **Electra** (Ηλέκτρα, c. 420-410 a.C.) de Sófocles possui 200 versos dedicados ao coro de 1510 versos totais, ou seja, menos de um sexto. A **Electra** (c. 413 a.C.) de Eurípides possui também cerca de um sexto de seu texto dedicado ao coro, contando com cerca de 200 versos dos 1360 totais.

Com relação à utilização das personagens nas tragédias antigas, deve-se levar em conta a esfera da representação, pois, em se tratando dessas manifestações, nunca se debruçará somente como manifestação literária, pois a tragédia é uma arte multifacetada que envolve, além da dramaturgia, dança, canto e artes plásticas. De tal forma, há indícios de que, até o período das produções de Ésquilo, as peças eram encenadas somente por um ator, que muitas vezes era o próprio autor, porém, com o dramaturgo em questão essa situação se alterou, de forma a tornar mais evidente o caráter dramático, de ação, de uma tragédia, ou seja, mostrou-se, pela primeira vez para o público, dois atores dialogando, atuando juntos em prol da narrativa, o que se intensificou com Sófocles, que também foi responsável por dedicar um cuidado maior à pintura do cenário:

Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo {lógos} apto a desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou para três o número de atores e introduziu a cenografia⁸. (*Poética*, 1449a 15-19)

Essa ausência de múltiplos atores nas tragédias de Ésquilo em relação a Sófocles e a Eurípides explica a estrutura de suas peças, em que há pouca ação em seu desenvolvimento, de forma que um grande acontecimento é revelado ao final da peça, seguido por um longo lamento, acontecimento este que é precedido por falas que conduzem ao momento mais dramático da peça. No entanto, essa aparente simplicidade das tragédias de Ésquilo se mostra mais complexa quando se leva em conta que as peças do autor, em sua grande maioria, constituíam segmentos de um conjunto maior, ou seja, muitas de suas peças compunham o que atualmente se conhece por *trilogias*. Com exceção de **Os Persas**, todas as outras peças do dramaturgo indicam serem pedaços de um todo maior, mesmo que fragmentos dessas trilogias,

⁸ No original: *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἤλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.*

evidentemente, faltem para completá-las, o que não é o caso da chamada “Oréstia”, trilogia composta por **Agamêmnon**, **Coéforas** e **Eumênides** (Εὐμενίδες, 458 a.C.), e única trilogia do tragediógrafo e de todos os outros que sobreviveu até o presente. Essa progressão narrativa conduz a um todo tão coeso que faz com que se tenha a impressão de serem de fato segmentos de um único drama, como se pode apreender a partir do assassinato de Agamêmnon por Clíemestra na primeira peça e a morte de Clíemestra na segunda, uma em decorrência da outra, para que ao final haja um embate moral entre a causa e a consequência dos assassinatos, de forma a concluir a temática trabalhada ao longo das três tragédias.

A mesma manifestação pode ser encontrada pontualmente na obra de Eurípides, com sua trilogia da qual **As Troianas** (Τροάδες, 415 a.C.) fazia parte, junto com as tragédias perdidas “Alexandre” e “Palamedes”, porém, tanto no caso deste quanto no caso de Sófocles, deve-se salientar que as peças não mais constituem uma progressão narrativa tão coesa quanto se observou em Ésquilo, sendo que por vezes as peças aparentam não se conectar de forma alguma, fazendo com que cada tragédia nesse contexto seja mais autossuficiente, com sua própria ação e desenvolvimento de personagens, suas causas e consequências. Por outro lado, um deslocamento relevante da obra de Ésquilo em relação a de seus sucessores é a forma com que a temática é explicitada nos títulos das peças. Via de regra, as peças de Ésquilo possuíam situações em seus títulos, generalizações, como em **Os Persas**, **As Suplicantes** (Ἰκέτιδες, 463 a.C.), **Coéforas**, **Eumênides** e **Os Sete contra Tebas**, porém, nas peças de Sófocles e de Eurípides o foco se desloca para o âmbito individual e, portanto, mais centrado na figura do herói trágico, sendo que as ações em si não mais seriam possíveis de existir se não fosse a presença trágica do herói, visto que essa figura passa a constituir o epicentro de todo o drama e, justamente, por isso seu nome deve ser referenciado nos títulos das obras, como é o caso não somente em **Édipo Rei**, mas também em **Antígona** (Ἀντιγόνη, 442 a.C.), **Filoctetes** (Φιλοκλήτης, 409 a.C.), **Electra** (de Sófocles e de Eurípides), **Medéia** (Μηδεια, 431 a.C.), **Hécuba** (Ἑκάβη, 424 a.C.), **Helena** e tantas outras.

Seguindo o trajeto das inovações, em se tratando do segundo dos três grandes, o tragediógrafo Sófocles nasce em Atenas no ápice da arte e da democracia gregas presentes na pólis, sob o governo do líder e estadista Péricles (495-429 a.C.), período posterior à turbulenta transformação que foi acompanhada por seu contemporâneo Ésquilo. Esse período de apogeu da organização social grega é fundamental para a compreensão de um novo fenômeno que estava se estabelecendo na crença popular: o papel dos deuses estava paulatinamente sendo visto como uma força mais distante e menos influente para o avanço do qual os cidadãos gregos gozavam à época. Isso contribui para uma das características mais marcantes da obra

do dramaturgo, a condição humana sendo representada como foco, deslocando a ação dos deuses para o papel de coadjuvantes. Em suas tragédias, Sófocles questiona o poder sagrado e absoluto dos deuses da tradição. O dramaturgo incorpora na figura de Édipo, seu maior personagem, a tentativa de desvencilhar-se do destino traçado pelos deuses do panteão grego, ao mesmo tempo em que a figura se questiona e descobre sobre si mesmo, mergulhando dentro de seu ser, de forma análoga ao *modus operandi* da psicologia moderna. Em suma, Sófocles propõe um retrato individualista de suas personagens, ao contrário de como a tradição grega buscava representar o mundo poeticamente, visto que a era dos mitos foi, resumidamente, um período baseado na coletividade em prol da construção de uma cultura popular. Em **Édipo em Colono**, o dramaturgo estabelece diálogos severos que o posicionam criticamente a respeito do funcionamento da pólis grega e sobre a questão de quem seria de fato responsável pelos atos cometidos pelos seres humanos.

Destarte, em **Édipo Rei** é relevante para a composição da obra que a ação se inicie com o herói em seu apogeu, enquanto cronologicamente o erro trágico ocorreu previamente ao início da peça. Édipo é um rei piedoso que se compadece com o lamento da população de Tebas por uma peste que assola o país e se mostra muito solícito ao enviar seu cunhado Creonte a Delfos para averiguar os motivos da desgraça, a qual é revelada ser fruto de uma mácula que não cessará até que seja trazido à tona o horror por trás do assassinato do antigo rei Laio. A maior parte da peça se desenvolve em uma busca investigativa dentro do reino por quem seria o responsável por fazer recair tamanha desgraça sobre a população e, com o auxílio do adivinho cego Tirésias, Édipo toma para si a missão de descobrir o responsável, visto que ele gozava da fama por ter descoberto o enigma da Esfinge. Após a grande revelação, um desespero abate tanto Édipo quanto o coro ao tomarem conhecimento de que o próprio rei Édipo possivelmente seria não somente o responsável pela praga, mas também responsável pelo assassinato de Laio.

No entanto, há um pequeno fio de esperança ao qual Édipo se agarra ao convocar um mensageiro de Coríntio para revelar que sua mãe é, na verdade, a ainda viva Mérope, esposa do falecido Polibo, rei de Coríntio. Porém, ao tentar tranquilizar Édipo ao lhe argumentar que estes eram na verdade seus pais adotivos, a ação gera o efeito oposto, provocando uma angústia que eleva ainda mais o sofrimento ao consolidar terminantemente que Édipo é agora não somente um regicida, mas também um parricida e incestuoso, por ter desposado e tido filhos com a antiga esposa de Laio, que acabara se provando sua própria mãe biológica, Jocasta. O desfecho revela que Jocasta se enforcara ao descobrir a vileza acerca de seu segundo casamento, enquanto Édipo utiliza uma presilha da roupa de seu cadáver para cegar-

se. Por fim, Édipo se despede de suas filhas e aguarda a punição divina por seus atos ao vagar sem rumo para longe do reino de Tebas, na esperança de ainda realizar um último ato virtuoso, ser punido para que seu povo não mais sofra.

Um dos elementos que mais se destacam na obra é o paradoxo sofocliano entre a vontade humana e o destino moldado pelos deuses, uma característica fundamental para a construção trágica dos eventos, pois o herói se torna, ao mesmo tempo, inocente e culpado por seus atos, ao passo que os realiza voluntariamente, porém sem ter consciência de que os mesmos foram predestinados por forças superiores. O protagonista, nesse caso, é um herói que busca enfrentar seu destino, mesmo que sua derrota seja inexorável. Essa é uma característica que difere as produções de Sófocles das de Ésquilo, nas quais os eventos relevantes para a narrativa se desdobram exclusivamente por meio do plano divino. Mesmo enfrentando uma batalha impossível de ser vencida, o herói trágico se consolida como uma afronta à resignação, de forma que, mesmo caído em desgraça, se mantém íntegro em meio à dignidade da grandeza humana daqueles que enfrentam as adversidades. Sendo assim, “[o] **Édipo Rei** [...] está inteiramente determinado pela relação entre *o homem e as forças do destino*” (LESKY, 2003, p. 173, grifo nosso).

Oedipus Rex é o que se conhece como uma tragédia do destino. Diz-se que seu efeito trágico reside no contraste entre a suprema vontade dos deuses e as vãs tentativas da humanidade de escapar ao mal que a ameaça. A lição que, segundo se afirma, o espectador profundamente comovido deve extrair da tragédia é *a submissão à vontade divina e o reconhecimento de sua própria impotência*. (FREUD, 1996a, p. 288, grifo nosso)

Portanto, o destino consolida-se como o catalisador final para a ação trágica, pois todos os instrumentos retóricos, cênicos ou poéticos não podem conduzir à queda do herói e à catarse se não houver o temor pela trágica ironia do destino, que permeia toda a trajetória da personagem. É dessa maneira que o poder político da pólis consegue estabelecer a imagem de si como uma instituição inviolável, pois está ditando as regras que seguem o destino. É da mesma forma que os deuses se tornam essas figuras tidas como tão poderosas e impiedosas, pois são aqueles que controlam o destino. É também o motivo para o herói trágico ser trágico, pois é uma figura que, por mais nobre e poderosa que seja, não consegue vencer o inimigo maior, o destino, e mesmo ao tentar de tudo para se desvencilhar do caminho traçado, é invariavelmente arrastado de volta à sua senda. É, por fim, como o ser humano se sente ao vivenciar tal experiência, atemorizado ao presenciar a desgraça que se abate sobre o herói trágico, pois sabe que se estivesse no lugar da personagem também não seria capaz de fugir das ações do próprio destino.

2.3. O trágico no mundo moderno

Por muitos séculos a tradição helenística foi evocada, depois esquecida e recuperada, enquanto a herança trágica, paralelamente, nunca deixou de acompanhar a produção artística ocidental, pois, como já demonstrado, ela não surge com os gregos, mas é por eles pioneiramente instrumentalizada. Após sua curta duração no período clássico, a produção de tragédias enquanto forma dramática ainda encontrou relativa expressão na posterior tradição romana, no entanto, após este período, a tragédia como forma de arte própria foi abandonada, assim como a própria epopeia virou uma forma de arte do passado, de maneira que, em diversas correntes estéticas do mundo ocidental, o trágico se fez presente, porém de modo quase inconsciente. O abandono do legado trágico só mudaria expressivamente após o período medieval, com a Renascença italiana que se inicia no século XIV e transita até o neoclassicismo dos séculos XVIII e XIX, em que a tradição grega foi recuperada devido ao avanço do processo editorial empreendido na época, possibilitando que muitos arquivos relevantes fossem quase arqueologicamente descobertos, promovendo traduções e suscitando a curiosidade de entender a humanidade através dos antigos textos gregos.

No campo da filosofia, essa influência trágica também se fez evidente, pois se no período platônico havia uma forma de conhecimento conhecida como ontologia, caracterizada pelo estudo dos elementos que constituiriam o ser e a existência, a filosofia moderna voltou a se interessar pelos aspectos voltados para a relação entre sujeito e existência, procurando se distanciar da relação medieval entre filosofia e teologia, de forma que a nova filosofia se constitui em um legado do positivismo iluminista que conduziu ao individualismo exacerbado. Um dos frutos do individualismo é a própria literatura romântica, e esta se tornou uma das correntes que recuperou o pensamento trágico em plena modernidade. Posteriormente, esse legado na tradição germânica influenciou a filosofia niilista, que buscava uma vazão naturalista para a existência, e se baseava nos princípios pré-socráticos de ligação do ser humano com a natureza e, neste ínterim, nos elementos pré-pólis como o ditirambo e, conseqüentemente, a tragédia.

No entanto, para compreender o ressurgimento da tragédia na modernidade é necessário adentrar primeiramente o contexto Renascentista, que surge na Itália entre os séculos XIV e XV, período que se convencionou a atribuir como fase de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. A Renascença recupera a tradição clássica no sentido de voltar-se novamente para as questões relacionadas ao humanismo, naturalismo e

racionalismo, pois por conta do contexto arquitetônico e geográfico da Península Itálica, as reminiscências do Império Romano e da Antiguidade ainda estavam preservadas, mesmo que de modo ofuscado pelo dia-a-dia daqueles que a habitavam, e isso se dava principalmente na Toscana, região em que o movimento surge. Posteriormente, outros países da Europa começaram, mesmo que tardiamente, a adotar a filosofia e a estética renascentista, enquanto os ideais medievais de condenar a valorização do corpo humano — que era visto como porta de entrada para o pecado — e de exaltar a fé sobre a razão estavam sendo abandonados em um novo contexto social e político. É nesse período tardio que o Renascimento atinge a Inglaterra nos séculos XVI e XVII, período conhecido como elisabetano, e seu maior expoente no campo da literatura é um dramaturgo responsável por inovar a tragédia dentro dessa nova estética, o bardo William Shakespeare.

A produção de Shakespeare e de seus contemporâneos inaugura a tragédia britânica no século XVII, que em muito se baseia em outra fonte cultural que não a grega, e sim na latina, visto que a referência maior para o bardo foi o filósofo estoico e dramaturgo romano Sêneca (4-65 a.C.), que já na Antiguidade reescreveu as tragédias de maneira diversa das gregas, sendo mais sombrias e sem qualquer relação com os valores da pólis e com os preceitos aristotélicos (BLOOM, 2000). Os elementos relacionados ao divino são abandonados, enquanto a representação das peças deslocou-se tematicamente do plano metafísico para o plano material. Nesse novo aspecto, os erros trágicos são frutos simplesmente da ação humana e suas consequências afetam não somente o herói, mas também muitos outros personagens dentro do enredo, como é visto, por exemplo, em **Macbeth (The Tragedie of Macbeth, 1606)**, em que o herói e vilão protagonista comete crimes por sua sede de poder e pela influência maléfica de sua esposa, desencadeando eventos que de início cumprem com seu objetivo, mas ao final fogem a sua alçada e representam a destruição do herói e de tudo o que ele construiu até então, eventos que ocorrem por acaso, sem serem previamente determinados como rezava a escala épica, mas não se esquecendo do caráter de serem movidos por sentimentos humanos, como no seu caso é a ganância, mas também é caso da vingança em **Hamlet (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, 1602)**, do ciúmes em **Otelo (The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, 1622)** e do desejo conjugal em **Romeu e Julieta (Romeo and Juliet, 1597)**.

Ao tomar a figura do ser humano como pura e unicamente o objeto de suas tragédias, o britânico alcançou imensa aclamação do público e gozou do *status* de autor popular, o que se mantém até os dias atuais por, em suma, um motivo inovador que consolida a tragédia moderna. Em suas peças, não há mais o caráter moralizante da época, e ao aliar isso com a

ausência da presença divina e das forças do destino, Shakespeare acaba, portanto, se distanciando totalmente dos preceitos que Aristóteles denominou para a tragédia clássica, e o bardo inaugura uma forma de dramatizar os elementos mais vis que já estavam presentes na Antiguidade, como assassinato, vingança, incesto e paranoia como atos individualizados, fruto das escolhas de um sujeito, e fazendo o herói trágico não mais ser um bode expiatório de um propósito maior, e sim um ser humano excepcional que acaba sendo engolido por sua própria ambição. Dessa vez não há mais coro, somente o ser humano figura o palco. A representação cultural e política também são deixadas de lado, os heróis trágicos de Shakespeare não expiam os pecados do povo britânico e não são utilizados pela coroa como exemplos da moralidade de sua época, pois o bardo situa suas peças em regiões geográficas e culturais que em nada se relacionavam com a vida de seus espectadores. Hamlet é o príncipe da Dinamarca, Otelo é o mouro de Veneza, Júlio César é imperador de Roma, Romeu e Julieta fazem parte da aristocracia veronesa, o rei Macbeth é escocês, e mesmo o rei Lear da Grã-Bretanha pré-cristã pouca relação tinha com o período em que fora encenado pela primeira vez, pois representava acontecimentos que já pertenciam a séculos muito anteriores a Shakespeare e a seu público.

O seu personagem trágico mais icônico é o príncipe Hamlet, que se torna a figura arquetípica do herói trágico de sua época e, por meio de seus solilóquios, dá voz aos pensamentos e dúvidas que perpassam a figura humana em situações de adversidade, no caso o desejo pela vingança e o intuito em simular sua própria loucura, e externalizar esses questionamentos configura uma das maiores contribuições do bardo à literatura, a de retratar o conflito interno entre desejo e angústia, ambição e melancolia, enfim, tudo o que gera a inquietação do ser humano, o que faz com que seus personagens sejam, em suma, seres individualizados:

Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se autorecriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados. (BLOOM, 2000, p. 19)

Embora não se baseie na tradição clássica, há um elemento comum entre as tragédias clássicas e shakespearianas, que é a atividade de recuperar antigas figuras proeminentes que permearam o imaginário popular. Muitas das tragédias de Shakespeare não trazem como protagonistas

figuras criadas pelo bardo, mas sim recontagem de lendas e mitos da Europa medieval, do Império Romano e de períodos pré-cristãos. O próprio Hamlet é baseado na figura escandinava do período *viking* do príncipe Amleth, mencionado na **Edda em Prosa (Snorra Edda, 1220)**, mas também recuperado no século XIII pelo historiador medieval dinamarquês Saxão Gramático (c.1150 - c.1220). Não se pode deixar de mencionar as bases celtas no mito de Tristão e Isolda para **Romeu e Julieta**, assim como também o fato do rei Macbeth já estar presente em lendas escocesas, e tantos outros mais (BLOOM, 2000).

Diferentemente da tragédia clássica, o objetivo do drama shakespeariano não está em fazer com que o leitor/espectador sinta horror e compaixão pela situação do herói, pois no caso do drama moderno é necessário apenas que o receptor se reconheça nas dúvidas e questionamentos do herói, ou seja, Hamlet deve expressar aquilo que todos os seres humanos pensam, deve fazer com que a audiência veja sua própria natureza descrita nos diálogos da peça. O “ser ou não ser” é então o questionamento maior que faz com que Hamlet esteja vivo e se dirigindo não somente a ele mesmo, mas também ao ser humano moderno. Nesse sentido, há uma categorização filosófica que deve ser entendida no caso em tela, esta é relacionada a diferentes formas de se observar a relação entre sujeito e realidade, sendo que a presente na literatura shakespeariana é a chamada imanência, ou tudo aquilo que é relacionado ao interior do ser humano e à busca pelos elementos que constituem a essência humana; a próxima é a existência, ou seja, a percepção daquilo que constituiria o que se compreende como fenômeno, ou a base do que se entende por real, em outras palavras, a união entre ser e conceito.

Em geral, qualquer delimitação ou definição do ser, ou seja, um modo de ser de algum modo delimitado e definido. Este, que é o significado mais geral, também pode ser considerado um dos significados particulares do termo, do qual é possível, então, enunciar três significados: 1°. o modo de ser determinado ou determinável; 2°. o modo de ser real ou de fato; 3°. o modo de ser próprio do homem. (ABBAGNANO, 2007, p. 464)

Por fim, há a transcendência, ou seja, a busca por algo além do que se é conhecido ou estabelecido. Porém, apesar de gozar de fama em vida durante o período do teatro elisabetano, o bardo adquiriria um *status* cultural ainda maior no posterior período romântico, em que a Grã-Bretanha se encontraria em um contexto de transição entre uma economia mais agricultora e de uma cultura aristocrática para uma economia mais industrial e uma cultura mais aburguesada em detrimento do contexto revolucionário europeu pós-revoluções francesa, americana e haitiana, em busca de um ideal de liberdade econômica e intelectual (GREENBLATT, 2012).

[o] *Hamlet* de Shakespeare [...] tem suas raízes no mesmo solo que *Oedipus Rex*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização [...]. Estranhamente, o efeito esmagador produzido por essa tragédia mais moderna revelou-se compatível com o fato de as pessoas permanecerem em completa ignorância quanto ao caráter do herói. A peça se alicerça nas hesitações de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança que lhe é atribuída [...]. Segundo a visão que se originou em Goethe e é ainda predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de ação direta é paralisado por um desenvolvimento excessivo de intelecto. (FREUD, 1996a, p. 291)

A chamada *queda do herói* no contexto clássico só seria trágica se percorresse uma longa distância entre o prestígio e a pobreza, o que foi modificado nas tragédias modernas, apagando os traços de classes sociais elevadas e postulando que qualquer ser humano é passível de se enquadrar em uma tragédia, ou seja, a tragédia representa a dissolução de um mundo seguro e ilusório em prol do abismo e da desgraça, que no contexto do Romantismo Britânico seria chamado de herói byroniano. Destaca-se o fato de que a tragédia moderna no contexto alemão possui uma roupagem extremamente fatalista no século XIX, pois nesse contexto a presença divina não é mais característica catalisadora dos eventos trágicos, mas sim a própria transcendência, ao idealismo neoplatônico do movimento. A tragédia neste caso se desenrola pela impossibilidade de atingir o ideal romântico em vida, tanto na esfera amorosa quanto na esfera espiritual e individual, e nesse sentido ninguém manifestou tão iconicamente essa inquietação do ser quanto a personagem do príncipe Hamlet, que descobre o assassinato de seu pai por meio de um plano orquestrado por seu tio para desposar sua mãe Gertrudes e tomar o reino da Dinamarca para si, o que faz o jovem fingir loucura e mancomunar sua vingança pessoal.

É nesse período que se inicia na produção britânica a literatura gótica, que recupera os ambientes medievais como forma de criar uma ficção distante dos novos centros urbanos, em busca de contextos menos racionalizados e que possivelmente representassem uma possível fuga para a angústia moderna. Notadamente, dois nomes que em muito se inspiraram em Shakespeare e foram responsáveis por inaugurar o pensamento romântico britânico são os poetas William Wordsworth (1770–1850) e Samuel Coleridge (1772–1834), que recuperam a temática sombria e trágica no contexto do século XIX, e que influenciaria toda uma nova geração de artistas voltados para a relação entre a imanência e a transcendência do ser. Sendo assim, a tragédia britânica terá seu maior representante em **Hamlet** como demonstração da imanência do ser, da busca pelo entendimento de si mesmo e do produto de sua vontade e dos limites da ambição, porém antes de adentrar nessa nova questão é preciso recuar e

compreender o renascimento da tragédia no contexto alemão, pois após o Renascimento atingir a região germânica aproximadamente no mesmo período que na Inglaterra, a Alemanha inaugura seu período barroco a partir do século XVI, já com maiores influências religiosas advindas do Protestantismo e caracterizadas por uma maior estilização e ornamentação do texto literário.

Em meio à arquitetura e à pintura, um gênero literário que terá relativo destaque é a arte dramática barroca, cuja utilização muitas vezes se deu através do período da colonização, como forma de catequização de nativos americanos, como também fora muito utilizado pelos portugueses no Brasil colonial. A intenção ao tratar de temáticas religiosas no teatro fez com que o drama barroco alemão se sustentasse no conceito de alegoria, uma figura de linguagem que pressupõe a transposição de um conceito abstrato para uma forma artística um pouco mais concreta e mais inteligível para seu interlocutor (BENJAMIN, 1984). O cerne do drama barroco jaz na dolorosa relação entre o desejo de virtude e de beleza em meio a um contexto politicamente caótico e corrupto que impede que os ideais possam ser aplicados na realidade, embalados por meio de uma linguagem elevada e de figuras de linguagem, fazendo com que este movimento desloque o destino como força motriz do drama e a passe para o ser humano e seu contexto social o posto de cerne narrativo. Por conta do contexto protestante, o drama barroco conduz a temas como a salvação, o martírio e o sacrifício dentro do contexto cristão, sem relação com a epistemologia grega no quesito de sacrifício ditirâmico.

O drama barroco alemão é originalmente chamado de *trauerspiel*, uma palavra alemã em vigor desde o século XVII, que significa em tradução literal “drama lutuoso”, o que o faz ser associado muitas vezes como tragédia, apesar de esta possuir também seu correspondente *tragödie*. No entanto, a crítica literária do século XX distinguirá as duas nomenclaturas, tendo *trauerspiel* como sinônimo para “drama barroco alemão” em algumas traduções brasileiras — apesar do termo “barroco” nunca ter sido utilizado originalmente nas fontes alemãs, sendo uma tradução que busca contextualizar, visto que *trauerspiel* surge no período barroco e o ultrapassa — e *tragödie* como tragédia no sentido amplo de drama trágico, incluindo as manifestações clássicas e modernas. No drama barroco alemão, dentre muitos elementos, a ligação entre religião e natureza da tragédia clássica é totalmente apagada no século XVII, o que incide diretamente no que anteriormente constituía a busca por despertar piedade e horror no desfecho da peça. Na tragédia moderna a ação busca despertar a empatia por determinados personagens mais relevantes, como por exemplo, provocar o horror pela morte do vilão e de provocar a piedade pela morte do herói bondoso. Tudo isso estaria envolto numa perspectiva da moral cristã, que conduziria não mais a uma catarse aristotélica, mais sim a uma

glorificação dos poderes e piedade de Deus e também da empatia pelo sofrimento dos semelhantes do espectador. Desta vez, o drama se torna um exercício da moral cristã.

Entre a tragédia grega e o drama barroco não há uma conexão direta, porém a tragédia barroca é tida como uma nova forma de instrumentalização do trágico tão original em si quanto a grega, sendo ambas inovadoras para o seu próprio período, e sendo assim, há uma distância conceitual, formal e pragmática entre essas duas maneiras de se conceber tragédias, mas ambas não deixam, de certa forma, de compartilhar do mesmo tema.

A história do drama alemão moderno não conhece nenhum período em que os temas da tragédia antiga tenham sido menos influentes. Isso bastaria para refutar a tese da predominância de Aristóteles. Faltava tudo para a compreensão de sua doutrina, principalmente a vontade. Obviamente, não era no filósofo grego que os autores da época buscavam ensinamentos sérios de caráter técnico e substantivo, e sim [...] no classicismo holandês e no teatro jesuítico. (BENJAMIN, 1984, p. 84)

Conforme demonstrado, a tragédia grega não é puramente a recontagem de um mito ou lenda, mas sim uma construção estética *baseada* em uma tradição religiosa de modo a propagar valores éticos e moralizantes da sociedade de sua época. A tragédia alemã também o faz, porém difere em sua abordagem desse conceito básico enquanto função social do drama, pois no caso moderno a mensagem moralizante é deslocada do plano ficcional, em relação a sua versão anterior, e mostrada como se presente empiricamente, como somente a origem para todos os fenômenos da vida. A leitura hegeliana da tragédia estabelece a moral não como fim da tragédia, enquanto objetivo, e sim estando contrariamente em seu preâmbulo, dando início a um drama que se desenvolverá por si próprio. Nesse sentido, a ação trágica se desenvolve a partir da vontade humana, que é movido pelas paixões, sendo estas:

o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente o direito natural, depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis, e a vida religiosa (interpretada não como a forma de um misticismo resignado que renuncia à ação ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas, pelo contrário, sob a forma de uma intervenção ativa nos interesses reais e uma perseguição também ativa dos mesmos interesses. (HEGEL *apud* BARCELOS, 2017, p. 189)

No âmbito do sacrifício, seria somente por meio deste que haveria uma relação entre os elementos da vontade e de uma força terminal, isto é, de abrir mão da individualidade, da sua vontade em prol de algo que encerra o drama e anuncia novas possibilidades para uma determinada personagem, por meio da destruição da vida do herói trágico. Em suma, o drama barroco alemão vem como fruto dessa nova concepção religiosa, de forma que na nova

roupagem a tragédia mergulha na angústia pela desesperança da condição terrena em relação ao metafísico, e dessa forma, retomando enfim a relação entre a imanência e transcendência que os românticos britânicos viriam a explorar no pós-renascimento. É no período do barroco que os preparativos para a temática da transcendência tomam forma, conduzindo para que no século XIX a tragédia romântica possa desenvolver essa questão, e no contexto posterior alemão isso é feito através do resgate de uma figura antiga, assim como na Grécia se fazia ficção sobre a figura de mitos, e assim como Shakespeare recuperou lendas europeias para a construção de suas peças, no caso, a tragédia pós-barroca alemã se volta para a figura renascentista do Doutor Fausto.

Ainda no século XVIII, o movimento literário alemão *Sturm und Drang*⁹ (1760-1780) inaugura as primeiras marcas estéticas e filosóficas do que viria a ser o Romantismo Alemão, principalmente o da Primeira Geração, desenvolvido pelos poetas Friedrich W. J. Schelling (1775-1854), Dorothea von Schlegel (1764-1839), Friedrich (1772-1829) e August Schlegel (1767-1845), entre outros, e uma retomada de uma figura clássica da qual o movimento se valeu é a utilização da figura de Prometeu como seu representante espiritual. Novamente há a questão do titã que rouba o fogo dos deuses para presentear a humanidade com a *tékhne*, porém, no contexto alemão o importante é a busca pelo transcendente, a superação dos limites da existência e do conhecimento. O Romantismo Alemão então surge com esse objetivo, porém um dos primeiros desdobramentos desse projeto com que Prometeu presenteou os poetas encontrou sua formação por meio da recuperação da figura lendária do Dr. Johann Georg Faust (c. 1480 – c. 1540), médico e ocultista da Renascença Alemã que muitos acreditavam ter realizado um pacto demoníaco em busca de riqueza e da fama. Inclusive, na tragédia britânica haverá também uma dramatização da figura do famoso médico, por meio de um contemporâneo de Shakespeare, o dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe (1564-1593), com **A História Trágica do Doutor Fausto (The Tragical History of Doctor Faustus, 1592)**.

Porém, a versão mais celebrada da figura fáustica se daria através do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe, que dedicou grande parte de sua vida à composição de seu **Fausto**, escrito em uma mescla de drama e de poesia e dividida em duas partes, sendo considerado um dos grandes marcos literários que desembocariam no romantismo alemão. No século XIX há a retomada da inquietação do ser com a perenidade da vida, e isso se cristalizou através da personagem Henrique Fausto, capaz de aceitar um pacto demoníaco em

⁹ “Tempestade e Ímpeto”, do alemão.

troca dos maiores prazeres terrenos, mas que se mostram vazios após a descoberta de que o mais essencial para si lhe fora perdido: sua própria alma. Fausto deve, em troca de sua felicidade terrena, servir ao Diabo no Inferno, e toda a sua glória gozada em vida chegaria ao fim somente quando desejasse que um momento se tornasse eterno de tão satisfeito que estivesse. Ou seja, a maior personificação possível da inquietação e da busca pela transcendência, pois a trajetória de Fausto só chegaria ao fim quando ele não mais buscasse o que é inalcançável para si, e terminasse por se contentar com o que lhe fora oferecido. Novamente, destaca-se a herança do drama barroco alemão no quesito da utilização da alegoria, uma forma de se tornar um conceito mais apreensível por meio da construção de uma figura artística.

A relação entre ser e a busca pela superação de si expressa nessa obra se tornou icônica em sua época porque retratava o que mais havia de mais caro para os seus contemporâneos e futuros admiradores, que é a representação do ser humano moderno, extremamente individualizado e sempre desejando ir além. O poeta tido como “pai da literatura russa moderna” Aleksandr Púchkin (1799-1837) chegou a declarar que o **Fausto** de Goethe representou para a modernidade o que a **Ilíada** representou para a Grécia antiga, pois o poema “[t]ranscende os marcos do 'pequeno mundo' da tragédia de Margarida e chega ao 'grande mundo' de domínio da vida pelo homem moderno” (LUKÁCS, 1949, p. 69-70). A tragédia romântica em Fausto surge a partir do ponto em que a personagem protagonista se torna uma figura angustiada que considera o suicídio por ter sido capaz de alcançar todo o conhecimento disponível em seu tempo, sendo que a própria figura do Fausto erudito pode ser vista como uma representação da transição do sujeito renascentista para o ser moderno:

Ai de mim! da filosofia
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou. (GOETHE, 2004, p. 63)

Dentro de seu gabinete, o Doutor Fausto se sente frustrado porque mesmo que tenha adquirido todo o conhecimento possível isso não o liberta de sua tristeza, de seu sentimento de incompletude, o que dá vazão à chegada demoníaca de Mefistófeles, que lhe oferece o pacto em troca da satisfação de suas vontades.

A questão da transcendência na literatura alemã em conjunto com a imanência do trágico britânico são dois pontos conflitantes que influenciariam a tradição niilista, que se pautava na relação entre essas duas maneiras de se pereber a existência de maneira trágica. O

idealismo alemão surge no século XVIII pós-Revolução Francesa, movimento que acabou com a monarquia absolutista e deu espaço para a criação de uma elite burguesa pregando os valores de liberdade e igualdade, ao passo que a Alemanha não possuía ainda limites territoriais bem definidos, pois tinha seu poder político descentralizado entre as chamadas regiões da Prússia e da Áustria, enquanto a servidão ainda era institucionalizada e a classe média alemã sonhava que os ideais de liberdade e de revolução acabariam por desembarcar um dia em suas terras também (MARCUSE, 1969). Essa projeção de uma libertação, que parecia improvável por conta da questão política e econômica da Alemanha, fez com que a sua intelectualidade estivesse muito mais voltada para o desenvolvimento da razão como um refúgio para o fato de politicamente estarem mais atrasados que seus vizinhos franceses e britânicos, o que desemboca na filosofia clássica alemã, ou seja, a filosofia de Immanuel Kant (1724-1804), de Friedrich Schelling (1775-1854) e de Georg Hegel (1770-1830).

O movimento romântico abordou a questão trágica sob a perspectiva do surgimento do neoplatonismo e da nova concepção de transcendência, e, portanto, fez com que a tragédia ressurgisse em um novo contexto, com novos desdobramentos, mas ainda sendo decifrada pelos novos poetas, e uma de suas contribuições para a análise trágica é a de que “[t]odo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE *apud* LESKY, 2003, p. 31), ou seja, o trágico romântico somente se concretiza por meio da angústia fruto da inquietação do ser, assim como Fausto se torna um ser que alcança todo o conhecimento de seu tempo, mas mesmo assim se sente incompleto, é esta condição que conduz a sua falha, a sua tragédia advinda de uma busca malsucedida que leva à inevitável derrota de sua tentativa de superar a imanência. Na Antiguidade tinha-se estabelecido como preceito para a construção da tragédia a constituição do herói trágico como um rei ou um renomado herói glorioso que, ao final da exposição, se encontra em miséria, no caso moderno, o herói trágico é um ser comum que se angustia porque deseja ser algo além do que realmente é, do que qualquer ser humano pode ser.

O pessimismo do trágico alemão, visto como uma vontade mórbida por acompanhar representações funestas, ou *schadenfreude*, passou a ser visto na modernidade como uma forma de reação ao *status quo* natural, uma forma de imaginar como seria vencer a natureza, o destino, mesmo que o resultado seja sempre infrutífero, e isso motivou a reação contra o cientificismo moderno, iluminista. O caminho da ciência passa a ser visto como um projeto artístico, no sentido de que há uma busca por um determinado significado via observação dos elementos naturais, ao passo que a arte, o fazer ficcional, passa a ser tomado como uma

observação da vida como ela é. Uma questão fundamental para as bases do trágico é o elo entre os gregos e a dor, na relação aparentemente paradoxal entre beleza e sofrimento, horror. A beleza fruto do trágico é a síntese entre a vida e a arte, a perenidade dos elementos e a imutabilidade da natureza e do destino, o que pode causar horror ao mesmo tempo em que se torna poético, um horror expresso pela ficção, pela observação da natureza (NIETZSCHE, 1992). Dentro dessa concepção pessimista alemã, a construção de um estado de espírito belo só seria possível através da destruição de seu espírito primevo, que seria o papel da arte e mais especificamente o papel do trágico: possibilitar o surgimento de um novo ser, o que posteriormente se aproximará do conceito nietzschiano do anticristo, ou seja, tudo aquilo que é contra a moral cristã, e, portanto, associada com a figura dionisíaca, aquela figura que busca a luxúria.

Em se tratando da ficção, primeiramente delimitam-se duas esferas guias para o estudo que o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) promoverá. A primeira esfera é chamada *sonho*, regida pela figura do deus Apolo, deus da luz, o ser resplandecente que rege os poderes sobre o mundo das aparências e também da fantasia, uma manifestação humana individual que é fruto do inconsciente como determinaram posteriormente os psicanalistas Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Gustav Jung (1875-1961). No sonho, o indivíduo entra em contato com experiências que transitam entre o agradável e o sofrível, sendo que não há controle consciente por parte da pessoa a respeito do que lhe é recebido, mas mesmo assim é possível apreender e retirar ensinamentos dessas experiências, um fenômeno por vezes inteligível e simbólico baseado na experiência pessoal de cada ser. A segunda esfera é a da chamada *embriaguez*, que é de caráter coletivo e pode ser apreendida tanto por meio de substâncias entorpecentes, como é o caso do vinho para os gregos, como também pela construção de uma narrativa, o fazer ficcional, um ato conscientemente voltado ao objetivo de criar impacto na mente de seus receptores, o que estará associado ao dionisíaco. Nesse sentido, todo criador é, em última instância, aquele que utiliza sua aptidão onírica aliada à sua percepção da natureza e de suas experiências de vida para embriagar seus semelhantes, como em um culto ditirâmico.

A concepção dionisíaca será embutida à visão niilista de que a vida é por si uma sucessão de amarguras e eventos dolorosos do qual não há escapatória, mas colocará o chamado apolíneo como sinônimo da obra de arte que surge para consolar a existência naturalmente trágica do ser humano. Esse vislumbre da arte trágica possibilita que o ser humano redima seu sofrimento e se conecte com a essência do mundo, se tornando parte dele, pois

[...] só ela [a arte] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística na náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega. (NIETZSCHE, 1992, p. 56)

A filosofia, nesse quesito, serve enquanto doadora da criação literária, é uma síntese das relações internas e externas ao ser humano, ou seja, a relação entre o eu e o mundo, e o aprendizado dessa relação, ao ser registrado, é o fazer artístico, ficcional (LUKÁCS, 2009). O trágico moderno alça a figura do deus Apolo como símbolo da individualidade e da arte, sendo que a característica tida como apolínea é a “embriaguez que ‘excita o olho”” (MACHADO, 2006, p. 243). A projeção dos deuses olímpicos como figuras ideais seria uma forma do ser humano transfigurar seu prazer interior, de expressar alegria da mesma forma que sente tristeza ao observar o seu mundo empírico, concepção essa de caráter platônico. Portanto, a realidade ou existência dos deuses é uma licença poética, ao passo que a necessidade de criação de algo apolíneo advém de um sofrimento e horror para com o presente sombrio. Através desse balanço é que a beleza se manifesta, pois, no sentido grego da palavra, beleza (κάλλος, *kállos*) é um atributo estético que se dá por meio do equilíbrio, da harmonia e, portanto, o apolíneo é belo ao balancear a angústia da vida com a ilusão divina.

O dionisíaco, ao contrário, enquanto símbolo da coletividade, faz com que o belo não seja mais almejado, mas sim destruído por meio da representação do horror da vida; ele não se contrapõe, portanto não estabelece um equilíbrio, mas sim agrega a ficção à própria existência. O culto dionisíaco é historicamente tido como uma tradição estrangeira que invade a Grécia, considerando que Dioniso é visto como um deus estrangeiro, vindo da Trácia, região oriental em relação à Grécia, e que, portanto, carrega iminentemente em si concepções panteístas advindas do Oriente, que atingem o Ocidente para perturbar o transe apolíneo de ideal e de supressão das faces sombrias do ser humano (NIETZSCHE, 1992). Diferentemente do teor individual do apolíneo, o dionisíaco é uma forma de conexão do ser humano com a natureza, algo que influencia a concepção moderna de eterno retorno e de *amor fati*, ou amor ao destino, baseado na filosofia estoica. Como exemplo, resgata-se **As Bacantes**, em que o próprio Dioniso narra a sua história de origem e conduz um ritual de ninfas chamadas de “asiáticas” regado a momentos de êxtase e de possessões animais conforme a tradição ditirâmbica. Um dos preceitos da tragédia considerados como tipicamente dionisíaco é a *hybris*, a desmedida que significa o excesso, o ímpeto proporcionado pelo frenesi coletivo que move as ações grotescas.

Por fim, conduz-se então para a conclusão de que, novamente, a mimese enquanto caráter criativo é moldada a partir de uma cópia aperfeiçoada da realidade, o que aliada aos efeitos da embriaguez apolínea com o excesso dionisiaco pode encontrar então, de certa forma, sua união e projeção nos textos que pertencem ao fantástico, sendo que estes se constituem não mais puramente como uma realidade paralela à empírica, mas também como uma extrapolação que desafia os limites do conhecimento do ser humano, que maravilham e também causam impacto na percepção de mundo de seus receptores. No entanto, há uma problemática a ser posta quando se trata da mimese fantástica, considerando o fato desta romper com as leis naturais da realidade conhecida do leitor, o que poderia conduzir a narrativa ao extremo, de forma que a distorção fosse tamanha e atingir o ponto de não ser mais assimilável. É o que aconteceu com o movimento surrealista, que buscou romper totalmente com as leis da realidade, produzindo muitas vezes materiais que cultuavam a irracionalidade e passando a ser julgados como incognoscíveis, como é o caso das obras de André Breton (1896-1966) e de Salvador Dalí (1904-1989). É nesse momento que se encontra uma característica aristotélica elementar para o fazer poético, a verossimilhança, pois se em determinado momento se cria uma nova realidade, com leis naturais próprias, ela deve obedecer ao novo jogo, para ser coerente com seus próprios desdobramentos. Se, na ficção tolkieniana, há a presença de um ser maravilhoso como o dragão Glaurung, deve-se estabelecer também seus alcances e seus limites, pois o maravilhoso por si mesmo pode acabar por canibalizar a própria narrativa se não for conduzido de maneira consciente.

Portanto, em se tratando do presente estudo, é fundamental compreender que tanto na tragédia ática, quanto na tragédia moderna e também na tragédia tolkieniana é imperioso a presença do chamado dionisiaco, ou seja, a loucura e a desmedida que serão guias espirituais para a criação de qualquer narrativa que seja minimamente caracterizada como pertencente ao chamado gênero trágico, mesmo que em conjunto se faça presente o apolíneo, como é o caso das epopeias homéricas e como é o caso da ficção tolkieniana, que se desenvolve através do maravilhoso, e que no contexto da fantasia moderna visa celebrar-se a luz. A ficção flerta com a angústia da vivência humana, assim como fazem os clássicos da literatura universal, por meio de um escape, porém é imprescindível lembrar que essa fuga presente no maravilhoso é como Tolkien apontou em seu ensaio “Sobre histórias de fadas” (**On Fairy-Stories**, 1947), em que é explicitado como não se deve confundir a fuga do desertor com a fuga do prisioneiro, uma parábola para explicitar o papel da literatura fantástica não enquanto um refúgio que aliena o leitor de sua realidade, mas sim uma fuga de alguém que está limitado a uma determinada forma e encontra uma maneira de transcender o que lhe é imposto. Assim

como os românticos buscavam a transcendência ao mundo perene, o que resulta na criação dos heróis trágicos modernos.

3. DA TRAGÉDIA TOLKIENIANA

3.1. Bibliografia: um conto de uma vida

Há uma relação entre os aspectos do chamado *universal* com o chamado *particular*, por meio desse diálogo muitas reflexões são suscitadas e ilustradas através dessa escala de amplitudes que auxiliam na compreensão do escopo sobre determinado tema, e em se tratando dos estudos do cânone ocidental é imprescindível que o pesquisador ou crítico literário se baseie nesse método de análise para a compreensão de como determinadas obras fazem parte de um contexto maior, pelo qual são moldadas e ao mesmo tempo são instrumentos que moldam o todo. Como apontado anteriormente, as matrizes áticas constituem o mais universal possível para toda a literatura ocidental, visto que formam sua base, o que significa de certa forma que tudo o que sucede é um aspecto particular dentro do universal grego, o que serve tanto para as tragédias modernas analisadas no capítulo anterior quanto para a cunhada tragédia fantástica tolkieniana, que, mesmo cronologicamente mais distante dessas outras manifestações de tragédia, é a que mais se aproxima das áticas, pois não representa temporalmente períodos próximos ou semelhantes a seu contexto de produção tal qual Shakespeare e Goethe fizeram, também não representa o período grego antigo, na verdade não representa tempo histórico algum, pois busca criar um vislumbre de um passado mítico não sonhado por nenhum povo até então, pois Tolkien almejava criar uma mitologia que nunca chegou a existir, e esse é o elemento que torna essa produção tão particular dentro desse universal tão explorado.

Para compreender a produção ficcional de Tolkien é necessário primeiramente entender a sua proposta estética enquanto mitologia própria, fazendo com que se analise sua produção, edição e recepção por parte do público e da crítica, que mesmo bem-sucedida financeiramente a partir da publicação de sua obra mais famosa, **O Senhor dos Anéis**, carece de atenção quanto a outros textos que tangenciam outras das principais obras. John Ronald Reuel Tolkien foi um filólogo e professor universitário que publicou em vida muito mais textos acadêmicos do que ficcionais, porém, há uma ligação fundamental entre estas duas esferas de produção, pois todo seu esforço no âmbito da ficção é derivado de sua pesquisa acadêmica voltada para a filologia britânica, mais especificamente para textos pertencentes ao período anglo-saxão. Seus ensaios e traduções servem de base para grande parte do que o autor posteriormente viria a produzir dentro de seu universo particular, e quase tudo não

passou de uma mera predileção pessoal que quando muito servia para entreter além de si próprio, seus filhos e seus colegas de pesquisa em encontros privados (CARPENTER, 2018). Tudo passa a tomar maiores proporções quando uma obra criada para entreter seus filhos chamada **O Hobbit** passa a ter um relativo, porém inesperado sucesso comercial, a ponto de leitores e editores solicitarem uma sequência para a obra original, o que acabaria por levar mais de uma década de constante escrita e reescrita devido ao escopo gigantesco que a obra derivada passara a tomar, pois desta vez John Ronald não estava mais escrevendo para um público específico, ele estava escrevendo para a sua própria satisfação ao desenvolver uma culminância para todo aquele *corpus* lendário particular que ele desenvolvera desde sua juventude em diversos manuscritos de poemas a historietas que consistiam em releituras das obras clássicas e medievais que formavam seu objeto de estudo no campo da filologia. É assim que nasce o *legendarium*, termo que denomina o cânone de histórias das quais **O Senhor dos Anéis** faz parte e apresenta a sua conclusão.

Um desejo maior do autor em vida era publicar primeiramente em conjunto com **O Senhor dos Anéis** o que ele batizara de **O Silmarillion**, que nada mais seria do que um grande voo sobre tudo o que ele escrevera a respeito de sua mitologia particular, sendo que o romance do anel funcionaria como conclusão para a história iniciada neste bíblico tomo. No entanto, John Ronald não viveria para concluir esse trabalho ao qual ele dedicara grande parte de sua vida, de forma que essa incumbência recaiu sobre seu filho mais novo e herdeiro literário Christopher Tolkien (1924-2020), e é dessa maneira que se inicia a história de publicação do mais expressivo volume de obras publicadas de J. R. R. Tolkien. Christopher não somente foi o responsável por concluir o desejo de seu pai de publicar **O Silmarillion** em 1977, mas devido ao interesse e ao sucesso comercial e de público com os manuscritos inéditos de John Ronald, passou a editar e publicar mais e mais obras tanto da mitologia particular de seu pai, como também a republicar e comentar suas produções acadêmicas que não eram conhecidas do grande público, tarefa que ele continuou a exercer até sua morte aos 95 anos em 2020.

Isso resultou em dezenas de obras publicadas que carregam o nome de J. R. R. Tolkien, e isso traz um mar de manuscritos e em um mar ainda maior de possibilidades de estudos da obra do autor, que há muito já deixou de se limitar ao contexto britânico e se espalha por diversos países e academias. O contexto de publicação de obras de Tolkien no Brasil possui uma trajetória sinuosa e peculiar, formada pela estreia de seus romances mais famosos, **O Senhor dos Anéis** e **O Hobbit**, via traduções não licenciadas na década de 1970 pela editora carioca Artenova. As traduções oficiais, tardias e com maior apuro acadêmico

foram empreendidas na década de 1990 pela Martins Fontes (e sua subdivisão denominada WMF Martins Fontes) que se estenderam até a década de 2010, quando, por fim, de 2018 até o presente a reedição de grande parte do material já publicado em conjunto a uma parcela de materiais inéditos no país se deu pela HarperCollins Brasil (filial da editora britânica que possui os direitos da obra do autor), mas não seguem isentas de críticas e polêmicas envolvendo escolhas de traduções.

A análise acadêmica para a obra de Tolkien no Brasil é inaugurada em 1984 com a dissertação da pesquisadora em estudos literários Lúcia Lima Polachini intitulada **O Senhor dos Anéis: Estrutura e Significado**, porém sua parcela mais significativa é recente, pertencendo ao início do século XXI, assim como novas publicações de textos inéditos do autor seguem sendo editadas por outros especialistas da obra tolkieniana pela editora britânica, bem como suas respectivas traduções no mercado editorial brasileiro. Assim, Tolkien segue constando nas bibliografias acadêmicas brasileiras de forma ainda tímida, mas muito mais expressiva do que foi feita no século passado. Conforme indicado por Rossi e Stainle (2021), as produções acadêmicas em nível de mestrado e doutorado realizadas em língua portuguesa e estrangeira por pesquisadores brasileiros desde sua inauguração em 1984 até 2020 conta com 47 dissertações e somente 6 teses, abordando diferentes aspectos da obra tolkieniana sob diversas áreas do conhecimento, que vão desde os estudos literários até às artes visuais, geografia, história, ciência das religiões, música, ciências sociais e linguística aplicada. Para demonstrar a atualidade de Tolkien, das produções acadêmicas mencionadas, somente uma dissertação e uma tese pertencem ao século XX, todas as demais são frutos do século XXI.

Dentre as dezenas de materiais escritos por John Ronald que foram publicados no período de edição de Christopher, três volumes em específico se destacam para aqueles que acompanharam mais atentamente a produção do autor, principalmente por meio da leitura de suas cartas publicadas — que servem de referência para o acompanhamento das diversas etapas que seu projeto pessoal tomou ao longo das décadas. Esses volumes formam um conjunto de lendas que o autor revisitava constantemente ao longo de sua vida, pois acreditava que as narrativas em questão constituíam pilares temáticos para tudo o que ele pretendia desenvolver posteriormente nas suas próximas obras voltadas para sua mitologia pessoal. Essas lendas nunca possuíram uma versão finalizada, na verdade possuiriam múltiplas versões tanto em prosa quanto em verso, e seus acontecimentos nem sempre seriam coerentes entre si, assim como as narrativas míticas muitas vezes também não são. Os acontecimentos narrados nessas obras seriam lendários dentro do escopo total em que estes

estavam inseridos, inclusive sendo mencionados repetidas vezes em passagens dos romances principais do autor, servindo como histórias antigas que fazem parte de uma tradição dos povos que habitam o continente ficcional de Tolkien.

N'O **Silmarillion**, essas histórias são contadas brevemente, assim como os manuscritos que serviram de base para a criação deste volume foram primeiramente publicados e comentados de maneira esparsa em **Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média (Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth, 1980)** e mais posteriormente de maneira mais aprofundada nos 12 volumes que compõem **A História de Terra-média (The History of Middle-Earth, 1983-1996)**, um agrupamento de textos relacionados à criação do universo ficcional do autor em suas diversas etapas. Dos chamados “Três Grandes Contos da Terra-média”, o primeiro volume foi publicado em 2007 numa versão editada de maneira a aproximá-lo da forma do romance e buscando trazer uma coesão e coerência para a história, eliminando as variações não canônicas e estabelecendo um único fio narrativo em prosa que se aproximaria em muito ao estilo dos outros romances publicados em vida por John Ronald. Essa obra é **Os Filhos de Húrin**, e seria seguida pelos volumes não mais apresentados em forma de narrativa única, mas sim reunindo os principais manuscritos referentes aos seus acontecimentos, no caso, **Beren e Lúthien (Beren and Lúthien, 2017)** e **A Queda de Gondolin (The Fall of Gondolin, 2018)**.

Entretanto, para o presente estudo torna-se relevante que o projeto poético do autor (e neste caso utiliza-se a acepção clássica de *poético* enquanto criação literária) seja entendido enquanto um desejo de preencher uma lacuna literária e histórica que John Ronald julgou existir na produção literária britânica por meio de seu estudo como filólogo e estudioso dos povos que formaram culturalmente seu país. O termo latino *legendarium* é utilizado como forma de estabelecer um cânone dentro de seu próprio universo ficcional de maneira a enfim criar o que *poderia ter sido* uma mitologia para a Inglaterra, aos mesmos moldes da coletânea de histórias culturais que foram desenvolvidas pela cultura helenística, pelos povos nórdicos, celtas e outros, pois a Inglaterra não possui um conjunto de mitos à semelhança de suas culturas vizinhas pelo fato de que a mesma em seu período de formação política e cultural não possuía uma unidade étnica e nem linguística que tenha legado produções que fossem ligadas a o que se conhece pela Inglaterra atualmente, mas sim obras que representam diversos povos distintos entre si, alguns nativos e outros estrangeiros que vieram a habitar as Ilhas Britânicas. Esse período de formação cultural da Inglaterra era o objeto de estudo maior de John Ronald, o chamado Período Anglo-Saxão, o que gerou algumas obras acadêmicas como o ensaio “Beowulf: Os monstros e os críticos” (*Beowulf: The Monsters and the Critics, 2006a*), e as

suas próprias traduções do inglês antigo para o inglês moderno de **Beowulf** (2014), do poema **A Batalha de Maldon (The Battle of Maldon, 2023)** e do fragmento **Finn e Hengest (Finn and Hengest, 1998)**.

No início da era cristã, por volta de 40 d.C., membros do Império Romano expandiram suas fronteiras para as Ilhas Britânicas, que àquela época eram ocupadas por povos celtas e bretões, mas que com a invasão romana passaram a se deslocar para as regiões mais afastadas da Grã-Bretanha, sentido norte e oeste, e a paulatinamente terem suas culturas influenciadas pela crescente tradição cristã com o passar dos séculos. No século V d.C., por conta de invasões em regiões periféricas do Império Romano por povos germânicos advindos do norte da Europa, os romanos acabaram por perder o interesse em manter as colônias mais distantes da capital romana, de forma que as Ilhas Britânicas foram progressivamente abandonadas, permitindo que, com a baixa influência estrangeira, outros povos pudessem se estabelecer naquele local (LUZ, 2020). Desta feita, povos germânicos advindos da Alemanha e da Dinamarca deram início à Invasão Anglo-Saxã, nome derivado dos dois grupos *vikings* mais proeminentes nas ilhas, os anglos e os saxões, mas não se limitando a estes, eis que havia também os jutos e os frísios.

Têm-se assim o início da formação cultural e étnica do que hoje é conhecido como a Inglaterra, pois os anglo-saxões se tornaram os povos que constituiriam majoritariamente os ancestrais do atual povo britânico, tanto que a língua inglesa moderna é descendente direta da língua anglo-saxã, também conhecida como inglês antigo. É sob essa influência cultural que surge o manuscrito do considerado primeiro texto literário britânico, o poema **Beowulf**, obra histórica e mítica de cunho oral proveniente dos povos germânicos, que foi registrada em meados do ano 1000 d.C. O poema não possui autor conhecido e segue a métrica anglo-saxã em versos aliterativos, ou seja, rimas internas que se dão por meio de consoantes repetidas ao longo dos versos, e possuindo uma quebra ao meio, à semelhança do hemistíquio francês. A título de exemplificação, recuperam-se os versos 4 e 5 do poema: “Oft Scyld Scêfing sceaðena þreátum,/ monegum mægðum meodo-setla ofteáh”¹⁰ (BEOWULF, I, 4-5, grifo nosso). Em se tratando do enredo, o poema conta a história do herói matador de monstros homônimo, que se torna rei após seus feitos grandiosos e ao final de sua vida morre em combate com um dragão, para que o poema se encerre com o funeral de Beowulf e o lamento de seus admiradores.

¹⁰ Scyld Scefing, chefe dos Danos, cessou/os bródios com hidromel dos bandos.

Apesar de ser mais comumente associado a um poema épico, muitos estudiosos da obra, como é o caso do próprio Tolkien, apontam que a obra se aproxima mais do gênero elegíaco, ou seja, um canto fúnebre que celebra os grandes feitos de uma figura já falecida (TOLKIEN, 2006a). É o que também aponta o crítico literário Northrop Frye em sua **Anatomia da Crítica**:

O elegíaco apresenta um heroísmo não tocado pela ironia. A inevitabilidade na morte de Beowulf [é] de uma importância emocional muito maior do que as de quaisquer complicações irônicas de *hybris* e *hamartia* que possam estar envolvidas. Por isso, o elegíaco é frequentemente acompanhado pela sensação difusa, resignada e melancólica da passagem do tempo, da velha ordem mudando e rendendo-se a uma nova: pensa-se em Beowulf olhando, enquanto está morrendo, para os grandes monumentos de pedra das eras da história que desapareceram antes dele. (FRYE, 2013, p. 150)

Os estudos antropológicos indicam que povos celtas foram os primeiros habitantes das Ilhas Britânicas, porém estes não constituem os antepassados da maioria da população britânica atual, o que faz com que seus mitos estejam associados a culturas vizinhas, como é o caso da Irlanda e dos países Ibéricos. O posto de antepassados dos britânicos é ocupado pelos Anglo-saxões, povos provenientes de países escandinavos, falantes de línguas nórdicas e atualmente classificados como ramificação dos povos *vikings*, que se cristianizaram com a influência do Império Romano e posteriormente tiveram seus descendentes afrancesados pela Invasão Normanda no século XI. Percebe-se nesse contexto que a cultura dominante nas Ilhas Britânicas nunca foi homogênea e nunca foi duradoura a ponto de estabelecer raízes culturais profundas a ponto de criação de um escopo mítico para suas civilizações, principalmente por conta de que quando os Anglo-saxões passaram a se estabelecer na Inglaterra a “Era dos mitos” estava sendo substituída em toda a Europa pelo crescente cristianismo. O poema **Beowulf** era uma das obras literárias de maior predileção de John Ronald, que inclusive chegou a vertê-lo para o inglês moderno em prosa, e desta forma, enquanto filólogo, ao analisar textos literários antigos escritos em línguas mortas, Tolkien passou a imaginar como seria se houvesse uma Era dos mitos na Inglaterra, se o seu povo fosse descendente direto daqueles que cultuavam heróis e deuses que teriam habitado aquelas ilhas, cujos nomes teriam dado origem à língua inglesa e assim por diante.

Desde cedo eu era afligido pela pobreza de meu próprio amado país: ele não possuía histórias próprias (relacionadas à sua língua e solo), não da qualidade que eu buscava e encontrei (como um ingrediente) nas lendas de outras terras. Havia gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas (que muito me influenciou). (TOLKIEN, 2006b, p. 141)

Esse conceito deixa de ser apenas um desejo e se torna uma empreitada pessoal de forma esporádica na década de 1910, quando Tolkien inicia seu empreendimento com a criação de uma língua fictícia, a sua chamada “língua das fadas” que posteriormente viria a gerar o que ficou conhecido como as línguas élficas do *legendarium*. Ao projetar uma língua imaginária, o autor parte então para a construção dos povos que falariam esta língua e que histórias eles contariam, histórias tradicionais, ligadas diretamente à cultura e às origens desse povo fictício, em outras palavras: seus mitos, pois para o autor, “[m]itologia é língua, e língua é mitologia” (TOLKIEN, 2008, p. 181). A língua élfica batizada de Quenya viria a ser baseada na gramática e na fonologia do finlandês, enquanto a língua Sindarin viria a ser baseada nos fonemas do galês, porém, o Quenya viria a ser a língua mais desenvolvida pelo autor e mais significativa para a construção de sua mitologia, pois dentro do seu universo ficcional esta adquiriria o *status* de língua cerimonial, e, portanto relacionada diretamente com a tradição mitológica dos elfos, termo que passou a substituir “fadas”, mas mantendo o conceito de uma raça que difere da humana no sentido de que são seres pertencentes ao maravilhoso, mestres das artes e mentores da raça humana.

Com o intuito de demonstrar a semelhança entre o Quenya e o finlandês, recupera-se a primeira estrofe do mais longo poema que Tolkien escreveu na língua élfica, “*Namárië*” (uma saudação élfica utilizada tanto para cumprimentar quanto para dizer adeus), presente no Livro II da divisão interna de **O Senhor dos Anéis**:

*Ai! laurië lantar lassi súrinen,
Yéni únótimë ve rámar aldaron!
Yéni ve lintë yuldar avánier
mi oromardi lissë-miruvóreva
Andúnë pella, Vardo tellumar
nu luini yassen tintilar i eleni
ómaryo airetári-lírinen.*¹¹ (TOLKIEN, 2020c, p. 377-8)

Se tomarmos um poema em língua finlandesa para fins de comparação, é possível apontar a forte presença de desinências, ou seja, morfemas que indicam as funções das palavras, contando com uma grande quantidade de verbos irregulares e uma liquidez palatal forte com a união entre as consoantes /l/ e /r/ com vogais. No caso do finlandês, é muito tradicional a utilização do /s/ com ditongos, como no caso de *suomi* (Finlândia) e *sauna*.

Mieleni minun tekevi

¹¹ Ah! Como ouro caem as folhas ao vento,/Longos anos inumeráveis como as asas das árvores!/Os longos anos se passaram como goles rápidos do doce hidromel/Em salões altos além do oeste,/Sob as abóbadas azuis de Varda/Onde as estrelas tremem na canção/De sua voz de Santa e Rainha. (tradução nossa a partir da tradução de Tolkien para o inglês)

*aivoni ajattelevi
lähteäni laulamahan
saa'ani sanelemahan,
sukuvirttä suoltamahan,
lajivirttä laulamahan.
Sanat suussani sulavat
puhe'et putoelevat,
kielelleni kerkiävät,
hampahilleni hajoovat.*¹² (Kalevala, I, 1-10)

Porém, vale ressaltar que as semelhanças entre as línguas não significam que o Quenya seja uma língua artificial construída a partir de uma variação do finlandês, mas sim uma *inspiração* pelas estruturas linguísticas da mesma, de forma que a sua relativa autonomia é o elemento principal que conduz ao objetivo de criação de uma História para o povo élfico. “Diferentemente do esperanto, o quenya está fortemente associado a uma história fictícia interna [...]. Os mitos associados certamente enriquecem o quenya e nos ajudam a compreender que tipo de sabor linguístico Tolkien almejava” (FAUSKANGER, 2004, p. 18).

Com as línguas ficcionais em desenvolvimento, Tolkien enfim inicia a composição de sua própria mitologia para a Inglaterra, sua empreitada pessoal, que era vista em um período apenas como um divertimento particular realizado às madrugadas após seus afazeres domésticos e acadêmicos, mas que viria a se tornar não somente a obra de uma vida, mas também a composição de elementos fundadores de um gênero relevante não somente para a literatura britânica, mas considerados basilares para o desenvolvimento da fantasia moderna. Para tanto, John Ronald se valeu de muitas fontes literárias já mencionadas previamente, que influenciaram tanto temática quanto formalmente suas produções, fragmentos pertencentes a diferentes períodos culturais e regionais da Europa, seja a escandinava ou germânica. De antemão já se estabelece que Tolkien nunca ocultou suas referências mitológicas, ao contrário, sempre estimulou que o interesse por suas obras fossem uma porta de entrada para o estudo dos materiais fonte, pois como demonstra Jung (2014), os próprios mitos históricos não são originais no sentido de apresentarem narrativas inéditas, mas sim manifestações de arquétipos, figuras primordiais que são transmitidos culturalmente ao longo dos séculos e compartilhados por diversas culturas, tidas como expressões do chamado inconsciente coletivo, um segmento do cérebro humano responsável por armazenar informações culturais e que é oposto ao inconsciente individual, permeado por experiências próprias de cada indivíduo.

¹² Minha mente tem uma ideia,/o meu pensamento enseja/a começar a cantar,/a iniciar a recitar,/cantos familiares a derramar,/cânticos do povo a cantar./Palavras na boca se derretem/as frases nela escorregam/quando a esta língua chegam/nos meus dentes se desfazem. (tradução nossa)

Nesse quesito, Tolkien não foi o primeiro da literatura britânica a buscar em narrativas lendárias a fonte para sua própria ficção, pois retomando o contexto da tragédia britânica é possível observar que Shakespeare também se baseou muito em mitos, lendas medievais, figuras históricas e em histórias populares de diversas regiões da Europa no geral para compor suas tragédias, comédias e dramas históricos, da mesma forma que no contexto alemão houve também a recuperação da figura do Doutor Fausto que inspirou as obras de Goethe e Thomas Mann (1875-1955) e do britânico Marlowe. Sendo assim, Tolkien nunca deixou de citar suas referências porque não as via como cópias, mas sim como homenagens, maneiras de se aprimorar elementos que para o autor poderiam ser reconfigurados em novos contextos. Cita-se, a título de exemplificação, o episódio da marcha dos Ents em **O Senhor dos Anéis**, que surge como uma releitura do episódio da marcha final dos soldados na Floresta de Birnamem em **Macbeth**, momento que Tolkien lamentou pela ideia de que as árvores marchando para o combate fosse apenas uma figura de linguagem, e não que estivessem de fato marchando para o conflito, o que ele aprimorou e incorporou em sua própria obra. No caso de **Os Filhos de Húrin**, evidentemente Tolkien homenageou diversas manifestações do trágico, não somente tragédias como é o caso de **Édipo Rei**, mas no geral manifestações do arquétipo do herói trágico, presente em múltiplas formas da narrativa.

Há o *Filhos de Húrin*, o conto trágico de Túrin Turambar e sua irmã Níniel — em que Túrin é o herói: uma figura a qual pode se dizer (por quem aprecie esse tipo de coisa, embora isso não seja muito útil) que deriva de elementos de Sigurd, o Volsung, de *Édipo e do Kullervo finlandês*. (TOLKIEN, 2006b, p. 146, grifo nosso)

Uma marca da ficção tolkieniana, principalmente de suas histórias situadas na Primeira Era da Terra-média, é a constante mudança de suas formas a cada reescrita, conforme ditava o perfeccionismo do autor. Sendo assim, ao se debruçar sobre uma obra de Tolkien de maneira mais aprofundada é comum encontrar as diferentes versões da mesma, escritas em períodos diferentes de sua vida e com propostas estéticas diversas, pois quanto mais o todo se ampliava, mais o particular era alterado para se incluir dentro do conjunto que formava as histórias da Terra-média. Entretanto, nenhum conjunto de histórias foi tão reescrito quanto os Três Grandes Contos da Terra-média.

Dentro do *legendarium* essas histórias se entrecruzam em certos momentos, de maneira que se tornam quase contemporâneas umas a outras, mas bibliograficamente estas

seguem a ordem de produção em “A Queda de Gondolin”¹³ (iniciada com o texto “De Tuor e da Queda de Gondolin” de c. 1916-7), “Beren e Lúthien” (iniciada com o texto “O conto de Tinúviel”, de 1917) e por fim “Os Filhos de Húrin” (iniciada com o texto “Turambar e o Foalókë”, de c. 1919), sendo este último o primeiro manuscrito que mostra vislumbres do que veio a ser o objeto de análise do presente trabalho. Porém, Christopher Tolkien indica que “Turambar e o Foalókë” fora escrito à tinta sobre um original a lápis apagado que pode ser datado de 1917, mas que atualmente se encontra perdido (TOLKIEN, 2015), ou seja, possivelmente as três histórias iniciaram sua composição durante o mesmo período. De toda forma, é importante mencionar os referidos textos pois é nesse período que o autor inicia seus primeiros textos voltados para a criação de sua “mitologia para a Inglaterra”. “Turambar e o Foalókë” é escrito em prosa e possui algumas quebras narrativas que indicam seu caráter inacabado, pois posteriormente Tolkien reescreveria esta história alterando nomes, acontecimentos e a própria forma do texto repetidas vezes, como era de costume com as histórias de seu *universo particular*. Este manuscrito sobrevivente seria somente publicado em 1984 no segundo volume d’ **A História da Terra-média**, intitulado “O Livro dos Contos Perdidos Parte Dois” (*The Book of Lost Tales Part Two*).

“O Livro dos Contos Perdidos” é uma coletânea de quatorze contos escritos por Tolkien em seus anos de juventude, ainda quando era um combatente da Primeira Guerra Mundial, e compõe seu primeiro experimento na literatura ficcional. É nessa antologia que surgem os primeiros vislumbres do que seriam não só as histórias da Terra-média, mas versões primitivas de pontos chave para toda a sua mitologia pessoal, como é o caso das figuras semidivinas que posteriormente se tornariam os Valar, entidades fundamentais para a constituição d’**O Silmarillion**, o surgimento de Melkor-Morgoth, o grande Inimigo que viria a ser o primeiro Senhor do Escuro, e principalmente a presença dos Filhos de Ilúvatar (o único deus e criador), os humanos e os elfos, os seres mortais e os maravilhosos. Em uma carta escrita por Tolkien (2006b) em 1951, o autor revela sua intenção de criar um escopo de lendas que iriam desde o cosmogônico até o conto de fadas romântico, o maior servindo de base para o menor e assim sucessivamente, de forma que algumas dessas lendas seriam escritas em sua totalidade, enquanto outras seriam apenas deixadas na forma de esquema geral propositalmente. Já foi demonstrado que os Três Grandes Contos se encaixam na segunda categoria, e mesmo assim se destacam por sua multiplicidade e relevância dentro do cânone tolkieniano, a ponto do autor argumentar que “Beren e Lúthien” é a principal história d’**O**

¹³ Aqui não se utiliza os títulos como nome das publicações em si, mas sim como título referente ao conjunto de diversos textos relacionados ao mesmo tema.

Silmarillion, um romance de fadas heróico que pode ser compreendido com pouco aporte do todo que compõe o *legendarium*. “Os Filhos de Húrin” e “A Queda de Gondolin” também o são, porém, como apontado pelo autor, “Os Filhos de Húrin” é uma história de elfos e homens nos Dias Antigos, o que faz com que neste conto sejam necessárias mais referências ao contexto do que com os outros contos.

Neste contexto de criação do conto em questão, o *legendarium* de Tolkien ainda não existia propriamente, portanto o manuscrito não se situa no referido cânone dentro do qual as outras histórias da Terra-média se encontrariam futuramente. Nos dois volumes que compõem *O Livro dos Contos Perdidos (The Book of Lost Tales)*, encontram-se textos que simulam serem manuscritos referentes à coleta de contos populares realizada por um marinheiro anglo-saxão do século V chamado Eriol, que acidentalmente chega à ilha mágica de Tol Eressëa, onde encontra elfos que o levam para “A Cabana do Jogar Perdido” (*The Cottage of Lost Play*) e lhe contam histórias sobre seus antepassados míticos à beira de uma lareira. Uma marca dos textos de Tolkien desse período é a presença de arcaísmos da língua inglesa, que visavam replicar os textos antigos da cultura britânica, se valendo principalmente de termos anglo-saxões e grafias germânicas como um todo. A tentativa de constituir uma coleta ficcional de contos populares é relevante neste caso, pois faz com que ao longo do texto as vozes que narram as diferentes histórias sejam dos próprios elfos, evidenciado o caráter oralizante que os textos simulavam.

A segunda versão da história é a chamada “A Balada dos Filhos de Húrin” (*The Lay of the Children of Húrin*) um poema escrito em versos épicos que mescla diferentes aspectos dos gêneros lírico e narrativo, pois traz elementos da tradição clássica grega ao mesmo tempo em que também se vale da métrica anglo-saxã. A *Lay* é um poema narrativo de origem celta, mais associado com a tradição francesa medieval em que os textos eram recitados de maneira a apresentar histórias de heróis culturais para o entretenimento de membros da aristocracia (BRITANNICA, 1999). O texto de Tolkien emprega versos dodecassílabos, ou também chamados de versos alexandrinos pela tradição francesa, com uma cesura que divide o verso em dois segmentos, também chamado de hemistíquio, porém não há a presença de rimas pela repetição de sílabas ao final dos versos, à semelhança da tradição latina, e sim a aliteração como rezava a tradição dos poemas escandinavos, ou seja, a repetição de consoantes internas ao longo do verso, conforme foi observado em **Beowulf**. O texto foi escrito em meados da década de 1920 e conta com dois manuscritos homônimos, sendo que o segundo é uma reescrita expandida do primeiro sem alteração de sua maior parte. Ambos os manuscritos

foram publicados pela primeira vez no volume três d'**A História da Terra-média**, *As Baladas de Beleriand* (*The Lays of Beleriand*, 1985).

Há também na própria versão finalizada d'**O Silmarillion** um capítulo que trata especificamente da história de Túrin, chamado “De Túrin Turambar”, e com o sucesso de público e crítica da publicação, Christopher Tolkien desenvolve um novo projeto de publicação dos escritos de seu pai, devido à grande demanda pelos manuscritos não publicados. Dessa forma, com a publicação de **Contos Inacabados**, que reúne uma série de textos incompletos sobre os dias antigos da Terra-média, o texto mais extenso presente é o “Narn I Chin Húrin”, versão em prosa mais longa e mais acabada da história de Túrin Turambar. No volume onze de **A História da Terra-média**, *A Guerra das Joias* (*The War of the Jewels*, 1994), Christopher Tolkien organiza alguns manuscritos sob o título de “As Andanças de Húrin” (*The Wanderings of Húrin*), em que seu pai traz alguns acontecimentos posteriores à história de Túrin, com a trajetória de seu pai Húrin após os acontecimentos narrados em “Narn I Chin Húrin”.

Por fim, em 2007, Christopher edita e publica a versão considerada definitiva do conto de Túrin Turambar, **Os Filhos de Húrin**, versão expandida do “Narn I Chin Húrin” acompanhada por ilustrações do premiado artista Alan Lee (1947-) e contando com uma coesão e coerência construídas a partir de extratos das antigas versões, de forma a consolidar o texto como a versão mais canônica dentro do *legendarium* e se aproximando o máximo possível da forma de romance, dando um aspecto inédito à obra inacabada e tantas vezes retrabalhada por seu pai. No prefácio para a versão de 2007, Christopher Tolkien diz que por anos os leitores da obra tolkieniana haviam estabelecido contato com as lendas dos Dias Antigos da Terra-média através de outras publicações, de forma que estas se encontravam esparsas e de certa maneira inacessíveis até certo ponto no imaginário do *legendarium*, o que fez com que Christopher reunisse esforços suficientes para publicar a versão mais extensa do texto como uma obra independente, com o mínimo de influência editorial e, acima de tudo, em uma narrativa fluída e sem interrupções, apesar de seu caráter inacabado. Somente então a história de Túrin é enfim encerrada.

Por fim, fora apontado que Túrin é a personagem mais trágica do *legendarium*, porém, como pode se supor pelo uso do termo “tragédia tolkieniana”, a personagem não é a única a integrar o grupo de heróis trágicos no rol de composição narrativa do autor. A tragédia tolkieniana, nesse sentido, não se constituiria à base do texto dramático, como fora analisado na tradição clássica e mesmo na tradição moderna no contexto de Shakespeare e Goethe, pois Tolkien produziu poucos textos que poderiam se constituir como dramáticos, na verdade,

somente um texto seu é propriamente uma peça de teatro, “*The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son*” (1953), e mesmo este é definido pelo próprio autor como um poema dramático mais para ser lido do que encenado. Com base em suas obras em prosa mais conhecidas, pode-se citar a personagem Boromir em **O Senhor dos Anéis**, figura heroica que falha ao resistir às tentações do Um Anel; Thorin Escudo-de-Carvalho, rei dos anões em **O Hobbit** que também falha ao ser dominado pela ganância ao tentar recuperar o ouro de seu povo na Montanha Solitária; ainda no romance do anel, há a criatura Gollum, que em seus tempos de juventude, após assassinar seu colega Déagol por influência do anel maligno, passa a se desumanizar e a se tornar um ser desprezado que odeia a tudo, até a ele mesmo; e mesmo Frodo em **O Senhor dos Anéis** possui traços trágicos muito evidentes, um herói de origem relativamente nobre para os padrões do Condado, que recebe uma missão a qual ele não deseja possuir, mas que por ironia do destino cai em suas mãos, de forma que toda sua jornada até a Montanha da Perdição seja perpassada por grandes dificuldades até que no ápice de sua trajetória o herói falha e cede à tentação do anel, que embora seja eventualmente destruído deixa sequelas eternas ao herói, fazendo com que este então seja conhecido por “Frodo, o de nove dedos”, até sua partida da Terra-média para morrer afastado de todo o sofrimento que o perturbara até o fim de seus dias.

Não se limitando a isso, ainda é possível encontrar diversas outras personagens trágicas n’**O Silmarillion**, como o elfo Feänor e seus filhos, ou mesmo nos outros manuscritos que compõem as histórias da Primeira e da Segunda Era da Terra-média nos Anos do Sol¹⁴ no geral, como também a história de Al-Phârazon e a sua tentação pela imortalidade que conduz à queda de Númenor. Porém, o enfoque na tragédia tolkieniana conforme defendido no presente texto se dá nos textos que compõem os Três Grandes Contos da Primeira Era, que, embora inacabados, são as versões mais trabalhadas no sentido formal da composição literária no que concerne aos personagens trágicos antigos — em contraparte com as personagens trágicas da Terceira Era, que se encontram em narrativas que não são tragédias propriamente, mas sim permeadas pelo trágico assim como também são permeadas pelo épico, pelo aventureiro e por outras categorias narrativas.

Porém, antes de adentrar os diversos manuscritos para compor uma análise da trajetória do herói Túrin Turambar e do legado trágico que jaz por detrás desse Grande Conto da Terra-média, ainda é necessário se voltar para mais uma importante referência para Tolkien no que concerne à criação do protagonista em si e também de seu *legendarium* como

¹⁴ Na cosmogonia do universo ficcional de Tolkien, antes da criação do sol e da lua, houve duas contagens de tempo, a primeira é chamada de Anos das Lâmpadas, e a segunda de Anos das Árvores.

um todo. Essa fonte mitológica é de pouco conhecimento do grande público e mesmo de parte do público especializado, pois conta com poucos trabalhos acadêmicos voltados para sua análise, principalmente no Brasil, em que a produção é *quase* nula. Essa referência é o poema épico finlandês **Kalevala**, objeto de estudo que desperta o interesse do jovem John Ronald em 1911, ainda um estudante, mas apreciador de longa data das narrativas mitológicas (FLIEGER, 2016a).

As sementes da história parecem ter sido plantadas antes de qualquer outra. Ainda na King Edward's School, [...] Tolkien descobriu o *Kalevala*; e no outono de 1914 ele começou a escrever em prosa e verso sua própria versão de um de seus contos, *A História de Kullervo*. A história original inclui vários elementos que Tolkien incorporou à história de Túrin, e algumas das mudanças que ele fez em *A História de Kullervo* também reaparecem nela.¹⁵ (SCULL; HAMMOND, 2017b, p. 1354, tradução nossa)

O interesse de Tolkien pelo poema foi tamanho a ponto do autor estudar a gramática da língua finlandesa para que pudesse ler o texto no original, atividade esta que acabou por contribuir para a criação do Quenya, conforme mencionado previamente. Entretanto, a influência do **Kalevala** se estende não somente para **Os Filhos de Húrin**, mas também integra o grande mosaico de referências mitológicas que compõem as bases para o *legendarium* tolkieniano. Tal qual a história de Túrin Turambar, o herói trágico do **Kalevala** não é contado em formato de drama, está presente em um épico, porém, as características que moldam sua personalidade e trajetória se assemelham diretamente com todo o legado trágico trabalhado tanto no período clássico como moderno, assim como com Túrin e com tantas outras personagens de Tolkien.

3.2. *Kalevala*: A terra dos heróis

Já fora apontado anteriormente que a mitologia é um processo de canonização realizado artificialmente objetivando estabelecer uma coesão entre mitos de uma determinada tradição, que originalmente variavam conforme região e período. A mitologia grega possuía muitas variações dentro do período clássico, pois como visto, a região ática fazia fronteira com regiões habitadas por outros povos, que apesar de contemporaneamente serem generalizados como “gregos”, eram diversos linguisticamente, política e culturalmente, de maneira que seus mitos também apresentavam divergências. Sob essa ótica surge o questionamento

¹⁵ No original: *The seeds of the story seem to have been sown earlier than any other. While still at King Edward's School, [...] Tolkien discovered the Kalevala; and in autumn of 1914 he began to write in prose and verse his own version of one of its tales, The Story of Kullervo. The original story includes several elements which Tolkien incorporated into the story of Túrin, and some of the changes he made in The Story of Kullervo also reappear in it.*

possível de como se dá o processo de canonização de mitos, como se dá esse processo quase editorial de recolher as narrativas e situá-las dentro de uma linha cronológica e objetiva, visando uma unidade. Um exemplo para se ilustrar essa questão é o próprio **Kalevala**, um poema do século XIX que surge tardiamente durante o período romântico na Europa e se baseia no trabalho de diversos folcloristas que utilizavam os contos populares como símbolo para um nacionalismo ascendente. Não se limitando a isso, o **Kalevala**, enquanto narrativa mítica, contribui para o estudo dos mitos no sentido de que ao comparar esse tipo de manifestação entre diversas culturas é possibilitado não somente o estudo dos arquétipos, mas também das possibilidades formais e temáticas que o mito pode expressar, pois assim como uma língua, o mito ao mesmo tempo em que compõe um todo, é modificado por este e também é responsável por modificá-lo.

As lendas helênicas, para serem compreendidas, exigem a comparação com os relatos tradicionais de outros povos, pertencentes a culturas e épocas muito diferentes, quer se trate da China, da Índia, do Oriente Médio antigo, da América pré-colombiana ou da África. (VERNANT, 2000, p. 11)

Nesse ínterim, pode-se acrescentar também as lendas de países nórdicos ou escandinavos, como é o caso das mitologias da Islândia, da Suécia e da Finlândia. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o estudo comparado de mitos é algo desejável, é também necessário não criar a falsa constatação de que os mitos são sempre releituras de uma história originária, pois conforme o estruturalismo argumenta (LÉVI-STRAUSS *apud* VERNANT, 2000), o mito é uma forma de apreensão da narrativa *sui generis*, que se destaca de qualquer outra forma ficcional. Sendo assim, é preciso em um primeiro momento compreender a Finlândia enquanto uma nação que historicamente careceu de uma identidade e unidade cultural própria, e só iniciou de fato a construção de sua cultura como fenômeno através do trabalho de coleta de seu substrato mais original e cultural, seus próprios mitos — estes que em muito se diferem dos padrões de outras narrativas mitológicas, mas que ao mesmo tempo compartilham algumas semelhanças, de forma que podem ser caracterizados como mitos que “são tão não europeus e, no entanto, só poderiam ter vindo da Europa” (TOLKIEN, 2016c, p. 67).

Localizada no nordeste da Escandinávia, fazendo fronteira então com os Impérios Sueco e Russo, foi na Finlândia do século XIX que o médico, linguista e folclorista Elias Lönnrot, imbuído pelo senso de resgate da identidade nacional de seu país, realizou uma pesquisa de campo nas regiões mais afastadas dos insurgentes centros urbanos, onde coletou cantos e contos populares junto a diversas comunidades rurais, localizadas na região da Karélia, norte da Finlândia. Ao longo dos séculos, principalmente nos XIX e XX, houve um

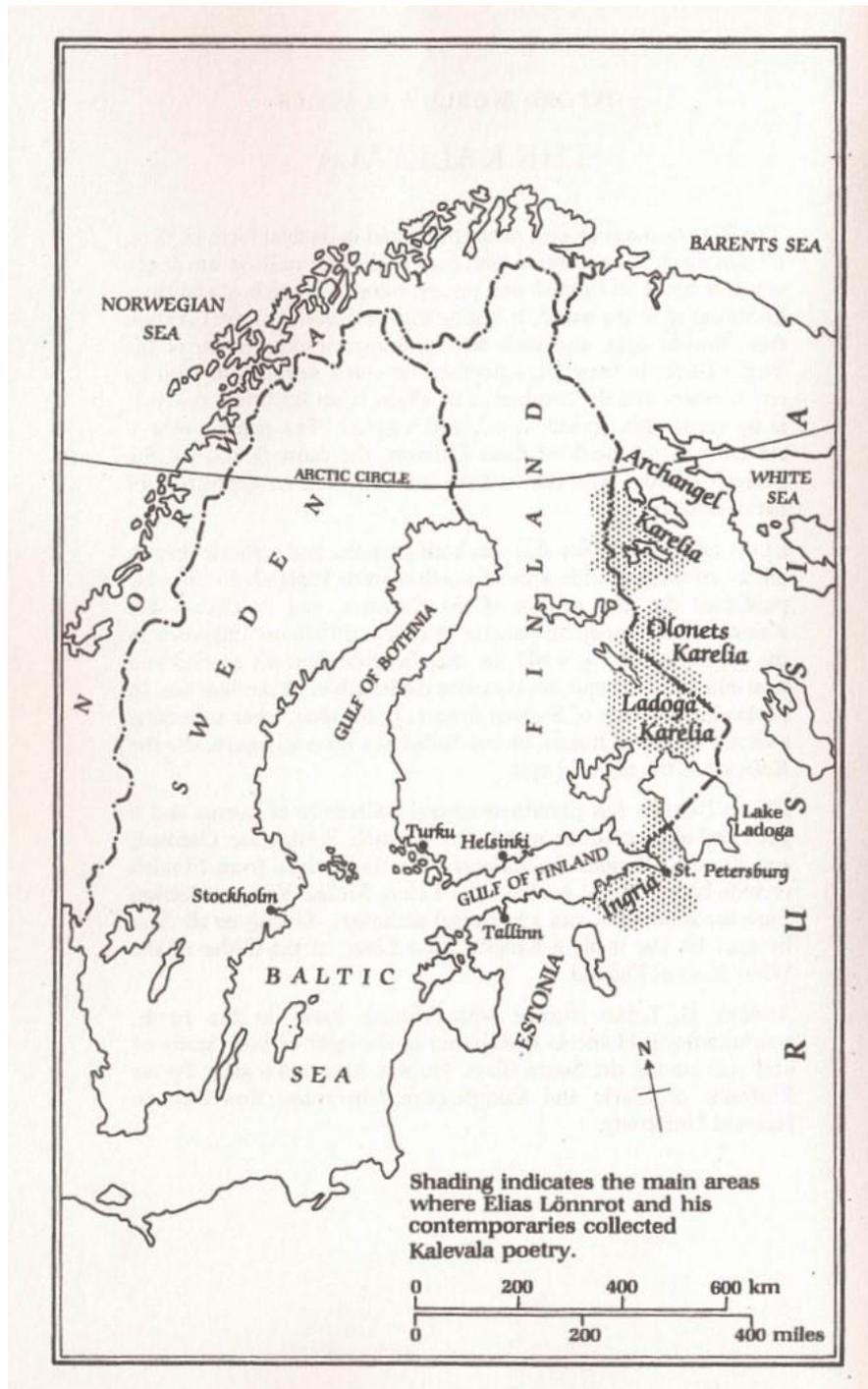
tipo de trabalho de cunho artístico-literário que foi fundamental para a consolidação da cultura de países que ainda não possuíam uma identidade cultural, e, portanto, que não gozavam de um nacionalismo e de um sentimento de pertencimento. Esse referido trabalho era o de “coletor”, cuja função era resgatar, compilar e transpor para a linguagem escrita os contos populares, de caráter folclórico, como os contos de fadas. Através de um processo de editoração, esses profissionais criavam uma uniformidade para o que recolhiam, criando uma coerência e coesão apropriadas para as ideias de nacionalidade, como é o caso, por exemplo, dos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, que coletaram contos populares na Alemanha, ou como Charles Perrault (1628 - 1703) na França, Andrew Lang (1844 - 1912) nas Ilhas Britânicas, Gianbattista Basile (1566 - 1632) na Itália, Câmara Cascudo (1898 - 1986) no Brasil e Vladimir Propp (1895 - 1970) na Rússia.

Conforme aponta Tolkien (2016c) em um ensaio a respeito do poema, esse trabalho de coletor também se desenvolveu e se desdobrou, em alguns casos, não somente para contos de fadas, mas também para a compilação de mitos regionais, a fim de se criar uma origem heroica para o seu povo e, conseqüentemente, toda uma mitologia para determinado país e cultura. É nessa modalidade que se insere o trabalho de Lönnrot, apontado como o compilador dos mitos e consolidador da cultura da Finlândia, país que sofreu profunda imposição cultural tanto da Suécia quanto da Rússia ao longo de sua história, a ponto de carecer tanto de uma identidade cultural quanto de uma homogeneidade linguística. Muitas de suas antigas tradições só sobreviveram em forma oral e apenas em certas regiões esses cantos e contos eram lembrados diariamente e passados de geração a geração.

Como é apontado em sua biografia, Lönnrot era filho de um alfaiate pobre e, apesar de não ser comum para a sua classe, teve acesso a uma educação acadêmica, onde já demonstrou interesse e aptidão para o estudo de línguas, tendo estudado as línguas clássicas (grego, latim e hebraico) e a língua russa. Em sua dissertação de mestrado defendida em 1827 já foi possível observar seu interesse pela tradição mitológica de seu país, pois foi denominada “*Dissertatio Academica De Väinämöine: Priscorum Fennorum Numine*” (Dissertação Acadêmica Sobre Väinämöinen: um antigo deus dos finlandeses), enquanto sua tese de doutorado, a que o consagrou enfim com o título de doutor em medicina, foi intitulada “*Suomalaisten tainomaisesta lääketaidosta*” (A magia na medicina finlandesa), defendida em 1832, detalhe para o fato de esta possuir o título em finlandês, algo incomum para a época e já denotando sua vontade de valorizar sua língua pátria. A partir de então, o recém-médico passa a exercer a sua função no noroeste do país, região que carecia de tratamentos de saúde mais formais, devido a sua distância da capital Helsinque e também pela tradição camponesa que

encontrava dificuldades em confiar em medicinas que escapassem aos procedimentos de suas comunidades (PENTIKÄINEN, 1999). No entanto, a função da medicina nunca eclipsou o interesse de Lönnrot pelo folclore e pelas raízes de seu país, o que permitiu que durante suas incursões ao seio de sua nação suas viagens de coleta se iniciassem propriamente.

Figura 2 – Viagens de Elias Lönnrot



(KALEVALA, 2008, p. ii)

Ciente das dificuldades de registrar as narrativas populares em conjunto com seu trabalho de médico, Lönnrot se interessa mais por estender sua viagem até as regiões rurais mais afastadas da Finlândia, notadamente localizadas na Karélia, ao norte do país e durante sua trajetória realizou a coleta das reminiscências do que poderia ser um *corpus* narrativo primitivo próprio, que posteriormente foi compilado em um volume batizado de **Kalevala**, “Terra de Kaleva” (o que no épico é sinônimo para Finlândia), hoje tido como a epopeia nacional finlandesa, fonte de vislumbres da antiga mitologia local com mais de dois mil anos de idade. “Kaleva” seria para Lönnrot o nome do primeiro herói finlandês, uma figura da qual pouco se sabe, mesmo na tradição oral, fora a menção de que este seria o líder do primeiro grupo de seres humanos a se assentar nas terras finlandesas, motivo pelo qual os finlandeses são conhecidos como “o povo de Kaleva”, ou também grafado como Kalewa (LÖNNROT, 1835, pp. VII-VIII *apud* TKAC, 2020, p. 143-4).

Os diversos poemas antigos e populares tiveram duas edições, uma conhecida como “Velho Kalevala”, publicada em 1835 e contando com 25 *runot*¹⁶, e outra publicada em 1849, ampliada e contendo os atuais 50 *runot*, divididos em 22.795 versos octossilábicos. De acordo com Lönnrot:

Eu me esforcei para colocar essas runas [poemas ou canções] em algum tipo de ordem, e elas provavelmente devem dar alguma noção do meu trabalho. [...] Ao ler poemas coletados anteriormente, em particular de Ganander, ocorreu-me que talvez fosse possível encontrar o suficiente sobre Väinämöinen, Ilmarinen, Lemminkäinen e outros de nossos ancestrais memoráveis para criar contos ainda mais longos, como os gregos, islandeses e outros fizeram com os poemas de seus ancestrais. Essa ideia foi reforçada ainda mais em minha mente quando, em 1826, com a ajuda de von Becker, professor adjunto de História em Turku, vim escrever um certo trabalho [Tese de “mestrado”] sobre Väinämöinen e, ao prepará-lo, percebi que não faltavam histórias sobre ele.¹⁷ (LÖNNROT, 1835, p. iv *apud* PENTIKÄINEN, 1999, p. 14)

Tendo a mitologia grega em seus aspectos trágicos sido analisada, retoma-se um dos principais elementos a respeito da constituição da linguagem mítica, de forma a elucidar como na Finlândia esta manifestação se torna tão presente quanto em seus países parentes: o caráter

¹⁶ Plural de *runo*, termo finlandês que é traduzido simplesmente por “poema”, mas que pode ser equivalente também aos *cantos* da tradição grega.

¹⁷ No original: *I have endeavoured to put these runes into some kind of order, and should them probably give an account of my work. [...] While reading previously collected poems, Ganander's in particular, the thought occurred to me that it might be possible to find enough of them about Väinämöinen, Ilmarinen, Lemminkäinen, and other of our memorable ancestors to create even longer tales about them, as the Greeks, Icelanders, and others have done with their ancestor's poems. This idea was reinforced even more in my mind when, in 1826, with the aid of von Becker, Adjunct Professor of History at Turku, I came to write a certain work on Väinämöinen, and in preparing it, I saw there was no lack of tales about him.* (tradução de Tkac, 2020)

da narrativa enquanto relato, ou seja, a transmissão da memória e da tradição por meio oral. Esse é um dos motivos para o mito na literatura estar tão associado à poesia, já que o gênero literário lírico, em suas origens, é essencialmente oral, e somente muito posteriormente transformado em texto escrito, o que se consolida de forma cristalina nas epopeias homéricas e suas leituras pelos *aedos*: “Memória, oralidade, tradição: são as condições de existência e sobrevivência do mito” (VERNANT, 2000, p. 12).

Sendo o **Kalevala** um poema em versos épicos, esse objeto de estudo se torna intensamente atrelado ao fator linguístico da cultura finlandesa, tendo em vista que tudo concernente ao mito é condicionado e derivado da atividade da linguagem, fazendo com que o mito seja interpretado como um produto da faculdade de expressão (CASSIRER, 2006). Ao preservar e homenagear as tradições finlandesas pela forma de contar histórias de homens, deuses e heróis, estabelecer origens para elementos tradicionais e sintetizar todo um conhecimento cultural antigo, é a partir do **Kalevala** que o movimento de independência da Finlândia ganha mais relevância, bem como a valorização da cultura nacional, pois a partir deste ponto a tradição artística dessa cultura ganha protagonismo em seu próprio território, por meio da construção de um imaginário pertencente a um passado glorioso e altamente cultural, anterior às dominações estrangeiras. Histórias presentes no **Kalevala** viraram pinturas, óperas, esculturas, nomes de rodovias e diversas outras formas de homenagem que se enraizaram no cotidiano finlandês. A própria língua finlandesa, uma das poucas línguas europeias que não fazem parte do tronco linguístico conhecido como “índo-europeu”, e sim de um tronco menos conhecido, a das línguas “fino-úgricas”, ao lado do húngaro e do estoniano, passou a conquistar um espaço maior através da tradição literária propiciada pela epopeia nacional, sendo progressivamente ensinada nas escolas, que por certo período ofereciam aulas somente na língua sueca.

Historicamente, a partir do século XII, parte do que territorialmente se conhece atualmente por “República da Finlândia” foi invadida e anexada pelo rei da Suécia por meio de campanhas de cristianização denominadas “Cruzadas do Norte”, que acabaram por estender o território da Suécia para o leste e para o Golfo da Finlândia ao Norte, porém a região da Karélia se tornou uma região de disputa militar até o tratado de paz de Nöteborg¹⁸ em 1323, que demarcou então os limites entre o Reino da Suécia e a República da Novogárdia (uma antiga nação eslava medieval, região que atualmente é constituída por partes da Finlândia e da Rússia). Desde então até meados do século XIX houve essa divisão entre duas

¹⁸ *Pähkinäsaaren rala*, em finlandês.

frentes dentro do território finlandês, o que fez com que muitas diferenças culturais fossem se disseminando entre a população, como, por exemplo, a questão religiosa, em que os cristãos ortodoxos se concentravam mais a leste, devido a sua maior proximidade com a tradição eslava, enquanto os luteranos estavam mais a oeste, devido a maior proximidade com a tradição sueca, que substituiu a fé católica pela luterana em 1527 (TKAC, 2020).

Apesar de estabelecidas as fronteiras, as disputas territoriais não acabaram no século XIV, pois frequentemente uma das frentes estrangeiras reivindicava uma parte estrategicamente relevante para suas nações, o que gerou sucessivos conflitos que se mostraram prejudiciais para ambas as partes, como a Grande Guerra do Norte (1700-1721) e a Guerra Russo-Sueca (1741-1743), gerando também muitos acordos de paz como o Tratado de Stolbovo, o Tratado de Nystad e o Tratado de Åbo. O que enfim viria a pôr um fim a esses conflitos intensos seria um período chave que reconfigurou todo o mapa da Europa no século XIX: as Guerras Napoleônicas. Tanto a Suécia quanto a Rússia foram a princípio adversários da França Napoleônica e ambos sofreram derrotas frente à força continental, porém, o tsar Alexandre I barganha uma aliança com Napoleão em 1807, reconhecendo a supremacia francesa na Europa Ocidental e Central e ganhando permissão para sua expansão na região báltica, sendo assim, desenrola-se a Guerra Finlandesa (1808-1809) em que facilmente a Rússia tsarista toma para si grande parte da Finlândia que pertencia à Suécia, que até então não fora persuadida a fazer parte da aliança entre França e Rússia contra as forças do Reino Unido, mas que após esta perda de território se rendeu às exigências de seus algozes.

No entanto, apesar de ter anexado uma grande parte territorial ao Império Russo, o tsar desde o início manifestou interesse em permitir que os “finlandeses” pudessem pela primeira vez serem responsáveis pela gestão do próprio território, permitindo que a prática administrativa possuísse autonomia própria enquanto se reconhecesse como submissa ao autodeclarado “Grão-duque da Finlândia”, o tsar Alexandre I, retomando a tradição medieval de um Estado maior constituído por diferentes territórios anexados conhecidos como “ducados” e com seus representantes gozando de certa autonomia enquanto se reconhecendo como súditos de um monarca. Em um famoso discurso, o tsar pela primeira vez reconhece uma mínima política autônoma da nação, que incitaria os primeiros movimentos de um nacionalismo finlandês.

Esse povo corajoso e leal abençoará a Providência, que determinou o atual curso dos eventos. A partir de agora colocada entre a fileira das nações, sob a governança de suas próprias leis, [a Finlândia] não se lembrará de nada do domínio passado, exceto para promover relações amistosas quando estas forem restabelecidas pela paz. E eu, da minha parte, reunirei toda a colheita

de meus esforços quando vir esta nação, exteriormente em paz, desfrutando de liberdade interna, dedicando-se à agricultura e à indústria sob a proteção de suas próprias leis e bons costumes, pelos próprios fatos de sua prosperidade fazendo justiça às minhas intenções e a abençoando muito.¹⁹ (19 de julho de 1809 *apud* KIRBY, 1975, p. 16)

É importante ressaltar que na primeira metade do século XIX o nacionalismo finlandês foi politicamente incentivado pelo Império Russo como uma forma de evitar reações antirrussas e promover um apagamento da cultura sueca que ainda se mantinha na Finlândia. De toda forma, em suma, é assim que o Grão-Ducado da Finlândia permaneceu econômica e socialmente, tendo como seu Imperador o Grão-duque da Finlândia (o tsar), o Governador-Geral da Finlândia (indicado pelo tsar) e enfim seu Senado, que de início era composto por pessoas também indicadas pelo tsar, mas que poucos anos depois, em 1816, passou a admitir somente cidadãos finlandeses. Dessa forma, a elite finlandesa, que por muitos séculos foi submissa à Suécia, teve que alterar sua postura e passar a incorporar uma máquina estatal autônoma, porém ainda não independente, o que distingue tanto o nacionalismo finlandês de grande parte dos movimentos de libertação em outros países da Europa e do mundo, no geral, pois a Finlândia possuía à época um aparelho burocrático próprio, porém assegurado por uma nação estrangeira, o Império Russo, o que deu origem ao movimento conhecido como *Fennomania*, surgido entre as elites clericais e acadêmicas do Grão-Ducado. Seu objetivo era assegurar a autonomia cultural da Finlândia, valorizando a cultural local camponesa, a língua finlandesa e no geral qualquer forma de cultura que remetesse às origens da Finlândia enquanto nação autônoma. Os *fennomans* se autodeclaravam como representantes do povo finlandês, em prol de uma Finlândia unida pela sua própria cultura e língua. Por fim, a independência política só foi possível enfim em 1917-1918, após a Revolução Russa de outubro, quando uma Guerra Civil foi travada e a Finlândia se tornou uma nação efetivamente independente.

Em se tratando da relação entre as línguas faladas no Grão-Ducado da Finlândia, no início do século XIX estima-se que 15% da população, que à época somava pouco mais de um milhão de habitantes, era falante de sueco como primeira língua, ao passo que no início do século XX esse número baixa para 10% (COLEMAN, 2011, p. 44 *apud* TKAC, 2020, p. 82). Esses dados servem para demonstrar como a disparidade social reflete e diferença linguística

¹⁹ *This courageous and loyal people will bless Providence, which has determined the present course of events. Placed from this time on amongst the rank of nations, under the governance of its own laws, it will remember nothing of past domination except in order to foster friendly relations when these are re established by peace. And I, for my part, shall have gathered the full harvest of my labours when I see this nation, outwardly at peace, enjoying internal freedom, devoting itself to agriculture and industry under the protection of its own laws and good customs, by the very fact of its prosperity doing justice to my intentions and blessing its lot.*

dos membros da sociedade finlandesa, pois o número de falantes da língua finlandesa e seus dialetos se davam majoritariamente em comunidades camponesas, ao passo que os membros da intelectualidade e reminiscências da antiga aristocracia sueca eram compostos quase exclusivamente por falantes da língua sueca. A tentativa de criação de um nacionalismo finlandês vem também com o objetivo de retirar essa percepção de que a língua finlandesa era uma língua de camponeses e analfabetos, e torná-la também uma língua de produções artísticas e científicas.

Esse objetivo, apesar de ser contemplado por poucas produções acadêmicas e literárias, somente se torna de fato um movimento relevante para o público fora da Finlândia com a publicação do **Kalevala**, pois, conforme já visto, para o Romantismo do século XIX, o folclore foi um grande propulsor para os ideais nacionalistas que permeavam diversas nações da Europa ocidental, e tendo o épico finlandês surgido em um contexto mais afastado, o interesse pela literatura finlandesa despertou o olhar de muitos intelectuais de renome, como o próprio Jacob Grimm, que teceu críticas elogiosas ao trabalho de Lönnrot, fazendo referência ao épico finlandês em uma conferência na Academia de Ciências de Berlim: “em particular, quero chamar a atenção para o sentimento vivo e sensual da natureza, cujo equivalente talvez possa ser encontrado apenas na poesia da Índia” (GRIMM, 1845, p. 17 *apud* TKAC, 2020, p. 127). De forma geral, todo o poema pode ser descrito como um conjunto de diferentes narrativas centradas em alguns personagens mais recorrentes, como Väinämöinen, que é a personagem central do épico, uma figura heroica que nasce junto a uma teogonia para o contexto mitológico finlandês, pois é também o responsável por semear e criar as terras de Kaleva. Ilmarinen é um ferreiro mágico que aparece frequentemente no poema também, conhecido por forjar o Sampo, uma arma misteriosa e poderosa, e Lemminkäinen é uma figura xamânica e aventureira.

Essa variedade de eixos temáticos fez com que uma divisão em ciclos de narrativas fosse naturalmente conceituada, o que para o teórico finlandês Juha Pentikäinen (1940-), em seu estudo do poema (1999), pôde ser dividido da seguinte forma:

I. Runa da criação (poemas 1-2); II. Morte de Aino (3-5); III. Forjamento do Sampo (6-10); IV. Primeira jornada de Lemminkäinen para Pohjola (11-15). V. Aventuras de Väinämöinen (16-17); VI. Competição do galanteio (18-20). VII. Casamento em Pohjola (21-25). VIII. Segunda jornada de Lemminkäinen para Pohjola (26-30); IX. Tragédia de Kullervo (31-36). X. Segunda viagem de Ilmarinen para Pohjola (37-38); XI. O roubo do Sampo (45-49); XII. O voo de Pohjola (43-44); XIII. A luta pelo Sampo (45-49); XIV. Partida de Väinämöinen (50). (PENTIKÄINEN *apud* TKAC, 2020, p. 129)

Conforme apontado, entre os *runot* XXXI e XXXVI é narrado o ciclo trágico de Kullervo, que se torna um dos objetos de pesquisa do presente estudo por ser o ponto de maior aproximação do poema com a questão trágica, e isso se dá sob a ótica de que um elemento cultural como o herói trágico possui uma função social que não se limita somente à literatura, mas sim como parte integrante de todo o contexto mitológico fundador para seu povo. De forma sucinta, no *runo* XXXI (*Yhdesneljäntä Runo*) é narrado primeiramente sobre o confronto entre o camponês Kalervo e seu irmão, o feiticeiro Untamo, que resulta em uma guerra responsável pela derrota e massacre do povo de Kalervo, fazendo com que Untamo vitorioso capture uma jovem grávida do povo de Kalervo para ser sua escrava, e esta em seu cativeiro dá à luz o herói Kullervo. Desde seu nascimento a natureza mágica do menino já se manifesta, pois com apenas três meses de vida Kullervo já apresenta uma força e um crescimento descomunais, e desde cedo já jura vingar o massacre de seu povo: "Quem me dera poder crescer,/eu fortaleceria meu corpo,/eu vingaria os dissabores de meu pai,/eu faria pagar pelas lágrimas de minha mãe!"²⁰ (XXXI, 109-112, tradução nossa), fazendo com que Untamo perceba: "Deste ser a ruína de meu povo virá/neste ser Kalervo crescerá"²¹ (XXXI, 115-116, tradução nossa).

Após Untamo tentar matá-lo três vezes, por afogamento, incineração e enforcamento, e não obter sucesso, o feiticeiro decide vender o garoto para ser escravo de Ilmarinen, o ferreiro mágico do poema, de forma que no *runo* XXXII (*Kahdesneljäntä Runo*) o herói se torna um pastor que sofre muitos abusos da esposa do ferreiro (esta não possui nome próprio no poema), até que em determinado momento a mulher realiza uma trapaça ao assar um pão com uma pedra em seu interior, o que resulta no *runo* XXXIII (*Kolmasneljäntä Runo*) o episódio em que após o jovem tentar cortar o pão com uma adaga acaba por quebrá-la e assim perder o que fora a única herança de seu povo. Kullervo, enfurecido, mata todo o gado que pastoreava e traz consigo uma hoste de lobos e ursos hipnotizados por seu canto para a casa da esposa de Ilmarinen, que é atacada e morta pelas feras. Dessa maneira, no *runo* XXXIV (*Neljäsneljäntä Runo*) o jovem foge de sua escravidão e descobre por meio de uma senhora na floresta que seu clã fora reestabelecido na região da Lapônia. Lá, o jovem reencontra seu pai e sua mãe vivos, mas ouve dizer que durante a sua ausência uma irmã que nunca conhecera estava desaparecida.

²⁰ No original: "Kunpa saisin suuremmaksi,/vahvistuisin varreltani,/kostaisin isoni kohlut,/maksaisin emoni mahlat!"

²¹ No original: "Tästä saa sukuni surma,/tästä kasvavi Kalervo!"

Em determinado momento do *runo XXXV (Viidesneljätti Runo)*, o jovem não se adapta à vida doméstica devido ao seu temperamento inquieto e enquanto vagava pelas terras de Pohjola encontra e seduz uma jovem com seus poderes mágicos. Kullervo se deita com ela e, após contar sobre sua origem, finalmente descobre que esta era sua irmã que havia desaparecido, fazendo com que a jovem, ao tomar consciência do incesto praticado, se atire numa correnteza e cometa suicídio. O herói então chora após tanta desgraça e retorna ao seu lar para revelar a sua mãe seu trágico ato. Ela recomenda que Kullervo se esconda por ter cometido tal crime, mas o jovem se nega e decide seguir com seu intento original de vingar seu pai e sua linhagem. Esse momento narrado no *runo XXXVI (Kuudesneljätti Runo)* é um dos mais marcantes do **Kalevala**, pois, ao partir para a guerra, Kullervo observa seus familiares, com exceção de sua mãe, dizerem que não chorarão por sua morte por o julgarem vil, e o jovem imprudentemente diz o mesmo para seu pai e irmão. No caminho para as terras de Untamo, o herói é noticiado por diversos transeuntes de que seu clã está sendo atacado, mas cego pelo rancor e pela vingança ele deliberadamente os ignora. Kullervo pede ao deus Ukko, deus dos céus e do trovão, que lhe envie sua melhor espada e logo em seguida a recebe, e então, ao chegar à fortaleza de seu tio, o massacra e atea fogo a todos os lares de seu povo. Ao retornar vitorioso para casa, o jovem não encontra ninguém, pois todos haviam sido mortos.

Kullervo, filho de Kalervo
 Então, de lá para casa voltou
 Para o grande e velho povoado
 Em busca de seus pais;
 Vazio estava o assoalho,
 Deserto quando chegou,
 Ninguém se aproximou,
 Nem lhe ofereceu a mão.
 Ele pôs sua mão nas cinzas,
 Onde os carvões estavam frios;
 Pois, ao chegar, já sentiste,
 Sua mãe não mais vivia.
 Ele pôs sua mão na lareira,
 Onde as pedras já estavam frias;
 Pois, ao chegar, já sentiste,
 Seu pai não mais vivia.
 Ele mirou o chão,
 E este estava encardido;
 Pois, ao chegar, já sentiste,
 Sua irmã não mais vivia.
 Ele andou até o riacho,
 Nenhum barco estava à deriva;
 Pois, ao chegar, já sentiste.
 Seu irmão não mais vivia.

Com isso ele então chora,
 Chora por um dia, chora por outro,
 Só depois se expressa em palavras:
 ‘Ai, minha mãe gentil,
 O que você me deixou aqui
 Enquanto vivia sobre essa terra?
 Você não pode me ouvir, mãe,
 Mesmo chorando à sua vista,
 Lamentando pelos cantos,
 Declarando-me em minha mente!’²²
 (KALEVALA, XXXVI, 251-284, tradução nossa)

Kullervo lamenta e encontra o fantasma de sua mãe, que pede para que o jovem fuja na companhia de um cão de caça para que possa sobreviver sozinho, mas assim que retorna à região onde sua irmã se matara, o herói enfim decide cometer suicídio e se atira sobre sua espada após um diálogo com a arma, que lhe declara culpado pela morte não somente do povo de Untamo, mas também do próprio povo de Kalervo. Os últimos versos são um canto entoado por Väinämöinen — o primeiro humano, representação da poesia e da sabedoria —, que pede para que nenhuma criança seja abandonada ou maltratada, do contrário crescerão e se tornarão iguais a Kullervo, embebidas em maldade e desprovidas de sabedoria. Os versos entoados por Väinämöinen coroam a forma épica do poema, que tem sua função dividida comumente em dois aspectos, o mito e o rito, sendo que o primeiro constitui uma lenda narrativa que funciona como justificativa para uma ação ou ritual que deve ser empregada pelo povo (FRYE, 2013), o que no caso em tela seria não maltratar as crianças.

O fato de Kullervo dialogar com sua espada é algo ordinário dentro do **Kalevala** e do contexto mitológico da Finlândia, pois

cada pau e pedra, cada árvore, os pássaros, as ondas, as colinas, o ar, as mesas, as espadas e a própria cerveja têm personalidades bem definidas, e um dos curiosos méritos do poema é destacá-las com singular habilidade e adequação em numerosas ‘falas com a personagem’. (TOLKIEN, 2016c, p. 80)

E a relação da sociedade finlandesa com a figura materna é também muito demonstrada na trajetória de Kullervo, e mesmo Väinämöinen é visto respeitando e consultando sua mãe em momentos de dificuldade. Diferente do que pode se observar na relação do herói com o seu

²² No original: *Kullervo Kalervon poika/Jo tuosta kotihin kääntyi/Ison entisen tuville,/Vanhempansa vainioille;/Tupa on tyhjä tultuansa,/Autio avattuansa,/Ei tulla likistämähän,/Käyä kättä antamahan./Antoi kättä hiilokselle,/Hiilet kylmät hiiloksessa;/Tuosta tunsu tultuansa,/Ei ole emo elossa./Pisti kättä kiukahalle,/Kivet kylmät kiukahassa;/Tuosta tunsu tultuansa,/Ei ole iso elossa./Loi on silmät sillan jääälle,/Silta kaikki siivomatta;/Tuosta tunsu tultuansa,/Ei ole sisar elossa./Vieri valkama-vesille,/Ei venettä valkamassa;/Tuosta tunsu tultuansa./Ei ole veli elossa./Loihe siitä itkemähän,/Itki päivän, itki toisen./Itse tuon sanoiksi virkki:/‘Oi on ehtoinen emoni,/Mitäs mulle tänne heitit/Eläessä tällä maalla?/Et kuulle emo minua,/Jos ma silmillä siherrän/Eli kulmilla kujerran,/Päälaella lausuelen!’.*

pai, pois mesmo que chamado de “filho de Kalervo”, demonstra ter uma relação fria e distante com sua parte paterna.

Essa ligação às saias continua mesmo depois da morte. Ocasionalmente, instruções maternas são emitidas do túmulo. A opinião da dona da casa é posta por todos em primeiro lugar. Os sentimentos em relação às mães e às irmãs são de longe os mais genuínos, profundos e poderosos em toda parte. (TOLKIEN, 2016c, p. 80)

O suicídio cometido utilizando sua própria espada ao se atirar sobre esta é não somente algo que será encontrado posteriormente em Túrín, mas é também algo já presente na tragédia clássica, como em **Ájax**, de Sófocles, em que o herói trágico homônimo após a Guerra de Troia enlouquece e ao perceber sua condição opta por se suicidar ao se atirar sobre sua espada fincada ao solo. O herói era considerado o segundo melhor guerreiro dos aqueus, atrás somente de Aquiles, que após sua morte faz com que Ájax queira receber suas armas e sua armadura, que são, entretanto, entregues a Ulisses. Ájax, em um surto de fúria, se sente impelido a matar seus companheiros por inveja, mas se torna vítima de um encantamento de Palas Atena, que busca impedir que o herói enlouquecido mate seus conterrâneos. O herói então tortura e mata um grupo de ovelhas, acreditando serem seus companheiros aqueus que tanto lhe despertavam ódio, mas, após o encantamento se desfazer, o herói se encontra arrependido de sua imprudência e opta então pelo suicídio como forma de autopunição.

Ainda no campo de comparação com a tradição grega, há também em **As traquínias**, de Sófocles, um suicídio semelhante, a heroína trágica Dejanira após supostamente ser responsável pelo assassinato de seu amado marido Hércules (o Hércules da tradição latina) decide se matar da mesma maneira, se atirando sobre uma espada. Dejanira comete também um erro trágico ao descobrir que seu amado, após muito tempo longe do lar, retorna com uma concubina, de forma que sua esposa, por não se sentir mais desejada, resolve realizar um feito mágico ao embeber com o sangue do centauro Nesso uma túnica e a enviar à Hércules. Tal procedimento, conforme fora instruída, deveria deixar seu esposo apaixonado novamente por ela, porém, o resultado se mostra mais infeliz, pois logo em seguida Dejanira recebe a notícia de que fora enganada e que seu feitiço na verdade teria matado Hércules. Não suportando a culpa por tal feito, a heroína comete suicídio.

Com relação a outra personagem do drama sofocliano, as semelhanças entre a trajetória de Kullervo e a de Édipo são evidentes, e a isso podem se estabelecer dois caminhos possíveis para explicar este fenômeno: o primeiro e mais evidente é a de que **Édipo Rei** enquanto um expoente da tragédia clássica e da literatura no geral constava na bagagem

cultural de Elias Lönnrot, um erudito que pode ter se valido de algumas técnicas literárias já estabelecidas para a composição de sua obra; o segundo, também perfeitamente cabível e interessante para o presente estudo, é a de que Kullervo e Édipo são tão parecidos porque ambos brotaram da mesma fonte primeva, do arquétipo do herói trágico, ou seja, de uma figura culturalmente presente em diversos contextos, e que portanto teriam trajetórias semelhantes.

Os arquétipos, de acordo com a acepção junguiana do termo, são manifestações de conteúdos que permeiam o chamado inconsciente coletivo, camada mais profunda que o inconsciente pessoal, pois estaria relacionado a imagens pertencentes a toda uma cultura, e não somente estaria esboçando um reflexo de experiências individuais reprimidas. O inconsciente coletivo é um substrato de um padrão universal, um substrato psíquico comum a todos os seres, permeado pelos arquétipos que podem se manifestar nas narrativas populares, tais como os contos de fadas e principalmente como os mitos. De forma metafórica, estes são vistos como manifestações da essência da alma, e dessa forma, pode-se afirmar que os arquétipos são figuras inconscientes dos próprios instintos humanos, manifestados de forma simbólica através da arte. Esses instintos que são manifestados através da tragédia podem versar desde o incesto até a desmedida, o arrependimento e o suicídio.

Mais uma vez, em se tratando dos preceitos aristotélicos para a tragédia, porém desta vez à luz do herói finlandês:

Como tragédia, A história de Kullervo se adequa em grande medida às especificidades aristotélicas da tragédia: *catastrophe*, ou mudança da sorte; *peripeteia*, ou inversão, em que um personagem inadvertidamente produz um efeito oposto ao pretendido; *anagnoresis*, ou reconhecimento, em que um personagem se move da ignorância ao autoconhecimento. (FLIEGER, 2016a, p. XV)

Sendo assim, o herói trágico é tido como um arquétipo que atravessa séculos e culturas como uma figura essencial para a identificação do ser humano enquanto tal, isso justificaria as diferentes formas que este arquétipo assumiria na Grécia com Édipo, na Finlândia com Kullervo, na Escandinávia com Sigurd e justificaria a criação do herói trágico de Tolkien, tendo em vista o projeto de uma mitologia artificial (não-natural), e que portanto, teria dentre suas muitas homenagens, aos outros heróis trágicos que vieram antes de Túrin.

Uma das críticas mais ferrenhas à obra junguiana é a concepção equivocada acerca da hereditariedade dos arquétipos, sendo a teoria acusada de lamarckista, porém deve-se levar em conta que o que é transmissível geneticamente entre as diferentes gerações humanas não são os arquétipos enquanto narrativas propriamente ditas, mas sim a constituição do cérebro

humano que abarca a possibilidade de apreensão destes arquétipos, que são transmitidos culturalmente e apreendidos pelas diferentes culturas de forma psicológica, o que é chamado de visão anímica (JUNG, 2014). Essa visão anímica abarca diversas manifestações que não estão relacionadas com a racionalidade ou pelo menos com formas que se limitam à racionalidade, pois são encontradas em sonhos, e principalmente nas narrativas populares, das quais o termo cunhado pelos estruturalistas é o chamado “conto maravilhoso”, uma classificação que abrange diferentes aspectos que abarcam desde a fábula até o mito, o que ao longo da recente bibliografia a respeito dessa forma literária — em contraponto à sua extensa tradição ao longo da humanidade — pode ser categorizadas em diversos grupos formais ou temáticos. No caso, o psicólogo alemão Wilhelm Wundt (1832-1920) foi um dos primeiros a estabelecer sete agrupamentos possíveis:

1. Contos-fábulas mitológicos (*Mythologische Fabelmärchen*); 2. Contos de feitiçaria puros (*Reine Zaubermärchen*); 3. Contos e fábulas biológicas (*Biologische Märchen und Fabeln*); 4. Fábulas puras de animais (*Reine Tierfabeln*); 5. Contos "sobre a origem" (*Abstammungsmärchen*); 6. Contos e fábulas humorísticos (*Scherzmärchen und Scherzfabeln*); 7. Fábulas morais (*Moralische Fabeln*). (WUNDT *apud* PROPP, 2001, p. 10, grifo nosso)

Há algumas objeções posteriores a respeito de quais os limites que definem um grupo de outro, como, por exemplo, o que separaria uma fábula pura de animais em relação às fábulas morais, o que se torna um problema ao analisar as fábulas de Esopo (620 - 564 a.C.), que poderiam se encaixar em ambas as classificações. Em se tratando do mito de Édipo, pode-se classificá-lo no primeiro grupo, o de contos mitológicos, e também no do último, de fábulas morais, pois, como visto, a leitura da tragédia grega enquanto fenômeno moral da pólis não pode ser ignorado quando se analisa não somente as peças dos três tragediógrafos, mas também as epopeias homéricas. Kullervo compartilha das mesmas posições em se tratando de uma narrativa mitológica e principalmente por seu teor moralizante ao tratar da questão do abandono infantil. No que concerne ao enredo desses contos maravilhosos, foi apontado pelo pesquisador russo Roman Mikhailovich Volkov (1885-1959) 10 possibilidades temáticas em comum:

1. Sobre os inocentes perseguidos; 2. Sobre o herói tolo; 3. Sobre os três irmãos; 4. Sobre os que lutam contra dragões; 5. Sobre a procura de uma noiva; 6. Sobre a donzela sábia; 7. Sobre encantados e enfeitados; 8. Sobre o possuidor de um talismã; 9. Sobre o possuidor de objetos encantados; 10. Sobre a mulher infiel, etc. etc. (VOLKOV *apud* PROPP, 2010, p. 10-11)

De tal forma, há dentro do conto maravilhoso a categoria dos chamados contos de magia, ou contos de feitiçaria, que são aqueles em que o fantástico se manifesta de forma mais preponderante, ou mais explícita. Estes se subdividem, segundo o folclorista finlandês Antti Amatus Aarne (1867-1925), nas seguintes categorias: “1) o inimigo mágico; 2) o esposo (a esposa) mágico; 3) a tarefa mágica; 4) o auxiliar mágico; 5) o objeto mágico; 6) a força ou o conhecimento mágico; 7) outros motivos mágicos” (*apud* PROPP, 2010, p. 12). Neste caso há uma aplicabilidade maior à trajetória de Kullervo, podendo-se apontar o inimigo mágico como o tio do jovem, Untamo; a esposa mágica sendo a mãe de Kullervo, que dá à luz ao jovem por meio da magia; a tarefa mágica de se vingar do seu tio feiticeiro; o auxiliar mágico sendo sua espada, cedida pelo deus Ukko; a força mágica sendo uma qualidade atribuída ao jovem herói desde sua força hercúlea na infância; e os outros motivos mágicos podendo ser apontado como sua habilidade de controlar as feras que devoram a esposa de Ilmarinen.

No método de análise de Propp, o folclorista identificou uma quantidade limitada de funções que a personagem do conto maravilhoso pode exercer dentro da narrativa, chegando ao total de 31 funções possíveis, das quais muitas podem se identificar diretamente na trajetória de muitas versões do herói trágico, porém, no caso em tela utiliza-se a figura de Kullervo como exemplo para análise de como Tolkien mobilizará as mesmas funções para a construção de seu personagem, o que para Propp é classificado como narrativa artificial, pois provém de autoria própria e não coletiva, como é o caso dos contos maravilhosos.

Listando-as, pode se chegar ao seguinte resultado:

- I. Um dos Membros da Família Sai de Casa

Kalervo e seu irmão disputam território, o que leva à aniquilação da tribo de Kalervo em prol da consolidação do reino de Untamo;

- V. O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima

Untamo percebendo o nascimento de Kullervo e a possível chama de vingança do povo de Kalervo;

- VI. O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens
- Untamo tentando por três vezes assassinar Kullervo, sem sucesso;

- VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família

A aniquilação de Kalervo e de seu povo, e de acordo com Propp: “Esta função é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam” (PROPP, 2010, p. 21);

- IX. É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam-no ir
Untamo desistindo de manter Kullervo cativo e vendendo-o como escravo para Ilmarinen;
- X. O Herói-Buscador Aceita ou Decide, Reagir
Kullervo decidindo vingar sua família;
- XI. O Herói Deixa a Casa
Kullervo partindo para a guerra contra o povo de Untamo;
- XIV. O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói
Kullervo recebendo a espada mágica do deus Ukko que lhe garantirá a vitória;
- XVI. O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto
A guerra entre Kullervo e o povo de Untamo;
- XVIII. O Antagonista é Vencido
A derrota do povo de Untamo pelas mãos de Kullervo e o massacre de todos;
- XIX. O Dano Inicial ou a Carência são Reparados
Kullervo vitorioso e com sua vingança cumprida;
- XX. Regresso do Herói
Kullervo retornando para seu povoado e descobrindo que todos foram mortos por conta de sua negligência;
- XXI. O Herói Sofre Perseguição
Kullervo sendo assombrado pelos fantasmas de seus familiares;
- XXX. O Inimigo é Castigado
Kullervo mata Untamo;

Mais detalhes a respeito da trajetória de Kullervo em comparação com a de Édipo e posteriormente com a de Túrin podem ser encontrados no Apêndice do presente texto.

O ciclo trágico de Kullervo ganha destaque em meio ao **Kalevala** por diversos motivos, o primeiro é que o herói é o único trágico em meio aos outros mais famosos e épicos do poema, como Väinämöinen, Ilmarinen e Lemminkäinen. Outro ponto é que a história de Kullervo representa uma quebra narrativa, em que poucos elementos do resto do poema se encontram inseridos na trajetória do herói, excetuando-se pelas presenças sutis de Väinämöinen, Ilmarinen e Ukko, o que faz com que se defenda a tese de que Kullervo é uma invenção de Lönnrot, ao combinar diversas narrativas esparsas sobre escravidão de crianças, e menções a um herói criança com força hercúlea, histórias sobre incesto e sobre vingança familiar que os camponeses finlandeses contavam a respeito (PENTIKÄINEN, 1999). Fato é

que não se pode afirmar certamente até que ponto Lönnrot foi de fato autor ou coletor dentro do processo de editoração do poema, mas que desde sua publicação o legado de Kullervo se consolidou no país e na literatura, inclusive despertando o interesse de um acadêmico britânico que ficou fascinado pela trágica história do menino finlandês: J. R. R. Tolkien. Seu interesse pela história do “Édipo finlandês” surgiu logo quando Tolkien leu na juventude o **Kalevala**, o que motivou em seguida a escrever um conto sobre o herói, recontando em prosa o mito:

Eu estou tentando transformar uma das histórias — que é deveras uma grande e trágica história — em um conto à semelhança dos romances de [William] Morris, com pedaços de poesia no meio. Este é o sombrio, violento e trágico conto de Kullervo, um homem de força monstruosa que foi escravizado desde a infância por seu tio, inadvertidamente dormiu com sua irmã (que se matou em seguida), declarou guerra a seu tio e todos os seus seguidores e então se matou com sua própria espada.²³ (TOLKIEN, 2018, p. 176, tradução nossa)

No conto escrito por Tolkien, batizado de “A história de Kullervo”, o autor constrói uma nova versão, que preserva muitos dos elementos originais, mas altera outros aspectos, especialmente para “corrigir” as incongruências do original. Uma das características do chamado relato mítico é também, como já demonstrada essa relação, a polissemia e a multiplicidade de versões e interpretações que uma mesma narrativa mítica pode produzir em diferentes leitores. Um dos principais elementos da forma poética é exatamente a possibilidade de múltiplas interpretações, porém, enquanto o poema possui uma forma definitiva, bem delimitada, o mito não possui nenhum dos dois, é por conta dessa relação que o **Kalevala** possui estas divergências, pois une ao mesmo tempo numa forma fixa histórias que eram cambiáveis em sua matriz, pois o épico comportou diversas variações, o que conscientemente Tolkien adota, de forma a constituir a sua própria ramificação do mito. Em sua variante, Tolkien torna Kullervo filho biológico de Kalervo com Untamala e aprisiona a mãe junto com o filho e a filha, que é inserida antecipadamente na narrativa. Inclusive, o autor confere um nome à irmã de Kullervo, algo que a personagem não possui no **Kalevala**: Wanōna, que, de acordo com Tolkien, significa “choro”. No mais, a história segue a mesma em seus principais desdobramentos, desde a relação incestuosa de Kullervo, sua vingança e seu suicídio.

²³ No original: *I am trying to turn one of the stories – which is really a very great story and most tragic – into a short story somewhat on the lines of [William] Morris’ romances with chunks of poetry in between. This was the dark, violent and tragic tale of Kullervo, a man of monstrous strength who was enslaved from infancy by his uncle, unwittingly slept with his sister (who subsequently killed herself), made war upon his uncle and all his followers and then killed himself with his own sword.*

Enquanto estudava e criava sua própria versão desse mito, uma ideia se consolidou na mente de Tolkien, algo que determinaria toda a sua produção literária futura: ao invés de simplesmente adaptar mitos, por que não criá-los ele mesmo? O autor era apaixonado por histórias épicas, escritas em línguas antigas, que traziam enredos referentes a um período igualmente antigo. Quando se deparava com narrativas contemporâneas, estas lhe soavam reducionistas em comparação com a experiência prazerosa que os clássicos lhe proporcionaram. Em razão dessa percepção, com o passar do tempo, ele começou a deixar de adaptar mitos para tentar criá-los por si próprio.

O início do legendário, do qual a Trilogia [**O Senhor dos Anéis**] é parte (a conclusão), foi uma tentativa de *reorganizar algumas partes do Kalevala, em especial o conto de Kullervo, o infeliz, em uma forma de minha própria autoria.* (TOLKIEN, 2006d, p. 206, grifo nosso)

Dessa forma, a importância do épico finlandês para John Ronald é tamanha porque não somente despertou seu interesse como filólogo, mas também atravessou sua produção ficcional, tanto no escopo geral enquanto um criador de mitos, mas também e principalmente para a construção de Túrin Turambar. Porém, mais relações entre Kullervo e outras figuras trágicas serão mais exploradas no capítulo seguinte, em que enfim é posto ao lado do herói trágico de Tolkien profundamente inspirado pelo herói finlandês.

4. DE TÚRIN TURAMBAR: O MESTRE DO DESTINO

4.1. O herói: *éthos* e *hybris*

Um herói na concepção grega, *a priori*, é um ser intermediário entre os deuses e os seres humanos, um semideus, fruto da relação entre uma divindade e um mortal, como Aquiles (filho do mortal Peleu e da ninfa Tétis) e Hércules (filho do deus Zeus e da mortal Alcmena), porém, o sangue divino não é um requisito para a constituição do herói enquanto figura narrativa, ou pelo menos não diretamente, pois ainda pode estar presente em algum parentesco distante, como nas epopeias homéricas, em que na **Odisseia** o herói Ulisses (filho de Laerte e Anticleia) não possui ascendência divina direta, assim como Jasão (filho de Esão e Polimede), ou Teseu (filho de Egeu e Etra) também filhos de mortais. Nas tragédias gregas a figura do herói é comumente humanizada, é um ser humano excepcional que cai em desgraça, com algumas poucas exceções como o titã Prometeu em **Prometeu Cadeeiro**. Grosso modo, conforme apontado na **Poética**, o herói trágico é um humano de origem nobre.

O que poderia constituir uma definição para a figura do herói aos moldes clássicos além de sua origem é também a sua capacidade, a sua predisposição para realizar grandes feitos, ou seja, ser um exímio guerreiro, um líder carismático, um exímio estrategista, em suma, uma pessoa com habilidades e virtudes acima da média, tal qual o herói épico, como visto previamente. Em suma, é um ser humano aprimorado, ao contrário das personagens presentes na comédia clássica, que são seres inferiorizados no sentido moral (*Poética*). O herói é um modelo, é figura cultuada a quem se associa a fonte da força de um povo, ao passo que o herói trágico é aquele que falhou, é um anti-modelo, é alguém a quem o público deve se identificar, mas deve evitar, pois será visto como alguém que violou uma lei sagrada ou cometeu um erro gravíssimo e que pagará por sua transgressão.

Dado esse motivo, será afirmado na **Poética** que a epopeia e a tragédia compartilham suas origens na mimese, porém se diferem em suas abordagens, ou seja, figuras heroicas em formas e objetivos divergentes. O que aproxima essas duas figuras é o seu caráter, suas virtudes, os *éthe*, tidos como modos de agir das personagens, é o que guiará suas trajetórias, e é a segunda das seis partes constitutivas da tragédia de acordo com a seção 6 da poética (enredo, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia). Entretanto, o que os separa é todo o restante, ou seja, a motivação e a consequência dessa personalidade, é o que de início

se toma como ponto de partida para a análise do caráter do herói trágico, para somente em seguida analisar-se o enredo e como este se desdobra a partir de sua principal figura.

No contexto da mitologia tolkieniana, nos textos que se situam ao final da Terceira Era da Terra-média (mais notadamente **O Hobbit** e **O Senhor dos Anéis**), Tolkien privilegia o protagonismo de suas obras na raça dos hobbits, com o intuito de transformar seres pacatos e ordinários em heróis inesperados, distantes da figura tradicional do herói épico, porém o mesmo não ocorre com os textos da Primeira Era, em que o caráter de *alto heroísmo* se encontra mais alinhado à tradição clássica, ou seja, elevada, próxima dos poderes divinos, conforme nas epopeias e nas tragédias. Já foi argumentado que Túrin Turambar é a personagem mais trágica de Tolkien e a seguir demonstrar-se-á como esta compartilha diversas semelhanças que heróis trágicos clássicos e modernos, pois sua queda provém não somente de seus próprios erros, mas de um contexto divino maior, de um destino inescapável, do qual o herói arduamente busca se desvencilhar, mas inevitavelmente é acometido por situações que o induzem ao erro. É uma figura admirável, relacionável, passível de piedade, mas é também imprudente, mesmo que virtuosa e nobre. É por isso que suscita análises das mais variadas, pois se torna enfim a manifestação de um poderoso arquétipo que constantemente acompanha a humanidade, talvez por muitas vezes representar um reflexo dela mesma: uma figura incompleta e falha.

No que concerne à origem nobre do herói, Tolkien estabelece que Túrin é um dos filhos de Húrin, um líder da raça dos homens e responsável pela aliança entre a raça humana e élfica contra o inimigo dos povos livres na Primeira Era da Terra-média, Melkor, o primeiro Senhor do Escuro, chamado pelos referidos povos de Morgoth. Túrin é fruto da relação entre Húrin e Morwen, e conforme contado n'**O Silmarillion**, o esquema geral da mitologia, a história trágica de Túrin é também uma história sobre a falha dos poderes dos homens e dos elfos. É situada após grandes conflitos entre a facção da aliança das duas raças dos filhos de Ilúvatar em face das hordas do Senhor do Escuro Morgoth. No mito cosmogônico do *legendarium*, os elfos surgem à beira do lago Cuiviénen, as Águas do Despertar, situadas em Beleriand, a antiga formação geográfica que viria a se tornar a Terra-média, local onde se passa a maior parte das histórias do autor. Após o nascimento dos primogênitos, os Valar, entidades semi-divinas²⁴, os convocam para habitar suas terras em outro continente, o Reino

²⁴ Não se deve confundir aqui o conceito de “semi-deus” com a acepção grega, em que os semideuses são seres fruto do relacionamento entre deuses e mortais. No *legendarium* tolkieniano há somente um Deus, Eru, O Único, a única entidade no universo que é capaz de criar vida, mas que entretanto criou os Valar, seres angelicais de casta menor, mas ainda dotados de habilidades que influenciam na criação e na ordem do mundo.

Abençoado de Aman, o qual é destino de muitos elfos, porém alguns recusam o convite e optam por permanecer em Beleriand.

Os que realizaram a Grande Jornada até Aman são chamados de Eldar, enquanto os que permaneceram são os Avari, porém há um terceiro grupo de elfos que partiram de seu local de nascimento, mas não se dirigiram ao Reino Abençoado, estes são os Sindar. Dos Eldar que viveram em Aman, há o grupo dos Noldor, os ferreiros que retornam para Beleriand após o episódio do roubo das Silmarilli, jóias criadas pelo seu líder Fëanor e roubadas por Morgoth, o que faz com que o elfo dê início a uma disputa por vingança e recuperação do tesouro de seu povo que estava em posse do Primeiro Senhor do Escuro em Beleriand. Após o retorno dos primogênitos a Beleriand, Fëanor é morto em batalha, e seus sete filhos fundam diversos reinos no continente, dando início à disposição geográfica em que **Os Filhos de Húrin** se passa. Esta introdução é de suma importância para que se compreenda a disputa de poder em que **Os Filhos de Húrin** se encontra, pois o rei élfico Thingol é um dos Sindar, os chamados elfos cinzentos que permaneceram em Beleriand mas se estabeleceram em diferentes regiões, como é o caso de sua fortaleza em Doriath. O lar de Húrin e de Morwen, Dor-lómin, fora fundado por um dos descendentes de Fëanor, Fingon. Mais detalhes acerca da localização de todos os locais que constituem a trajetória de Túrin podem ser encontrados no Anexo 1.

Como aponta Christopher Tolkien em sua introdução a **Os Filhos de Húrin**:

A personagem de Túrin era de profunda significância para o meu pai, e em um diálogo direto e imediato ele alcançou um retrato comovente de sua infância, essencial para o todo: sua severidade e falta de alegria, seu senso de justiça e sua compaixão; de Húrin também, rápido, alegre e otimista, e de Morwen, sua mãe, reservada, corajosa e orgulhosa; e da vida da família no frio país de Dor-lómin ao longo de anos já cheios de medo, depois que Morgoth quebrou o Cerco de Angband, antes de Túrin nascer.²⁵ (TOLKIEN, C., 2020a, p. 15, tradução nossa)

Não se busca com tal afirmação traçar paralelos entre obra e biografia, mas sim destacar a relevância que o texto possui dentro do contexto maior e principalmente explicitar como a história é imediatamente associada com um caráter nobre e trágico ao mesmo tempo. Em outra versão do conto, no poema épico inacabado que Tolkien batizou de “*The Lay of the Children of Húrin*”, Tolkien utiliza o metro aliterativo do inglês antigo, o mesmo que é

²⁵ No original: *The character of Túrin was of deep significance to my father, and in dialogue of directness and immediacy he achieved a poignant portrait of his boyhood, essential to the whole: his severity and lack of gaiety, his sense of justice and his compassion; of Húrin also, quick, gay, and sanguine, and of Morwen his mother, reserved, courageous, and proud; and of the life of the household in the cold country of Dor-lómin during the years, already full of fear, after Morgoth broke the Siege of Angband, before Túrin was born.*

utilizado em **Beowulf** e em outros poemas anglo-saxões. Tolkien utilizaria muito a aliteração em seus poemas, e ao que se consta ao observar suas produções poéticas, demonstra ser uma de suas melhores habilidades dentro do campo do verso, mas que devido a sua alta complexidade foi utilizada com muita parcimônia dentro de suas obras, tornando esta balada, mesmo que incompleta, a mais extensa de todos os seus poemas com esse esquema métrico, totalizando 2276 versos (para fins de comparação, **Beowulf** possui 3182). No presente caso, os versos se iniciam prenunciando a forte carga trágica que se abaterá sobre o herói Túrin e sobre sua irmã, à semelhança da invocação às musas que se fazem presentes nos poemas épicos da tradição grega, porém dessa vez se valendo da métrica de tradição nórdica:

*Lo! the golden dragon of the God of Hell,
the gloom of the woods of the world now gone,
the woes of Men, and weeping of Elves
fading faintly down forest pathways,
is now to tell, and the name most tearful
of Ninel the sorrowful, and the name most sad
of Thalion's son Túrin o'erthrown by fate.²⁶ (TOLKIEN, 2015, p. 6, grifo
nosso)*

A característica mais tradicional do herói trágico é seu ímpeto pelo confronto e pela autoprovação, conforme preceituados na **Poética**, esta que é a chamada *hybris*, ou desmedida, traço de caráter associado na época da Grécia Antiga com a *daemon* homônima, a quem era atribuída a responsabilidade por tal influência ou traço de personalidade. O herói trágico, diferentemente do herói épico, é aquele que não possui conhecimento de seu destino, e ao batalhar não recebe o auxílio dos deuses para então cumprir alguma profecia de que ele seria responsável por grandes feitos. O herói trágico, da mesma forma que o épico, possui um destino traçado pelos deuses, porém, seu destino não lhe é revelado, e o trágico se manifesta na hesitação e na angústia pelo desconhecimento de que seus atos são premeditados por forças superiores (FRYE, 2013). O herói trágico possui um legado assim como o épico, porém, seu legado que deve ser evitado é como o encontrado no Kullervo finlandês, conforme os versos finais de seu ciclo entoados por Väinämöinen, que dizem como nenhuma criança deve ser criada sob circunstâncias semelhantes, senão repetirá os mesmos atos do herói e será autora de novas tragédias.

Nos “*Anais de Beleriand*” (*Annals of Beleriand*), ou uma espécie de linha do tempo da Primeira Era, publicado no volume 10 d’**A História da Terra-média**, é dito que Túrin nasce

²⁶ Veja! O dragão dourado do deus infernal,/as escuras matas do mundo passado,/o lamento dos homens e o choro dos elfos,/desaparecendo/suaves nos veios das florestas,/será contado do nome mais sofrido,/de Nínel, a lamentosa, e o nome mais triste,/do filho de Thalion, Túrin, derrotado pelo destino. (tradução nossa)

no inverno, com presságios de tristeza, e após Húrin ser capturado pelo inimigo, Morwen, mãe de Túrin, resiste em não abandonar o seu lar, passando a trabalhar e a passar fome, mesmo sendo temida pelos inimigos invasores, que a acusavam de ser uma bruxa devido a sua associação com os elfos. Morwen é tomada à força por um homem chamado Brodda, que a torna sua nova esposa, porém, como ela temia por seu filho, à época com 9 anos, e por sua segunda filha, que ainda estava em sua barriga (a primeira irmã de Túrin morrera ainda na infância), decide não mais aguardar o retorno de Húrin, apesar de sentir que ele ainda estivesse vivo, e em segredo envia Túrin na companhia de dois guerreiros para o reino élfico em Doriath, sabendo que os elfos cuidariam do herdeiro de Húrin em favor da amizade entre os povos. Antes de partir, Túrin recebe de seu criado uma adaga que fora presente de seu pai, e assim mantém uma última lembrança de seu povo enquanto parte para o exílio, da mesma forma que Kullervo possui somente uma adaga como herança do povo de Kalervo. “*This was the first of the sorrows of Túrin*”²⁷ (TOLKIEN, 2020b, p. 75).

Uma característica comum a muitos heróis trágicos é o abandono ou perda de seu lar ou terra natal, assim como Édipo é criado em um reino estrangeiro, Corinto, e Kullervo já nasce em cativeiro devido a destruição de seu povo, fazendo com que a busca pela recuperação de seu povo ou de sua terra natal seja um dos maiores motivadores dos heróis trágicos, o de recuperar um legado ou um coletivo do qual ele faz parte, do qual fora separado à força, um dos motivos que, por exemplo, cria a disputa entre Etéocles e Polínicos, filhos de Édipo, pelo governo do reino de Tebas, herança de seu pai, conforme contado em **Os Sete contra Tebas**. Quando às portas do reino élfico, Túrin é questionado sobre o que o teria levado a pedir refúgio ao rei Thingol, e Túrin responde: “*I would be one of his knights, to ride against Morgoth, and avenge my father*”²⁸ (TOLKIEN, 2020b, p. 76), já deixando explícita sua vontade de vingança, assim como também fez Kullervo. Então, Túrin é levado e acolhido pelo rei élfico, uma façanha rara, pois somente um ser da raça dos homens até então havia adentrado os salões de Menegroth em Doriath, um reino oculto, e Thingol decide criá-lo como se fosse um filho: “*Here, son of Húrin, shall your home be; and in all your life you shall be held as my son [...]. Perhaps the time may come when you shall regain the lands of your father in Hithlum; but dwell now here in love*”²⁹ (TOLKIEN, 2020b, p. 77).

²⁷ Essa foi a primeira das tristezas de Túrin. (tradução nossa)

²⁸ Eu seria um de seus cavaleiros a cavalgar contra Morgoth e a vingar meu pai. (tradução nossa)

²⁹ Aqui, filho de Húrin, seu lar será e por toda sua vida você será tido como filho meu [...]. Talvez chegará a hora em que você deverá retomar as terras de seu pai em Hithlum, mas agora permaneça aqui em amor. (tradução nossa)

Túrin é então criado pelos elfos de Doriath, onde aprende seu idioma e é treinado no combate por seu amigo Beleg Arcoforte. Eventualmente o herói recebia notícias de suas distantes mãe e irmã, e lá permanece em segurança até a maturidade. Porém, nem todos da fortaleza eram a favor da permanência de Túrin, especialmente Saeros, o conselheiro do rei, que não apreciava a presença de um mortal na fortaleza élfica. Aos dezessete anos, Túrin é noticiado de que toda a região de seu povo fora enfim tomada pelo inimigo, e temendo por sua mãe e irmã pede permissão ao rei Thingol para que possa partir em combate para libertar o seu povo. Seu pedido inclui que lhe seja entregue o Elmo-de-dragão de Dor-lómin, que pertencera à casa de Hador e constituiria em uma herança bélica de Húrin. Túrin e Beleg então passam primeiramente a participar da defesa de Menegroth, expulsando os Orcs, servos do inimigo, das fronteiras do reino. Contudo, há uma súbita mudança quando Saeros, motivado pela inveja, secretamente tenta atacar Túrin em determinado momento, mas por um descuido acaba morrendo e testemunhas oculares passam a desconfiar que o herói havia matado sem motivo um membro importante do reino.

As testemunhas sugerem levar o caso para julgamento do rei Thingol, mas Túrin, movido por sua desmedida, se recusa a lutar por sua inocência, preferindo partir definitivamente do reino. Ao tomar ciência, o rei Thingol proclama: *“This must be my doom. I will banish Túrin from Doriath. If he seeks entry he shall be brought to judgement before me; and until he sues for pardon at my feet he is my son no longer”*³⁰ (TOLKIEN, 2020b, p. 93). No entanto, Beleg consegue provar a inocência de Túrin, trazendo uma criada que fora responsável por observar o jovem guerreiro desde que chegara ao reino, fazendo com que Thingol reavalie a expulsão de Túrin, mas Túrin já havia partido em angústia, de forma que o rei envia Beleg para encontrá-lo e trazê-lo de volta a Menegroth. Beleg, antes de partir, pede uma espada para levar consigo no perigoso caminho, e leva Anglachel, uma espada feita pelo elfo-negro Eöl, sob o aviso de Melian: *“There is malice in this sword. The heart of the Smith still dwells in it, and that heart was dark. It will not love the hand that it serves; neither will it abide with you long”*³¹ (TOLKIEN, 2020b, p. 97).

Assim, Túrin se torna um herói trágico renegado, assim como Édipo, que escolhe ser banido de Tebas após tomar consciência de seus crimes. Novamente, há uma personificação no herói dos atributos que ferem o coletivo, herança da ordem vigente na pólis, fazendo com que aqueles que não se submetam às leis divinas e terrenas não possuam lugar dentro da

³⁰ Esta deve ser a minha condenação. Eu banirei Túrin de Doriath. Se ele tentar entrar, será levado a julgamento perante mim; e até que ele peça perdão aos meus pés, ele não é mais meu filho. (tradução nossa)

³¹ Há malícia nesta espada. O coração do Ferreiro ainda habita nela, e esse coração era sombrio. Ela não amará a mão que serve; nem permanecerá com você por muito tempo. (tradução nossa)

sociedade, não podendo integrar o coletivo. Assim, acreditando estar banido de Doriath, Túrin vaga e encontra os fora-da-lei, um grupo de homens nômades que desertaram seus próprios reinos ou perderam tudo para o grande inimigo, e sobreviviam de saques e roubos. Túrin, para integrar o grupo, mata um dos membros que tenta alvejá-lo com uma flecha, e argumenta que poderia substituir o companheiro caído, demonstrando mais uma vez seu caráter dúbio e desmedido ao ser capaz de cometer um assassinato para obter vantagem. Ao integrar um grupo de desertores, há novamente a figura do herói renegado, que assim como em **Édipo em Colono**, é um apátrida que vaga sem rumo.

Nessa nova etapa, Túrin assume um novo nome ao integrar os fora-da-lei, se autointitulando “*Neithan, the Wronged* [o injustiçado]”, coroando o fato de julgar ser vítima de uma injustiça. O caráter do herói então se torna mais dúbio, assim como Kullervo, sendo movido por sentimentos de mágoa e rancor: “*Thus, he soon became hardened to a mean and often cruel life, and yet at times pity and disgust would Wake in him, and then he was perilous in his anger. In this evil and dangerous way Túrin lived*”³² (TOLKIEN, 2020b, p. 102). Porém, assim como o herói clássico, Túrin não se mostra totalmente desprovido de virtudes, pois em um determinado episódio é contado que enquanto vagava sozinho pelos bosques encontrou uma donzela sendo perseguida pelo seu líder dos fora-da-lei, que pretendia violá-la. Não podendo permitir tal situação, Túrin mata seu colega, e mesmo sob a promessa de recompensa que a jovem oferece a Túrin se ele matasse mais homens do grupo, o herói se nega, somente permitindo que ela retornasse a salvo para seu lar e assim o herói reencontra seus colegas.

Eventualmente, Túrin assume a liderança do grupo e Beleg, ao ouvir sobre o resgate que a donzela recebeu de um estranho fora-da-lei, enfim encontra Túrin e seu grupo. Beleg conta então a verdade para o herói sobre como ele não mais estava banido de Doriath, e dessa forma a culpa recai sobre Túrin, que se arrepende de ter vivido de forma tão cruel no último ano: “*You were cruel, [...] and cruel without need. Never until now have we tormented a prisoner; but this Orc-work such a life as we lead has brought us. Lawless and fruitless all our deeds have been, serving only ourselves, and feeding hate in our hearts*”³³ (TOLKIEN, 2020b, p. 114). Apesar disso, Túrin se nega a retornar para Doriath, motivado por seu orgulho e pretende vagar novamente: “*My Man’s heart was proud, as the Elf-king said. And so it still*

³² Assim, ele logo se endureceu para uma vida mesquinha e muitas vezes cruel, e ainda assim, às vezes, pena e repulsa despertavam nele, e então ele se tornava perigoso em sua raiva. Desta forma maligna e perigosa Túrin viveu. (tradução nossa)

³³ Vocês foram cruéis, [...] e cruéis sem necessidade. Nunca até agora atormentamos um prisioneiro; mas esta vida que levamos nos trouxe a este caminho de Orc. Todos os nossos atos foram sem lei e infrutíferos, servindo apenas a nós mesmos e alimentando o ódio em nossos corações. (tradução nossa)

is, Beleg Cúthalion. Not yet will it suffer me to go back to Menegroth and bear looks of pity and pardon, not receive it. And I am a boy no longer, but a man, according to my kind; and a hard man by my fate”³⁴ (TOLKIEN, 2020b, p. 115).

Sendo assim, em determinado momento, Túrin na companhia de alguns companheiros que ainda o seguem, encontra três anões vagando. Um é atingido por uma flecha e outro implorando por misericórdia promete a Túrin levá-los para se abrigarem em seu reino nas montanhas em troca de sua vida. Os homens aceitam, amordaçam os anões e assim são levados para o reino de Bar-em-Danwedh, e lá permanecem até Beleg retornar mais uma vez a Túrin e dessa vez lhe oferecer o Elmo-de-dragão de Hador como uma lembrança de seu destino e de sua antiga boa amizade para com os elfos. Túrin dessa vez aceita o presente, apesar de ainda se negar a retornar para Doriath e por mais uma vez retoma os objetivos que sua linhagem lhe legara desde seu nascimento: combater o inimigo dos povos da Terra-média; e dessa vez na companhia de seu fiel amigo Beleg. Assim, rumores passam a circular acerca do retorno do Arco e do Elmo, referência aos dois capitães que homenageiam a aliança entre elfos e homens contra os poderes de Morgoth, fazendo com que muitos se entusiasmem e decidam integrar o exército de Beleg e Túrin.

Após um trágico episódio da morte de Beleg, Túrin migra para outro reino élfico, Nargothrond, e adota uma nova alcunha, se apresentando dessa vez como Agarwaen, filho de Úmarth, significando “o manchado-de-sangue, filho da má-fortuna”. O rei Orodreth simpatiza com Túrin por sua fama como combatente de Orcs no passado, aceitando-o em seu reino e permitindo que faça parte de seu próprio conselho real. Em Nargothrond, a espada Anglachel, tomada por Túrin após a morte de Beleg, é reforjada e rebatizada por Túrin de “Gurthang”, ou “Metal da morte”. Como conselheiro, Túrin defende a posição de que o reino deveria abandonar seus ataques velados contra o inimigo através de emboscadas ou flechas ocultas, argumentando que o necessário seria mobilizar um exército para atacar diretamente as forças do inimigo enquanto há poderio para tal. Essa opção não é bem aceita, pois muitos acreditavam que somente a ocultação poderia evitar que o inimigo tomasse para si mais um reino dos elfos. Túrin se mantém firme alegando que:

There is but one Vala with whom we have to do, and that is Morgoth; and if in the end we cannot overcome him, at least we can hurt him and hinder him. For victory is victory, however small, nor is its worth only from what follows

³⁴ O meu coração dos Homens era orgulhoso, como disse o Rei Elfo. E assim ainda é, Beleg Cúthalion. Ainda não me permitirá voltar a Menegroth e suportar os olhares de pena e perdão, não os receberei. E eu não sou mais um menino, mas um homem, de acordo com minha espécie; e um homem endurecido pelo meu destino. (tradução nossa)

*from it. But it is expedient also. Secrecy is not finally possible: arms are the only wall against Morgoth. If you do nothing to halt him, all Beleriand will fall under his shadow before many years are passed, and then one by one he will smoke you out of your earths*³⁵. (TOLKIEN, 2020b, p. 161)

Após algum debate, Túrin convence o rei a assumir a posição mais ofensiva. Enquanto em paralelo, Morwen e Niënor, após muitos anos, partem de Dor-lómin a procura de Túrin em Doriath. Ao chegarem lá, descobrem que Túrin partira há muito e que seu paradeiro permanecia desconhecido para o rei Thingol.

Após cinco anos, Nargothrond recebe a visita de dois elfos que vêm alertar o reino de um possível ataque de Morgoth, alegando que o Vala dos mares, Ulmo, havia se pronunciado sobre os planos do inimigo, sugerindo que a defesa fosse imperativa para evitar uma invasão, mas novamente Túrin se recusa a abrir mão de sua estratégia ofensiva. Seguindo o que fora professado, Morgoth envia uma tropa de Orcs junto com Glaurung, o pai dos dragões, para a fortaleza élfica, e assim o reino sucumbe. O rei Orodreth é morto, e Gwindor, um elfo companheiro de Túrin, antes de morrer em um bosque, diz ao herói:

*I must leave Middle-earth. And though I love you, son of Húrin, yet I rue the day that I took you from the Orcs. But for your prowess and your pride, still I should have love and life, and Nargothrond should yet stand a while. Now if you love me, leave me! Haste you to Nargothrond, and save Finduilas. And this last I say to you: she alone stands between you and your doom. If you fail her, it shall not fail to find you. Farewell!*³⁶ (TOLKIEN, 2020b, p. 177)

Túrin em desespero ainda tenta salvar Finduilas, a filha do rei, amada por Gwindor, mas que amava Túrin, pois muitas mulheres sobreviventes do reino foram acorrentadas pelos Orcs e levadas para a fortaleza do inimigo, entretanto o herói ao tentar salvá-la chega tarde demais, encontrando as sobreviventes já acorrentadas e sendo levadas como escravas para Angband. Ao ver Túrin, o dragão Glaurung utiliza seu olhar enfeitiçador para hipnotizar o herói, fazendo-o crer que sua mãe e irmã estavam sendo atacadas em Dor-lómin, seu distante lar. Finduilas, enquanto é levada, grita por socorro a Túrin, mas o herói horrorizado abandona o campo de batalha imediatamente e se dirige para sua terra-natal. Chegando a Dor-lómin,

³⁵ Só há um Vala com quem temos que lidar, e esse é Morgoth; e se no final não podemos derrotá-lo, pelo menos podemos feri-lo e impedi-lo. Pois vitória é vitória, por menor que seja, e nem vale a pena pelo que dela se sucede. Mas é oportuno também. O segredo não é finalmente possível: as tropas são o único muro contra Morgoth. Se vocês não fizerem nada para detê-lo, toda Beleriand cairá sob sua sombra antes que muitos anos se passem, e então, um por um, ele os banirá de suas terras. (tradução nossa)

³⁶ Eu devo deixar a Terra-média. E embora eu o ame, filho de Húrin, lamento o dia em que o libertei dos Orcs. Se não fosse por sua bravura e seu orgulho, eu ainda teria amor e vida, e Nargothrond ainda sobreviveria por um tempo. Agora, se você me ama, deixe-me! Apresses-se para Nargothrond e salve Finduilas. E por fim eu digo a você: só ela está entre você e sua danação. Se você falhar com ela, seu fim não deixará de encontrá-lo. Adeus! (tradução nossa)

Túrin encontra a região ainda tomada pelos lestenses, também servos do inimigo, mas não encontra Morwen ou Niënor, e no salão de Brodda, que havia tomado sua mãe por esposa, descobre que elas haviam partido em busca de seu filho e irmão perdido. O feitiço de Glaurung então se dissipa, e Túrin em um acesso de raiva mata Brodda e seus homens, partindo mais uma vez em desgraça.

O episódio da queda de Nargothrond enquanto consequência da atitude de Túrin, de sua *hybris*, encontra um paralelo presente na mais antiga tragédia grega sobrevivente, **Os Persas** de Ésquilo, em que o herói Xerxes, líder do povo persa, é movido por sua desmedida a subestimar os exércitos gregos e conduzir todo o reino conquistado por seu pai Darío à ruína, por meio de uma invasão por terra e por mar, que se prova fracassada e precipitada com relação às superiores estratégia e força dos gregos. Xerxes traz a desgraça para seu povo e ao final da peça lamenta por sua própria imprudência durante o êxodo, termo para a parte final da tragédia, onde o herói reconhece o seu erro e aceita o castigo divino sobre si.

Infeliz sou por esta hedionda
sorte, a mais imprevisível!
Com que crueldade o Nume atacou
o povo persa! Mísero, que me espera?
Defez-se a força de meus membros
ao ver a idade dos cidadãos.
Ó Zeus, antes a porção da morte
houvesse-me recoberto
com os varões que se foram!³⁷ (*Persas*, vv. 909-917)

Quando Túrin assume seu posto militar e conduz a fortaleza élfica à desgraça, bem como ao trágico fim do rei Orodreth, de sua filha Finduilas e do guerreiro Gwindor, Túrin é Xerxes. Assim como também Édipo é o responsável pela praga que se abate sobre Tebas no início de sua tragédia, a qual posteriormente é revelada como fruto da punição divina pela presença do assassino do rei na corte, o que será revelado ao final como o próprio Édipo.

Há neste episódio também uma conexão entre Túrin e outro herói trágico de Tolkien, o duque anglo-saxão Beorhtnoth, personagem histórico do poema dramático *The Homecoming of Beorhtnoth Beohtelm's Son*, em que há um conflito no condado de Essex entre uma tropa britânica e uma tropa de *vikings* invasores advindos da Noruega, batalha essa que ficou conhecida como “A Batalha de Maldon”, que teria ocorrido por volta do ano 991 d.C. (TOLKIEN, 2001). Em um ensaio de Tolkien sobre o evento, chamado “*Ofermod*”, o autor reflete sobre o que chamava “*overmastering pride*”, que seria uma confiança excessiva gerada

³⁷ No original: δύστηνος ἐγὼ στυγερᾶς μοίρας/τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης,/ὡς ὁμοφρόνως δαίμων ἐνέβη/Περσῶν γενεᾷ: τί πάθω τλήμων;/λέλυται γὰρ ἐμοὶ γυίων ῥώμη/τῆνδ' ἠλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν./εἶθ' ὄφελεν, Ζεῦ, κάμῃ μετ' ἀνδρῶν/τῶν οἰχομένων/θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

pela virtuosidade que conduziria à desgraça, pois assim como Túrin não segue o conselho do Vala Ulmo por julgar uma posição ofensiva como a mais necessária, Beorhtnoth permite que os invasores pagãos atravessem uma ponte e estejam no mesmo solo que os britânicos antes da batalha, para que assim pudesse ser travada uma “batalha justa”, ao invés da tropa de Beorhtnoth se valer de uma vantagem topográfica conforme rezava o código de guerra, mas essa opção se provou fatal para os britânicos, que foram massacrados. O duque é derrotado, mas é derrotado com honra, ao invés de vencer de maneira desonrada.

Retomando Túrin, a princípio o herói ainda vaga na esperança de encontrar e salvar Finduilas, mas ao encontrar um povo pequeno vivendo na floresta de Brethil acaba por se instalar lá, e os moradores lhe informam que há poucos dias tentaram salvar Finduilas e outros que estavam sendo levados para Angband, mas falharam e presenciaram a jovem elfa sendo morta pelos Orcs que a guiavam. Após tanto sofrimento, Túrin opta por renunciar a sua linhagem e a todo o seu passado violento, estando disposto a se tornar um pacato morador da floresta e não mais um guerreiro em busca de vingança: *“All my deeds and past days were dark and full of evil. But a new day is come. Here I will stay at Peace, and renounce name and kin; and so I will put my shadow behind me, or at least not lay it upon those that I love”*³⁸ (TOLKIEN, 2020b, p. 196). Assim, Túrin assume seu novo nome, o mais decisivo de sua trajetória: Turambar, que significa “mestre do destino”, em uma tentativa de se desvencilhar de todo o mal que o perseguia.

Em Doriath as notícias chegam sobre a queda de Nargothrond, e Morwen descobre que Túrin estava presente no dia do ataque, enquanto alguns afirmavam que ele ainda permanecia no reino, petrificado pelo feitiço do dragão. Decidindo arriscar sua segurança, Morwen parte junto a sua filha Niënor para o reino caído, e o rei Thingol envia uma comitiva de elfos liderados por Mablung para segui-las e protegê-las caso algum perigo se aproximasse. Ao chegarem a Nargothrond todos são surpreendidos pelo dragão Glaurung, que permanecera nos salões vazios com os tesouros do rei. A companhia é dispersada, Morwen desaparece e Niënor ao confrontar o dragão é também enfeitiçada pelo seu olhar, o que a faz ter sua memória apagada. A jovem desmemoriada foge e é encontrada pelos moradores de Brethil e Túrin, que não sabendo se tratar de sua irmã, a batiza de Níniel, a “Donzela das lágrimas”, pela qual se apaixona e posteriormente se casa.

³⁸ Todas as minhas realizações e dias anteriores foram sombrios e cheios de maldade. Mas um novo dia chegou. Aqui ficarei em paz e renunciarei ao meu nome e à minha família; e assim deixarei minha sombra para trás, ou pelo menos não a colocarei sobre aqueles que amo. (tradução nossa)

Três anos se passam e os servos do inimigo descobrem que na floresta de Brethil ainda havia alguns remanescentes dos povos livres, representando uma ameaça à soberania do poder de Morgoth, que não aceitava que povos permanecessem insubmissos, e então uma nova onda de conflitos ressurgiu na pacata região. Atendendo ao chamado de seu povo, Túrin decide reaver a sua espada e o combate novamente, apesar dos protestos de Níniel, e Glaurung sabendo do retorno de seu velho inimigo decide interceder pessoalmente. Essa virada narrativa se assemelha a da trajetória do herói Beowulf, que é dividida em dois recortes temporais ao longo do poema: a primeira parte é a sua juventude como matador de monstros que conquista o trono de um reino; e a segunda parte é o seu derradeiro conflito na velhice com um dragão. Mesmo que seu posto permita que ele não participe do conflito, ele opta por enfrentar a fera, pois sua natureza é combater, conforme os grandes feitos que lograra em sua juventude. Da mesma forma, Túrin tenta se desvencilhar de seu passado como combatente, mas não pode evitar por muito tempo sua verdadeira natureza, a de guerreiro e descendente de Húrin, inimigo mortal de Morgoth. Um dos homens de Brethil diz a Túrin: “*You have renounced the name, but the Blacksword you are still; and does not rumour say truly that he was the son of Húrin of Dor-lómin, lord of the House of Hador?*”³⁹ (TOLKIEN, 2020b, p. 197). Túrin é o protetor de seu povo, apesar de não ocupar nenhuma posição política, mas por seu passado como guerreiro é seu ímpeto proteger a todos da ameaça do dragão, da mesma forma com que Beowulf é descrito:

Beowulf, protetor do povo, tão bem
reinaria sua terra natal (rei
sábio), por cinquenta invernos. Sob ‘scura
noite, começaria um dragão, contudo,
(de ouro guardião, num outeiro-sepulcro,
alta pedra) a atacá-los: via haveria –
lá dentro, dos homens desconhecida –
de achar um ladrão tão astuto, então,
que (o dragão a dormir) despojaria-o
do cintilante ouro pagão. Sob fúria,
ao acordar, ele atacaria o arrabalde.⁴⁰ (Beowulf, XXXI, 2210-2220)

Níniel, grávida, se recusa a aceitar a ordem de Turambar de permanecer a salvo em seu lar e junto com um homem que a desejava, Brandir, e outros moradores, parte atrás de Túrin e sua

³⁹ Você renunciou ao nome, mas ainda é o Espada Negra; e os rumores não dizem verdadeiramente que ele era filho de Húrin de Dor-lómin, senhor da Casa de Hador? (tradução nossa)

⁴⁰ No original: *syððan Beowulfe brade rice /on hand gehwearf; he geheold tela/ftig wintra -wæs ða frod cyning, /eald eþelweard-, oððæt an ongan /deorcum nihtum draca ricsian, /se ðe on heaum hofe hord beweotode, /stanbeorh steapne; stig under læg, /eldum uncuð. þær on innan giong /niða nathwylc, se ðe neh gefeng /hæðnum horde, hond /since fahne. He þæt syððan /peah ðe he slæpende besyred wurde /peofes cræfte; þæt sie ðiod onfand, /bufolc beorna, þæt he gebolgen wæs. (2007-2220)*

comitiva para lutarem e morrerem ao lado daqueles que arriscavam tudo para salvar o povoado da destruição. Enquanto isso, a comitiva de Túrin é surpreendida pelo dragão, e o herói munido de sua habilidade consegue enfim cravar sua espada na barriga de Glaurung e derrotá-lo, porém, comemorando sua vitória, ao retirar a espada, um jato de sangue quente atinge o herói, queimando-o e deixando-o inconsciente. Logo em seguida, Níniel alcança seu amado e o encontra caído, acreditando que este estava morto, mas com um último esforço, Glaurung desperta e usa seu olhar hipnótico uma última vez para enfim fazê-la se lembrar de quem ela realmente é: Niënor, filha de Húrin, e irmã-esposa de Túrin. Atormentada, Niënor comete suicídio ao se atirar em um rio próximo à região, e Brandir assiste a tudo o que aconteceu, sem poder impedir que Níniel, a mulher que amava em segredo, padecesse deste trágico fim. Brandir retorna para o povoado e lá conta a todos o que testemunhara: que Turambar e Níniel estavam mortos, mas não antes de ser revelado que ambos haviam praticado incesto por serem os filhos perdidos de Húrin.

Porém, Túrin desperta de seu ferimento e ao retornar sozinho para Brethil encontra Brandir supostamente o caluniando, acusando-o de um crime gravíssimo, o que o deixa tão furioso a ponto de assassinar Brandir na frente de todos e correr desesperado em busca de Níniel. No caminho, ele encontra a comitiva de elfos que fora atacada por Glaurung enquanto escoltavam Morwen e Niënor em Nargothrond. Como última esperança, Túrin pergunta se não seria verdade que sua mãe e irmã estariam a salvo em Doriath aguardando seu retorno, mas Mablung, líder da comitiva, conta que na verdade, elas haviam deixando o reino em busca de Túrin, e desde a emboscada em Nargothrond sua mãe estava desaparecida e Niënor havia fugido para a floresta de Brethil, de forma que também estavam sem notícias de seu paradeiro. Compreendendo então que o que Brandir havia dito era enfim verdade, Túrin abandona os elfos e retorna para a região em que sua irmã havia se matado. Lá, Túrin desembainha sua espada e assim como Kullervo, pergunta se ela aceitará beber o seu sangue, a qual Gurthang responde: *“Yes, I will drink your blood, that I may forget the blood of Beleg, my master, and the blood of Brandir slain unjustly. I will slay you swiftly”*⁴¹ (TOLKIEN, 2020b, p. 256). Túrin, por fim, se atira contra a espada e morre, até que a comitiva de Mablung, ao encontrar o cadáver de Túrin, decide enterrá-lo junto a sua espada e em uma lápide gravam: *“TÚRIN TURAMBAR DAGNIR GLAURUNGA and beneath they wrote also:*

⁴¹ Sim, eu beberei seu sangue para que eu possa esquecer o sangue de Beleg, meu mestre, e o sangue de Brandir, morto injustamente. Eu vou te matar rapidamente. (tradução nossa)

*NIËNOR NÍNIEL. But she was not there, nor was it ever know whither the cold Waters of Teiglin had taken her*⁴² (TOLKIEN, 2020b, p. 257).

Assim como em **Édipo Rei**, a grande revelação feita pelo mensageiro de Corinto que busca tranquilizar Édipo ao revelar que este não poderia cometer o parricídio professado já que não seria filho biológico do recém falecido Pólipo, acaba por produzir o efeito inverso, que é na verdade confirmar que o parricídio de fato ocorrera, pois conforme a seguida investigação com o servo de Laio revela, Édipo seria na verdade filho do rei de Tebas e portanto, assassino de seu pai. Esse recurso narrativo, chamado de peripécia é o que se encontra na revelação de Mablung a Túrin, que ao revelar que Níniel não poderia ser sua irmã já que esta se perdera após a queda de Nargothrond resulta na verdade na confirmação de que esta seria exatamente a mesma pessoa que Túrin encontrara perdida em Brethil e sem recordações acerca de sua origem, uma das manifestações da irônica trágica, ou ironia do destino.

O fim trágico do herói coroa a função mais importante da tragédia de acordo com a **Poética**, a catarse, a purificação através do sacrifício do herói, um momento em que enfim o destino triunfaria e as leis divinas se provariam invioláveis. Assim como Túrin é derrotado pelo destino, Édipo é um ser também derrotado pelo destino, e o suicídio de Túrin se mostra igual ao de Kullervo ao final de seu ciclo no **Kalevala**. Todos os elementos estão presentes: o diálogo com a espada, o lamento por seus crimes e principalmente o momento em que enfim o herói *desiste*. Kullervo, desde sua infância demonstra sua vontade de vingar seu povo, e mesmo após recuperá-lo, demonstra não mais se enquadrar ao meio coletivo e familiar que ele tanto buscara, deixando que somente seu ímpeto primevo ainda o movesse: a vingança; que quando concretizada não mais representava qualquer razão para sua existência, acrescentada da posterior culpa por encontrar seu lar e povo dizimados mais uma vez, não restando qualquer vontade que não fosse o suicídio.

Um dos elementos mais mencionados sobre o caráter do herói clássico é a sua coragem, a sua habilidade acima do comum em enfrentar situações extraordinárias, e a trajetória de Túrin demonstra como desde seu nascimento o herói não se deixa abater pelas diversas situações que o afligem, pois há um padrão repetido de que o herói se estabelece em um local, um acontecimento funesto ocorre e o faz se retirar e procurar um novo caminho, tal como fez em Dor-lómin, Doriath, entre os fora-da-lei, no reino anão de Bar-em-Danwedh, em Nargothrond e por fim em Brethil. O que faz os acontecimentos em Brethil se provarem fatais

⁴² TÚRIN TURAMBAR DAGNIR GLAURUNGA e abaixo escreveram também: NIËNOR NÍNIEL. Mas ela não estava lá, e nem se sabia para onde as frias águas do Teiglin a levaram. (tradução nossa)

para Túrin é que dessa vez ele não mais fizera mal a si mesmo, a amigos próximos, ou a terceiros que conheceu recentemente, mas sim que violara o maior motivo de sua busca e de sua existência: sua própria linhagem. Praticar incesto com sua querida irmã e ser o culpado pelo subsequente suicídio desta se mostram violações tão graves aos princípios de Túrin que permanecer vivo já não faria mais sentido a ele, pois a esperança que lhe movia era exatamente a preservação dos únicos membros de sua família que ainda viviam: Morwen e Níniel.

4.2. A maldição: *mýthos* e *télos*

O tema da maldição familiar é frequente na Antiguidade, visto ser um elemento presente no mito e transposto posteriormente para as suas manifestações artísticas, para a epopeia e principalmente para a tragédia. Sua herança na tradição clássica fez com que esse recurso não fosse tão atraente para os autores modernos, que buscavam se distanciar dos moldes aristotélicos para criar uma nova forma de tragédia, em que apesar de tratar do vínculo familiar, o tornaram distante de influências divinas e mais fruto de desentendimentos dentro das relações pessoais, motivados por sentimentos como inveja, vingança e ódio. No caso em tela, a relação entre família e contexto divino sintetizada por meio da maldição familiar é algo tão relevante para a construção da narrativa que, conforme apontado por Christopher Tolkien (2020a), um título alternativo para a história em princípio seria “*Narn e’ Rach Morgoth*”, ou “O conto da Maldição de Morgoth”, conforme também pode ser observado nas palavras finais de um manuscrito do conto: “*So ended the tale of Túrin the hapless; the worst of the works of Morgoth among Men in the ancient world.*”⁴³ (TOLKIEN, J. *apud* TOLKIEN, C., 2020a, p. 20). A maldição familiar é elemento-chave nas tragédias áticas porque era uma manifestação da vontade dos deuses na vida dos mortais, facilitando narrativamente a coroação do aspecto mais trágico de seus personagens, a de que são somente peões a serviço do interesse maior no plano divino, que traça destinos inexoráveis sob os mortais, um exemplo disso é que para Ésquilo a maldição de família se constituiria no ponto central de toda boa tragédia (LESKY, 2003). Enquanto para o contexto de Tolkien, o *leitmotiv* da história de Túrin não poderia ser outro senão a punição que recai sobre Húrin por ter desafiado Morgoth:

he was condemned to live trapped in a malediction of huge and mysterious power, the curse of hatred set by Morgoth upon Húrin and Morwen and

⁴³ E assim se encerra o conto de Túrin, o infeliz, a pior das obras de Morgoth entre os Homens do mundo antigo. (tradução nossa)

their children, because Húrin defied him, and refused his will. And Morgoth, the Black Enemy, as he came to be called, was in his origin, as he declared to Húrin brought captive before him, ‘Melkor, first and mightiest of the Valar, who was before the world’. Now become permanently incarnate, in form a gigantic and majestic, but terrible, King in the north-west of Middle-Earth, he was physically present in his huge fortress of Angband, the Hells of Iron: the black reek that issued from the summits of Thangorodrim, the mountains that he piled above Angband, could be seen far off staining the northern sky⁴⁴. (TOLKIEN, 2020a, p. 16-7)

O condutor para o enredo de Túrin é então a maldição familiar, e o *mýthos* da tradição grega é traduzido exatamente por “enredo”, ou seja, o fio narrativo que guia o espectador/leitor, e a *tōn pragmatōn sýstasis*, ora traduzida por “trama dos fatos” (ou trama das ações) deve caminhar junto para a constituição das partes mais importantes da tragédia conforme a **Poética**. Ou seja, primeiro deve haver uma premissa, algo que guie a narrativa e depois por meio da habilidade poética do autor essa trama deve ser organizada através de uma sequência de ações e “[a]ssim sendo, os fatos e o enredo constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, antes de tudo, o que mais importa⁴⁵” (*Poética*, 1450a). Ou seja, há uma ligação indissolúvel entre esses dois elementos que conduzem à tragédia, e o *mýthos* é a chave para o início da composição de toda tragédia, visto que há diferentes tragédias que compartilham de enredos semelhantes (como é o caso das duas versões do mito de Electra criadas por Sófocles e Eurípides), mas mesmo assim possuem composições distintas. **Édipo Rei** só poderia ser composto se fosse em primeira instância assumido que seria uma adaptação dramática do mito de Édipo, e assim pode ser assumido que **Os Filhos de Húrin** somente poderia se desdobrar se primeiramente fosse estabelecido que essa seria uma história sobre uma maldição que se abate sobre a linhagem de um dos maiores líderes da raça dos homens.

O *télos* é traduzido por “fim”, e, portanto, constitui a finalidade para a narrativa, ou seja, no caso de uma tragédia é conduzir a uma catarse, sob o efeito do *pathos*, a paixão sofrida e compartilhada que guia a conexão entre a personagem e o espectador/leitor. Acerca da questão catártica em **Os Filhos de Húrin**, portanto, somente pode ser considerada se primeiramente compreendido como o seu *mýthos* surge e como a *tōn pragmatōn sýstasis* é tecida através da maldição familiar que recai sobre a linhagem de Húrin. Na tradição

⁴⁴ ele foi condenado a viver preso a uma maldição de enorme e misterioso poder, a maldição de ódio lançada por Morgoth sobre Húrin e Morwen e seus filhos, porque Húrin o desafiou e negou a sua vontade. E Morgoth, o Inimigo Sombrio, como veio a ser chamado, estava em seu lar, conforme declarou a Húrin trazido cativo diante dele, ‘Melkor, o primeiro e mais poderoso dos Valar, que existe desde antes do mundo’. Agora encarnado permanentemente na forma de um rei gigantesco e majestoso, mas terrível, rei do noroeste da Terra-média, ele estava fisicamente presente em sua enorme fortaleza de Angband, os Infernos de Ferro: o cheiro negro que emanava dos cumes de Thangorodrim, as montanhas acima de Angband, podiam ser vistas ao longe manchando o céu do norte. (tradução nossa)

⁴⁵ No original: ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

mitológica grega, Édipo é um representante da linhagem de Lábdaco, cuja história fora trabalhada na Antiguidade em diversas peças atualmente perdidas, mas as sobreviventes ainda conseguem demonstrar seus principais desdobramentos. Lábdaco era neto de Cadmo, fundador de Tebas, e a maldição da linhagem dos Labdácidas se inicia com uma tentativa de Lábdaco em proibir a tradição ditirâmbica dos cultos a Dioniso, o que levaria a sua morte por esquartejamento pelas mãos de algumas bacantes, membros do culto a Dioniso. Laio, seu filho, inauguraria de vez a maldição após cometer um estupro enquanto estava abrigado pelo rei do Peloponeso, Pélopes. Laio teria sequestrado e abusado do filho do rei, Crisipo, e este seria o motivo para uma maldição recair sobre sua linhagem, conforme se acredita que fora dramatizado na peça perdida de Ésquilo chamada “Laio”. O que motiva essa maldição é a quebra das leis da hospitalidade que regiam toda a sociedade grega, conforme pode ser também observado no mito do rapto de Helena do lar de Menelau, o que resulta na Guerra de Troia, ou na impossibilidade de Penélope expulsar seus pretendentes em Ítaca já que estes eram seus hóspedes. Após a tragédia de Édipo, seus descendentes também sofrem mortes trágicas, como seus filhos Polinices e Etéocles, que se matam mutuamente em **Os Sete contra Tebas** e também o encarceramento de Antígona na tragédia homônima:

Na casa dos Labdácidas vejo antigas
dores de finados desabar sobre dores,
geração não libera geração, algum
Deus abate e não tem solução.
Agora sobre as últimas raízes
via-se luz na casa de Édipo
mas outra vez a ceifa
sangrenta faca dos Deuses íferos,
demência da fala, Erínis da mente.⁴⁶ (*Antígona*, vv. 594-603)

De forma semelhante, a linhagem de Húrin é amaldiçoada, porém não pela violação de alguma lei sagrada, mas sim pela ousadia de um mortal tentar enfrentar um poder semi-divino, o poder de Morgoth:

The curse of such a being, who can claim that ‘the shadow of my purpose lies upon Arda [the Earth], and all that is in it bends slowly and surely to my will’, is unlike the curses or imprecations of beings of far less power. Morgoth is not ‘invoking’ evil or calamity on Húrin and his children, he is not ‘calling on’ a higher power to be the agent: for he, ‘Master of the fates of Arda’ as he named himself to Húrin, intends to bring about the ruin of his enemy by the force of his

⁴⁶ No original: ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρῶμαι/πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ’,/οὐδ’ ἀπαλλάσσει γενεᾶν γένος, ἀλλ’ ἐρείπει/θεῶν τις, οὐδ’ ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπερ/ρίζας ὁ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,/κατ’ αὐτὸν φωνία θεῶν τῶν νερτέρων/ἀμᾶ κόνις λόγου τ’ ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.

*own gigantic will. Thus he 'designs' the future of those whom he hates, and so he says to Húrin: 'Upon all whom you love my thought shall weigh as a cloud of Doom, and it shall bring them down into darkness and despair'*⁴⁷ (TOLKIEN, 2020a, p. 18).

Acerca da linhagem de Túrin é dito primeiramente que Hador Goldenhead era um líder da casa dos Edain, a raça nobre dos homens, e este possuía uma relação de proximidade para com os elfos, tanto que residiu em lares élficos sob a guarda de um guerreiro elfo chamado Fingolfin, uma peça importante para a mitologia de Tolkien, até por fim ser presenteado com as terras de Dor-lómin. O filho de Hador, chamado Galdor, o Alto, casou-se com Hareth, filha de Halmir, um outro líder da raça dos homens da região de Brethil, e dessa relação nasceram Húrin e Huor (cf. Anexo 2). Húrin é descrito como três anos mais velho do que seu irmão, menor em estatura do que a média dos homens, mas com corpo forte: *"the fire in him burned steadily, and he had great endurance of will"*⁴⁸ (TOLKIEN, 2020b, p. 33). Galdor é morto em uma batalha contra o inimigo, chamada "Bragollach", e Húrin assume seu posto como líder. É dito que de todos os homens de sua região, Húrin era o que mais possuía conhecimento acerca dos Noldor, raça élfica nobre. Húrin casa-se então com Morwen, descendente de Beren, um mortal que se apaixonara por uma elfa, fazendo uma conexão direta com o mito de Beren e Lúthien, mas não somente isto, pois também é dito que Túrin nasceu no mesmo ano em que Beren encontrou Lúthien nos salões de Doriath e pediu sua mão ao rei Thingol.

Há também uma conexão com a história relacionada à queda de Gondolin, pois quando Húrin tinha dezessete anos, ele e seu irmão Haldir participaram de uma guerra contra Orcs na região de Brethil, até que em dado momento, quando estão encurralados, estes são salvos pela influência divina do Vala Ulmo, que os esconde sob uma névoa até serem resgatados pelas Grandes Águias que os levam até o reino oculto de Gondolin, onde ninguém da raça dos homens tinha entrado até então. Lá eles são socorridos e juram nunca revelar a localização do reino, o que já no período de sua maturidade seria o principal motivo para a captura de Húrin pelas tropas inimigas durante sua investida contra Morgoth, pois o Senhor do Escuro sabia que na juventude o herói havia sido recebido em Gondolin. Após Húrin se negar a revelar a localização do reino oculto, a maldição que lhe é designada é ser obrigado a

⁴⁷ A maldição de tal ser, que afirma que 'a sombra do meu propósito jaz sobre Arda [a Terra], e tudo o que está nela se curva lenta e certamente à minha vontade', é diferente das maldições ou imprecações de seres de muito menos poder. Morgoth não está 'invocando' o mal ou a calamidade sobre Húrin e seus filhos, ele não está 'convocando' um poder superior para ser o agente: pois ele, 'Mestre dos destinos de Arda', como se autodenominou para Húrin, pretende trazer a ruína de seu inimigo pela força de sua própria vontade gigantesca. Assim, ele 'projeta' o futuro daqueles que odeia e, assim, diz a Húrin: 'Sobre todos aqueles que você ama meu pensamento pesará como uma nuvem da perdição e os levará à escuridão e ao desespero'. (tradução nossa)

⁴⁸ o fogo nele queimava constantemente, e ele tinha grande força de vontade. (tradução nossa)

“ver através dos olhos de Morgoth”, o que seria uma maneira de distorção da percepção, sendo que Húrin seria compelido a receber dentro de sua própria mente a influência maliciosa de Morgoth, gerando uma visão maliciosa e impossível de ser evitada, pois o líder dos homens fora imobilizado no topo das Thangorodrim, montanhas do reino de Angband, e forçado a observar à distância e com amargura o destino de seu filho primogênito e de sua filha que nunca chegara a conhecê-lo.

De tal forma, a maldição que atinge Húrin recai sobre Túrin, no entanto, é dito que Morgoth temia a possibilidade de que Túrin, ao crescer, desenvolvesse um poder tão grande que poderia transformar a maldição que recaía sobre si em um vazio e pudesse então se ver livre da influência do poder do Senhor do Escuro. Um vestígio dessa possibilidade é a estratégia adotada por Túrin desde sua juventude ao tentar escapar da influência maligna através da ocultação de seu verdadeiro nome, visando dissociar-se não somente de seu nome, mas a também de sua ligação com Húrin. Porém, este ato se demonstra infrutífero ainda em Nargothrond, pois Gwindor em determinado momento revela a Túrin saber seu verdadeiro nome, o que a princípio lhe parece um ataque, uma tentativa de fazer com que Morgoth automaticamente possa localizar o herói em seu esconderijo. Isso ocorre porque o elfo Gwindor havia sido aprisionado em Nargothrond e lá havia ouvido a respeito da maldição que fora proferida contra Húrin e seus descendentes, de forma que este retruca para Túrin que a maldição não está em seu nome, mas na sua pessoa em si.

Após a captura de Húrin pelo inimigo, a região de Dor-lómin é invadida por homens do leste, aliados do inimigo, e lá eles escravizam aqueles que possuem condição de trabalho, enquanto os idosos e doentes foram mortos de fome, de maneira semelhante ao povo de Kalervo, morto e escravizado por Untamo. Em **Os Sete contra Tebas**, o dramaturgo Ésquilo encerra uma tetralogia a respeito da linhagem dos Labdácidas, supostamente composta pelas tragédias “Laio” e “Édipo” e pelo drama satírico “Esfinge”, porém, de todas as quatro peças somente seu encerramento sobreviveu. A tragédia retrata a queda do reino de Tebas e do esplendor da linhagem de Cadmo, antepassado de Édipo, após a invasão dos quais sete guerreiros se destacam por sua impiedade e indestrutibilidade que assolam as hordas dos tebanos. O rei Etéocles lamenta junto ao coro o fim de seu reino e seu povo.

Digo a antiga originária
transgressão logo punida
mas perdura por três vidas
quando Laio, à força de Apolo
no umbilical oráculo pítio
três vezes lhe dizer

se morrer sem filhos
 salvar a cidadela,
 dominado por sua imprudência
 gerou o seu próprio quinhão:
 o parricida Édipo,
 que ousou semear
 o sacro sulco materno,
 onde se criou, cruenta raiz.
 A demência conduziu
 os noivos desatinados.⁴⁹ (*Sete*, vv. 742-757)

A relação com a queda de Dor-lómin e posteriormente de Nargothrond é evidente, principalmente quando a culpa pela derrota de um povo e de um estado recai sobre a figura de um herói trágico, no caso de **Os Sete contra Tebas** é o rei Etéocles, descendente de Édipo e rei de Tebas durante o desenrolar da ação, e em **Os Filhos de Húrin** evidentemente recai sobre Túrin, em primeiro momento por testemunhar a violação de seu povo pelo inimigo e depois o mesmo se repetir com a fortaleza élfica que havia lhe acolhido nos anos de maturidade. Todavia, a temática da queda de um reino seria melhor trabalhada posteriormente na ficção tolkieniana em outro dos Três Grandes Contos, que seria **A queda de Gondolin**.

Ainda na infância, em uma conversa com seu criado, Túrin já demonstra interesse pelo tema do destino e da mortalidade, ao questioná-lo sobre a morte de sua jovem irmã, a primeira filha de Húrin e Morwen que morrera ainda na infância. O criado diz que sua irmã morrera porque a vida dos homens é mais perene do que a vida dos elfos, imortais, a menos que sejam gravemente feridos, e diz que o destino dos homens inevitavelmente é a morte. “*What is fate?*”⁵⁰ (TOLKIEN, 2020b, p. 42), pergunta Túrin, e lhe é respondido: “*As to the fate of Men, [...] we weary soon and die; and by mischance many meet death even sooner*”⁵¹ (TOLKIEN, 2020b, p. 42-3). Túrin questiona se a mortalidade é uma maldição do inimigo e se os homens de antigamente sempre temeram Morgoth, ao passo que seu criado responde que talvez seus antepassados tenham se estabelecido naquela região para fugirem do maligno, mas Túrin responde: “*We are not afraid any longer, [...] not all of us. My father is not afraid, and I will not be; or at least, as my mother, I will be afraid and not show it*”⁵² (TOLKIEN, 2020b, p. 43).

⁴⁹ No original: *παλαιγενῆ γὰρ λέγω/παρβασίαν ὠκύποινον:/αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει:/Ἀπόλλωνος εὔτε Λάιος/βία, τρις εἰπόντος ἐν/μεσομφάλοις Πυθικοῖς/χρηστηρίοις θνάσκοντα γέν-/νας ἄτερ σῶζειν πόλιν./κρατηθεῖς δ' ἐκ φίλων ἀβουλιᾶν/ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῶ,/πατροκτόνον Οἰδιπόδαν,/ὄστε ματρὸς ἀγνὸν/σπεύρας ἄρουραν, ἴν' ἐτράφη,/ρίζαν αἱματόεσσαν/ἔτλα: παράνοια συνᾶγε/νυμφίους φρενώλεις.*

⁵⁰ O que é o destino? (tradução nossa)

⁵¹ Quanto ao destino dos Homens, [...] cansamos logo e morremos; e por acaso muitos encontram a morte ainda mais cedo. (tradução nossa)

⁵² Nós não temos mais medo, [...] não todos nós. Meu pai não tem medo, nem eu terei; ou pelo menos, assim como minha mãe, terei medo e não o demonstrarei. (tradução nossa)

Retomando o aprisionamento de Húrin, após um determinado período, Húrin e seu irmão Huor lideraram seus homens em um ataque em conjunto com exércitos élficos às hordas do inimigo, gerando uma batalha que ficou conhecida como Nirnaeth Arnoediad, ou “A Batalha das Lágrimas Incontáveis”, que deixou muitos mortos e resultou enfim na derrota da aliança entre os homens e os elfos. Huor é morto, mas Húrin permaneceu até o final do conflito e foi capturado pelo inimigo. De início, Morgoth pretendia torturar Húrin, mas o líder dos homens se provou um importante recurso por supostamente saber a localidade do reino de Gondolin, lar daqueles que o inimigo mais desprezava. Após Húrin zombar e se recusar a dar a localidade de Gondolin, Morgoth o amaldiçoa e o leva até o topo de seu reino nas montanhas de Thangorodrim, usando seu poder para impedi-lo de se mover ou de morrer até que seja libertado pelo próprio inimigo. “Behold! The shadow of my thought shall lie upon them wherever they go, and my hate shall persue them to the ends of the world”⁵³ (TOLKIEN, 2020b, p. 63)

*Sit now there, [...] and look out upon the lands where the evil and despair shall come upon those whom you have delivered to me. For you have dared to mock me, and have questioned the power of Melkor, Master of the fates of Arda. Therefore with my eyes you shall see, and with my ears you shall hear, and nothing shall be hidden from you*⁵⁴. (TOLKIEN, 2020b, p. 65)

O aprisionamento de Húrin é semelhante ao do titã Prometeu em **Prometeu Cadeeiro**, em que o herói é punido pelos deuses por tentar transgredir as leis divinas ao tentar roubar e presentear a humanidade com o fogo dos deuses, sendo que sua punição também é ser acorrentado a uma encosta e a diariamente possuir seu fígado devorado pela águia de Zeus para então ver seu órgão reconstruído no dia seguinte e assim devorado novamente.

Dos mortais coitados
 não fez conta, mas queria destruir
 o gênero todo e semear outro novo.
 Ninguém foi contra isso, exceto eu,
 eu ousei: librei os mortais
 de dilacerados irem ao Hades.
 Por isso com tais penas me curvo,
 dolorosas de sofrer, miseráveis de ver.
 Protegi mortais na miséria, sorte esta
 não obtive eu mesmo, mas sem piedade

⁵³ Contemple! A sombra do meu pensamento pairará sobre eles onde quer que eles vão, e meu ódio os perseguirá até os confins do mundo. (tradução nossa)

⁵⁴ Sente-se agora [...] e veja as terras aonde o mal e o desespero recairão sobre aqueles que você me entregou. Pois você ousou zombar de mim e questionou o poder de Melkor, Mestre dos destinos de Arda. Portanto, com meus olhos você verá, e com meus ouvidos você ouvirá, e nada será escondido de você. (tradução nossa)

assim me tratam, para Zeus inglória visão.⁵⁵ (*Prometeu*, vv. 231-241)

De tal forma, a tragédia de Túrin se inicia por conta da tentativa falha de Húrin em libertar a sua região do poderio de Morgoth, assim como Prometeu é punido pela tentativa de trazer o conhecimento à humanidade, transgressões que são punidas pelos poderes divinos conforme rezava a função social que a tragédia grega exercia na pólis: demonstrar a superioridade dos valores divinos sobre a vontade humana, condição esta que inevitavelmente atinge Túrin e se configura, portanto, como um dos principais elementos que conduziria a sua própria tragédia.

4.3. O assassinato: *harmatía* e *anagnórise*

Um dos elementos narrativos mais tradicionais nas tragédias é a presença de um assassinato, mais notadamente de um assassinato presente dentro de um vínculo familiar, uma forma de violação sagrada, gravíssima, como um parricídio, um matricídio ou fratricídio, ou em suma um assassinato que represente um violento atentado impossível de ser revertido, ao mesmo tempo em que parece ser fruto de um erro trágico evitável se circunstâncias pontuais tivessem ocorrido de maneira diferente, um trágico engano. Na tragédia mais icônica da Antiguidade, **Édipo Rei**, o assassinato de Laio e de sua comitiva está conectado diretamente com o tema da maldição familiar, conforme apontado previamente, e assim se dá com grande parte das tragédias gregas, ou seja, o assassinato, apesar de fruto de um deslize, é também fruto de um contexto maior, de um castigo ou maldição divina, algo que já fora profetizado. A praga que assola o reino de Tebas se mostra ao final do drama como consequência da transgressão do assassinato, ou seja, o assassinato tem caráter duplo, pois ao mesmo tempo em que é constituído pelo horror da morte de um parente, é também o que dá origem ao sofrimento do povo tebano, de todo um coletivo, que não cessará até que o culpado seja identificado.

Os preceitos aristotélicos da *harmatía*, ou erro trágico, e da *anagnórise*, ou reconhecimento, dessa forma, se tornam sucessivos e gradativos dentro do enredo trágico no que concerne ao assassinato, pois o erro trágico é necessariamente trágico somente se cometido sem o conhecimento propriamente de seu ato, ou seja, o desconhecimento de que se está matando um ente familiar, ou no desconhecimento de que determinada ação pode se

⁵⁵ No original: ἄλλοισιν ἄλλα καὶ διεστοιχίζετο/ἀρχήν: βροτῶν δὲ τῶν ταλαιπώρων λόγον/οὐκ ἔσχεν οὐδέν', ἀλλ' αἰσιώσας γένος/τὸ πᾶν ἔχρηζεν ἄλλο φιτῦσαι νέον./καὶ τοῖσιν οὐδεὶς ἀντέβαινε πλὴν ἐμοῦ./ἐγὼ δ' ἐτόλμησ': ἐξελευσάμην βροτοῦς/τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Αἴδου μολεῖν./τῶ τοι τοιαῖσδε πημοναῖσι κάμπτομαι,/πάσχειν μὲν ἀλγειναῖσιν, οἰκτραῖσιν δ' ἰδεῖν:/θνητοῦς δ' ἐν οἴκῳ προθέμενος, τούτου τυχεῖν/οὐκ ἠξιώθη αὐτός, ἀλλὰ νηλεῶς/ὧδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεῆς θέα.

provar fatal. O posterior reconhecimento é o momento narrativo em que há a revelação do equívoco fatal e conduz à queda do herói, ou pelo menos se torna um de seus elementos mais relevantes. Na trajetória de Túrin, que comete alguns assassinatos, muitos deles fruto de sua imprudência, o mais grave para o herói é o assassinato equivocado de seu leal companheiro Beleg, que constituía não somente sua amizade mais antiga, mas também a que mais lhe causa arrependimento. Na infância de herói, durante a viagem a Doriath, o jovem e seus protetores quase morrem de fome e frio, mas às bordas do reino são encontrados e socorridos pelo elfo guerreiro Beleg Arcoforte, sendo este o ponto de encontro de Túrin com aquele que se tornaria seu mais caro amigo:

*Beleg the Strongbow was hunting in that region, for he dwelt ever on the marches of Doriath, and he was the greatest woodsman of those days [...]. And he looked with liking upon Túrin, for he had the beauty of his mother and the eyes of his father, and he was sturdy and strong.*⁵⁶ (TOLKIEN, 2020b, p. 76)

No que concerne à relação entre Túrin e Beleg, esta é sempre descrita como uma amizade bélica, porém fraterna, ou seja, fiel e pessoal, uma entre outras amizades entre os dois povos dos Filhos de Ilúvatar que estariam presentes em diversos momentos da mitologia própria do autor. Quando Túrin ainda habitava Doriath, durante o episódio do assassinato do conselheiro real Saeros, motivado pela inveja do elfo com a posição de honra que Túrin conquistara ao sentar-se ao lado do rei, o que somente era permitido ao seu conselheiro, membros do reino veem a cena e se questionam se a malícia havia tomado Túrin e feito com que este matasse um dos elfos do rei, sem terem consciência de que na verdade Saeros havia tentado matar Túrin primeiro. Entretanto, o único que crê na inocência de Túrin é justamente Beleg, que após um inquérito é capaz de prová-la, porém tardiamente, pois Túrin já teria abandonado os salões do rei Thingol quando absolvido de seu crime.

Outro ponto de entrecruzamento entre a maldição familiar analisada previamente com o assassinato de Beleg se dá no episódio do encontro de Túrin e os fora-da-lei com o anão Mîm, pois quando o anão se encontrava cativo de Túrin e de seus seguidores, o filho de Mîm fora ferido por membros da comitiva de Túrin, e o pai desesperado implora pela vida de si e de seu filho ferido em troca de guiar o grupo para o seu reino oculto, na esperança de se salvarem. Ao retornar para seu lar, o anão, ainda refém, vê seu filho morrer após dias agonizando por seus ferimentos, e assim Mîm culpa Túrin e sua companhia por terem lhe

⁵⁶ Beleg, o Arcoforte, estava caçando naquela região, pois ele sempre habitou as fronteiras de Doriath, e ele era o maior conhecedor das florestas naqueles dias [...]. E ele olhou para Túrin com simpatia, pois ele tinha a beleza de sua mãe e os olhos de seu pai, e era vigoroso e forte. (tradução nossa)

atrasado e assim impedido que algo pudesse ser feito para evitar a morte de seu filho. Túrin se coloca em dívida para com o anão e como recompensa o anão pede que Andróg, o companheiro de Túrin que atirou contra seu filho, quebrasse seu arco e nunca mais disparasse nenhuma flecha novamente, ou então este seria amaldiçoado. Assim é feito, porém com o retorno da aliança entre o Arco e o Elmo contra as forças inimigas, Andróg volta a atirar, violando assim o seu juramento, e logo em seguida é atingido por uma flecha envenenada dos Orcs. No entanto, Beleg utiliza seus poderes de cura para salvar Andróg, para o desgosto de Mîm, que pronuncia então sua maldição: “*it will bite again*”⁵⁷ (TOLKIEN, 2020b, p. 144).

A relevância da breve figura de Mîm para a narrativa, porém, se manifesta quando a aliança de Túrin e Beleg gera resultados e mesmo Morgoth começa a temer que o herói possa obter sucesso ao enfrentá-lo e assim quebrar sua poderosa maldição. Para evitar isso, o inimigo descobre a relação de Túrin com um reino anão e envia uma tropa de Orcs para averiguar essa aliança. Movido por sua sede de vingança contra Beleg, o anão Mîm trai Túrin e revela sua localização para o inimigo, de forma que esse ponto narrativo seja a virada que permita os principais acontecimentos trágicos de Túrin: o assassinato de Beleg, a queda de Nargothrond, o incesto e o suicídio, tudo isso é de certa forma provocado pelo infortúnio e pela traição do anão Mîm. A traição é frequentemente utilizada como motriz para o desencadeamento dos erros trágicos nos poemas trágicos clássicos, embora em sua maioria seja relacionada à infidelidade amorosa, como em **Medeia**, em **Agamemnon** e em **As traquínias**. A traição enquanto ato político ou de vingança pessoal é mais frequente nas tragédias modernas, sendo que na tragédia shakespeariana de **Júlio César (The Tragedie of Julius Caesar, 1599)** a traição de seu aliado Brutus tenha se tornada icônica nesse sentido, mas também se faz presente na tragédia alemã **Maria Stuart (Mary Stuart, 1800)** de Schiller, baseada no assassinato da rainha escocesa homônima.

Na tradição clássica foi muito comum que personagens presentes em determinadas tragédias tivessem suas próprias histórias contadas em outras peças, devido ao processo de adaptação de mitos, que são anteriores à produção dos poemas trágicos, tais quais os filhos de Édipo, que aparecem rapidamente em **Édipo Rei** e posteriormente ganham suas próprias peças. De forma semelhante, a trágica história de Mîm, mesmo que breve, demonstrou ser um objeto de interesse de Tolkien, pois o autor chegou a compor um poema inacabado sobre o herói e sua perda, mas o original atualmente se encontra perdido (ou pelo menos não publicado ainda), tendo somente uma tradução em alemão publicada em um volume de

⁵⁷ Ela [a flecha] morderá novamente. (tradução nossa)

distribuição limitada em 1987, chamado **Das erste Jahrzehnt 1977–1987: Ein Almanach** (A Primeira Década 1977–1987: Um Almanaque). Na versão alemã, o poema chama-se “*Mîms Klage*”, ou “A queixa de Mîm”, e a tradução é de Hans J. Schütz. Stuttgart, à época um tradutor alemão de alguns textos esparsos de Tolkien. Como de costume, alguns versos do poema evocam a natureza reservada da personagem enquanto um habitante das montanhas, como de praxe para a raça anã, mas que possui sua trajetória abalada por inimigos estrangeiros, ou “demônios”, referência a Túrin e os fora-da-lei:

Sob uma montanha, em terra áspera,
 havia funda caverna cheia de areia.
 Ao anoitecer Mîm estava diante de seu lar:
 Suas costas eram curvadas e sua barba grisalha;
 por longos caminhos percorreu, sem lar e com frio,
 o pequeno anão Mîm, de duzentos anos de idade.
 Tudo o que criara fora obra de suas mãos,
 com gravador e buril, em labor sem fim,
 demônios lhe roubaram; e só sua vida e alguns objetos
 do ofício lhe restaram, e longa lâmina
 na bainha sob o manto esfarrapado, e era envenenada.
 Seus olhos opacos piscavam, ainda vermelhos de fumaça;
 pois, entulhando-os com espinhos e urze, ainda tinham
 cruelmente incendiado seus corredores,
 e assim ele saiu, sufocado e quase vomitando.⁵⁸ (TOLKIEN, 1987, p. 302,
 tradução nossa)

Os versos seguem e o texto possui alguns parágrafos em prosa ao final, demonstrando seu caráter inacabado e, provavelmente, evidenciando o que seria um guia para a narrativa que seria metrificada posteriormente, algo que até o momento acredita-se que não foi completado pelo autor em vida:

Eu sou perigoso, eles dizem, cheio de ódio e traição, o velho Mîm, o pequeno anão. Se me agarram eu mordo com dentes negros ou apunhalo no escuro, e nada pode curar a ferida de minha faca. Eles não se atrevem a se aproximar de mim; mas de longe atiram flechas em minha direção quando ousou sair para contemplar o sol [...]. O engano circula, seres surgem arrastando-se de lugares escuros, e sob meus dedos cresce o temor e não o encanto. Pudessem eu perdoar, talvez ainda conseguisse moldar uma folha, uma flor coberta de orvalho, como ele brilhava outrora junto a Tarn Aeluin, quando eu era jovem e sentia pela primeira vez como eram hábeis os meus

⁵⁸ No original: *Unter einem Berg, in einem unwegsamem Land,/lag eine tiefe Höhle, ausgefüllt mit Sand./Eines Abends stand Mîm vor seinem Bau:/sein Rücken war krumm, und sein Bart war grau;/lange Pfade war er gewandert, heimatlos und kalt,/der kleine Zwerg Mîm, zweihundert Jahre alt./Alles, war er geschaffen, das Werk seiner Hände,/mit Stichel und Meißel, in Mühen ohne Ende,/hatten Unholde ihm geraubt; und nur sein Leben und/einige Dinge/des Handwerks waren ihm geblieben und eine lange Klinge/in einer Scheide unterm zerfetzten Mantel, vergiftet auch./Seine getrübbten Augen blinzelten, noch rot vom Rauch;/denn, verstopft mit Dornen und Heide, hatten sie zuletzt/seine Gänge grausam in Brand gesetzt,/und so kam er heraus, erstickt und fast am Erbrechen.*

dedos. Mas Mîm não pode perdoar. Ainda arde a brasa em seu coração.⁵⁹
(TOLKIEN, 1987, p. 305, tradução nossa)

A *harmatía* de Túrin ocorre logo em seguida à traição de Mîm, pois Túrin, Beleg e seus homens são emboscados pelos Orcs, e todos são mortos, incluindo Andróg, completando a maldição rogada pelo anão. Somente os dois capitães são deixados vivos, Beleg porque os Orcs prometeram ao anão Mîm que o entregariam como recompensa por seu serviço, e Túrin porque seria levado e entregue pessoalmente a Morgoth, para ser torturado e escravizado assim como seu pai Húrin. Mîm pediu Beleg ao inimigo, pois ainda queria se vingar deste por ter interferido em sua maldição ao curar Andróg do ferimento que deveria ter sido fatal, mas Beleg consegue escapar e fiel a seu companheiro, procura por Túrin. Às bordas de Angband, território inimigo, Beleg encontra a horda de Orcs acampados, e Túrin cativo e amarrado a uma árvore, estando desmaiado com o tratamento árduo que os inimigos lhe deram. Beleg se infiltra no acampamento e com sua espada tenta libertar Túrin, “*but fate was that day more Strong, for the blade of Eöl the Dark Elf slipped in his hand, and pricked Túrin’s foot*”⁶⁰ (TOLKIEN, 2020b, p. 154).

A cena se segue da seguinte forma:

Then Túrin was roused into a sudden wakefulness of rage and fear, and seeing a form bending over him in the gloom with a naked blade in hand he leapt up with a great cry, believing that Orcs were come again to torment him; and grappling with him in the darkness he seized Anglachel, and slew Beleg Cúthalion thinking him a foe.

*But as he stood, finding himself free, and ready to sell his life dearly against imagined foes, there came a great flash of lightning above them, and in its light he looked down on Beleg’s face. Then Túrin stood stonestill and silent, staring on that dreadful death, knowing what he had done.*⁶¹ (TOLKIEN, 2020b, p. 154-5)

⁵⁹ No original: *Gefährlich sei ich, sagen sie, voll von Haß und Heimtücke, der alte Mîm, der kleine Zwerg. Faßt man mich na, beiße ich mit schwarzen Zähnen oder steche zu im Dunkel, und nichts kann die Wunde meines Messers heilen. Sie wagen nicht, mir nahe zu kommen; doch aus der Ferne schießen sie Pfeile auf mich a b, wenn ich mich hervortraue, um die Sonne zu beschauen. [...] Der Lauf der Welt wird krumm und fragwürdig, Trug geht um, Dinge kriechen aus dunklem Ort empor, und unter meinen Fingern wächst Furcht und nicht Entzücken. Könnte ich nur verzeihen, dann gelänge es vielleicht dennoch, ein Blatt zu formen, eine Blüte mit Tau darauf, so wie er einst glänzte am Tarn Aeluin, als ich jung war und zum ersten Mal spürte, wie geschickt meine Finger waren. Doch Mîm kann nicht verzeihen. Noch immer schwelt die Glut in seinem Herzen.*

⁶⁰ mas o destino naquele dia foi mais forte, pois a espada de Eöl, o Elfo Negro, escorregou de sua mão e espetou o pé de Túrin. (tradução nossa)

⁶¹ Então Túrin despertou com um súbito lampejo de raiva e medo, e vendo uma forma curvando-se sobre si na escuridão com uma lâmina nua à mão, ele deu um salto com um grande grito, acreditando que Orcs tinham vindo novamente para atormentá-lo; e lutando na escuridão ele agarrou Anglachel e matou Beleg Cúthalion pensando que era um inimigo. Mas enquanto estava parado, encontrando-se livre e pronto para abrir mão de sua vida contra inimigos imaginários, houve um grande clarão de relâmpago acima deles, e em sua luz ele viu o rosto de Beleg. Então Túrin ficou imóvel e silencioso, olhando para aquela morte terrível, sabendo o que havia feito. (tradução nossa)

Após o assassinato de Beleg é dito: “*Thus ended Beleg Strongbow, truest of friends, greatest in skill of all that harboured in the woods of Beleriand in the Elder Days, at the hand of him whom he most loved; and that grief was graven on the face of Túrin and never faded*”⁶² (TOLKIEN, 2020b, p. 156). A *anagnórise* em Túrin se encontra primeiramente na descoberta de que assassinara Beleg, seu melhor amigo, mas também posteriormente no derradeiro momento em que reconhece o erro trágico de desposar sua irmã, sem a consciência de tal, para o assombro de si mesmo e também para os habitantes do vilarejo que ambos residiam. Túrin foge, enterra Beleg propriamente, se apodera de Anglachel, a espada de Beleg, e apesar de lutuoso, parte guiado pelo elfo Gwindor que encontrara no caminho para mais uma fortaleza élfica, dessa vez, Nargothrond.

Assim sendo, em relação à *hybris*, retoma-se o canto do coro em **Prometeu Cadeeiro**:

Sofres indigna dor. Perdido pelo espírito,
erras e, mau médico ao cair doente,
desanimas, e não podes por ti mesmo
inventar remédios com que obter cura.⁶³ (vv. 471-4)

Nesse momento, o titã é punido severamente por Zeus após o roubo do fogo dos deuses. Prometeu é uma deidade que se sacrifica em prol de seus servos, das entidades que deveriam lhe prestar adoração, e não desenvolver seus próprios meios de subsistência, como é mencionado na peça, o desenvolvimento de embarcações, a doma dos animais, a ciência, os números, a memória, tudo é resultado da piedade do sacrifício de Prometeu, conforme o próprio alega na peça: “Brevemente, em suma, tudo aprende:/de Prometeu todas as artes aos mortais⁶⁴” (v. 505-6). Túrin não é uma deidade, mas possui a aptidão para liderança e, portanto, de cuidar dos povos que integra, os fora-da-lei, os habitantes de Nargothrond e de Brethil, mas sempre acaba falhando ao promover ruína, assim como Húrin também falha ao tentar salvar seu povo de Dor-lómin.

Por fim, outro assassinato advindo de um erro trágico se dá ao final da narrativa, quando Túrin ao despertar de seu ferimento após a batalha com o dragão Glaurung, retorna sozinho para o povoado de Brethil e encontra Brandir proferindo as supostas calúnias a respeito de si com o intuito de tomar o seu posto de líder. Enfurecido e não acreditando nas palavras de Brandir, Túrin o mata na frente de todos e foge em busca de sua amada,

⁶² Assim se foi Beleg Arcoforte, o mais leal dos amigos, maior em perícia do que todos os que habitavam as florestas de Beleriand nos Dias Antigos, nas mãos daquele que lhe era mais amado; e a dor ficou cravada no rosto de Túrin e nunca desapareceu. (tradução nossa)

⁶³ No original: *πέπονθας αἰκῆς πῆμ’ : ἀποσφαλεῖς φρενῶν/πλανᾷ, κακὸς δ’ ἰατρὸς ὧς τις ἐς νόσον/πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις/εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.*

⁶⁴ No original: *βραχεῖ δὲ μύθῳ πάντα συλλήβδην μάθε, /πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως.*

acreditando que ainda estaria viva. Nas tragédias gregas é incomum que dois assassinatos produzam a anagnórise, e a história de Túrin, apesar de possuir o assassinato de Beleg como seu ponto alto, tem também no assassinato de Brandir um vislumbre da ironia trágica do destino, pois mesmo que agindo de forma mal-intencionada, Brandir estava dizendo a verdade a respeito dos atos de Túrin.

4.4. O amor: *eros* e *peripeteia*

O amor é muito presente nas tragédias gregas, contrariamente ao que se pode imaginar em um primeiro momento, pois é um elemento pouco discutido na análise do gênero sob a ótica clássica, mesmo na **Poética**, em que não há nenhuma menção ao amor enquanto elemento trágico, fazendo com que muitas vezes seja escanteado por ser aparentemente julgado como apenas uma consequência de um erro trágico, e não a sua causa, mas, em suma, um evento trágico é uma representação da queda de um personagem, e nenhuma queda pode ser tão elevada se não for movida por um forte sentimento, e este tem no amor um grande exemplo. Em resumo, falta na literatura sobre a tragédia um estudo a respeito da construção do amor enquanto efeito motriz para a ação a ser desenvolvida, visto que nas tragédias clássicas as relações afetuosas não são o foco, e muito menos são construídas de forma a explicitar como as personagens se conhecem e se apaixonam, pois tudo isso é mencionado *en passant*, porém não é o que acontece nas releituras modernas da tragédia, que deslocam o amor para o centro da ação muitas vezes, como ocorre em alguns momentos na tragédia shakespeariana, no **Fausto** de Goethe e também na tragédia tolkieniana.

Em meio às inúmeras definições para “amor”, este enquanto *eros*, o amor passional, sensual e relacionado à atração entre duas pessoas, de acordo com a acepção grega, é representado e utilizado dentro do desenvolvimento narrativo como uma forma de reforçar o *pathos* da construção do enredo, de buscar uma identificação e aproximação do leitor para com a narrativa apresentada, e sendo assim, não se pode ignorar sua importância para a construção do efeito trágico ao final. Para comprovar tal afirmação, retoma-se o fato de que muitas tragédias clássicas são desencadeadas pela infidelidade amorosa, como por exemplo, na **Medéia** de Eurípides, em que a protagonista possui uma relação conjugal conturbada com o herói Jasão, ao passo que o mito referente ao casal simboliza a união entre dois povos, a região grega da Tessália e a distante Cólquida, lar do rei Eete, pai de Medéia, porém somente na tragédia de Eurípides é que se observa as consequências desse relacionamento que desemboca na morte dos filhos do casal.

O Eros, enquanto personificação desse referido tipo de amor, é por vezes definido como divindade e por vezes como *daemon*, mas em suma é tido como responsável pelo amor atrelado ao campo do desejo, diferente do amor ágape grego, que seria o amor do ciclo familiar e do *amor fati* estoico, ou amor ao destino. Em **O Banquete** (Συμπόσιον, 380 a.C.), de Platão, há um diálogo em que Sócrates defende que o objetivo de Eros é a felicidade, ou *eudaimonia*, e o amor trágico se constitui no rompimento ou impossibilidade de atingir esse objetivo, mesmo que os elementos centrais estejam presentes para tal, no caso, os dois amantes. De tal forma, as circunstâncias desenvolvidas pela tragédia conduzem ao rompimento com a felicidade, levando ao desespero. No mesmo diálogo, Pausânias defenderá que há dois tipos de amores, o primeiro é o Amor popular, em que a relação se dá pela atração física e pelo desejo sexual, enquanto o segundo é o Amor celestial, que conduz à satisfação da alma e ao recebimento das virtudes, pois o amor é visto na sociedade grega antiga também como uma forma de educação, uma forma de nutrir o espírito.

No diálogo, há a ilustre presença do comediógrafo Aristófanes, que defende o Amor enquanto uma carência, uma busca pela completude do ser, e cita o mito de Andrógeno como exemplo. No mito, nos tempos primordiais, o ser humano era completo e dividido em três sexos: homem, mulher e andrógono, e todos possuíam duas cabeças, quatro braços e quatro pernas. A completude dos seres era tão grande que os motivou a partirem para o Monte Olimpo e tentarem destituir os poderes divinos de seu posto, porém, para evitar que isso acontecesse, Zeus utiliza o raio para dividir os seres em dois, e desde então os seres humanos possuem uma necessidade natural de buscar por suas outras metades, sejam as partes de sexos opostos ou iguais, dando origem às relações heterossexuais e homossexuais. No decorrer do diálogo, o médico Erixímaco concorda com a natureza dupla do amor defendida por Pausânias e o compara com os fenômenos da natureza, onde há equilíbrio entre seco e úmido, quente e frio, porém alerta para o perigo do casamento entre amor e violência, que geraria grandes males, uma patologia, pela quebra da harmonia entre os opostos que devem ser equilibrados de forma a gerar um amor saudável, ou seja, a relação entre alma e corpo: “se é o Amor violento que se torna dominante nas estações do ano, há muita destruição e prejuízo. Pragas tendem a surgir desses efeitos e também muitas e diferentes formas de doenças nos animais e plantas⁶⁵” (PLATÃO, *Banquete*, 188a6-b2). Portanto, essa relação entre amor e

⁶⁵ No original: ὕβρεως Ἔρως ἐγκρατέστερος περὶ τὰς τοῦ ἐνιαυτοῦ ὥρας γένηται, διέφθειρέν τε πολλὰ καὶ ἠδίκησεν. οἷ τε γὰρ λοιμοὶ φιλοῦσι γίγνεσθαι ἐκ τῶν τοιούτων καὶ ἄλλα ἀνόμοια πολλὰ νοσήματα καὶ τοῖς θηρίοις καὶ τοῖς φυτοῖς.

violência é o que gera os horrores dos amores trágicos presentes nas tragédias, e como se pode observar, também em **Os Filhos de Húrin**.

O coro em **Antígona**, durante o terceiro estásimo da peça, faz uma prece a Eros demonstrando seu caráter como impetuoso, por vezes violento, e de certa forma, impossível de se desafiar, tal qual as forças do destino, relação que é tão cara às tragédias gregas:

Eros, invicto na luta,
Eros, dominas rebanhos,
tu em suaves faces
de moça pernoitas
e percorres mares
e abrigos agrestes,
nenhum dos imortais te evita,
nenhum dos diurnos mortais,
e quem tem enlouquece.
Tu até de justos levás
juízos injustos à ruína,
tu perturbas até esta rixa
consanguínea de varões.
Vence visível nos olhos
desejo de cobiçada noiva,
sócio do poder de grandes
leis, pois incombatiível
brinca Deusa Afrodite.⁶⁶ (*Antígona*, vv. 781-800)

O amor trágico em **Os Filhos de Húrin**, apesar de ter Túrin e Niënor como figuras centrais, possui também outra poderosa manifestação por meio da relação entre Húrin e Morwen, personagens que iniciam e encerraram a obra. Ambos são apaixonados desde a juventude e são amaldiçoados a assistirem ao horror que acometerá seus filhos. No início, Húrin, antes de partir para o confronto contra Morgoth, diz a sua amada Morwen: “*I shall return to you as I may, but do not wait! Go South as swiftly as you can – if I live I shall follow, and I shall find you, though I have to search through all Beleriand*”⁶⁷ (TOLKIEN, 2020b, p. 46). Uma promessa que só é cumprida ao final da obra, quando toda a tragédia se abate seus filhos, fazendo com que Húrin seja solto pelo inimigo, e por muitos anos procure por sua amada, sua outra metade, até finalmente encontrá-la em seu leito de morte. A chamada *peripeteia*, ou peripécia é o termo que define as reviravoltas que ocorrem nas tramas e são responsáveis pela mudança súbita da sorte das personagens, conforme afirmado na **Poética**. Aquele que melhor

⁶⁶ No original: Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννουχέυεις, / φοιτῆς δ' ὑπερόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις ἀυλαῖς: / καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς / οὐθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν. / σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λόβῳ, / σὺ καὶ τότε νεῖκος ἀνδρῶν ζύναιμον ἔχεις ταράζας: / νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων ἡμερος εὐλέκτρον / νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς / θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεός, Ἀφροδίτα.

⁶⁷ Voltarei para você como puder, mas não espere! Vá para o sul o mais rápido que puder - se eu viver, a seguirei e a encontrarei, mesmo que tenha que procurar por toda Beleriand. (tradução nossa)

trabalhou com as reviravoltas foi Eurípides, pois recheou suas tramas com mudanças súbitas, conduzindo as emoções a surpresas narrativas mais elaboradas do que seus antecessores, como, por exemplo, a controversa virada narrativa ao final de **Ifigênia em Áulis** (405 a.C), em que há a súbita substituição de Ifigênia por um veado durante seu sacrifício e salvando-a da morte.

A *peripeteia*, enquanto recurso narrativo, se torna então uma mudança súbita da fortuna. Em **Édipo Rei** essa *peripeteia* se dá pelo duplo reconhecimento, o do assassinato do pai e do casamento com a mãe, já em Túrín essa relação é dividida, pois há primeiramente o reconhecimento do assassinato de Beleg, porém, esse evento apesar de trágico e de grande impacto para o herói, não altera seu *status quo*, o que só viria de fato a ocorrer com o reconhecimento do incesto praticado com sua irmã, o que resulta derradeiramente em seu suicídio. Sendo assim, o amor se prova uma força passional que é capaz de grande mudança na vida das personagens, mais do que outros sentimentos representados nas tragédias, como, por exemplo, a vingança, ou o ímpeto guerreiro. O amor se relaciona de forma complementar, na verdade, com os outros sentimentos, pois a vingança muitas vezes é motivada pelo amor, a vontade de combate muitas vezes é motivada também pelo amor, e tantos outros, que desde a **Ilíada**, com Aquiles combatendo Heitor pelo assassinato de Pátroclo, já prenunciava, mesmo que neste caso não haja um amor aos moldes românticos, mas mais companheiro, conforme a bibliografia helenística aponta.

Já em **Os Filhos de Húrin**, em primeiro momento, logo após o nascimento de Túrín, Morwen dá a luz à sua menina chamada Urwen, também apelidada de Lalaith, que significa “riso”. Enquanto sua irmã era amada por todos devido a sua alegria, Túrín desde pequeno não era feliz e falava pouco, muito por conta de seu ímpeto já prematuro em querer libertar seu povo da ameaça do inimigo: “*the fire of his father was also in him, and he could be sudden and fierce*”⁶⁸ (TOLKIEN, 2020b, p. 39). Em sua infância, Túrín via pouco seu pai, que estava sempre viajando para batalhar, o que fez com que o menino amasse profundamente sua mãe e cuidasse de sua irmã com muito mais afeto, levando-a para passear e cantar. Conforme a influência do inimigo se aproxima, uma grande praga se instaura na região, chamada “*Evil Breath*” (Sopro Maligno) deixando muitos adoecidos, incluindo Túrín e sua irmã. Túrín sobrevive, Lalaith não, e assim começa a vontade de Húrin de destruir o inimigo de uma vez por todas: “*Marrer of Middle-earth, would that I might see you face to face, and mar you as*

⁶⁸ o fogo de seu pai também estava nele, e ele podia ser rápido e feroz. (tradução nossa)

my lord Fingolfin did!”⁶⁹ (TOLKIEN, 2020b, p. 40). Depois da partida de Húrin, Morwen dá à luz sua segunda filha, e a batiza de Niënor, que significa “lamento”.

Posteriormente, a primeira demonstração de amor *eros* que atinge a trajetória de Túrin ocorre durante a sua estadia em Nargothrond, em que a filha do rei, Finduilas, se apaixona pelo herói, e este afirma que, apesar de elfa, ela lhe lembrava das mulheres de sua terra-natal, Dor-lómin, e também mais especificamente, de sua falecida irmã: “*I had a sister, Lalaith, or so I named her; and of her you put me in mind*”⁷⁰ (TOLKIEN, 2020b, p. 164). Assim se inicia um triângulo amoroso entre Túrin, Finduilas e o elfo Gwindor, pois Gwindor e Finduilas eram apaixonados, até que a elfa deixou de amar seu parceiro em prol de Túrin, que apesar de afeiçoado a ela, não demonstrava retribuir o amor da mesma forma. Para a elfa, o amor é uma questão de destino, novamente associando-o com a força maior responsável pelo efeito trágico: “*I am ashamed that I love you not more, but have taken a love even greater, from which I cannot escape. I did not seek it, and long I put it aside. But if I have pity for you hurt, have pity on mine. Túrin loves me not, nor will*”⁷¹ (TOLKIEN, 2020b, p. 168). A disputa amorosa por Finduilas e a inveja de Gwindor pelo posto de conselheiro real de Túrin termina por abalar a amizade entre o elfo e o herói, coroado pelo fato de que Gwindor revela para sua amada a identidade secreta de Túrin, o que faz com o herói tenha sua confiança traída e rompa sua amizade com Gwindor. Por fim, toda a intriga amorosa envolvendo os personagens acaba se revelando trágica, pois Gwindor morre com o ataque à Nargothrond, Finduilas é capturada e também morre posteriormente, e Túrin se sente responsável não somente pelos infortúnios do casal élfico, mas também responsável por criar toda a desventura trágica que terminou por separá-los.

Logo em seguida, partindo para a relação entre Niënor e Túrin, quando a jovem é hipnotizada por Glaurung em Nargothrond e foge desesperada e sem rumo pelos bosques da floresta de Brethil, é encontrada nua e desamparada por Túrin. Turambar se surpreende com sua beleza e pelo fato de encontrá-la na região em que Finduilas fora morta há pouco tempo, o que o motiva a acolhê-la, e vendo que a jovem não sabia de onde viera e nem mesmo quem era, decide batizá-la de Níniel, que se torna então uma moradora da região e longo é o seu processo de reeducação, tendo entre seus maiores tutores Túrin e Brandir:

⁶⁹ Violador da Terra-média, gostaria de poder vê-lo cara a cara e marcá-lo como meu senhor Fingolfin fez! (tradução nossa)

⁷⁰ Eu tinha uma irmã, Lalaith, ou assim eu a chamava; e dela você me faz lembrar. (tradução nossa)

⁷¹ Tenho vergonha de não te amar mais, e de ter recebido um amor ainda maior, do qual não posso escapar. Eu não o busquei e por muito tempo o deixei de lado. Mas se eu tenho pena de você, tenha pena de mim. Túrin não me ama, nem me amará. (tradução nossa)

*Then Brandir grew to love her; and when she grew Strong she would lend him her arm for his lameness, and she called him her brother. But to Turambar her heart was given, and only at his coming would she smile, and only when he spoke gaily would she laugh.*⁷² (TOLKIEN, 2020b, p. 217)

Túrin e Níniel se aproximam cada vez mais e refletem juntos sobre o mistério de suas dores, pois ambos consideram que fugiram de grandes sofrimentos e acabaram por encontrar abrigo na mesma região, e, de certa forma, consolo um no outro. Túrin diz: “*I also, Níniel, had my darkness, in which dear things were lost; but now I have overcome it, I deem*”⁷³ (TOLKIEN, 2020b, p. 218), ao passo que ela questiona: “*And did you also flee from it, running, until you came to these fair woods? [...] And when did you escape, Turambar?*”⁷⁴ (TOLKIEN, 2020b, p. 218). Túrin responde: “*Yes, [...] I fled for many years. And I escaped when you did so. For it was dark when you came, Níniel, but ever since it has been light. And it seems to me that what I long sought in vain has come to me*”⁷⁵ (TOLKIEN, 2020b, p. 218). Após um tempo, Túrin a pede em casamento, para o desgosto de Brandir, que também se afeiçoara à jovem e tenta convencê-la a não se casar com Turambar, mas não obtém sucesso. Novamente, há um caso de triângulo amoroso, porém desta vez duas das partes se correspondem, deixando a restante, Brandir, desenvolver sentimentos de raiva e inveja muito maiores do que Gwindor, o que posteriormente conduziriam a momentos de violência, ou, no caso, sua intenção de caluniar o herói perante toda a população de Brethil e seu posterior assassinato por Túrin.

O desequilíbrio provocado pelo amor e pela violência conforme dito no diálogo platônico se desencadeia em primeiro lugar nas tragédias clássicas por uma violação, algum ato pecaminoso que gera uma afronta à lei, à ordem do matrimônio, e no caso de Édipo, Kullervo e Túrin, essa violação é o incesto. Na psicanálise freudiana, o incesto é fruto de uma pulsão infantil, visto que “a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: *a mãe e a irmã*” (FREUD, 1996b, p. 35, grifo nosso). Isso basicamente se resume às trajetórias de Édipo, Kullervo e Túrin, e suas tragédias são demonstrativas de como culturalmente o incesto é tido por uma violação, ou como é classificado na psicanálise: um tabu, uma proibição de caráter sagrado e social, que se transforma em uma espécie de código penal primitivo. Caso violado, a “punição pela violação

⁷² Então Brandir passou a amá-la; e quando ela se fortaleceu, ela lhe ofereceu o braço por causa de sua claudicação, e o chamou de irmão. Mas para Turambar seu coração foi entregue, e somente quando ele chegasse ela sorria, e somente quando ele falasse alegremente ela ria. (tradução nossa)

⁷³ Eu também, Níniel, tive minhas trevas, nas quais coisas queridas se perderam; mas agora eu superei, eu acredito. (tradução nossa)

⁷⁴ E você também fugiu disso, correndo, até chegar a essas belas florestas? [...] E quando você escapou, Turambar? (tradução nossa)

⁷⁵ Sim, [...] eu fugi por muitos anos. E eu escapei quando você fez isso. Pois estava escuro quando você veio, Níniel, mas desde então está claro. E parece-me que o que tanto procurei em vão chegou a mim. (tradução nossa)

de um tabu era, sem dúvida, originalmente deixada a um agente interno automático: o próprio tabu violado se vingava” (FREUD, 1996b, p. 38). Dito de outra forma, o incestuoso se torna um tabu dentro de sua sociedade, se torna um ser maldito. “A violação de um tabu transforma o próprio transgressor em tabu [...]. Certos perigos provocados pela violação podem ser evitados por *atos de expiação e purificação*” (FREUD, 1996b, p. 39, grifo nosso). Naturalmente, tendo o incesto como um ato não-natural em diversas sociedades, dentro da pólis não será exceção, e por conta dessa violação, o herói trágico deverá ser punido pela vontade divina de forma a servir de exemplo para que a sociedade não cometa os mesmos erros.

Apesar dessa presença, a relação entre amor e tragédia na tradição grega não foi uma das temáticas mais trabalhadas, ou pelo menos não tanto quanto as tragédias modernas o fizeram. Desde as peças de Shakespeare, o pecado passionai já é trazido para o primeiro plano do enredo, como no suicídio pela desilusão amorosa de Ofélia em **Hamlet**, ou nas icônicas mortes de Romeu e Julieta, ou o assassinato de Desdêmona ordenado pelo seu esposo, porém, é no **Fausto** de Goethe que ela encontra sua projeção máxima, honrando sua tradição como obra que influenciaria o surgimento do Romantismo alemão, um movimento artístico pautado especialmente neste tema, na busca do amor como chave para a transcendência. Margarida é uma jovem de classe inferior a Fausto, mas que atrai a atenção do intelectual e é escolhida para se tornar seu par romântico, o que lhe gera consequências funestas, como a morte de sua mãe, de seu irmão e o assassinato de seu filho por suas próprias mãos, gerando seu encarceramento ao final da primeira parte do poema. Ao final da tragédia, Margarida encarcerada se recusa a aceitar a ajuda de Fausto para se libertar, mas nos últimos versos a voz de Deus a liberta de seus pecados, pois sua pureza a havia redimido dos males causados pela influência fáustica. A segunda parte do poema já não mais possui Margarida como par romântico de Fausto, que em uma viagem pela Antiguidade Clássica se apaixona por Helena de Troia e chega a ter um filho com ela.

Porém, o amor de Fausto é tão significativo para a modernidade e influenciou o surgimento do Romantismo porque ele é a manifestação do pensamento romântico, é a busca por algo inancansável, é uma relação que se desenvolve pela sua impossibilidade, seja pela diferença de classes com Margarida, seja pela grandiosa distância entre si e a figura de Helena. Fausto é um homem que busca ir além dos limites da mortalidade, do conhecimento e da própria realidade, e por isso se torna uma referência para o amor trágico, pois assim como Húrín, ao buscar vencer o limite de sua posição enquanto ser humano ao enfrentar uma das forças divinas tem como punição a impossibilidade de voltar para seus filhos e sua amada, e

da mesma forma que o amor entre Túrin e Níniel nunca poderia se desenvolver de fato por ser fruto da maldição de Morgoth, uma relação que não poderia conduzir a outro fim que não à tragédia.

Como um breve epílogo da obra, é contado que após a morte de Túrin e Niënor, Húrin fora liberto da fortaleza de Angband, e após vagar, encontra a lápide de seus filhos na floresta de Brethil, e lá encontra uma figura fraca e encapuzada que fazia a vigília do túmulo: Morwen. “*The sun went down, and Morwen sighed and clasped his hand and was still; and Húrin knew that she had died*”⁷⁶ (TOLKIEN, 2020b, p. 259), e dessa maneira é enfim encerrado o conto dos filhos de Húrin. A finalização de uma tragédia com uma morte é um recurso muito comum, e a morte de uma parte do casal protagonista se torna uma especificidade relacionável também, desde os dramas gregos até atingirem o romance moderno, em que há o suicídio de Werther na obra de Goethe, também pela impossibilidade de satisfazer sua pulsão amorosa. Porém, a morte sublime de Morwen ao final do enredo, sem assassinato, sem engano, sem suicídio, somente como uma despedida amorosa pode enfim ser tomada como uma inovação dentro das produções trágicas, sendo que todas estas se tornam trágicas por via de regra serem fruto de uma violência, uma forma de interromper a vida de uma parte querida prematuramente, como em todas as gregas, shakespearianas e outras. Morwen morre de forma natural na frente de seu marido Húrin, que estivera desaparecido por tantos anos, e em frente ao túmulo de seus filhos, que, além de ambos terem cometido suicídio, praticaram incesto em vida. Esse último momento permanece como uma forma de catarse, um efeito trágico e um encerramento apropriado para o conto dos filhos de Húrin, mas isso é feito com uma fineza, através somente do último suspiro de Morwen à sombra do túmulo de Túrin, como se fosse uma coincidência do destino que uma última vez volta para assombrar o herói e lembrá-lo de sua maldição, levando a última pessoa querida que ainda lhe restava, sua mãe, aos pés de seu pai moribundo. Húrin presencia a queda de seus filhos e de esposa e assim a profecia de Morgoth se completa, os homens nesse caso não foram capazes de enfrentar o poder divino e nem de se desvencilharem de seu destino. Enfim, nada mais do que uma tragédia tolkieniana.

⁷⁶ O sol se pôs e Morwen suspirou, apertou sua mão e ficou imóvel; e Húrin soube que ela havia morrido. (tradução nossa)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o longo trajeto histórico traçado no presente estudo, julga-se que o diálogo pretendido entre a tradição clássica e moderna com o específico expoente da obra tolkieniana logrou êxito em demonstrar não somente os pontos de intersecção temática entre as diferentes obras, mas também suas particularidades, visando suscitar novos estudos a partir destes, seja na área das clássicas ou da literatura moderna. Tendo a tradição mítica como catalisadora para o desenvolvimento das tragédias gregas, foi relevante que a contextualização das tragédias não tenha se dado somente com relação a suas tramas, mas sim situadas dentro da esfera política e social das quais integravam, pois, de modo contrário, a análise da manifestação trágica grega não poderia deixar de ser incompleta e insípida sem que fossem apontadas suas influências desde Homero. Apesar de a tradição grega ser a chave maior para o presente estudo de Tolkien, não se pôde ignorar as inovações estéticas propostas pelas tragédias modernas na insurgente Europa Renascentista e posteriormente Pré-Romântica, de modo que um passeio sobre o gênero também se tornou relevante. Não obstante, foram de grande importância os aspectos particulares do poema anglo-saxão **Beowulf**, obra que exerce influência cabal sobre toda a produção tolkieniana, não somente a ficcional, mas também, e principalmente, a filológica.

Como segundo ponto chave intermediário entre a tragédia clássica e Tolkien, o **Kalevala** se mostrou como um poema capaz de suscitar inúmeras possibilidades de leituras e de diálogos, de forma que sua breve apresentação no segundo capítulo teve que ser comedida para que não canibalizasse os outros temas do estudo maior, e dessa forma, considera-se que com mais uma produção sobre a obra no Brasil tenha sido possível fornecer uma fonte que instigue novos leitores e novos pesquisadores da literatura e da cultura finlandesa, esperando que futuramente a contextualização sobre a história do país e do poema não possuam mais a necessidade de serem extensos, e sim apenas anedóticos, em uma realidade em que falar sobre a importância do **Kalevala** seja tão redundante quanto dissertar sobre a importância dos poemas homéricos.

O estudo de personagem de Túrin Turambar deu fruto a diálogos com muitas outras tragédias que não somente **Édipo Rei**, um resultado inesperado que tomou maiores proporções durante a própria redação do texto, e que certamente não se esgotaram na presente dissertação. De forma semelhante, conforme dito sobre o **Kalevala**, espera-se que com mais

uma produção acadêmica da obra de Tolkien os futuros projetos não precisem mais contextualizar a importância e as propostas do autor para a mitologia da Inglaterra, possibilitando que as análises sejam mais diretas e frutíferas, ou seja, voltadas para a análise de seu texto propriamente, assim como de seus personagens e de suas temáticas evocadas. Pode-se afirmar que desde o primeiro estudo da obra de Tolkien no Brasil, a dissertação de Lucia Lima Polachini (1984), até o presente, o enredo e unidade da obra de Tolkien se tornaram muito mais conhecidos do público acadêmico, permitindo que suas análises tenham se tornado mais aprofundadas ao longo do tempo, o que somente tende a crescer com publicações inéditas surgindo quase anualmente e com o crivo editorial de especialistas na obra do autor.

Os Filhos de Húrin, apesar de não possuir a extensão, o prestígio e a monumentalidade da obra mais conhecida do autor, **O Senhor dos Anéis**, apresenta uma trama quase tão intrincada quanto, e cada linha de sua prosa carrega uma tradição literária em si, de maneira que foi possível demonstrar como seu enredo e seu protagonista Túrin Turambar podem dignamente integrar o mosaico trágico do qual todas as obras aqui citadas fazem parte, o mosaico que constitui as mil faces da tragédia. O papel de um crítico literário é não somente o de identificar esses elementos que as diferentes tragédias compartilham entre si, mas também de mobilizá-los e colher frutos a partir destes, apresentando seja ao público especializado ou ao público leigo novas possibilidades de interpretação desses, o que, em suma, constitui um dos papéis mais fundamentais que a literatura opera: mostrar ao ser humano o que há dentro de si mesmo. A maneira de concretizar esta função muda conforme o espaço e o tempo, porém a primeira de todas, conforme demonstrado, foi o mito e muito tem sido produzido desde então, de forma que na atualidade tenha se tornado um senso comum que a origem, o pensamento fantasioso, místico, não possui mais a função de abarcar esse importante papel.

Espera-se que o resultado maior obtido com a presente pesquisa tenha sido compreendido e absorvido pelos leitores, o de que tal informação é infundada e como um dos que dedicou grande parte de sua vida a demonstrar isso foi o próprio John Ronald Reuel Tolkien, um filólogo e autor de fantasia. Um demonstrativo do sucesso de Tolkien neste empreendimento é o fato de que limitar a sua produção ficcional somente à temática da fantasia é o mesmo que afirmar que a existência do poeta Homero é controversa; que Shakespeare foi um dramaturgo popular; que Goethe foi um pré-romântico e polímata, ou seja, constitui uma definição que não contempla o alcance ou a totalidade de sua obra, pois

sua obra penetra os mais diversos campos da literatura: é em prosa, é em verso, é em forma de drama, possui inspiração grega, celta, nórdica, finlandesa e discursa tanto sobre o ser humano antigo quanto moderno. Por fim, a presente dissertação demonstra academicamente como Tolkien foi mais do que um romancista e pesquisador. Tolkien foi um mobilizador de mitos, e mais especificamente um que fez isso nos tempos modernos, assim como em outros períodos também fizeram Homero, Sófocles, Shakespeare e Goethe. Em suma, Tolkien está lado a lado com os mestres da literatura universal: faz parte do seleto grupo daqueles que foram capazes de imprimir o ser humano na arte com o grau de excelência que somente é encontrado nos que são tidos como gênios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2ª ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARCELOS, Danilo. A Tragédia Grega em Origem do Drama Trágico Alemão, de Walter Benjamin. **Revista Ribanceira**, Out-Dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/ribanceira/article/view/1266/794#:~:text=Essa%20C%20A9%20a%20preocupa%20C3%A7%20C3%A3o%20de,da%20quest%C3%A3o%20C%20ampliando%20a%20problem%C3%A1tica>>. Acesso em: 21 set. 2022.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. José Augusto Seabra. Coimbra: Edições 70, 2022.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEOWULF. 2ª ed. Trad. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2011.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Robert O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. **A Antiguidade greco-latina por Carpeaux**. Rio de Janeiro: LeYa, 2012 (História da literatura ocidental, v.1).

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien**: Uma Biografia. Trad. Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHOMSKY, Noam. A verdadeira face da crítica pós-moderna [Rationality/Science]. Trad. Henrique Napoleão Alves. **Velho Trapiche**, 28 out. 2014 [outubro de 1992]. Disponível em: <<https://velhotrapiche.files.wordpress.com/2014/10/noam-chomsky-a-verdadeira-face-da-critica-pos-moderna2.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo, Perspectiva: 1972.

EPOPEIA da Criação: Enūma Eliš. Tradução, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. **Tragédias**: Os Persas, Os Sete contra Tebas, As Suplicantes, Prometeu Cadeeiro. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. Electra. *In*: EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Electra(s)**. Trad. Trajano Vieira. 2. ed. Cotia: Atêlie Editorial, 2018.

_____. **Hécuba**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 1992.

_____. Helena. Trad. J. A. A. Torrano. *In*: **Codex** – Revista de Estudos Clássicos, vol. 5, n. 1, Rio de Janeiro, 2017, pp. 141-218. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6056424.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2022.

_____. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FAUSKANGER, Helge Kåre. **Curso de Quenya**: a mais bela língua dos elfos. Trad. Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2004.

FLIEGER, Verlyn. Introdução. *In*: TOLKIEN, John Ronald Reuel. **A história de Kullervo**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016a, p. IX-XXIII.

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

FREUD, Sigmund. A interpretação dos Sonhos (I). *In*: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, vol. IV.

_____. Totem e tabu. *In*: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, vol. XIII, p. 13-163.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**: quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GAIMAN, Neil. **Deuses americanos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Fausto**: uma tragédia – segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GREENBLATT, Stephen *et al.* The Romantic Period. *In*: **The Norton Anthology of English Literature**, vol 1. 9. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

HOMERO. **Iliada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1959 de E. V. Rieu. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

_____. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

KIRBY, David G. **Finland and Russia 1808-1920**, from autonomy to independence: A selection of documents. Edited and translated by D. G. Kirby. London and Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1975.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LUKÁCS, György. **Brève histoire de la Littérature Allemande**: du XVIIIe siècle à nos jours. Trad. Lucien Goldmann; Michel Butor. Paris: Nagel, 1949.

_____. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUZ, Gabriela Carlos. **A desarticulação do monomito do herói em Beowulf**. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAHĀBHĀRATA de Krishna-Dwipayana Vyasa. Trad. Kisari Mohan Ganguli e Pratap Chandra Roy. Tradução para o português de Eleonora Meier. 2011. Disponível em: <<https://www.shri-yoga-devi.org/download-outros>>. Acesso em: 28 nov. 2022.

MARCUSE, Herbert. **Razão e Revolução**. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

MARLOWE, Christopher. **A História Trágica do Doutor Fausto**. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PENTIKÄINEN, Juha Y. **Kalevala mythology**. Expanded Edition. Translated and edited by Ritva Poom. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. **The theatre of Dionysus in Athens**. Oxford, Clarendon Press, 1946.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. 2ª ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-33.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. **O Banquete**. Tradução, introdução e notas de Anderson de Paula Borges. Petrópolis: Vozes, 2017 (Coleção Vozes de Bolso).

POLACHINI, Lúcia Lima. **O Senhor dos Anéis: Estrutura e Significado**. 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto, SP.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem do teatro. *In*: CANDIDO, Antonio *et. al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 81-102.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ROSSI, Aparecido Donizete; STAINLE, Stéfano. Os estudos de Tolkien no Brasil: Uma Introdução. *In*: _____. (Org.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021, v. 1, p. 11-73.

SCHILLER, Johann Christian Friedrich von. **Maria Stuart**. Tradução e prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SCULL, Christina; HAMMOND, Wayne Gordon. Chronology. *In*: _____. **The J. R. R. Tolkien Companion & Guide** (Revised and Expanded Edition). London: HarperCollinsPublishers, 2017a.

_____. Reader's Guide. *In*: _____. **The J. R. R. Tolkien Companion & Guide** (Revised and Expanded Edition). London: HarperCollinsPublishers, 2017b.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 349-512.

_____. Júlio César. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 241-348.

_____. Macbeth. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 655-754.

_____. Otelo. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 513-654.

_____. Romeu e Julieta. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 119-240.

_____. Rei Lear. *In*: _____. **Teatro Completo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, vol. 1, p. 755-896.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu**: epopeia de Gilgámesh. Tradução, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SÓFOCLES. Ajax. *In*: ÉSQUILO; EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Prometeu Acorrentado, Ajax, Alceste**. Trad. Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. Electra. *In*: EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Electra(s)**. Trad. Trajano Vieira. 2. ed. Cotia: Atêlie Editorial, 2018.

_____. **Filoctetes**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

STURLUSSON, Snorri. **The Prose Edda**: Tales From Norse Mythology. Introdução, tradução e notas de Arthur Gilchrist Brodeur. Mineola: Dover Publications, 2006.

THE BOOK OF SONGS. Trad. Arthur Waley. 3.ed. Londres: George Allen Unwin Ltd. 1969.

THE KALEVALA. Comp. Elias Lönnrot. Trad. Keith Bosley. 11^a ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

TKAC, Felipe Augusto. Inscrição do ser-em-comum: nacionalismo literário e narrativa da nação na epopeia finlandesa Kalevala (1828 - 1849). 2020. 252 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, PR.

TOLKIEN, Christopher John Reuel. Introduction. *In*: TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The Children of Húrin**. New York: Del Rey, 2020a, p. 15-29.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. A história de Kullervo. *In*: _____. **A história de Kullervo**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016b, p. 1- 40.

_____. **Beowulf**: A Translation and Commentary together with Sellic Spell. Londres: HarperCollins, 2014.

_____. Beowulf: The Monsters and the Critics. *In*: **The Monsters and the Critics and other Essays**. 7. Ed. London: HarperCollinsPublishers, 2006a, p. 5-48.

_____. **Beren and Lúthien**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2017.

_____. [Carta 131] Para Milton Waldman. *In*: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (orgs.). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Trad. Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2006b, p. 140-157.

_____. [Carta 142] Para Robert Murray. *In*: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (orgs.). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Trad. Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2006c, p. 166-168.

_____. [Carta 163] Para W. H. Auden. *In*: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (orgs.). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Trad. Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2006d, p. 203-209.

_____. **Finn and Hengest: The Fragment and the Episode**. Londres: HarperCollinsPublishers, 1998.

_____. Mîms Klage. *In*: WECK, Thomas (org.). **Das erste Jahrzehnt 1977–1987: Ein Almanach**. Trad. Hans J. Schütz. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, p. 302-5.

_____. Sobre “O Kalevala” ou Terra dos Heróis. *In*: _____. **A história de Kullervo**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016c, p. 67- 90.

_____. **The Battle of Maldon**: together with The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son and The Tradition of Versification in Old English. Londres: HarperCollinsPublishers, 2023.

_____. **The Children of Húrin**. New York: Del Rey, 2020b.

_____. **The Fall of Gondolin**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2018.

_____. **The Hobbit**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2004.

_____. The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son. *In*: _____. **Tree and Leaf**. London: Harper Collins Publishers, 2001, p. 119-150.

_____. The Lay of the Children of Húrin. *In*: TOLKIEN, Christopher (org.). **The History of Middle-Earth**. Londres: HarperCollins, 2015, v. 3, p. 3-130.

_____. **The Lord of the Rings**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2020c.

_____. **The Silmarillion**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2011.

_____. **Tolkien On Fairy-stories**. Edição ampliada, com comentários e notas. Editado por Verlyn Flieger e Douglas A. Anderson. Londres: HarperCollins, 2008.

_____. Turambar and the Foalókë. *In*: TOLKIEN, Christopher (org.). **The History of Middle-Earth**. Londres: HarperCollins, 2015, v. 2, p. 69-116.

_____. **Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth**. New York: Ballantine Books, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo, Perspectiva. 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIDAL-NAQUET, Pierre; BERTIN, Jacques. **Atlas histórico: da pré-história aos nossos dias**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I (org.). **Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

WINNICOTT, Donald Woods. *In*: Ray Shepherd *et al* (orgs.). **Explorações Psicanalíticas**. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

APÊNDICE – Édipo, Kullervo e Túrin

A seguinte tabela foi construída com o intuito de demonstrar de forma sucinta e prática como as três personagens trágicas fundamentais para o presente estudo compartilham semelhanças e dissonâncias em se tratando das funções da personagem conforme elaborado por Vladimir Propp em **Morfologia do Conto Maravilhoso** (2001). Nota-se que o padrão entre as personagens é variado, de forma que ora as três personagens exercem a mesma função, ora somente duas, ora somente uma e ora nenhuma. Porém, as 31 funções se provaram um método de análise frutífero, já que ao total houve um número de 4 momentos em que as três personagens se corresponderam totalmente, enquanto os momentos em que houve correspondência parcial, seja entre Édipo e Kullervo; Édipo e Túrin; ou Kullervo e Túrin, se deram em 12 funções, e, por fim, houve 8 ocorrências em que somente uma personagem se enquadrou em uma determinada função (em sua maior parte, Túrin), de forma que somente 7 funções não se encontraram em nenhuma personagem, totalizando uma porcentagem aproximada de 77,41% de concordância no que concerne às funções narrativas do herói do conto maravilhoso, ou seja, uma alta taxa de correspondência.

Tabela 1 – Funções de Édipo, Kullervo e Túrin

Funções da personagem	Édipo	Kullervo	Túrin
I. Um dos Membros da Família Sai de Casa	—	<p>“A morte dos pais representa uma forma intensificada de afastamento” (PROPP, 2001, p. 19).</p> <p>Sendo assim, tanto a aparente morte de Kullervo e de sua esposa constituem um afastamento de suas origens para o herói.</p>	Húrin sai para combater Morgoth e é capturado
II. Impõe-se ao Herói	“Um aspecto transformado da proibição é a ordem		Da mesma forma que Édipo, Túrin recebe uma designação de

<p>uma Proibição</p>	<p>ou proposta: levar comida ao campo [...], levar o irmãozinho à mata [...]. Designação” (PROPP, 2001, p. 20). Portanto, a proibição pode ser lida também como uma designação, uma missão ou, no caso de Édipo, a profecia proferida pelo oráculo de Delfos.</p>	<p>—</p>	<p>viver de forma oculta dos poderios de Morgoth na fortaleza do rei élfico Thingol.</p>
<p>III. A Proibição é Transgredida</p>	<p>—</p>	<p>—</p>	<p>“Penetra agora, no conto maravilhoso, um nova personagem, que pode ser chamado antagonista do herói (agressor). Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo” (PROPP, 2001, p. 20). Assim que surge a designação surge também o motivo desta, o antagonista, que no caso em tela é Morgoth.</p>
<p>IV. O Antagonista Procura Obter uma Informação</p>	<p>—</p>	<p>—</p>	<p>“O interrogatório tem por finalidade descobrir o lugar onde se encontram as crianças, às vezes objetos preciosos etc” (PROPP, 2001, p. 20). Morgoth ao</p>

			interrogar Húrin a respeito da localização do reino oculto de Gondolin.
V. O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima	—	Untamo percebendo o nascimento de Kullervo e a possível chama de vingança do povo de Kalervo	—
VI. O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens	—	Untamo tentando por três vezes assassinar Kullervo, sem sucesso	Pode-se argumentar que essa função possui três formas de desenvolvimento possíveis: “1) O agressor age por meio de persuasão [...]. 2) O agressor atua utilizando diretamente meios mágicos [...]. 3) Ele atua por outros meios de fraude e de coação” (PROPP, 2001, p. 21). Neste caso, Morgoth como punição a Húrin amaldiçoa sua linhagem e o enfeitiça a observar de sua fortaleza todos os eventos infelizes que irão se abater sobre seus descendentes.
VII. A Vítima se Deixa Enganar, Ajudando assim, Involuntariamente, seu Inimigo	—	—	—
		“Esta função é extremamente importante, porque é	

<p>VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família</p>	<p>—</p>	<p>ela na realidade que da movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam” (PROPP, 2001, p. 21). O que no caso de Kullervo seria a aniquilação de Kalervo e de seu povo pelas mãos de Untamo.</p>	<p>Morgoth e a maldição sobre Húrin e seus descendentes.</p>
<p>VIII-A. Falta Alguma Coisa a um Membro da Família, Ele Deseja Obter Algo</p>	<p>—</p>	<p>“Poderiam ser classificados de acordo com as diferentes formas que apresenta o reconhecimento da carência, mas podemos nos limitar aqui a uma classificação segundo os objetos da carência” (PROPP, 2001, p. 23). No caso de Kullervo, a carência se dá através da adaga de Kalervo</p>	<p>O Elmo-de-dragão que Húrin utiliza como herança de seu povo</p>
<p>IX. É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam- no ir</p>	<p>Nessa categoria, Propp argumenta que a partida do herói muitas vezes é motivada pela carência do objeto mencionado anterior, ou pode ser também motivado pelo resgate de um ente querido. No caso de Édipo é citado o seu</p>	<p>Kullervo é vendido para ser escravo de Ilmarinen e abandona o lar de Untamo.</p>	<p>Túrin parte de Doriath após ser acusado de assassinato.</p>

	exílio de Tebas como forma de punição pelos acontecimentos do drama.		
X. O Herói-Buscador Aceita ou Decide Reagir	“Este momento é característico somente dos contos onde o herói é o buscador” (PROPP, 2001, p. 25). Ou seja, quando o herói busca algo que move a trama, e no caso de Édipo é a busca pelo responsável pela praga de Tebas.	Kullervo em busca de vingança	Túrin em busca de vingança
XI. O Herói Deixa a Casa	“Esta partida representa algo diferente do afastamento temporário” (PROPP, 2001, p. 25). Ou seja, é uma partida mais definitiva, como faz Édipo ao abandonar Tebas	Kullervo abandonando seu lar após a morte de seus familiares	Túrin abandonando Doriath e Menegroth após conflitos
XII. O Herói é Submetido a uma Prova; a um Questionário; a um Ataque etc., Que o Preparam para Receber um Meio ou um Auxiliar Mágico	—	—	—
XIII. O Herói Reage Diante das Ações do Futuro Doador	—	—	—
		“Os meios mágicos podem ser: [...]”	

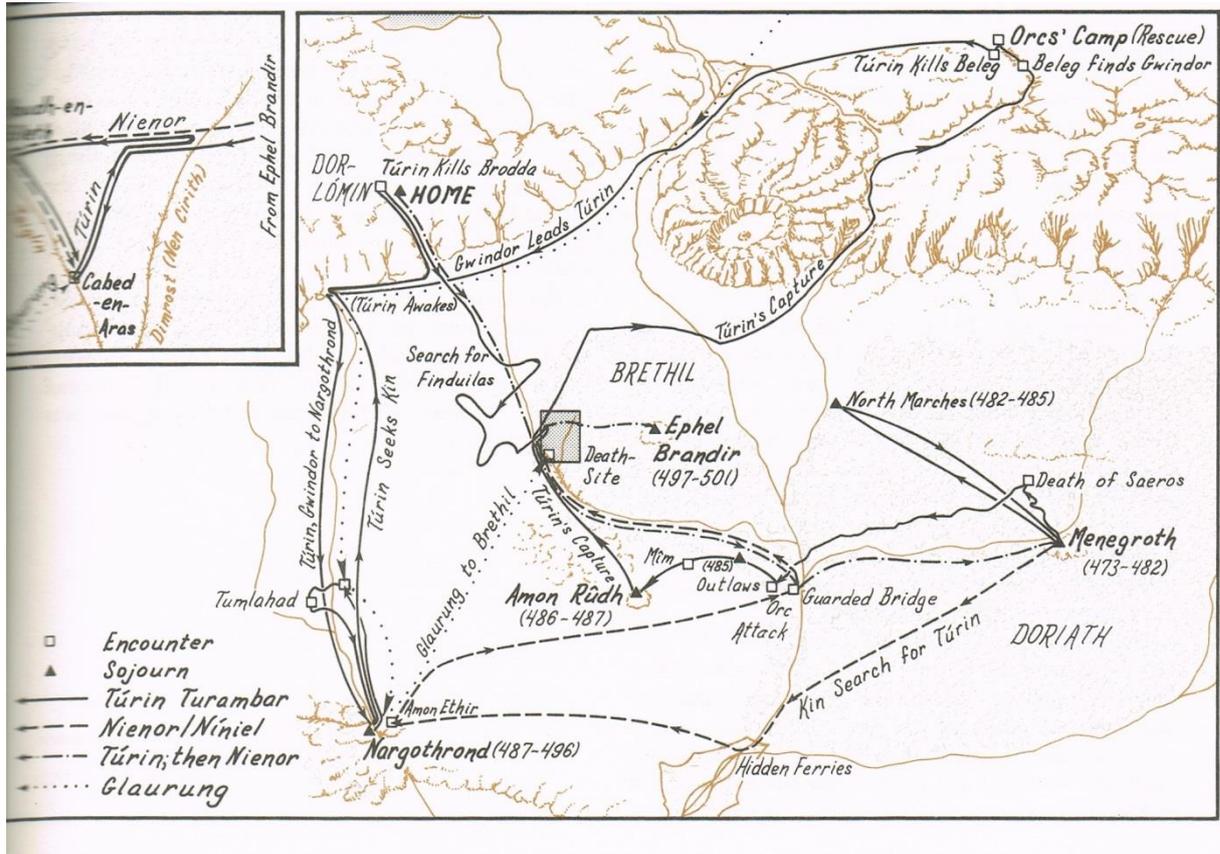
XIV. O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói	—	objetos que possuem propriedades mágicas, como por exemplo clavas, espadas, guslas, bolas e muitos outros” (PROPP, 2001, p. 27). Para Kullervo é a espada do deus Ukko	—
XV. O Herói é Transportado, Levado ou Conduzido ao Lugar onde se Encontra o Objeto que Procura	—	—	—
XVI. O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto	—	Esse é o momento de um combate, que para Kullervo é o momento de enfrentamento contra Untamo	Túrin enfrenta Glaurung
XVII. O Herói é Marcado	—	—	Momento em que o herói é ferido em combate, como quando Túrin é atingido pelo sangue quente de Glaurung após derrotá-lo
XVIII. O Antagonista é Vencido	—	Momento em que o herói é vitorioso, como quando Untamo é morto	Glaurung é morto
XIX. O Dano Inicial ou a Carência são Reparados	Momento em que o elemento motriz da narrativa é cumprido. No caso, Édipo descobrindo que ele mesmo era o responsável pela	Kullervo cumprindo a sua vingança	Túrin derrotando Glaurung

	praga em Tebas.		
XX. Regresso do Herói	—	“O regresso se realiza geralmente, da mesma forma que a chegada” (PROPP, 2001, p. 33). No caso, Kullervo ao retornar para seu povo	Túrin regressando para seu povo em Brethil
XXI. O Herói Sofre Perseguição	—	“Às vezes, o conto maravilhoso submete o herói a novas adversidades” (PROPP, 2001, p. 33-4). Kullervo sofrendo maus-tratos pela esposa de Ilmarinen	Saeros, Gwindor e Brandir invejando Túrin e buscando prejudicá-lo
XXII. O Herói é Salvo da Perseguição	—	—	—
XXIII. O Herói Chega Incógnito à sua Casa ou a outro País	—	—	Túrin ao chegar em Nargothrond e em Brethil com novos nomes
XXIV. Um Falso Herói Apresenta Pretensões Infundadas	—	—	“Se o herói volta para casa, são os irmãos que proclamam estas pretensões. Se ele trabalhou em um reino estrangeiro, é um general, um aguadeiro etc” (PROPP, 2001, p. 34). Brandir acusando Túrin de praticar incesto
XXV. É Proposta ao	—	—	—

Herói uma Tarefa Difícil			
XXVI. A Tarefa é Realizada	—	—	—
XXVII. O Herói é Reconhecido	Édipo descobrindo que é a causa da maldição que recai sobre Tebas	—	A verdadeira identidade de Túrin sendo descoberta em Nargothrond
XXVIII. O Falso Herói ou Antagonista ou Malfeitor é Desmascarado	—	—	Brandir é morto por Túrin
XXIX. O Herói Recebe Nova Aparência	—	—	Túrin assumindo novas identidades a cada vez que chega a um novo reino.
XXX. O Inimigo é Castigado	—	Kullervo mata Untamo	Túrin mata o dragão Glaurung
XXXI. O Herói se Casa e Sobe ao Trono	Édipo se tornando rei e casando com Jocasta	—	Túrin se casando com Niënor e assumindo um posto de liderança dentro de Brethil

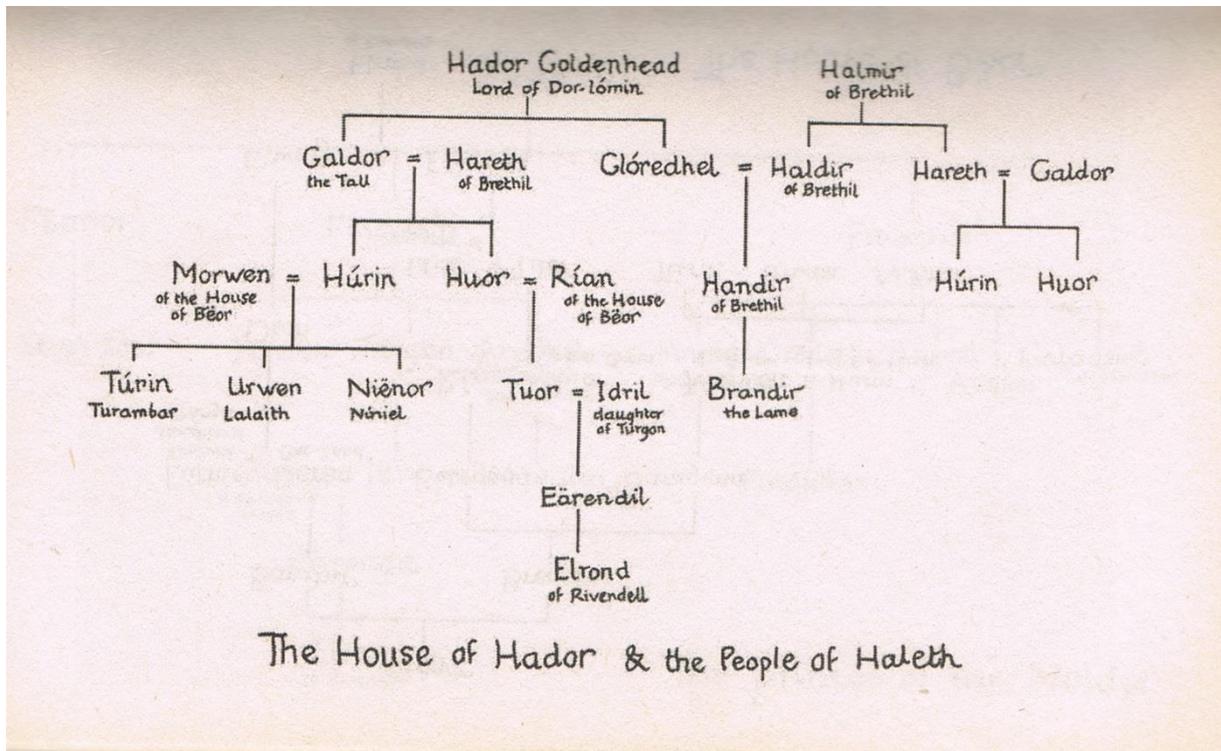
Fonte: elaborado pelo autor

ANEXO 1 – As andanças de Túrin



Fonte: Fonstad, 1991, p. 27

ANEXO 2 – Árvore genealógica da casa de Hador



Fonte: Tolkien, 2020b, p. 263