

Organização

Cristina Casagrande

Diego Klautau

Eduardo Boheme

Maria Zilda da Cunha

AS OBRAS PÓSTUMAS DE J.R.R. TOLKIEN

Uma Homenagem a Christopher

AS OBRAS PÓSTUMAS DE J.R.R. TOLKIEN

Uma Homenagem a Christopher

Organização

Cristina Casagrande
Diego Klautau
Eduardo Boheme
Maria Zilda da Cunha

São Paulo, 2021

AS OBRAS PÓSTUMAS DE J.R.R. TOLKIEN

Uma Homenagem a Christopher

Organização

Cristina Casagrande
Diego Klautau
Eduardo Boheme
Maria Zilda da Cunha

São Paulo, 2021
FFLCH/USP

E-book. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/PPGECLLP/FFLCH/USP).

Trabalho técnico: Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/FFLCH/USP).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	Reitor: Vahan Agopyan Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandes
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS	Diretor: Paulo Martins Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS	Chefe: Adma Fadul Muhana Vice-chefe: Cilaine Alves Cunha
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	Coordenador: Emerson da Cruz Inácio Suplente: Paulo Fernando da Motta de Oliveira
CENTRO DE ESTUDO DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	Diretora: Rejane Vecchia da Rocha e Silva Vice-diretora: Paola Poma Secretaria: Giovanna Usai e Marinês Mendes
CONSELHO EDITORIAL	Euclides Lins (Universidade de São Paulo, Brasil) Lígia Regina Máximo Cavalari Menna (Universidade Paulista, Brasil) Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil) Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil) Ricardo Iannace (FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil) Sandra Trabucco Valenzuela (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)
ASSISTÊNCIA EDITORIAL	Giovanna Usai
DIAGRAMAÇÃO E ARTE	Aline A. Siqueira (design da capa) Aline Vale (arte da capa) Eduardo Boheme (diagramação)

Copyright © 2021 PPGCELLP/DLCV/FFLCH/USP

Disponível em

<http://celp.fflch.usp.br/>

<http://estudoscomparados.fflch.usp.br/>

<http://www.sibi.usp.br/>

As páginas em branco foram retiradas para melhor fluência da leitura em meio eletrônico.

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.



Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

O13 Obras póstumas de J.R.R. Tolkien [recurso eletrônico] : uma homenagem a Christopher /
Organizadores: Cristina Casagrande ... [et al.]. – São Paulo : FFLCH/USP, 2021.
5.965 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-75-3

DOI 10.11606/9786587621753

1. Literatura inglesa – crítica e interpretação. 2. Ficção. I. Tolkien, J.R.R. (John Ronald Reuel), 1892-1973. II. Tolkien, Christopher Reuel, 1924-2020. III. Casagrande, Cristina. IV. Klautau, Diego. V. Boheme, Eduardo. VI. Cunha, Maria Zilda da.

CDD 823

SUMÁRIO

- VI APRESENTAÇÃO
- VIII PREFÁCIO
Maria Zilda da Cunha
- 1 A Imagem do Pai: A Construção da Figura Pública de J.R.R. Tolkien como Monumento
Diego Klautau
- 25 O Filólogo e Seu Menino: Christopher Tolkien, Coautor da Terra-média
Eduardo Boheme
- 51 Os Grandes Contos: Batalhas, Tragédia e Eucatóstrofe
Cristina Casagrande
- 80 *O Silmarillion & Contos Inacabados*: Recepção Crítica, Autoria e Textualidade
Guilherme Mazzafera
- 108 A Modernidade do Mal: Uma Visão Ecocrítica de Melkor e a Queda
Fernanda da Cunha Correia
- 135 O Rouxinol que Atravessa o Eástige: O Motivo da “Morte e a Donzela” em *Beren e Lúthien*
Verônica Valadares
- 163 “A Balada de Aotrou & Itroun”: Celtismo e Memória nas Obras de Tolkien
Erick Carvalho de Mello
- 184 A Mitologia de Tolkien Além do Legendário
Érica Rodrigues Fontes
- 210 Celebrando o Natal na Inglaterra: Dickens, Tolkien e o Espírito de Natal
Solange P.P. Carvalho
- 230 Angelologia em *O Silmarillion*
Carlos Ribeiro Caldas Filho
- 249 De Jerusalém a Gondolin: da Queda ao Soerguimento
Cássio Selaimen Dalpiaz & Diego Klautau
- 271 A Interpretação Alegórica como Ferramenta para Análise Literária: Um Olhar sobre o Conto “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira”
Emanuelle Garcia Gomes
- 292 COLABORADORES

APRESENTAÇÃO

EM 16 DE JANEIRO DE 2020, FALECEU Christopher Tolkien, herdeiro literário de J.R.R. Tolkien. O fato de já ser bem velhinho, com seus 95 anos, não diminuiu o espanto e a tristeza de todos nós leitores: perdíamos um erudito de primeira grandeza, cuja diligência e zelo permitiram que o mundo conhecesse a obra de seu pai como não foi possível nem mesmo durante a vida do autor. Portas, janelas e alçapões se abriram com as dezenas de edições póstumas feitas por Christopher, dando subsídios para outros editores continuarem o trabalho de deslindar as muitas camadas e facetas do gênio prolífico de J.R.R. Tolkien.

Pouco tempo depois da desditosa notícia, reunimo-nos para discutir um novo curso sobre Tolkien na Universidade de São Paulo e decidimos que o tema seria as obras póstumas editadas por Christopher, dando ao curso ares de tributo ao legado deixado pelo filho de Tolkien. Mas 2020 mostrou a que veio e o plano inicial, com cinco aulas presenciais na USP, não se concretizou da forma que almejamos. Contudo, olhando em retrospecto, o modelo online nos permitiu estender nosso alcance e chegar a pessoas de outros estados brasileiros, algo que talvez não tivesse acontecido sem o auxílio da famigerada tecnologia. Ministrado em conjunto com Guilherme Mazzafera e Fernanda Correia, que também colaboraram para este livro, consideramos que o curso cumpriu o propósito de ajudar na consolidação da obra de Tolkien no ambiente acadêmico, promovendo o encontro de leitores e abrindo o espaço para o debate entre pessoas com bagagens e visões diversas.

Foi do curso de difusão que surgiu este livro, o qual dá continuidade ao anterior, *A Subcriação de Mundos* (2019), mas agora dedicado a algumas das obras que vieram a lume depois do falecimento de Tolkien em 1973, como *O Silmarillion*, a série *The History of Middle-earth*, além de livros de fora do legendário, como *Cartas do Papai Noel* e *Roverando*. As abordagens são variadas — vão do filológico ao teológico, passando pelo histórico, filosófico, biográfico e, é claro, o literário, e esperamos que o leitor consiga perceber os artigos não apenas como uma valiosa contribuição acadêmica, mas também como um testemunho da amplitude intelectual de Tolkien, cuja obra se curva elegantemente ao escrutínio das mais diversas disciplinas e, ao mesmo tempo, elude todas elas, revelando novas e sinuosas trilhas que exigem dos estudiosos disposição e paciência inabaláveis.

A obra de Tolkien passa por um processo de renovação no país, com as (re)traduções lançadas pela editora HarperCollins Brasil, o que tem feito o público leitor se expandir; à medida em que se consolida, tal público procura saber mais e mais sobre o autor inglês. Ao mesmo tempo, há leitores antigos de Tolkien cuja vontade de conhecer novos pontos de vista nunca esmoreceu. Este livro é dirigido a ambos os tipos de leitores, e todos certamente aprenderão algo de novo aqui. De nossa parte, aprendemos muito.

Para que este livro fosse possível, muitas pessoas precisaram dispor voluntariamente de seu tempo, talento, generosidade e paciência, e a elas agradecemos imensamente.

Às nossas famílias, cujo amor e compreensão são inesgotáveis.

À professora Maria Zilda da Cunha, coordenadora deste e de tantos outros projetos que dão espaço para Tolkien na Universidade de São Paulo, e que brinda este livro com seu prefácio.

Aos queridos Guilherme Mazzafera e Fernanda Correia, que nos ajudaram a fazer o curso dar certo e que agora contribuem com seus artigos para este livro. Aos demais autores, que também confiaram a nossos cuidados os seus preciosos artigos: Carlos Caldas, Cássio Dalpiaz, Emanuelle Gomes, Érica Fontes, Erick Carvalho, Solange Carvalho e Verônica Valadares.

Aos criteriosos e solícitos revisores: Joana Marques Ribeiro, Luciana de Paula, Maurício Avoletta Júnior e Paulo César Ribeiro Filho.

Às talentosas Aline Vale, cuja espantosa arte ilumina a nossa capa, e Aline A. Siqueira, que generosa e belamente fez o design final e o da capa.

Aos funcionários da USP, que propiciaram a publicação deste livro.

Nossa gratidão se estende a todos os que viabilizaram este projeto ou que nos motivaram para que acontecesse. De modo especial, àqueles que têm demonstrado cada vez mais interesse pela leitura crítica e pelos estudos da literatura tolkieniana no Brasil. Edificados por tão nobres legados — do pai autor e do filho editor — e entusiasmados pelo interesse de antigos e novos leitores de tão venturosa obra literária, entregamos com esmero e afeto este livro, na esperança de que contribua para novos olhares e novos passos para os estudos tolkienianos e mitopoéticos no Brasil e no mundo.

Cristina Casagrande
Diego Klautau
Eduardo Boheme

SÃO PAULO, 2021

PREFÁCIO

Sobre o Destino de Tolkien e o Despertar dos Elfos

Conta-se que, assim que Varda terminou seus trabalhos, e esses foram longos, quando Menelmacar caminhou pelo céu pela primeira vez, e o fogo azul de Helluin chamejou nas brumas acima das fronteiras do mundo, naquela hora os Filhos da Terra despertaram, os Primogênitos de Ilúvatar. À beira do lago iluminado pelas estrelas de Cuiviénen, Água do Despertar, levantaram-se do sono de Ilúvatar; e, enquanto habitavam ainda em silêncio à beira de Cuiviénen, seus olhos contemplaram, antes de todas as coisas, as estrelas do céu. Portanto, amaram sempre a luz das estrelas e reverenciaram Varda Elentári acima de todos os Valar.

A CITAÇÃO ACIMA, RETIRADA DE *O Silmarillion*, alude ao despertar dos Elfos, presente nessa importante antologia de obras mitopoéticas realizadas por J.R.R. Tolkien (1892–1973) e publicadas postumamente pelo filho Christopher Tolkien (1924–2020). Essa coletânea compreende um dos mais expressivos mitos da criação de Tolkien; em sua escritura, circunscrevem-se fortes signos da narrativa bíblica, apesar da assumida ficcionalidade. A produção literária confiada a Tolkien, desse modo, abriga uma parte considerável da formação dos livros sagrados da humanidade, bem como concentra a força densa de um verbal criador, engendrando a beleza das imagens no narrar e trazendo fulgurações de linguagens em porvir.

Esse caráter tão incomum da produção de Tolkien, dinamizada por singular poder imaginativo, semeia férteis campos. É notável, por exemplo, como a obra tolkieniana vem ganhando expressiva recepção, nos últimos tempos, em vários lugares do mundo, abrangendo um público mais amplo, com traduções para vários idiomas e adaptações fílmicas que vem recebendo.

Nesse contexto, o entranhado convívio com a obra de Tolkien suscita incessante reflexão. Este é o caso dos estudos recentes que trazem à luz, numa

dimensão acadêmica, a potência dos enlaces éticos, filológicos e estéticos albergados na sua produção. Na universidade, criam-se vias para um pensar teórico-crítico sobre uma obra capaz de enlaçar a criação, a literatura, uma reflexão sobre o obscuro mistério da vida e do ser ético e político que se faz pela força emancipatória da palavra e da criatura.

No diálogo travado por Tolkien, pai e filho, sob as inflexões teológicas, filosóficas, filológicas e literárias, tramam-se fragmentos de uma obra por vir, numa rede de pensamento e criação, inspirando leituras desta contemporaneidade. Testemunha dessa peculiar semiose, este ensaio introdutório, a mim confiado, coloca sob breve consideração gestos que trazem à luz uma relação importante entre a contemplação e ação, entre a atividade criativa e crítica, inerente ao ato de linguagem.

É nesse sentido que o título escolhido para o texto que aqui apresento alude ao nascimento dos Elfos — seres sábios e, por vezes, perigosos, capazes de magia e encantamento, imortais em relação à Natureza. Se assim for, são eles responsáveis pela “pervivência” ou permanência de ideias, pela sobrevivência de imagens e pela liberação da vida represada em uma obra, acabada, ou incompleta à espera da potência do devir. Nesses termos, tornam-se também, penso eu, dinamizadores do destino da obra de Tolkien, como também indício. Livres e bem-aventurados, esses passam pela fronteira das aldeias, onde se fala por gestos, um lugar em que se pode inventar de novo, ostentando um passaporte rumo à felicidade.

Nessa ordem de raciocínio é que trago recordações de encontros memoráveis e começo a pensar em Christopher Tolkien, cuja morte recente, em 2020, nos tocou. O terceiro filho de Tolkien foi responsável por editar e publicar grande parte da obra póstuma de seu pai; desenhou os mapas originais para *O Senhor dos Anéis*, e foi responsável por editar postumamente, em 1977, com a ajuda de Guy Gavriel Kay, *O Silmarillion*, obra de grande porte e deixada incompleta por Tolkien, necessitando de um incansável trabalho de recolha, atenção arguta, fina ourivesaria, potencial criador para a inserção de fragmentos que dessem a concreção adequada a uma produção que seria confiada a um autor como Tolkien.

De maneira lúdica, mas não menos respeitosa, diria que convivo com instigantes e travessos Elfos, que cito nominalmente. Convirá lembrar que Elfos, na mitologia de Tolkien, despertados às margens do lago Cuiviénen, eram ligados a Arda (a Terra) até seu fim e, portanto, dotados de imortalidade; eram os Primogênitos (antes dos mortais sucessores). As travessuras

élficas aqui elencadas são responsabilidade de alguns Primogênitos, entre os quais Cristina Casagrande, Eduardo Boheme e Diego Klautau.

Casagrande, realizando uma leitura analítica acerca da amizade em *O Senhor dos Anéis*, sob minha orientação, impactou, com encantamento e curiosidade investigativa, os estudos sobre a Produção Literária e Cultural para Crianças e Jovens na Universidade de São Paulo. O trabalho, defendido com brilhantismo, ganhou rumos de tese de doutoramento, o endereçamento para criação do site e canal *Tolkienista*, a organização de eventos como a exposição, na FFLCH/ USP, em comemoração aos 80 anos do livro *O Hobbit*; a organização de um grupo de pesquisa sobre Tolkien credenciado pelo GPPLCCJ/CNPq, o qual lidero; a realização de cursos de difusão cultural, dentre os quais cito o último, cujas reflexões dão concretude a esta produção livresca, e que conta com Eduardo Boheme e Diego Klautau como demais organizadores. O curso, denominado *As Obras Póstumas de J.R.R. Tolkien: Uma Homenagem a Christopher*, realizado por Casagrande juntamente com Eduardo Boheme, Diego Klautau, Guilherme Mazzafera e Fernanda Correia, propôs a discussão de noções como a construção biográfica, autoria e coautoria, ao examinar as estratégias usadas por Christopher Tolkien para organizar e apresentar o material de seu pai, chamando a atenção para a figura do editor, além de explorar a composição e recepção de alguns dos textos póstumos mais importantes, como *O Silmarillion*, os Grandes Contos da Primeira Era e a série *The History of Middle-earth*.

Klautau migra de seu universo acadêmico gerido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, instituição onde realizou graduação em História, o mestrado (*O Bem e o Mal na Terra-Média – A Filosofia de Santo Agostinho em O Senhor dos Anéis de J.R.R. Tolkien como Crítica à Modernidade*), em Ciências da Religião, o doutorado (*Paidéia Mitopoética: A Educação em Tolkien*); e o estágio pós-doutoral para agregar inventividade, e competente contribuição teórica ao processo desenvolvido por Casagrande, acima descrito, semeando ideias, dinamizando e alimentando as reflexões acerca da obra tolkieniana.

Eduardo Boheme, jovem ligado ao campo da Tradução, realizou estudos de mestrado sobre a tradução e caligrafia tolkieniana no Trinity College da Universidade de Dublin, e empresta sua sabedoria e mão diagramadora às diferentes tarefas realizadas pelo grupo de pesquisa.

Admirável é a efervescência de travessuras de outros seres pertencentes ao mesmo grupo élfico, que se traduz em uma rede de conluio cuja textura densa enovela o destino da obra de Tolkien na trama urdida de gestos

como os acima apontados, cuja assinatura podemos conferir neste livro ora publicado, o qual ganha singular completude com a iluminação da imagem da capa de Aline Vale e o design de Aline A. Siqueira. Arte, aliás, inspirada no excerto que abre o nosso texto e que remete ao nascimento dos Elfos.

À guisa de conclusão, com Maurice Blanchot, em *O Livro por Vir*, diríamos que a obra tolkieniana guarda um segredo do devir. Habita a obra de J.R.R. Tolkien um fiat da criação — uma poesia por vir — que aguarda “uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos faz mestres”. Está em jogo, na composição das palavras do filólogo e ficcionista, algo que será posto a “descoberto, pela escansão rítmica do ser, o espaço de seu desdobramento”. Christopher Tolkien não só fez sobreviver a linhagem do pai como abrigou nos escritos postumamente publicados a poesia que ali sempre esteve potencialmente em devir.

Nossos travessos Elfos, com poderes mágicos e grande ligação com a potência da luz e das estrelas que reverenciam, estão a traçar caminhos que dimensionam, para a sua época, o destino de Tolkien, sua filosofia, sua estética e seu poder criador. *As Obras Póstumas de J.R.R. Tolkien: Uma Homenagem a Christopher* é livro que se faz a várias mãos, diferentes olhares e vozes que se conjugam pela admiração, pela pesquisa e pela crítica.

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A Imagem do Pai: A Construção da Figura Pública de J.R.R. Tolkien como Monumento

The Image of the Father: The Construction of J.R.R. Tolkien's
Public Figure as a Monument

Diego Klautau¹

Este artigo trata de um recorte da imagem pública de J.R.R. Tolkien percebida a partir das obras *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia* e *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. O primeiro documento foi escrito pelo biógrafo Humphrey Carpenter, que declara em suas considerações a importância de Christopher Tolkien, filho e testamenteiro literário de J.R.R. Tolkien, para a configuração final do texto. O segundo documento foi editado por Carpenter e apresenta formalmente Christopher Tolkien como assistente de edição. Assim, a partir das discussões teórico-metodológicas de Jacques Le Goff sobre análise de documento como monumento, a perspectiva historiográfica deste artigo visa acentuar os traços escolhidos pelos autores em relação à figura pública de Tolkien. Nesse sentido, família, amigos, trabalho, política e religião são as cinco características ressaltadas, tanto na biografia quanto nas cartas, como constituintes dessa imagem pública. Como ponto final, o artigo levanta considerações sobre como foi apresentado o casamento de Tolkien e Edith nos documentos selecionados. PALAVRAS-CHAVE: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Imagem; Pai; Monumento.

This article deals with an aspect of the public image of J.R.R. Tolkien as gleaned from the works *J.R.R. Tolkien: A Biography* and *The Letters of J.R.R. Tolkien*. The first document was written by the biographer Humphrey Carpenter, who states in his considerations the importance of Christopher Tolkien, J.R.R. Tolkien's son and literary executor, for the text's final configuration. The second document was edited by Carpenter and formally introduces Christopher Tolkien as assistant. Thus, based on Jacques Le Goff's theoretical and methodological discussions on document analysis as a monument, the historiographical perspective of this article aims to emphasize the features selected by the authors concerning J.R.R. Tolkien's public figure. In this sense, family, friends, work, politics, and religion are the five characteristics highlighted both in the biography and in the letters as constituents of J.R.R. Tolkien's public image. Finally, the article raises considerations on the way the marriage of J.R.R. Tolkien and Edith Tolkien was presented in the selected documents. KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Image; Father; Monument.

1 Doutor em Ciências da Religião pela PUC-SP. Professor do Centro Universitário FEI e do Colégio Catamarã.

E-mail: dklautau@gmail.com

Os Documentos

A ESCOLHA DE *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*, publicada originalmente em 1977, e *As Cartas de J.R.R. Tolkien*, lançadas em 1981, como documentos privilegiados para uma configuração da imagem pública do autor de *O Senhor dos Anéis* se justifica, dentre outras coisas, pela relevância da orientação de Christopher Tolkien na elaboração dessas obras. No caso da primeira fonte, apesar da assinatura do biógrafo, este admite que a elaboração do texto foi muito marcada pela presença do filho de J.R.R. Tolkien e pelo diálogo constante com sua família, assim como pela atmosfera doméstica na qual os documentos foram lidos e debatidos. Em nota à primeira edição de 1977, Humphrey Carpenter comenta sobre o impacto relevante dessa relação muito próxima com Christopher Tolkien, especialmente pela afinidade de trabalho do biógrafo com o editor de *O Silmarillion*, livro publicado na mesma época.

Já mencionei Christopher Tolkien, mas não posso deixar de registrar minha dívida especial para com ele. Como testamenteiro literário do seu pai, teve diante de si a imensa tarefa de organizar a publicação de *O Silmarillion*. No meio desse trabalho, dedicou inúmeras horas para me auxiliar e fez sugestões cruciais e inestimáveis que tiveram considerável influência sobre a forma final deste livro. Além disso, ele, sua esposa Baillie e seus filhos, Adam e Rachel, receberam-me em sua casa cinco dias por semana durante quase oito meses enquanto eu consultava o grande número de documentos e manuscritos que guardavam sob o seu teto nessa época. Graças à sua recepção sempre afetuosa, minha tarefa foi um grande prazer. (CARPENTER, 2018, p. 383)

Ao investigarmos o segundo documento, publicado em 1981 e com a assinatura formal de Christopher Tolkien como assistente, percebemos novamente o registro de Carpenter do débito pela orientação do herdeiro do autor de *O Senhor dos Anéis* como elemento fulcral da edição. De fato, chama a atenção a referência a uma enorme quantidade de material que teve de ser omitida, especialmente em relação à vida familiar, uma vez que a seleção privilegiou discussões sobre os livros de J.R.R. Tolkien, seus interesses diversos e sua visão de mundo.

Nesta apresentação das fontes escolhidas, vale notar a indicação explícita da omissão das cartas do início do relacionamento entre Tolkien e Edith

Bratt e dos primeiros anos de seu casamento, o que nos permite especular sobre uma mudança de tratamento editorial do tema a partir da maior participação de Christopher Tolkien, especialmente ao compararmos as considerações feitas por Humphrey Carpenter sobre esse assunto na biografia:

A consequência é que um grande número de cartas de Tolkien sobreviveu; e quando, com o auxílio de Christopher Tolkien, comecei a trabalhar nesta seleção, tornou-se óbvio que uma enorme quantidade de material teria de ser omitida, e que apenas passagens de particular interesse poderiam ser incluídas. A prioridade, naturalmente, foi dada àquelas cartas nas quais Tolkien discute seus próprios livros; mas a seleção também foi feita com o objetivo de demonstrar o grande âmbito da mente e dos interesses de Tolkien, e sua idiossincrática, mas sempre clara visão do mundo.

Entre as omissões está o grande acervo de cartas que ele escreveu entre 1913 e 1918 a Edith Bratt, que foi sua noiva e posteriormente esposa; essas cartas são de caráter altamente pessoal, e dentre elas escolhi apenas algumas passagens que se referem a obras nas quais Tolkien estava empenhado na época. (CARPENTER, 2006, p. 7)

Os critérios de prioridade na seleção das cartas foram, primeiramente, as discussões sobre as próprias obras literárias publicadas, como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*; mas também trechos e considerações sobre a mente e os interesses de J.R.R Tolkien, ou seja, sua visão de mundo particular, da qual recortamos para este artigo cinco temas: a família, os amigos, o trabalho, a política e a religião.

Documento é Monumento

Uma das mais controversas discussões sobre teoria da história e produção historiográfica gira em torno das abordagens metodológicas sobre a análise de fontes. Desde a sacralização do documento como fonte de revelação de fatos históricos até sua completa relativização e conformação como apenas ficção narrativa sem nenhum vínculo com a realidade histórica em si, as controvérsias epistemológicas e teóricas sobre esses três pontos, isto é, o vínculo entre os acontecimentos históricos, o registro em documentos e a interpretação desses relatos, multiplicaram-se no decorrer dos séculos.

Mas, do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento. (LE GOFF, 2003, p. 10)

Essa distinção feita pelo historiador Jacques Le Goff é o enfoque que adotamos neste artigo. Da mesma forma que o fato histórico não é determinado de maneira única, não havendo uma sequência definida quanto à significância dos acontecimentos, o próprio documento enquanto registro fiel e inquestionável da realidade histórica é colocado em xeque. Assim, o símbolo do monumento é utilizado em sua dupla significação metafórica de elevação, pois se de um lado há o esforço de construção física como em uma estátua, um prédio ou uma obra de concreto e metais, por outro lado existe uma segunda conotação enquanto exortação moral, religiosa ou patriótica de uma determinada figura, de uma instituição social ou de um evento marcante em uma comunidade. Dessa forma, elevar um monumento é erigilo materialmente em sua concretude do chão às alturas, tornando-o visível para a admiração de todos e, ao mesmo tempo, promover uma apresentação laudatória de uma pessoa, organização ou acontecimento.

Contudo, não se pode perder de vista a noção de verdade histórica, entendida como a sequência de eventos reais, ainda que permeados e modulados por uma série de paradigmas, enfoques e cruzamentos ideológicos e institucionais. A dificuldade de acessar esse real é ponto pacífico nas discussões teóricas que, muitas vezes, transcendem a epistemologia da historiografia, culminando na busca e apreciação de parâmetros filosóficos, cognitivos e metafísicos da inteligência humana. Ainda assim, o historiador não deve assumir inconsequentemente que a verdade é apenas um ponto de vista, uma narrativa meramente construída a partir de uma massa amorfa de eventos desconexos e caóticos ou apenas existente na medida em que tais acontecimentos são selecionados arbitrariamente por interesses narrativos descomprometidos com o entendimento objetivo do passado.

A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade

histórica e num abandono da noção de verdade em história; ao contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito. (LE GOFF, 2003, p. 11)

Nesse sentido, que tipo de verdade possui um documento-monumento? Obviamente, quando falamos de versões construídas e da impenetrabilidade da realidade histórica *in totum*, não queremos afirmar, em um pêndulo descontrolado, que todo esforço de compreensão histórica é pura ficção subjetiva, contribuindo para um ambiente de pós-verdade sem nenhuma solidez cognitiva maior que a das *fake news*. Um prédio é uma construção e ainda assim possui uma consistência rochosa maior que qualquer ente orgânico. Em outras palavras, afirmar que um muro é somente uma construção não impede a morte de quem se chocar em alta velocidade contra uma parede de concreto.

O documento não integra em si mesmo a verdade histórica em sua plenitude, e nem mesmo é um recorte inquestionável de um fato constelado, como se a descrição documental fosse uma fórmula da física, uma equação aritmética ou um conjunto de axiomas da geometria. Todavia, o documento enquanto monumento é um registro objetivo, estabilizado na realidade e densamente constituído de existência, o que impõe limites interpretativos e margens de segurança para uma hermenêutica relevante. Em outras palavras, é possível fragmentar, torcer e extrapolar o razoável em uma manipulação do documento-monumento que vise forçá-lo a concordar com uma ideologia, com uma visão de mundo ou com uma perspectiva política exclusiva do hermeneuta. Nesse caso, vale a máxima de Gandalf sobre a pessoa que ao quebrar algo para compreendê-lo, necessariamente abandona a sabedoria.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si própria. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...] porque um monumento é em primeiro lugar uma roupa, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 2003, p. 538)

Ao considerarmos o documento como monumento, tanto no sentido de trabalho de edificação quanto no de exercício de elevação moral, para além da objetividade das informações contidas na fonte documental, cabe ao historiador procurar identificar as motivações contextuais das estruturas sociais inerentes ao período de confecção do registro. É também essa demanda pelas intenções, propósitos e interesses que forjaram as fontes que propicia a identificação dessas condições de produção dos documentos-monumentos.

Com efeito, analisar a roupagem ideológica, esse vestido de ideias que recobre um fato na realidade, é uma forma de compreender a verdade histórica, embora sem a pretensão de abarcar sua totalidade como acontecimento plenamente apreendido pela inteligência em todas as suas minuciosas significações, e com consciência das camadas interpretativas que culminaram em um objeto singular que é o documento. Isto posto, perguntamo-nos, neste artigo, que tipo de monumento Christopher Tolkien e Humphrey Carpenter construíram para vestir a figura pública de J.R.R. Tolkien.

Para modestamente responder a essa pergunta, que em si mesma produziria muitas teses, escolhemos a investigação de cartas que contêm registros sobre cinco pontos que exemplificam essa modelagem da imagem do pai, os quais já foram mencionados anteriormente: a família, especialmente em relação aos filhos; os amigos, como companhia e cultura; o trabalho, entre a pesquisa em filologia e a docência universitária; a visão política, em meio a guerras e nacionalismos; e a religião, em suas práticas, crenças e especulações. Quanto à biografia, selecionamos trechos que, narrados por Carpenter e tacitamente chancelados por Christopher, apresentam uma configuração diferente para a relação entre Edith e J.R.R. Tolkien.

As Cartas

Sobre a família, muitos recortes poderiam ser feitos. Desde os comentários sobre a conversão e morte de Mabel Tolkien, a importância da tutoria do Padre Francis Morgan, o romance com Edith Bratt que se manifesta profundamente em certos comentários de Tolkien, o nascimento dos filhos e os relatos das produções das histórias infantis, assim como o acompanhamento da maturidade dos filhos em seus dramas pessoais relacionados a profissões, vida conjugal, análise política e religiosa.

Nesse amplo leque de possibilidades, escolhemos como amostra a carta 55, de 18 de janeiro de 1944, escrita quando Tolkien tinha 52 anos e seu destinatário, Christopher, tinha 20 e estava na África do Sul, junto à

Força Aérea britânica, lutando na Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, pai e filho se aproximavam em trocas de correspondências nas quais comentavam sobre os horrores da guerra, pois um lutara na anterior, e o outro estava no conflito de então.

Fæder his þriddan suna (1)^[*]

[...]

Começo hoje a *numerar* cada carta e *cada página*, de modo que você saberá se alguma estiver fora de ordem — e as notícias simples de importância poderão ser organizadas. Esta é a (Nº 1) de **Pater ad Filium Natu (sed haud alioquin) minimum^[†]: Fæder suna his ágnun, þám gingstan nalles unléofestan^[‡]**. (Suponho que seja permitido a um professor de inglês antigo usar esse idioma com um antigo pupilo? — pergunta de ref. ao censor, caso haja algum).

[*] Anglo-saxão, “[O] pai [ao] seu terceiro filho”. [...] [†] Latim, “[O] Pai ao seu Filho [,] Nascido o mais jovem (mas de modo algum em outros aspectos [o menos importante])”. [‡] Anglo-saxão, “[O] Pai ao seu próprio filho, o mais novo [mas] de modo algum o menos amado”. (TOLKIEN, 2006, p. 69–70; 414, grifos do autor, negritos nossos)

O que é notável nesta carta é o carinho expresso por Tolkien ao seu filho através de uma intimidade linguística, uma vez que o uso do inglês antigo era hábito entre os dois, inclusive em uma referência explícita à relação mestre-pupilo enquanto atividade profissional entre filólogos. Nesse trecho, identificamos a erudição do filólogo sênior e a cultura familiar cultivada em meio a línguas diversas, uma vez que o latim é utilizado como base comparativa quanto à língua da época do Rei Alfredo.

Quanto ao conteúdo, ressaltamos as declarações de amor de um pai ao seu filho que está enredado em uma guerra, estúpida e brutal como todas. A edição das cartas registra a coleção de *Fæder his þriddan suna* até a FS 80, de 11 de fevereiro de 1945. Como a primeira é de 18 de janeiro de 1944, pode-se dizer que a troca de correspondências durou pouco mais de um ano, com a média de uma carta escrita a cada cinco dias.

Em relação aos amigos, J.R.R. Tolkien sempre manteve o costume de tomar parte em grupos de confidentes e pessoas com os mesmos gostos ou interesse em pesquisas. Desde o T.C.B.S. — *Tea Club Barrovian Society* —, formado em Birmingham em seus anos de colégio, por volta de 1911, pas-

sando pelos *Apolausticks*, os amantes da boa vida, logo quando ingressou em Oxford em 1912; o Clube Viking, formado em 1922 quando era professor na universidade de Leeds; os *Coalbiters*, formado aproximadamente em 1926, quando se transferiu para Oxford; e, enfim, os célebres *Inklings*, dos quais começou a participar em 1931. Esse cultivo da amizade, uma forma de amor considerada por muitos como irrelevante e superficial, era uma característica facilmente detectável na vida de Tolkien. A edição das cartas dá testemunho de um diálogo frequente com amigos da universidade, como C.S. Lewis, ou da Igreja, como o Pe. Robert Murray, assim como com alunos, editores, jornalistas e fãs.

Nesse universo, nossa amostra é a carta 5, de 12 de agosto de 1916. Vale a ressalva de que as quatro primeiras cartas da edição são destinadas a Edith, de modo que se nota a opção editorial por incluir uma importante carta sobre amizade logo após aquelas destinadas à esposa. É uma carta para o amigo do T.C.B.S. Geoffrey Smith, integrante do 11º Batalhão dos Fuzileiros de Lancashire, F.E.B., então alocado na França durante a Primeira Guerra Mundial. O assunto da carta é a morte de Rob Gilson na frente de batalha.

A grandeza que Rob encontrou de modo algum é menor — pois a grandeza que eu tencionava e tremulamente esperava como nossa é sem valor a menos que seja impregnada com a mesma santidade de coragem, sofrimento e sacrifício — mas é de um tipo diferente. Sua grandeza, em outras palavras, é agora uma questão pessoal nossa — de um tipo que fará com que transformemos o 1º de julho num dia especial por todos os anos que Deus possa conceder a qualquer um de nós —, mas apenas toca o TCBS naquela faceta precisa que talvez, é possível, fosse a única que Rob sentia: “Amizade na enésima potência”. O que eu tencionava, e penso que Chris tencionava, e estou quase certo de que você tencionava, era que fosse concedida ao TCBS alguma centelha de fogo — certamente como um conjunto se não individualmente — que estivesse destinada a acender uma nova luz ou, o que é a mesma coisa, reacender uma antiga luz no mundo; que o TCBS fosse destinado a testemunhar por Deus e pela Verdade de um modo ainda mais direto do que pela entrega de suas várias vidas nesta guerra (que é, por todo o mal do nosso próprio lado, em uma visão mais ampla o bem contra o mal). (TOLKIEN, 2006, p. 15–16)

O que vale ressaltar na carta é a ligação entre amizade e santidade. A grandeza militar destinada a Rob Gilson como mártir de guerra é posta em contraste, enquanto diferença e não como inferioridade, com a transcendência que Tolkien entendia como fundamento do cultivo da amizade. Embora o heroísmo patriótico militar e a amizade exponencialmente considerada são assumidas por Tolkien como de fato tendo significados importantes, o jovem tenente inglês afirmava ainda um outro sentido que era diferente desses dois.

A intenção do filólogo recém-formado era a aceitação de uma graça divina inerente ao grupo de amigos, que estavam destinados a uma missão especial, a de promover uma iluminação cultural, um testemunho de Deus e da Verdade por meio da literatura. Desse modo, a amizade à enésima potência e o heroísmo militar se completariam somente com essa assunção da espiritualidade como missão e todos os compromissos e tarefas dela advindos. O fermento que fundava o T.C.B.S, em verdade, eram as virtudes da amizade e do heroísmo imiscuídas no propósito da santidade, esse testemunho de Deus e da Verdade.

É nessa forja particular da experiência do grupo que se buscava a glória da beleza divina, tão antiga e tão nova, como uma centelha de fogo a iluminar o mundo. Em verdade, esse horizonte da santidade acompanharia várias dimensões da vida de J.R.R. Tolkien, ainda que em determinadas épocas houvesse certa oscilação na prática religiosa, transbordando o significado estritamente de fé em direção às suas ficções, modulando escolhas de objetos de pesquisas acadêmicas e delineando o compartilhamento de seus interesses nesse cultivo de amizades e grupos de discussão.

No caso do trabalho profissional, as cartas indicam o empenho constante de J.R.R. Tolkien com a pesquisa acadêmica, com a produção literária e com as aulas na universidade. Todavia, é marcante o apreço pelo estudo das línguas, suas gêneses, desenvolvimentos e abandonos. A filologia, a mitologia e a literatura são constantemente relacionadas, evidenciando a dedicação intelectual genuína de um professor, escritor e pesquisador.

Dentre as múltiplas possibilidades de recorte desse aspecto, resolvemos adotar uma perspectiva que demonstra o entrelaçamento entre a atividade filológica e a escrita ficcional. A seguir, veremos alguns trechos dos documentos nos quais Tolkien insistentemente recusa aproximações entre nomes de personagens, eventos e locais presentes em seu mundo de fantasia, a Terra-média, e termos oriundos de línguas dos povos celtas, hebreus, gregos, cristãos, germânicos e anglo-saxões. São as negações de Tolkien,

dentre as quais algumas acabam sendo admitidas em outros escritos pelo próprio autor.

Na carta 19, de 16 de dezembro de 1937, Tolkien (2006, p. 31) afirma sobre os nomes élficos presentes em *O Hobbit* que é “Desnecessário dizer que eles não são celtas! Nem o são os contos”. Na carta 165, de 30 de junho de 1955, sobre a presença explícita do cristianismo na Terra-média, Tolkien (2006, p. 211) escreve que “Em todo caso, sou um cristão; mas a ‘Terceira Era’ não era um mundo cristão”. Na carta 229, de 23 de fevereiro de 1961, ao reagir diante da comparação entre o Anel de Sauron e o Anel dos Nibelungos, o filólogo afirma: “Ambos os anéis eram redondos, e é aí que a semelhança termina. [...] Isso não tem absolutamente nada a ver com *O Senhor dos Anéis*” (TOLKIEN, 2006, p. 292).

De maneira peculiar, a carta 297, de agosto de 1967, escrita quando Tolkien já contava com 75 anos, consegue exprimir três negações em sequência, sendo impossível evitar um ar cômico ao imaginarmos a célebre ranzinze de Tolkien quando lidava com certos temas literários, especialmente em uma idade mais avançada:

[...] não há ligação linguística, e, portanto, nenhuma ligação em significado, entre Sauron, uma forma contemporânea de um derivado mais antigo **θaurond-* de uma forma adjetiva **θaurā* (de uma base √THAW) “detestável”, e a palavra grega σάυρα “um lagarto”. [...] Quanto à “terra de Morīah” (note a ênfase): ela tampouco possui qualquer ligação (mesmo “externamente”). Internamente não há ligação concebível entre as minerações dos Anões e a história de Abraão. [...] O uso de *éarendel* no simbolismo cristão a[nglo]-s[axão] como o arauto do nascimento do verdadeiro Sol em Cristo é completamente estranho ao meu uso [...] a existência do Deus Único, Eru, é de conhecimento dos sábios, mas não está acessível exceto pelos ou através dos *Valar*, embora Ele ainda seja lembrado em preces (não pronunciadas) por aqueles de origem Númenóreana. (TOLKIEN, 2006, p. 360–366, grifos do autor)

A recusa da origem grega do nome sáurio como relativo a lagarto, répteis, serpentes e dragões enquanto diretamente associado ao personagem Sauron de *O Senhor dos Anéis* pressupõe a ligação entre linguagem e significado. Logo, se não há conexão entre “sáurio” e “Sauron” em termos linguísticos, não pode haver vínculo entre seus significados. Contudo, a narrativa de um antagonista que é uma criatura ambiciosa, egoísta, cruel, sagaz e ancestral

que vive em uma montanha relacionada com o fogo, reclama a posse de um objeto de ouro amaldiçoado que lhe foi furtado e que só pode ser derrotada porque possui um ponto fraco escondido diante de sua aparente invencibilidade é demasiado rica em similitude quando o senhor dos anéis da Terra-média é comparado ao dragão de *Beowulf* ou mesmo ao Fáfñir nórdico e, é claro, ao próprio vilão Smaug de *O Hobbit*.

Na mesma carta, é negada qualquer relação entre o nome da cidade subterrânea do povo de Durin e o do monte de sacrifício no qual Abraão ofereceu Isaque para Deus, que poupou o filho do patriarca em resposta à sua fidelidade. Contudo, para além dos paralelos entre a linguagem dos anãos e o hebraico, e entre a missão de recuperar a terra perdida descrita em *O Hobbit* e a diáspora judaica, é necessário ressaltar que a cena descrita em *O Silmarillion* da criação dos anãos por Aulë e a sua disposição de matar seus filhos como prova expiatória para agradar Ilúvatar contém um significado muito similar à misericórdia do Deus de Abraão, que poupa seu servidor de matar o filho porque já está satisfeito com a demonstração de obediência e arrependimento. Assim, Moria e Moria não parecem ser tão claramente desconexas.

Por fim, o uso de *éarendel* no contexto cristão anglo-saxão é igualmente recusado como referente ao herói Eärendil de *O Silmarillion*. Todavia, a estrela do céu que simboliza esperança — pregressa no caso da lembrança da Silmaril da Terra-média e futura no caso do advento de Jesus dos cristãos anglo-saxões — é igualmente associada ao Deus único que, no caso da literatura de Tolkien, é conhecido somente por preces semiesquecidas dos herdeiros de Númenor ou pela devoção aos Valar cultivada pelos elfos e sábios.

No caso da política, as cartas demonstram um erudito que reflete sobre a necessidade do poder e ordenação dos homens em um mundo caído. Os jogos e negociações das instituições e partidos em suas contendas ideológicas não eram muito apreciadas pelo desiludido Tolkien. Assim, é possível encontrar uma miríade de temas comentados pelo autor, tais como patriotismo, estado moderno, monarquia, democracia, nacionalismo romântico, imperialismo inglês, guerras mundiais, nazismo, fascismo, comunismo e guerra fria.

Como recorte demonstrativo para nosso artigo, escolhemos a famosa carta 131, de final de 1951, na qual Tolkien oferece ao editor Milton Waldman, da Collins, um panorama detalhado da elaboração de seu legendário. Nessa carta, Tolkien explica sobre seu desejo de criar uma mitologia para a Inglaterra, seu amado país. Neste trecho, podemos perceber a erudição

linguística e literária do escritor, assim como sua imaginação possante e sua sensibilidade mítica, isto é, sua preocupação com a expressão metafórica de temas morais e metafísicos. Essa meditação literária sobre a densidade da experiência humana e os limites de sua transmissão via fantasia engendra uma mitopoética que constitui ecos da verdade sobre o homem e o mundo.

[...] desde cedo eu era afligido pela pobreza de meu próprio amado país: ele não possuía histórias [stories] 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), mas não inglesas, salvo materiais de livros de contos populares empobrecidos. É claro que havia e há todo o mundo arthuriano mas este, poderoso como o é, foi naturalizado imperfeitamente, associado com o solo britânico mas não com o inglês; e não substitui o que eu sentia estar faltando. Por um lado, sua “faerie” é demasiado opulenta, fantástica, incoerente e repetitiva. Por outro lado e de modo mais importante: está envolta (e explicitamente contém) a religião cristã.

Por razões que não elaborarei, isso parece-me fatal. Mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo “real” primário. [...] Não ria! Mas, certa vez (minha crista há muito foi baixada), eu tinha em mente criar um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico — o maior apoiado no menor em contato com a terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo —, que eu poderia dedicar simplesmente à Inglaterra, ao meu país. Deveria possuir o tom e a qualidade que eu desejava, um tanto sereno e claro, com a fragrância de nosso “ar” (o clima e solo do noroeste, tendo em vista a Grã-Bretanha e as partes de cá da Europa: não a Itália ou o Egeu, muito menos o Oriente) [...] Os ciclos deveriam ligar-se a um todo majestoso e ainda assim deixar espaço para outras mentes e mãos, lidando com a tinta, música e drama. (TOLKIEN, 2006, p. 141)

Nesse trecho, encontramos um caso paradigmático de uma das maiores preocupações teóricas de Tolkien: o uso da alegoria. A criação de uma mitologia para seu país é o escopo do trecho, evidenciando assim seu

patriotismo, expresso no mundo da Terra-média no qual a monarquia dos herdeiros de Númenor é fundada na tradição religiosa oriunda dos Elfos e dos Valar, mas que ao mesmo tempo concorda e incentiva comunidades autônomas dos hobbits e outros homens a uma organização quase democrática e republicana.

Dessa forma, a produção literária do criador da Terra-média contém elementos do Mundo Primário, uma vez que o amor à Inglaterra é uma das suas motivações, sendo este um país da realidade tal qual a conhecemos. Todavia, a carta enfatiza que os elementos da verdade moral e religiosa que devem estar presentes na ficção precisam ser diferentes do Mundo Primário, e é justamente por isso que a literatura do ciclo arturiano não atinge seu objetivo mítico propriamente inglês.

Essa concepção analógica de semelhança e dessemelhança entre as estruturas morais e metafísicas do Mundo Secundário e do Mundo Primário é a base da discussão teórica sobre alegoria, simbolismo e metáfora em Tolkien. Como não é o escopo deste artigo aprofundar essa questão, indicamos as discussões feitas por Claudio Testi (2018, p. 15–20) sobre as três formas de interpretação do pensamento analógico na produção de Tolkien. Em primeiro lugar, existe a literária, que concebe investigar os significados morais e metafísicos de uma obra com base na lógica inerente do próprio texto; depois, a alegórica, isto é, por meio da correspondência analógica direta e fechada entre personagens, objetos, lugares e acontecimentos da literatura e da realidade; por fim, a exemplificação, que busca os valores, virtudes, vícios, ideias e princípios universais do Mundo Primário corporificados em entes ficcionais e fantásticos do mundo literário.

Essa terceira forma de interpretação analógica aberta, denominada como exemplificação, simbolismo, mito ou aplicabilidade, é utilizada tanto em ficção como em fatos históricos. Esse tipo de perspectiva analógica, a partir da tradição dos *exempla* medievais, refere-se à valorização da experiência particular dos leitores que evoca a compreensão singular das realidades universais, seguindo o mesmo processo metafísico proposto por Tomás de Aquino (2001) na *Suma Teológica* (ST I parte, q. 29 art. 1 e q. 75, art. 4.) denominado de individuação, isto é, a consolidação do ente particular a partir de sua participação na essência do gênero.

De fato, há 17 cartas que contêm alguma referência à alegoria.² Elas abrangem um período de 24 anos, sendo a primeira de 1938, escrita por um autor de 46 anos, e a última de 1962, quando já contava com 70 anos. A afirmação de desgosto pela alegoria no prefácio da edição norte-americana de 1965 de *O Senhor dos Anéis* tem, no mínimo, esse período de reflexão com seus correspondentes epistolares. Assim, é possível entender esse desejo de escrever uma mitologia para a Inglaterra tanto como manifestação de seu patriotismo quanto como de sua concepção de uma ordem política justa enquanto uma exemplificação dos princípios universais que ele julgava adequados para o Mundo Primário.

O último ponto recortado neste artigo como elemento para a confecção da imagem pública de J.R.R. Tolkien na edição de suas cartas é a religião. Temas como a fé cristã enquanto herança de Mabel Tolkien, a importância afetiva do Padre Francis Morgan e a identidade católica mantida ao longo da vida são discutidos por Tolkien com diversos interlocutores. De fato, compreender a situação da Igreja Católica de fins do século XIX e início do XX é fundamental para localizar o contexto dessa experiência religiosa do escritor.

Um historiador que reflete bem esse contexto histórico do catolicismo na Europa em geral e na Inglaterra em particular é Christopher Dawson. Em seu livro *Progresso e Religião: Uma Investigação Histórica* — publicado originalmente em 1929 e citado por Tolkien em seu ensaio “Sobre Estórias de Fadas” (TOLKIEN, 2020, p. 37; 71) — Dawson (2012) expõe as tendências intelectuais da Igreja Católica do período, especialmente suas bases críticas ao romantismo, com sua ênfase no subjetivismo, no sentimentalismo e no nacionalismo, assim como os protestos eclesiais romanos contra o modernismo filosófico e teológico e seus desdobramentos liberais, cientificistas e progressistas.

O outro escritor ligado à Igreja Católica citado por Tolkien em “Sobre Estórias de Fadas” é o célebre G.K. Chesterton (TOLKIEN, 2020, p. 54; 67; 69). Em sua obra *Ortodoxia*, publicada originalmente em 1908, Chesterton (2008) exemplifica o cenário intelectual católico romano na Inglaterra no início do século XX, retomando discussões sobre a unidade entre fé e razão a partir das perspectivas do neotomismo, reelaborando controvérsias por meio do resgate da tradição filosófica cristã entre os intelectuais públicos do período. Nesse sentido, a carta 213, de 25 de outubro de 1958, expressa

2 A saber, as cartas de número 34, 71, 109, 131, 142, 144, 153, 163, 165, 181, 186, 203, 205, 211, 215, 229 e 241.

claramente essa importância da religião para a visão de mundo do filólogo de Oxford (TOLKIEN, 2006, p. 274–275, grifo do autor):

Não gosto de fornecer “fatos” sobre mim [...] porque me oponho à tendência contemporânea na crítica, com seu interesse excessivo nos detalhes das vidas dos autores e artistas. Eles apenas desviam a atenção das obras de um autor [...] apenas o anjo da guarda de alguém, ou mesmo Deus, poderia elucidar a verdadeira relação entre fatos pessoais e as obras de um autor. Não o próprio autor (embora ele saiba mais do que qualquer investigador), e certamente não os assim chamados “psicólogos”.

Mas, é claro, há uma escala de importância em “fatos” desse tipo. Há fatos insignificantes (aqueles particularmente caros aos analistas e escritores de escritores): tais como embriaguez, espancamento da esposa e distúrbios similares. [...] Há então fatos mais significantes, que *têm* alguma relação com as obras de um autor, embora o conhecimento deles não explique realmente as obras, mesmo se examinados detalhadamente. Por exemplo [...] meu gosto por idiomas (que é obviamente um grande ingrediente em *O Senhor dos Anéis*) levaria muito tempo para ser [elucidado] e deixaria você gostando (ou não gostando) dos nomes e trechos de idiomas em meus livros, da mesma forma que antes. E há alguns fatos básicos que, por mais secamente expressados, são realmente significantes. Por exemplo, nasci em 1892 e vivi meus primeiros anos no “Condado” em uma época pré-mecânica. Ou mais importante, sou um cristão (o que pode ser deduzido a partir de minhas histórias), e de fato um católico romano.

Em uma estratégia de criticar um procedimento, como a insistência de relacionar eventos pessoais como determinantes para a compreensão da obra de um autor, para logo depois fazer o que criticava, o escritor coroa sua identidade de cristão católico romano colocando-a no topo de uma hierarquia de fatos que ele mesmo julgava relevantes para a apreciação de sua produção literária. Após a admitir a importância primeira da religião, concebe como fatos significantes o contexto histórico e geográfico do autor, como o nascimento em uma Inglaterra pré-mecânica, assim como seus gostos intelectuais e profissionais, no caso a filologia. Por fim, Tolkien despreza a existência de vícios, virtudes e idiosincrasias enquanto elementos psicológicos particulares de um autor capazes de influenciar primordialmente uma obra literária (PEARCE, 2019, posição 742–795 de 3737).

Imperfeição ou Ornamento?

Após a verificação dos temas selecionados na edição das cartas a fim de estabelecer os contornos do vestido de ideias confeccionado por Humphrey Carpenter e Christopher Tolkien para a imagem pública de J.R.R. Tolkien, cabe-nos chamar a atenção para um aspecto que causa espanto. Esse estranhamento se justifica devido a certa característica atribuída à vida de Tolkien que destoa da figura simpática dedicada à família e aos amigos, um profissional admirado e competente, patriota autêntico e fiel religioso.

Essa contradição se dá entre a imagem de um homem feliz, competente e generoso e a presença de um sofrimento insuperável no casamento com Edith Tolkien. Essa delicada tensão nos levanta a suspeita: trata-se de uma imperfeição despropositada na bela estátua monumental da figura pública ou de um ornamento, no sentido de detalhe final, intencional e denunciador da imagem do pai?

É importante reforçar que o autor oficial do documento-monumento *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia* é somente Humphrey Carpenter, ainda que, tal como enfatizamos no início deste artigo, a autoridade de Christopher Tolkien tenha sido registrada explicitamente.³ Embora nas cartas essa infelicidade no casamento não seja exposta, na biografia ela assume uma proporção expressiva, tanto na história da consolidação da família quanto nos anos finais do casal. Vejamos como o Humphrey Carpenter nos apresenta essa espinhosa questão no início dos anos 1930, quando a família morava em Northmoor Road, Oxford:

Edith começou a sentir-se ignorada por Ronald [...]. Tratava-se, na verdade, de uma questão afetiva. [...] [Ela] podia perceber que um lado de sua personalidade só vinha à tona quando estava na companhia de homens de sua espécie. Mais especificamente, ela notava, ressentida, a devoção que ele tinha por Jack Lewis. [...] Assim, ela não conseguia compreender por que Ronald gostava tanto da sua companhia e começou a sentir um pouco de ciúme. [...]

Havia também o problema da atitude de Edith frente ao catolicismo. Antes de se casarem, Ronald a persuadira a deixar a Igreja da Inglaterra e tornar-se católica, e na época ela se melindrara

³ Cf. também HAMMOND; SCULL, 2017, p. 163: “tendo sido examinada por Christopher Tolkien, [a biografia de Carpenter] contém muito poucos erros e interpretações equivocadas”. [“having been vetted by Christopher Tolkien, it contains very few errors or misinterpretations”].

um pouco com isso. Nos anos seguintes, ela quase desistira de ir à missa. Na segunda década de casamento, seus sentimentos anticatólicos tornaram-se mais exacerbados e, quando a família retornou a Oxford em 1925, ela não escondia seu ressentimento quando Ronald levava as crianças à igreja. Em parte, isso se devia ao fato dele insistir em confissões frequentes de forma rígida, quase medieval, e Edith sempre detestara confessar seus pecados a um padre. [...]

De certa forma, Ronald e Edith viviam vidas separadas em Northmoor Road, dormindo em quartos diferentes e mantendo horários diferentes [...] Durante o dia, ele mal começava a trabalhar e ela o convocava para alguma tarefa doméstica ou para tomar chá com um amigo. Por mais que as suportasse com paciência, essas interrupções frequentes, que em si nada mais eram que uma compreensível exigência de afeto e atenção, deixavam-no profundamente irritado. (CARPENTER, 2018, p. 212–215)

São palavras duras. Os dois tinham então por volta de 40 anos e uma vida já consolidada com os quatro filhos. O biógrafo apresenta problemas de ciúmes, descaso afetivo, diferenças religiosas, ressentimentos e afastamentos da intimidade. A descrição da imposição feita por Tolkien a Edith de confissões sacramentais frequentes assume ares de abuso espiritual de um vil patriarcalismo fundamentalista (quase medieval) e machista, algo de uma violência profunda para uma anglicana convertida supostamente para não perder o marido. Da mesma forma, a separação dos quartos denotava um distanciamento de intimidade física, tal como o simples pedido de Edith por atenção na partilha de um chá que provocava uma incompreensível, insensível e egoísta irritação por parte do cônjuge.

Em outro trecho da biografia, quando o casal morava em Bournemouth no final dos anos 1960, estando ambos já próximos dos 80 anos, Humphrey Carpenter nos apresenta um documento-monumento ainda mais discrepante com o restante da construção da figura pública de Tolkien. Ao pensarmos na perspectiva de um inglês moderno de meados do século XX, esse retrato feito por Humphrey Carpenter é quase uma reprodução de um *chiaroscuro* barroco, como o catolicismo obscurantista da Contrarreforma, no qual a magnitude e esplendor dos heróis é contrastada com a carga trágica da exibição de suas falhas incontornáveis, de seus defeitos ineludíveis e suas hipocrisias inocultáveis.

Ele e Edith ainda eram pessoas muito diferentes, com interesses muito diversos e, mesmo após 50 anos de casamento, nem sempre eram a companhia ideal um para o outro. Ocasionalmente havia momentos de irritação entre eles, assim como houvera ao longo de toda vida. [...]

No entanto, Bournemouth cumpre sua finalidade. É um ambiente onde pessoas idosas com algum dinheiro podem se sentir confortáveis e passar o tempo com outras da mesma idade e classe. Edith Tolkien gostou muito da cidade, e não sem razão, pois em Bournemouth, pela primeira vez na vida, ela fez um grande número de amigos. [...]

[Pois] o ambiente social do Miramar era muito semelhante ao que ela conhecera na casa dos Jessops, em Cheltenham, entre 1910 e 1913: classe média alta, afluenta, não intelectual e que exibia uma cordialidade fácil para com os de sua classe. No Miramar ela estava em casa, de volta ao seu próprio meio, como nunca estivera em Oxford ou em qualquer outra época de sua vida de casada. [...]

Ele não se sentia especialmente feliz no Miramar. Ao contrário de Edith, não apreciava o tipo de pessoas (como disse C.S. Lewis) “cuja conversa é quase que totalmente narrativa” e, apesar de às vezes encontrar um ou outro homem entre os hóspedes com quem era possível conversar, a sensação de aprisionamento o reduzia a uma raiva silenciosa e impotente. [...]

Mas o sacrifício tinha seu propósito e este foi alcançado. Edith estava feliz em Lakeside Road, tão feliz quanto estivera nas férias do Miramar, uma felicidade mais constante do que em qualquer outro período da sua vida de casada [...] Deixara de ser a esposa tímida, insegura e às vezes nervosa de um professor de Oxford e voltara a ser ela mesma, a sociável e bem-humorada Srta. Bratt dos dias de Cheltenham. Estava de volta ao ambiente ao qual realmente pertencia. (CARPENTER, 2018, p. 332–339)

Aqui vemos o veredito final do biógrafo. Foram mais de cinquenta anos de um casamento que levou Edith Tolkien a uma vida infeliz. No final de uma vida cheia de aparente partilha, o casal não era uma companhia ideal um para o outro. Em toda sua vida, a maior parte dela casada com Tolkien, foi somente em Bournemouth que Edith fez muitos amigos, pois era um ambiente parecido com o da sua vida de solteira, na qual ela se sentia plenamente segura de si e à vontade, de um modo como nunca se sentira em toda a vida de casada. E quanto a Tolkien? Estava irritado, ressentido, frus-

trado porque não tinha homens para conversar sobre assuntos importantes e ser o centro das atenções ao redor de uma mesa de *pub*.

Finalmente, Humphrey Carpenter sentencia sem qualquer possibilidade de apelação, ao afirmar que a autêntica Srta. Bratt, a pessoa real que se encontrou nos anos finais em Bournemouth, finalmente voltara ao ambiente ao qual ela realmente pertencia. A insistência em escrever o nome de solteira para definir esse período feliz não é um acaso, mas uma ênfase em uma constatação inquestionável para o biógrafo: a Sra. Tolkien nunca foi a verdadeira Edith. Do ponto de vista da realização interior e subjetiva da esposa, foram mais de cinquenta anos de um casamento estruturado em anulação, dissimulação, fraude e embuste.

Considerações Finais

A partir da análise dos documentos-monumentos recortados, encontramos uma proposta de construção de uma personagem que atravessou os sofrimentos da orfandade de pai e de mãe e conseguiu superar esses traumas com a ajuda de um sacerdote católico que transmitiu a fé como uma bela fonte de motivação, empenho e inteligência. O casamento foi vivido com uma história de amor e cumplicidade diante do horror da guerra, assim como os filhos queridos foram amparados pela erudição e pela criatividade de um pai acadêmico e ficcionista. Igualmente, o profissionalismo e o patriotismo de um filólogo inglês foram fortemente destacados, assim como a importância da amizade como uma realidade a ser cultivada seriamente, como fundamento de uma vida feliz e santa.

Contudo, a extravagante nota dissonante dessa aparente harmonia é a denúncia biográfica da grande dor da mulher temperada pela irritação do marido. Não há espaço neste artigo, se é que há em qualquer lugar, para uma conclusão sobre o assunto. Seria necessário termos acesso a manuscritos de Edith Tolkien relatando sua própria intimidade acerca de sua experiência matrimonial. Esses documentos, se existem, não são conhecidos e, assim, não possuímos janelas ou mapas para sua alma.

Dessa forma, restam-nos perguntas. O descompasso retratado entre o casal Tolkien seria uma imperfeição distraída em um belo monumento apoteótico? Ou um ornamento premeditadamente fabricado como uma denúncia expressiva de irreduzível fraqueza e insuperável desatino hipócrita tal como em uma tragédia grega? Não há respostas para tais questões em nosso artigo.

Em relação a Christopher Tolkien, ao pensarmos, como nos lembra Le Goff (2003), nas intenções, manipulações, condições de produção e mistificações dos documentos-monumentos, resta-nos especular sobre o terrível conflito no acabamento dessas fontes. Afinal, é ele o filho amado das citações em latim e em anglo-saxão, que se tornou um verdadeiro amigo dos clubes literários que compartilhavam a centelha de fogo oriunda de Deus e da Verdade. Ademais, igualmente se formou como um companheiro de profissão acadêmica e filológica, e ainda lutou por seu país como o seu pai. Seria a religião católica, a mesma que proibia o divórcio de maneira tão contundente — e pelo qual passou o próprio Christopher Tolkien com o pai ainda vivo —, um fator de mágoa e de mancha na imagem do pai?

O obituário de Humphrey Carpenter escrito por Douglas A. Anderson (2005, p. 217–224) demonstra o progressivo afastamento da admiração pública do biógrafo pelo autor de *O Senhor dos Anéis* em direção a um escárnio abertamente proclamado (ANDERSON, 2005, p. 218). A afirmação de que o escritor boêmio deveria dar mais atenção a sua mulher é reiterada na biografia, assim como em outras críticas mais despojadas (ANDERSON, 2005, p. 222). O lugar-comum do católico fundamentalista, patriarcal, reacionário e com problemas sexuais vem de imediato à mente quando lemos as críticas feitas por Humphrey Carpenter (citadas em ANDERSON, 2005), ainda mais quando consideramos a antiga pecha da fantasia como expressão do reprimido em forma perversa sendo comumente atribuída a Tolkien (PEARCE, 2019, posição 2137–2181 de 3737). Nesse sentido, as marcas dessa construção se espalham pelo monumento, como cinzeladas bruscas e acintosas.

Embora não seja o foco central deste artigo, as críticas feitas por Carpenter ao casamento de J.R.R. Tolkien e Edith são minuciosamente tratadas por Nicole M. duPlessis (2019 p. 39–74), especialmente na análise das escolhas de termos e representações associadas ao caráter religioso católico do matrimônio vivido por eles, o que tem servido de base para investigações sobre possíveis evidências machistas, patriarcais ou fundamentalistas na relação do casal. Em seu estudo, duPlessis (2019 p. 40–44) examina as opções metodológicas e de fontes feitas por Carpenter como derivadas de certos pressupostos negativos em relação ao catolicismo e a visão de casamento de J.R.R. Tolkien. Por fim, o artigo demonstra exemplos de contradições argumentativas, generalizações indevidas, conclusões sem evidências, citações descontextualizadas e asserções sem fundamento feitas

por Carpenter sobre a vida matrimonial de Tolkien e Edith (DUPLESSIS, 2019 p. 69–73).

De todo modo, a biografia foi autorizada por Christopher Tolkien, como vimos. Sua concordância silenciosa nos revela algo. De modo diferente, nada disso transparece nas cartas, editadas quatro anos depois do lançamento do livro de Humphrey Carpenter. É nesse trabalho que finalmente o filho amado participa integralmente, assumindo os créditos da assistência na edição das cartas. Nelas, ao contrário, ainda que haja posições fortes e católicas sobre a sacralidade do casamento, Tolkien se manifesta como o amoroso e valente cavaleiro medieval, no sentido romântico, diverso do fundamentalista que impõe confissões. É o Beren do qual Edith foi a Lúthien.

Em 1992, ano do centenário do nascimento de Tolkien, houve o lançamento do documentário *J.R.R.T.: A Portrait of John Ronald Reuel Tolkien*, dirigido por Derek Bailey e escrito e produzido por Helen Dickinson. Nele, Christopher comenta longamente sobre o trabalho de seu pai, esclarecendo as minúcias linguísticas e os desdobramentos históricos, culturais e filosóficos. Nos minutos finais do filme, produzido quinze anos após o lançamento da biografia, o filho do criador da Terra-média indica qual foi a tarefa a que o pai mais se dedicara em seus últimos anos. A admiração literária transparece em seu relato, assim como o respeito aos temas abordados e o reconhecimento pela dedicação ao ofício de escritor. Segue a transcrição:

Acho que, em seus últimos anos, ele se tornou... ele se tornou distante, de certa forma, das lendas antigas, Túrin, Beren e assim por diante, e elas eram imensamente importantes para ele, mas eram coisas que... eram como as lendas do mundo real, que ele podia observar e estudar. E ele ficou mais e mais interessado, eu acho, mais e mais, mais e mais interessado no que eu chamei de aspectos metafísicos de sua invenção secundária. Acima de tudo com a natureza dos elfos, porque é absolutamente fundamental para toda a concepção que os homens sejam mortais e os elfos sejam imortais e, como ele afirmou, e, tenho certeza, afirmou corretamente, a preocupação subjacente fundamental de todo o seu trabalho era a morte. O fato intolerável e a natureza dos elfos, voltando ao *Livro dos Contos Perdidos*, era acima de tudo que eles eram imortais, eles não estavam naturalmente destinados a morrer [...] a vida dos elfos era coincidente com a vida de Arda, Arda sendo

a palavra élfica para o mundo, nosso mundo, do qual a Terra-média fazia parte e, portanto, em seus últimos anos, ele se envolveu em uma profunda tentativa de determinar a natureza de um ser imortal que, no entanto, está encarnado e possui um corpo [...]. E eu acho que a coisa toda simplesmente se tornou muito grande, muito complexa para ser tão precisa... para tentar impor uma explicação metafísica tão precisa sobre ela. Talvez fosse uma tarefa para um homem mais jovem. A chama começou a diminuir e ele não tinha mais a energia necessária para uma transformação tão grande. Algumas pessoas que o conheciam bem pensaram que ele realmente não... disseram que ele realmente não queria terminar *O Silmarillion*. Sugerindo até que em algum nível ele sentiu que terminar *O Silmarillion* seria terminar sua vida. Eu pessoalmente não acho isso. Eu não acho que havia alguma evidência real para isso. Acho que ele queria muito terminar, mas não conseguiu. Tarefa muito grande, muito grande... muito cansado. (J.R.R.T.: A PORTRAIT..., 1992, tradução nossa)⁴

O artista especulativo e genial, cuja insistência em temas metafísicos como a inevitabilidade da morte, a imortalidade da alma e a culminação do mundo apontava para os significados profundos que orbitavam a mente e o coração, foi a imagem do pai trazida como homenagem. Nesse relato transcrito, encontramos a amorosa descrição de Christopher do escritor esplendida-

⁴ “I think that, in his later years, he became... he had become detached, in a way, from the old legends, Túrin, Beren and so on, and they were immensely important to him, but they were things that... they were like the legends of the real world, which he could observe and study. And he became more and more interested, I think, more and more, more and more interested in the, what I called the metaphysical aspects of his secondary invention. Above all with the nature of the elves, because it is absolutely fundamental to the whole conception that Men are mortal and Elves are immortal and as he declared, I’m sure rightly declared, the fundamental underpinning concern of all his work was death. The intolerable fact and the nature of the elves, getting right back to *The Book of Lost Tales* was above all that they were immortal, they were not naturally destined to die [...] the life of the elves was coterminous with the life of Arda, Arda being the Elvish word for the world, our world, in which Middle-earth was a part and so in his later years he became involved in profound attempt to determine the nature of an immortal being who is nonetheless incarnate and possesses a body [...]. And I think the whole thing simply became too large, too complex to have so precise... to attempt to impose so precise metaphysical explanation on it. It was perhaps a task for a younger man. The flame began to die down and he hadn’t the energy left that would be needed for such a huge transformation. Some people who knew him well thought that he didn’t really... have said that he didn’t really want to finish *The Silmarillion*. Suggesting even that it’s at some level he felt that to finish *The Silmarillion* would be finishing his life. I personally don’t think that at all. I don’t think that was any real evidence for it. I think he deeply wanted to finish it but couldn’t. Too large, too large task... too tired.”

mente criativo associado ao erudito religioso e profundo, assim como o profissional da língua que buscava coerência e ordem nos mitos. E, assim, era capaz de transmitir ao mundo a grandeza, beleza e destino dos elfos segundo aquele que insistiu em gravar na lápide de sua esposa o nome da maior princesa élfica que já existiu.

Referências

- ANDERSON, Douglas A. Obituary. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 2, p. 217–224, 2005.
- CARPENTER, Humphrey. Introdução. In: TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 7–9.
- CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.
- CHESTERTON, Gilbert K. *Ortodoxia*. Tradução de Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- DAWSON, Christopher. *Progresso e Religião: Uma Investigação Histórica*. Tradução de Fábio Faria. São Paulo: É Realizações, 2012.
- DUPLESSIS, Nicole M. On the Shoulders of Humphrey Carpenter: Reconsidering Biographical Representation and Scholarly Perception of Edith Tolkien. *Mythlore*, v. 37, n. 2. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol37/iss2/4/>. Acesso em: 31 maio 2021.
- HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Reader's Guide*. 2nd ed. London: HarperCollins, 2017.
- J.R.R.T.: A PORTRAIT of John Ronald Reuel Tolkien, 1892–1973. Direção: Derek Bailey. Produção e Roteiro: Helen Dickinson. Narração: Judi Dench. London: Visual Corp., 1992. 1 fita de vídeo (110 min), VHS, son., color.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

- PEARCE, Joseph. *Tolkien: Man and Myth*. San Francisco: Ignatius Press, 2019.
Kindle E-book.
- TESTI, Claudio A. *Pagan Saints in Middle-Earth*. Zurich and Jena: Walking Tree Publishers, 2018.
- TOLKIEN, J.R.R. Sobre Estórias de Fadas. In: TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020. p. 15–88.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma Teológica*. Coordenação da tradução de Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira. São Paulo: Loyola, 2001.

O Filólogo e Seu Menino: Christopher Tolkien, Coautor da Terra-média

The Philologist and His Boy: Christopher Tolkien, Co-author of Middle-earth

Eduardo Boheme¹

Este artigo examina o trabalho de Christopher Tolkien (1924–2020) como editor crítico dos manuscritos deixados por seu pai, J.R.R. Tolkien (1892–1973). A primeira parte fala brevemente sobre a biografia de Christopher e verifica, no testamento de Tolkien, quais tarefas lhe foram legadas. A seguir, expõe-se de que maneira o ofício da crítica textual pode ser visto nas edições de Christopher, notavelmente *O Silmarillion* e a série *The History of Middle-earth*. Por fim, algumas dificuldades que surgem no processo de edição dos manuscritos de Tolkien são discutidas. PALAVRAS-CHAVE: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Crítica Textual.

This article examines Christopher Tolkien's (1924–2020) work as editor of the manuscripts left by his father, J.R.R. Tolkien (1892–1973). The first part briefly considers Christopher's biography and surveys, in Tolkien's testament, the tasks that were bequeathed to him. Then, the objectives of textual criticism and how they are observed in Christopher's editions, notably *The Silmarillion* and *The History of Middle-earth*, are expounded. Finally, some difficulties arising from the process of editing Tolkien's manuscripts are discussed. KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Textual Criticism.

EM UMA BELA CARTA-HOMENAGEM A CHRISTOPHER TOLKIEN, por ocasião de seu falecimento, Will Korver (2020, p. 4) diz que, juntamente com o pai, ele se tornou uma das Argonath dos estudos tolkienianos. A comparação é apropriada em algum sentido, se pensarmos que ambos atuaram como guardiões da obra, mas é difícil imaginar Christopher² (ou mesmo seu pai) com o semblante ameaçador e a mão posta em advertência: o trabalho do filho, parece-nos, sempre teve o intuito de convidar o leitor a adentrar com cuidado a obra do pai, e não de barrá-lo.

1 Mestre em Tradução Literária pelo Trinity College da Universidade de Dublin.

E-mail: eduardo.boheme@gmail.com

2 Seguindo o uso de Bowers (2019, p. 5, rodapé), faremos referência a Christopher Tolkien apenas pelo primeiro nome, diferenciando-o do pai, majoritariamente identificado por seu sobrenome. Além disso, referências parentéticas às obras de J.R.R. Tolkien virão precedidas apenas de "TOLKIEN", enquanto trabalhos individuais de Christopher serão precedidos de "TOLKIEN, C."

Este artigo se propõe a justamente examinar o trabalho de Christopher como editor dos escritos de Tolkien. Inicialmente, falaremos sobre o contexto biográfico que fez com que ele, fiduciário e herdeiro literário do pai, se visse diante de uma empreitada fabulosa. A seguir, discutiremos o papel do crítico textual e como isso pode ser relacionado a *O Silmarillion* e à série *The History of Middle-earth*, falando sobre a unidade daquele e a multiplicidade dessa e sobre o lugar de Christopher na instância prefacial. Por fim, falaremos de alguns desafios inerentes à tarefa de editar os manuscritos de J.R.R. Tolkien. Não se deve pensar que este único artigo seja capaz de dar conta das mais de vinte obras de Tolkien editadas pelo filho, mas espera-se que, ao final, seja possível ter uma noção ampla do trabalho empreendido por Christopher e do legado literário que ele, quase como um “sub-subcriador”, nos deixou.

Um Breve Comentário Biográfico

Muitos trabalhos acadêmicos sobre Tolkien incluem uma extensa narrativa sobre a vida do autor, talvez na tentativa — nem sempre bem-sucedida — de iluminar a obra com o farol de sua biografia. Se, no caso do Tolkien pai, essas notas excessivas trazem mais fastio do que informações novas, no caso de Christopher, um breve comentário pode ajudar a explicar o porquê de ele ter desempenhado seu papel de executor literário de maneira única, afinal, esteve presente em todas as publicações mais importantes do pai, seja como ouvinte, datilógrafo, cartógrafo, editor ou crítico.

Já é bem conhecido que *O Hobbit* foi lido para os filhos de Tolkien, e muitos também sabem que, anos mais tarde, no início da década de 1940, enquanto servia na Força Aérea, Christopher recebia do pai trechos recém-escritos de *O Senhor dos Anéis*. Também era ele quem lia os capítulos da obra-prima de Tolkien para os Inklings, grupo do qual acabou tornando-se membro, conforme relata Carpenter (2006, p. 205):

Uma vez que Christopher passou a ser um Inkling, tornou-se costume ser ele, e não seu pai, a ler em voz alta para o grupo quaisquer novos capítulos de *O Senhor dos Anéis*, pois era consenso que fazia um trabalho melhor do que o próprio Tolkien. “Chris nos deu um capítulo admirável do [novo] *Hobbit*, lido maravilhosamente,” escreveu Warnie [irmão de C.S. Lewis] em seu diário [...]. E, em outra quinta-feira: “Tollers nos leu um capítulo

do [novo] Hobbit, mas acho que todos nós sentimos falta da leitura de Christopher”. (Tradução nossa)³

A biografia oficial preparada por Humphrey Carpenter também tornou conhecida uma anotação de Tolkien em seu diário na qual o autor dizia perceber em Christopher “algo intensamente amável [...], pelo menos para mim, por conta da grande semelhança entre nós” (CARPENTER, 2002, p. 226, tradução nossa).⁴ Tal semelhança com o pai se fez sentir anos mais tarde na própria carreira escolhida por Christopher, que também estudou inglês na Universidade de Oxford. Como contam Hammond e Scull (2017, p. 1302), após concluir sua graduação, ingressou em 1949 no BLitt, um extinto título acadêmico que equivale, grosso modo, a um mestrado. Como dissertação, apresentou uma edição e tradução da saga islandesa conhecida em inglês como *The Saga of King Heidrek the Wise* [A Saga do Rei Heidrek, o Sábio], publicada em 1960. Posteriormente, Christopher ocupou a posição de *Lecturer*⁵ em Oxford, palestrando sobre temas do inglês antigo e médio e nórdico antigo.

Em carta, o próprio Tolkien o cumprimentou por uma palestra, que o enchera de alegria: “primeiro porque foi tão interessante que, depois de um dia [...] de trabalho e agitação incessante, não tive vontade nem por um segundo de fechar os olhos ou abstrair a mente [...]; e, segundo, por orgulho de pai” (TOLKIEN, 2006, p. 264, tradução nossa).⁶ Em 1963, Christopher foi eleito *Fellow*⁷ do New College de Oxford, cargo que ocupou até 1975, quando deixou a academia para se dedicar exclusivamente ao legado de seu pai.

3 “Once Christopher had become an Inklings it grew to be the custom that he, rather than his father, should read aloud any new chapters of *The Lord of the Rings* to the company, for it was generally agreed that he made a better job of it than did Tolkien himself. ‘Chris gave us an admirable chapter of the Hobbit, beautifully read,’ Warnie wrote in his diary [...]. And on another Thursday: ‘Tollers gave us a chapter of Hobbit; but I think we all missed Christopher’s reading.’”

4 “Yet there is something intensely lovable about him, to me at any rate, from the very similarity between us”.

5 Um *Lecturer*, no sistema acadêmico de Oxford, é responsável por palestrar sobre determinado assunto (OXFORD Glossary, entrada *Lecturer*).

6 “I think it was a very excellent performance. It filled me with great delight: first of all because it was so interesting that, after a day [...] of unceasing labour & movement, I never desired to close my eyes or abstract my mind for a second [...]; and secondly because of parental pride.”

7 No sistema de colegiados de Oxford, cada “college” possui seu corpo diretivo, cujos membros são chamados de “fellows” (OXFORD Glossary, entrada *Fellows*).

Nesse mesmo ano, mudou-se para a região da Provença, no sul da França. Segundo Bridoux (2020, p. 2), uma visita inesperada talvez tenha acelerado os planos de Christopher de deixar a Inglaterra. Na primavera de 1975, o tradutor sueco de *O Senhor dos Anéis*, Åke Ohlmarks, telefonou subitamente para Christopher, dizendo que estava nos arredores de Lydbrook, perguntando se poderia visitá-lo. Incapaz de recusar, Christopher o recebeu e gentilmente ofereceu um “tour” pelo galpão, convertido em escritório, onde estava trabalhando com Guy Gavriel Kay nos papéis que se tornariam *O Silmarillion*. Durante a visita, Ohlmarks aparentemente estava com um charuto apagado na boca. Pois aconteceu de Christopher receber, alguns meses mais tarde, um pacote de uma editora sueca com um texto de Ohlmarks descrevendo minuciosamente a visita, incluindo o conteúdo dos papéis sobre a mesa. Esses originais foram incluídos em 1978 no livro *Tolkiens Arv* [O Legado de Tolkien]. A hipótese de Christopher e Kay era de que havia algum tipo de gravador no charuto de Ohlmarks (BRIDOUX, 2020, p. 2). O flagrante caso de arapongagem, então, talvez tenha apressado a mudança de Christopher para a França. Qualquer que seja o caso, foi naquele país que Christopher empreendeu seu grande projeto, honrando as atribuições que lhe haviam sido deixadas pelo pai em testamento.

O Legado de J.R.R. Tolkien

Com apenas quatro páginas datilografadas, margem e espaçamento generosos, o testamento de Tolkien, lavrado em julho de 1973, ano de sua morte, em nada se assemelha à sua prosa rica, muitas vezes alvo de acusações de verborragia. A importância do que chamou de “ativos literários” se demonstra pelo fato de que um grande parágrafo é dedicado tão somente a instruir seus fiduciários sobre como proceder em relação à sua biblioteca pessoal, suas notas e papéis manuscritos e datilografados. O primeiro item desse parágrafo é o que mais nos interessa aqui. Nele, Tolkien impõe a condição de que fosse dado a seu filho Christopher

acesso integral aos [ativos literários] de modo que ele possa atuar como meu Executor Literário, com plenos poderes para publicar, editar, alterar, reescrever ou completar qualquer trabalho meu que não tenha sido publicado à ocasião de minha morte, ou destruir total ou parcialmente quaisquer desses trabalhos não publicados

que, segundo seu preponderante critério, ele ache necessário. (OXFORD. District..., 1973, p. 2, tradução nossa)⁸

A simples ideia de que Christopher tinha permissão para destruir o legado literário de seu pai é de causar arrepios e o fato de não o fazer é, por si só, motivo de agradecimento. Seria, contudo, bastante trabalhoso sumir com tudo, já que Tolkien não tinha por hábito se desfazer de seus manuscritos. É o que nos conta Carpenter, comparando Tolkien e C.S. Lewis:

Os dois homens também eram muito diferentes em sua atitude com os manuscritos de seus trabalhos. Tolkien invariavelmente guardava todos os seus rascunhos e notas; também invariavelmente, Lewis os rasgava assim que o livro seguia para impressão. Também rasgava [rascunhos e notas] de outras pessoas. Como lembrou Tolkien: “Ele de fato costumava, de tempos em tempos, jogar fora papéis e livros — e nessas ocasiões destruía aquilo que pertencia a outras pessoas. Ele ‘perdeu’ não apenas documentos oficiais que eu lhe mandei, mas manuscritos únicos de pelo menos duas histórias”. (CARPENTER, 2006, p. 48, tradução nossa)⁹

Ora, se Tolkien não se desfazia de seus papéis, devemos imaginar que, ao final da vida, uma prodigiosa quantidade de material há de ter se acumulado. Tomando como exemplo as duas maiores coleções de manuscritos tolkienianos, podemos ter uma ideia da dimensão dessa papelada. No fim dos anos 50, Tolkien vendeu muitos manuscritos para a Marquette University, no Wisconsin, EUA. Aquela coleção passou então a abrigar, contando apenas manuscritos de *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, quase onze mil páginas (HAMMOND; SCULL, 2017, p. 693). A grande coleção doada à Biblioteca Bodleiana de Oxford não fica atrás, com suas duzentas caixas

8 “Upon trust to allow my son Christopher full access to the same in order that he may act as my Literary Executor with full power to publish edit alter rewrite or complete any work of mine which may be unpublished at my death or to destroy the whole or any part or parts of any such unpublished works as he in his absolute discretion may think fit and subject thereto.”

9 “The two men were also very different in their attitudes to the manuscripts of their work. Tolkien invariably kept all his drafts and his notes; Lewis just as invariably tore his up as soon as the book reached print. He also tore up other people’s. Tolkien recalled: ‘He was indeed accustomed at intervals to throw away papers and books — and at such times he destroyed those that belonged to other people. He “lost” not only official documents sent to him by me, but sole MSS of at least two stories.’”

repletas de manuscritos (RATELIFF, 2020, p. 4), muitos deles inéditos, tais como a história satírica *The Bovadium Fragments* [Os Fragmentos de *Bovadium*], da qual pouco sabemos. Portanto, é em face dessa monumental quantidade que o trabalho de Christopher deve ser avaliado e é à natureza desse trabalho que vamos voltar a atenção agora.

Crítica Textual

Devemos pensar que, imediatamente após a morte de Tolkien, o público em geral não tinha muita noção sobre o rumo que sua obra tomaria. Evidência disso é o obituário escrito pelo literato George Steiner (1929–2020), publicado no jornal francês *Le Monde* em 6 de setembro de 1973. Ali, ele aventa a seguinte hipótese: “o professor Nevill Coghill, poeta e estudioso de Chaucer, era amigo íntimo [de Tolkien] e provavelmente será responsável por editar um livro póstumo chamado *O Silmarillion*” (STEINER, 2008, p. 188, tradução nossa).¹⁰

Desnecessário dizer que essa hipótese não se concretizou. Coghill — que, a propósito, trabalhou junto com Christopher editando três dos *Contos da Cantuária* de Chaucer — não teve parte no processo que culminou no aguardado lançamento de *O Silmarillion*, um livro singular, já que a história das Silmarils, como lembrou Christopher, foi uma obra em permanente progresso, jamais completada, mas construída a partir de materiais dispersos que seu pai havia deixado (TOLKIEN, 2002d, p. x). Eram três as opções que ele tinha diante de si, como lembra no prefácio ao primeiro livro da série *The History of Middle-earth*: não publicar nada do material; publicar os textos divergentes da maneira que estavam, com comentários; ou fazer desses textos um único livro, tão consistente quanto possível (TOLKIEN, 1992, p. xiii–xiv). Evidentemente, a última opção foi a escolhida, e a montagem de um texto coeso a partir de blocos díspares constituiu quase a totalidade do trabalho de edição de *O Silmarillion*, descontando índice de nomes, apêndice, mapas e árvores genealógicas feitas por Christopher.

10 “Professor Nevill Coghill, a poet and Chaucerian, was an intimate friend and will probably be responsible for editing a posthumous book called *The Silmarillion*.” Traduzido do francês por Ross Smith.

Quando pensamos em Christopher como “editor”, não devemos ter em mente a figura do editor contemporâneo, cujas atribuições são sobretudo *adquirir* um texto para publicação, *desenvolver* o texto junto a seu autor e, por fim, *publicar* o texto (GINNA, 2017, p. 7–10). Conforme afirma Peter Ginna (2017, p. 3), o trabalho daquele que em inglês se chama de *publisher* frequentemente se confunde com o do *editor* e, em algumas línguas, de fato, há apenas uma palavra para ambos. É o caso do português e, como lamenta Gérard Genette, do francês: “nunca se queixará o suficiente da confusão que existe, em francês, entre as duas acepções (*editor/publisher*) da palavra *éditeur*, mas sempre haverá acadêmicos analfabetos para sustentar que a língua é perfeita e que não se deve mexer nela” (GENETTE, 2009, p. 296). Quando o chamamos em português de “editor”, não pensamos em Christopher como “*publisher*”, tampouco, mas como “crítico textual” ou, ainda, como “filólogo”, se quisermos um termo mais próximo ao tolkienismo. O termo “filologia” em português e em inglês está associado tanto à noção de “linguística histórica”, que se preocupa com a evolução dos idiomas, quanto à de “crítica textual”, que nos interessa mais aqui.¹¹

A crítica textual moderna se desenvolveu nos séculos XVIII e XIX e tem como principal objetivo restaurar os textos — tais como os antigos e medievais — a uma hipotética forma original que se perdeu, partindo do pressuposto de que o manuscrito original, copiado e recopiado, sofreu alterações e corrupções no longo processo de sua transmissão.¹² A tarefa do crítico textual, portanto, é traçar a relação entre os testemunhos — isto é, as variantes de um mesmo texto — quando houver mais de um; compará-los, identificar as prováveis alterações e erros; emendá-los e, ao fim, estabelecer um texto único que supostamente seria o mais próximo do original. Esse método, chamado de “estemático”, é associado a Karl Lachmann (1793–1851) e foi posteriormente criticado, notavelmente pelo francês Joseph Bédier (1864–1938). Ele propunha que, em vez de estabelecer um único texto a partir de vários testemunhos, o crítico deveria escolher o *melhor* dos

11 Para uma discussão sobre as dificuldades e sobreposições terminológicas entre crítica textual e filologia, cf. CAMBRAIA (2005, p. 13–19) e para as particularidades da filologia *comparada*, principal área de Tolkien, cf. *The Road to Middle-earth*, de Tom Shippey, especialmente o capítulo 1.

12 Compare com o processo fictício de transmissão e edição do *Livro Vermelho do Marco Ocidental*, conforme narrado por Tolkien em *O Senhor dos Anéis*.

testemunhos e fazer dele a edição com o mínimo de intervenções possíveis (DRISCOLL, 2010, p. 88–89).¹³

Parte importante do trabalho filológico de Tolkien era, sem dúvida, a crítica textual, tendo ele mesmo produzido edições de textos medievais, a exemplo de *Sir Gawain and the Green Knight* [Sir Gawain e o Cavaleiro Verde], publicado em 1925 em colaboração com E.V. Gordon; do *Ancrene Wisse* [Guia para Anacoretas] (1962) e do *Êxodo* em inglês antigo (1981). A propósito, em uma das duzentas caixas hoje na Biblioteca Bodleiana de Oxford encontra-se uma palestra de Tolkien inédita com cinquenta páginas intitulada “O.E. Textual Criticism” [Crítica textual em inglês antigo] (LEE, 2014, p. 59).

Uma característica das edições preparadas por Tolkien é que foram majoritariamente monotestemunhais, isto é, feitas a partir de uma única versão do texto medieval, seja porque somente um testemunho sobreviveu, como no caso de *Sir Gawain*, ou por decisão, como acontece com o *Ancrene Wisse* e com *Sir Orfeo*. Este último sobrevive em três manuscritos, mas foi editado por Tolkien a partir de outra edição, preparada por seu antigo tutor Kenneth Sisam (HOSTETTER; TOLKIEN, 2004, p. 89). Notável exceção é o trabalho que conduziu com um dos *Contos da Cantuária* de Chaucer, “The Reeve’s Tale” [O Conto do Feitor], para cuja edição parcial Tolkien se valeu de sete testemunhos. Voltaremos a ela mais adiante.

Por sua vez, para a já mencionada edição crítica da *Saga of King Heidrek the Wise*, Christopher precisou lidar com duas versões muito diferentes da história que sobrevivem em três manuscritos principais e outros acessórios descritos no aparato crítico de seu trabalho (TOLKIEN, C., 1960, p. xxix–xxxi). Utilizando o método estemático, sua estratégia foi fazer uma compilação dos manuscritos, completando as lacunas de um com material do outro, estabelecendo um texto único. Honestamente, Christopher diz que muito de sua edição crítica é questão de escolha pessoal e que algumas decisões parecerão arbitrárias aos olhos do leitor (TOLKIEN, C., 1960, p. xxxiii).

Mas a crítica textual, sem abandonar os antigos rumos, encontrou novas avenidas pelas quais caminhar. Essa mudança, gestada nos anos de 1980, culminou na chamada “nova filologia”, ou “filologia material” (DRISCOLL, 2010, p. 90). Se, para um editor como Tolkien, o texto

13 Algo parecido foi feito por Christopher em *A Queda de Artur* (TOLKIEN, 2013, p. 13).

original poderia e deveria ser restaurado, para a nova filologia, cada variante de um texto tem valor e deve ser apresentada em sua individualidade: a variação e a instabilidade são bem-vindas e não coisas a serem apagadas em prol de um suposto original. Peter Shillingsburg nos dá uma explicação claríssima sobre essa mudança de foco:

Naquilo com que antes todos os críticos concordavam [...] que o objetivo dos estudos textuais e de edições acadêmicas era estabelecer o texto com as intenções finais do autor [...]; onde antes havia, ou parecia haver, essa visão unificada da tarefa do crítico textual, agora há um consenso de que essa NÃO é a tarefa do acadêmico. [...] Aqueles antigos objetivos dos estudos textuais eram falhos por conta de sua visão estreita demais, sua noção abstrata demais e sua visão idealista demais acerca do trabalho editorial. [...] Se antes nos diziam que um fragmento quebrado de uma estátua era o cerne de um todo que precisava ser reconstruído a partir do fragmento e de outras evidências remanescentes [...], agora nos dizem que, se um fragmento de uma estátua for encontrado, ele deve ser apresentado em sua condição fragmentária que preserva a autenticidade da evidência como ela está. Da mesma forma, o manuscrito, ou outro documento, que possa ter sinais de abuso e mau uso tanto físico quanto editorial não deve ser (re)construído em um todo conjectural do qual ele talvez um dia tenha sido parte, porque, segundo o novo argumento, as exigências da história e a integridade das evidências são obscurecidas, apagadas ou distorcidas por tais tentativas de restauração. (SHILLINGSBURG, 2006, p. 25–26, tradução nossa)¹⁴

14 “Where once all textual scholars agreed [...] that the goal of textual studies and the aim of scholarly editions was to establish the text of the author’s final intentions [...]; there now stands a general agreement that that is NOT the scholars’ task. [...] those old goals in textual studies were flawed by too narrow a view, too abstract an idea, and too idealistic a vision of the editorial task. [...] Where once we were told that a broken fragment of a statue was the kernel of a whole which should be reconstructed from the fragment and from such other surviving evidence [...] we are now told that if a fragment of a statue is discovered, it should be displayed in its fragmentariness which preserves the authenticity of the evidence as it now is. Likewise, the manuscript or other document, which may bear signs of abuse and misuse both physical and editorial, is not to be (re)constructed into a conjectural whole of which it may once have been a part, because, the new argument declares, the demands of history and the integrity of evidence are obscured, effaced, or distorted by such attempted restorations.”

Se esses novos parâmetros estivessem em voga durante sua vida, os métodos editoriais de Tolkien poderiam ser considerados demasiado intrusivos.¹⁵ Um exemplo ao qual já aludimos brevemente é seu seminal, mas hoje superado, “Chaucer as a Philologist: *The Reeve’s Tale*” [Chaucer como Filólogo: O Conto do Feitor], publicado em 1934. Nesse artigo, mais famoso pelo debate que provocou do que pela aceitação acadêmica do argumento central, Tolkien procurou reconstruir parcialmente aspectos dialetais do inglês médio falado no Norte, que ele supunha estarem presentes no conto original de Chaucer, mas que haviam se perdido por culpa de escribas desatentos (TOLKIEN, 2008, p. 112). Igualmente, sua edição do *Êxodo* em inglês antigo, publicada postumamente em 1981, traz doses generosas de intervenções editoriais, já que o manuscrito também teria sofrido na mão do escriba, o qual não mereceria confiança, segundo Tolkien (1981, p. 34). De fato, tamanha foi a intrusão editorial no *Êxodo* que Peter J. Lucas, em sua resenha do livro, acidamente afirma que “como editor, Tolkien se revela um intrometido inveterado que ocasionalmente tinha ideias brilhantes” (LUCAS, 1981, p. 243, tradução nossa).^{16, 17}

A distinção entre a crítica textual “tradicional”, por assim dizer, que pressupõe a possibilidade de reconstruir o original de um texto ou, no mínimo, a existência de uma versão “melhor” do que outras, e uma filologia nova, que dispensa igual importância para todas as versões e, em especial, para os manuscritos como “artefatos”,¹⁸ é útil como analogia para o tratamento que Christopher deu à obra do pai. *Mutatis mutandis*, *O Silmarillion* é produto de um trabalho análogo — e não “idêntico”, frise-se — ao método que Christopher usou na saga do Rei Heidrek, na medida em que diversos testemunhos foram utilizados na fabricação de um texto autossuficiente, uma *representação* do que poderia ter sido a vontade de Tolkien.

Contudo, se a crítica textual chega a postular a existência de um original perdido e passível de reconstrução, isso não acontece com *O Silma-*

15 Para as ressalvas de Tom Shippey quanto à nova filologia e suas razões para crer que ela seria estranha ao próprio Tolkien, cf. SHIPPEY, 2007, p. 150–152.

16 “As an editor Tolkien emerges as an inveterate meddler who occasionally had bright ideas.”

17 Tolkien, porém, nem sempre era um “intrometido”. A já aludida edição do *Ancrene Wisse*, por exemplo, é “diplomática”, isto é, ele procurou reproduzir exatamente o que está no manuscrito.

18 Driscoll (2010, p. 93) faz distinção entre *work* [obra], *text* [texto] e *artefact* [artefato] usando *Hamlet* como exemplo: essa *obra* compreende diversos *textos* (as variadas edições). O exemplar de alguém, com anotações, sublinhados etc., constitui um *artefato*.

rillion. Ainda que o texto limpo da narrativa passe a firme impressão de completude, Christopher não procura incutir no leitor a falsa ideia de que existe um *Silmarillion* autoral acabado. Ao contrário, já nos primeiros parágrafos de seu prefácio ao livro ele esclarece, com habitual transparência, que o texto apresentado é fruto de seleção e organização empreendidas à revelia do autor — mas com sua anuência, como vimos pelo testamento. Nota-se também que os diversos testemunhos a partir dos quais Christopher editou o livro são autorais, isto é, as alterações nesses testemunhos não foram introduzidas por terceiros no processo de transmissão do texto e, diferentemente do que se passa com a maior parte dos escritos medievais, no caso de *O Silmarillion* sabemos bem quem é o autor, que frequentemente era também escriba (e datilógrafo).

Outra questão distinta está no fato de Christopher, após esclarecer seu papel editorial, deixar o leitor a sós com o livro, sem qualquer aparato crítico ao longo da narrativa. Ainda assim, *O Silmarillion* permanece sendo uma “montagem”, tal como o são edições críticas de textos medievais: realizações de textos putativos feitas por autoridades, mas não por autores. Segundo Christopher Tolkien (1980, p. 7), essa “realização” não envolveu criação própria, isto é, ele não “tapou buracos” grandes na narrativa com trechos inteiros de sua própria lavra:

[...] no produto, *O Silmarillion* é enfaticamente um livro do meu pai e de maneira alguma meu. Aqui e ali precisei desenvolver a narrativa a partir de notas e rascunhos descuidados; precisei fazer muitas escolhas entre versões antagônicas e muitas alterações nos detalhes [...]. Mas essencialmente o que eu fiz foi um trabalho de organizar, não de completar. (Tradução nossa)¹⁹

Se, por um lado, o estabelecimento de um texto único regeu a composição de *O Silmarillion*, coisa diversa acontece com a série em doze volumes *The History of Middle-earth (HoMe)*. Como já foi dito, quando da morte do seu pai, Christopher se viu diante de três opções: não publicar nada do material que lhe fora legado; publicá-lo como estava, com comentários,

19 “[...] in the result *The Silmarillion* is emphatically my father’s book and in no sense mine. Here and there I had to develop the narrative out of notes and rough drafts; I had to make many choices between competing versions and to make many changes of detail [...]. But essentially what I have done has been a work of organization, not of completion.”

ou fazer de tudo um livro único. Para a série *HoMe* (e, antes dela, para os *Contos Inacabados*),²⁰ a segunda opção preponderou. Em *Beren e Lúthien*, Christopher comenta que, após a publicação de *O Silmarillion*, ele passou a escrever um livro intitulado *The History of The Silmarillion*, que se converteria nos primeiros volumes da série *HoMe* (TOLKIEN, 2017, p. 9). Desse material, Christopher explicou a Rayner Unwin que gostaria de escrever um livro chamado “Beren”. O problema, continua ele, seria apresentar tudo de maneira compreensível sem que o editor se tornasse demasiadamente dominador (TOLKIEN, 2017, p. 10). Embora ele falasse apenas sobre o conto de Beren e Lúthien, o comentário é válido para toda a série *HoMe*.

Em que pese sua íntima relação, *O Silmarillion* e a série *HoMe* se opõem no grau de dominação textual e de presença editorial explícita. No primeiro, a finalidade do projeto exigiu do editor imperiosidade, mas sua presença não é sentida na narrativa em si. Já na série *HoMe*, a dominação, ou intervenção nos textos de Tolkien foi mais comedida (ela jamais é nula), mas a presença editorial explícita é constante em prefácios, notas e comentários. Christopher impõe ordem e clareza à miríade de complexos escritos do pai e guia o leitor em meio à profusão de papéis. Para usar suas palavras sobre o primeiro volume da série, “uma edição como esta, que leve em conta tais complexidades em vez de removê-las artificialmente, está sujeita a se tornar algo intrincado e complicado em que o leitor não é deixado em paz nem por um momento” (TOLKIEN, 1992, p. xix, tradução nossa).²¹ Sem querer dizer, evidentemente, que Christopher seguia ou defendia os preceitos da nova filologia, a apresentação dos textos de Tolkien em sua incompletude, amparada por vultoso aparato crítico que “celebra” a variação, em vez de apagá-la, vai ao encontro do que a vertente filológica prega.

Se falamos de maneira generalizante pelo bem do didatismo, há que se registrar que, em casos notáveis, Christopher recorreu ao mesmo método de crítica textual que usara na *Saga of King Heidrek*. Um exemplo é o belo diálogo “Athrabeth Finrod ah Andreth”, contido no décimo volume da série, *Morgoth's Ring* [O Anel de Morgoth]. O texto sobrevive em uma versão manuscrita e duas datilografadas, e a versão que temos no livro é um

20 Sobre a intervenção editorial de Christopher em *O Silmarillion* e *Contos Inacabados*, cf. o artigo de Guilherme Mazzafera neste volume. [N.E.]

21 “An edition that takes account of such complexities, as this does, rather than attempt to smooth them artificially away, is liable to be an intricate and crabbed thing, in which the reader is never left alone for a moment.”

compósito das três, tomando o manuscrito como principal e adicionando-lhe as correções dos textos datilografados. Não seria prático naquele contexto apresentar de modo integral três versões praticamente iguais. Esse exemplo só reforça a noção de que é impossível dar uma definição unívoca para um trabalho tão variado, já que cada texto e fragmento exigiu tratamento individualizado por parte do editor.

Como Tolkien é um escritor moderno — termo usado aqui de forma ampla —, seria possível também enxergar o trabalho de Christopher na série *HoMe* como um grande monumento de crítica genética, essa “subárea” da crítica textual que almeja “registrar todas as diferenças entre as redações preliminares de um texto e a forma final dada pelo seu autor” (CAMBRAIA, 2005, p. 104–105). Segundo Lernout (2002, p. 74), “no cerne objetivo da crítica genética estão as edições de textos modernos. [...] Estabelecer tal dossiê [genético] sem recorrer às intenções autorais é tão impossível quanto excluir dele as formas publicadas ou finais de um texto” (tradução nossa).²² Para Cordingley e Montini (2015, p. 3), os estudiosos dessa área veem o texto final não como a obra completa, mas como a última etapa em um processo de “vir-a-ser” do texto.

Apresentada assim, a proposta não deixa de ser interessante, mas não cobre a envergadura da série *HoMe*, porque a crítica genética, conforme definida aqui, pressupõe a existência de um texto final publicado de cujos rascunhos se possa fazer um dossiê genético. Isso é um percalço em relação à obra de Tolkien. Como afirmou Christopher em *A Queda de Artur*, via de regra, “nenhum manuscrito de [seu] pai poderia ser considerado ‘final’ até que tivesse deixado suas mãos em segurança” (TOLKIEN, 2013, p. 172, tradução nossa).²³ O mais importante manuscrito que deixou suas mãos em segurança e chegou à sua forma final foi *O Senhor dos Anéis*. Nesse sentido, os volumes VI a IX — e grande parte do XII — da série *HoMe* cumprem parcialmente a função de edição genética, já que lidam majoritariamente com a gênese desse livro. O mesmo se aplica a *The History of the Hobbit*, de John D. Rateliff. O que ele diz sobre *O Hobbit* é muito válido também para os volumes da série *HoMe* que lidam com *O Senhor dos Anéis*:

22 “At the objective core of genetic criticism are the editions of modern texts [...] It is as impossible to establish such a [genetic] dossier without recourse to authorial intentions as it is to exclude from it the published or final versions of the text.”

23 “no manuscript of my father’s could be regarded as ‘final’ until it had safely left his hands.”

Pense neste rascunho original [de *O Hobbit*] como o episódio piloto inédito de uma série clássica de televisão, a fita demo não lançada de um álbum famoso, ou a partitura rascunhada de uma amada sinfonia. Ou, para usar uma analogia mais literária, a relação entre esse rascunho e o livro original é bem parecida com aquela entre o incunábulo de Caxton de *Le Morte D'Arthur* e o manuscrito da mesma obra [...]. Em ambos os casos, é a forma do livro conforme publicada profissionalmente, mais estruturada, que se estabeleceu como clássico, enquanto a publicação fortuita de algo mais próximo ao que o autor inicialmente escreveu revela muitas coisas sobre como o livro foi originalmente montado, quais eram as intenções do seu autor e fala mais sobre as afinidades com suas fontes, especialmente quando (no caso de *O Hobbit*) essas fontes eram o próprio material mais antigo e não publicado de Tolkien. (RATELIFF, 2013, p. x, tradução nossa)²⁴

Rateliff, percebe, fala sobre as “intenções do autor”, noção central e problemática nos debates de crítica genética (LERNOUT, 2002, p. 66). Na esteira do pós-estruturalismo, críticos genéticos, ainda que possam considerar as intenções do autor, não necessariamente as veem como chave interpretativa de uma obra, ao passo que a crítica textual, em algumas de suas vertentes, dá maior importância para essa noção (cf. a citação na p. 33 deste artigo).

O comentário de Rateliff, portanto, aproxima *The History of the Hobbit* — e, de muitas formas, também a série *HoMe* — da filologia, apartando-a da crítica genética. De fato, o fornecimento de subsídios para a *interpretação* da obra, algo caro aos estudos genéticos e que os irmana à crítica literária, não parece preponderar na série *HoMe*: interpretar *O Senhor dos Anéis* não é a intenção de Christopher, que, aliás, conhece os perigos de

24 “Think of this original draft as like the unaired pilot episode of a classic television series, the previously unissued demo recordings for a famous album, or the draft score of a beloved symphony. Or, to use a more literary analogy, the relationship between this draft and the published book is rather like that between Caxton’s incunabulum *Le Morte D'Arthur* and the manuscript of the same work [...]. In both cases, it is the professionally published, more structured form of the book which established itself as a classic, while the eventual publication of something closer to what the author first wrote reveals a great deal about how the book was originally put together, what its author’s intentions were, and more about its affinities with its sources, particularly when (in the case of *The Hobbit*) those sources are Tolkien’s own earlier unpublished works.”

se fazer isso. Ademais, pela definição posta anteriormente, seria difícil classificar como crítica genética o trabalho em rascunhos que, como um rio sem foz, jamais desaguaram numa obra autoral, revisada e final, a exemplo do próprio *O Silmarillion* ou, para além do legendário, *A Lenda de Sigurd e Gudrún* (2009) e *A Queda de Artur* (2013).

A múltipla e complicada relação entre pré-textos (rascunhos) e, quando existem, textos (obras publicadas) de Tolkien se reflete na multiplicidade de definições que podemos dar ao trabalho editorial de Christopher, uma empresa portentosa da qual alguns desafios serão discutidos mais adiante. Isso não pode ser feito sem antes, contudo, falarmos brevemente sobre os espaços ocupados pelo editor.

A Instância Prefacial

Como já se disse, a presença editorial explícita de Christopher na série *HoMe* é grande e, embora sua mão se faça sentir em interpolações, em desdobramentos de abreviações, na pontuação, nos índices remissivos etc., é nos prefácios e notas que podemos percebê-lo mais claramente. “Prefácio” é usado aqui seguindo a definição de Genette (2009, p. 145): “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”. Assim, os discursos diversamente chamados de “prefácio”, “preâmbulo”, “introdução”, “posfácio”, “epílogo” etc., são didaticamente denominados “prefácio”. As notas, por sua vez, são “um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento” (GENETTE, 2009, p. 281). Ainda segundo Genette (2009, p. 282), “em muitos casos, o discurso do prefácio e o do aparato de notas estão numa relação muito estreita de continuidade e de homogeneidade. [...] o prefácio, que assume as considerações gerais, e as notas, responsáveis pelos aspectos mais pontuais”. Por conta dessa semelhança, e devido ao espaço de que dispomos, daremos atenção apenas aos prefácios.

Por mais valiosa que seja a definição de Genette, as funções do prefácio alógrafo conforme ele as coloca não abarcam tudo o que os prefácios de Christopher fazem, especialmente porque, na série *HoMe*, além da introdução geral, textos individuais na maior parte das vezes têm seus próprios prefácios. De fato, tamanha é a complexidade da instância liminar nessa série que até mesmo os índices têm algo parecido com um prefácio.

Para Genette (2009, p. 233–234), os prefácios alógrafos, assim como os autorais, favorecem e guiam a leitura, e uma de suas funções é *informativa*, trazendo detalhes sobre a gênese do texto, dados biográficos e o lugar do texto prefaciado no conjunto da obra do autor. A segunda função que Genette reconhece, muitas vezes implícita, é a de *recomendação*: “Eu, X, digo que Y tem talento, e que se deve ler seu livro” (GENETTE, 2009, p. 236).

Nada falaremos sobre a segunda função, que não parece ter peso nos prefácios do editor da série *HoMe*, já que o autor é seu pai — e não precisa de desnecessária adulação, embora Christopher ocasionalmente chame a atenção para a erudição de Tolkien²⁵ — e o leitor não precisa de recomendação: se chegou ao ponto de ler a série, presume-se que seja cativo. Quanto à função *informativa*, sim, os prefácios de Christopher o são em grande medida (até pelo fato de a palavra “informativa” ser bastante genérica), mas parece que acumulam também outras funções. Notavelmente, ele se vale dos prefácios como um lugar de *agradecimento* (o que fez a Neil Gaiman no volume VIII ficou conhecido); *correção* (por exemplo nos volumes V e X); *antecipação* do que virá no volume seguinte (como no volume III) e *explicação* sobre as fontes do texto prefaciado (a exemplo do volume I, mas principalmente nas notas introdutórias específicas a cada texto). Isso tudo é de extrema importância, conforme nos diz Shillingsburg:

[...] o editor de qualquer texto tem uma responsabilidade muito complexa. Talvez a mais óbvia seja que o novo texto resultante de trabalho editorial deve se afirmar pelo que é: uma nova iteração de uma iteração anterior encontrada em um, ou mais de um, objeto físico preexistente. Com esse fim, a nova edição deve dizer onde seu texto foi encontrado; deve anunciar o que exatamente foi feito ao texto no processo editorial e quais diferenças existem entre os documentos-fonte e o novo documento. Deve dizer não apenas quais as diferenças lexicais, mas também quais diferenças bibliográficas, visuais ou materiais foram introduzidas. [...] E, finalmente, todo esse trabalho deve ser conduzido com a plena ciência do editor de que nada do que ele ou ela faça é neutro. Tudo tem significado. A cor e a forma e o peso da nova edição dizem algo sobre a função e o valor do texto ali contido. Decisões deliberadas,

25 Veja, por exemplo, *The Legend of Sigurd and Gudrún* (TOLKIEN, 2009, p. 4) e o texto prefacial a “Sellic Spell”, em *Beowulf* (TOLKIEN, 2014, p. 407).

e não acidentes adventícios, devem governar essas questões. (SHILLINGSBURG, 2006, p. 19, tradução nossa)²⁶

Que as decisões de Christopher foram deliberadas está acima de qualquer questionamento, pois grande parte dos textos liminares é dedicada à explicação dos métodos editoriais adotados. O próprio editor inclusive afirma explicitamente que suas decisões resultam de demorada reflexão em prefácios como o de *A Lenda de Sigurd e Gudrún*: “Após muita deliberação, forneci, portanto, ao fim de cada poema [...]” (TOLKIEN, 2009, p. 8, grifo nosso); *A Queda de Artur*: “Após muita deliberação, achei melhor, porque muito menos confuso, escrever esse relato [...]” (TOLKIEN, 2013, p. 13, grifo nosso) e *Beowulf*: “Assim, após muita reflexão, pensei em aumentar e estender muito o escopo [...]” (TOLKIEN, 2014, p. ix, grifo nosso).²⁷ Por fim, Christopher também utiliza a instância prefacial, nos textos introdutórios gerais ou nos específicos de cada texto para reiterar as dificuldades em lidar com os manuscritos do pai. A próxima seção se dedica a esse assunto.

Os Manuscritos de J.R.R. Tolkien: Desafios da Edição

Se há um ponto pacífico entre os editores da obra de Tolkien é que, embora ele fosse capaz de escrever caligraficamente, seus rascunhos geralmente desafiam a compreensão: editor atrás de editor reconhece a dificuldade imposta pela ilegibilidade de muitos de seus manuscritos. Segundo Christopher, falando sobre o texto no *Book of Lost Tales I* [O Livro dos

26 “[...] the editor of any text has a very complex responsibility. Perhaps the most obvious is that the new text emerging as a result of editorial work should declare itself for what it is: a new iteration of some previous iteration as found in one previously existing physical object, or more. To do this, the new edition should state where its text was found; it should announce what exactly was done to the text in the editorial process; and it should say what differences exist between the source documents and the new document. It should say not only what lexical differences but also what bibliographic or visual or material differences have been introduced. To do that it should describe the physical objects that were the sources for the text. [...] And finally all of this work should be conducted in the editor’s full realization that nothing he or she does is neutral. It all has a meaning. The color and shape and weight of the new edition say things about the function and value of the text contained. Deliberate decisions, not adventitious accidents, should govern in these matters.”

27 Traduções nossas. Nos originais: “After much deliberation I have therefore provided, at the end of each poem [...]”; “After much deliberation I have thought it best, because much less confusing, to write this account [...]”; “Thus after much reflection I have thought to enlarge and very greatly extend the scope of this book [...]”.

Contos Perdidos I], “grande parte do texto foi escrita rapidamente a lápis e em alguns lugares está agora extremamente difícil de ler, exigindo uma lupa e muita paciência, nem sempre recompensada” (TOLKIEN, 1992, p. xix, tradução nossa).²⁸ Em outro lugar, ele comenta:

Na escrita que ele usava para rascunhos e esboços rápidos, sem a intenção de que durassem por muito tempo antes que voltasse a eles e lhes desse uma forma mais trabalhável, as letras são tão malformadas que uma palavra que não possa ser deduzida pelo contexto ou por versões posteriores pode se provar perfeitamente opaca após longo exame [...]. Isso deve estar sempre em mente: os rascunhos mais antigos foram postos no papel de maneira apressada, assim que as primeiras palavras vinham à cabeça e antes que o pensamento se dissolvesse, enquanto o texto impresso [...] inevitavelmente passa um ar de calma e composição ordenada, com o fraseado ponderado e decidido. (TOLKIEN, 2002b, p. 4, tradução nossa)²⁹

John D. Rateliff (2013, p. xxviii), editor dos manuscritos de *O Hobbit*, comenta, outrossim, que embora sua familiaridade com as ligaturas e com o fraseado de Tolkien frequentemente o auxiliassem na tarefa de decifrar a letra, muitas vezes os garranchos do autor o derrotaram. Outra vítima de sua descuidada escrita cotidiana foi o filho Michael, que datilografou um dos manuscritos do *Hobbit* com apenas uma mão (a outra estava machucada). Segundo Rateliff (2013, p. xxiv), o inexperiente datilógrafo, então com dezesseis anos, não raro pulava palavras, escrevia-as errado, ou omitia linhas, demonstrando às vezes dificuldade em ler a letra do pai. Tamanha era a degradação da letra de Tolkien que, em um manuscrito do projeto informalmente chamado de *Clarendon Chaucer* — uma edição de textos de Chaucer para a editora Clarendon que nunca veio a lume —, o próprio

28 “[...] much of the text was written rapidly in pencil and is now in places extremely hard to read, requiring a magnifying glass and much patience, not always rewarded.”

29 “In the handwriting that he used for rapid drafts and sketches, not intended to endure long before he turned to them again and gave them a more workable form, letters are so loosely formed that a word which cannot be deduced or guessed at from the context or from later versions can prove perfectly opaque after long examination [...]. This must be borne in mind throughout: the earliest drafts were put urgently to paper just as the first words came to mind and before the thought dissolved, whereas the printed text [...] inevitably conveys an air of calm and ordered composition, the phrasing weighed and intended.”

autor anotou, em dado momento, que “esses [comentários], na medida em que forem legíveis, precisam ser revisados [...]” (citado em BOWERS, 2019, p. 189, tradução nossa).^{30, 31}

Stuart Lee (2014, p. 64) resume as dificuldades em se lidar com os manuscritos de Tolkien, apontando-lhes (a) sua ilegibilidade; (b) o constante retrabalho em rascunhos; (c) a reutilização de manuscritos; (d) os materiais perdidos que afetam a compreensão de manuscritos remanescentes; (e) a dificuldade em datar muitos manuscritos; (f) a ausência de um esquema consistente de paginação; (g) a incipiente catalogação dos manuscritos³² e (h) a existência de materiais em coleções diferentes. Sobre o caos nos escritos e a dificuldade em datá-los, Christopher destaca que há casos em que os papéis estão tão desorganizados que materiais possivelmente escritos com décadas de diferença acabaram se misturando. Nesses casos, diz o editor, o risco é grande de compilá-los incorretamente (TOLKIEN, 2002c, p. 452). Acrescente-se às dificuldades manuscriptológicas aquelas que surgem uma vez que os garranchos são decifrados, dificuldades de ordem relacional, isto é, em saber qual a relação entre determinado grupo de enredos, conceitos, personagens, ou por que razão Tolkien teria feito certa alteração.

Ainda assim, o propósito geral de Christopher na série *HoMe* foi esclarecer as dificuldades, mas não tentar simplificá-las. Isso é evidenciado por diversos comentários do editor na instância prefacial. No quinto volume, por exemplo, ele afirma:

Em alguns lugares a *discussão detalhada acerca da datação pode parecer excessiva*, mas a cronologia dos escritos do meu pai [...] é extremamente difícil de determinar, e as evidências são cheias de armadilhas, e já que a história pode ser muito facilmente e muito seriamente falsificada por deduções incorretas a esse respeito, minha intenção foi tornar tão claras quanto pude as razões de minhas afirmações. (TOLKIEN, 2002a, p. 2, tradução e grifo nossos)³³

30 “These in so far as legible need revising [...]”.

31 Ver também, a esse propósito, a carta de número 257, em que Tolkien diz que costumava datilografar, pois sua letra tendia a se tornar ilegível conforme escrevia (TOLKIEN, 2006, p. 344).

32 John M. Bowers (2019, p. 107) nota que esse problema foi sanado na Biblioteca Bodleiana.

33 “In places the detailed discussion of dating may seem excessive, but since the chronology of my father’s writings [...] is extremely difficult to determine and the evidence full of traps, and since the history can be very easily and very seriously falsified by mistaken deductions on this score, I have wished to make as plain as I can the reasons for my assertions.”

De maneira semelhante, no sexto volume, ele afirma:

O resultado [da edição] é necessariamente intrincado ao extremo; mas, embora fosse possível recontar a história de maneira bastante reduzida e abreviada, estou convencido de que *omitir detalhes difíceis e supersimplificar problemas e explicações privaria o estudo de seu interesse essencial*. (TOLKIEN, 2002b, p. 5, tradução e grifo nossos)³⁴

Uma peculiaridade dos manuscritos tolkienianos representou um percalço adicional. Trata-se da presença de mapas e de sistemas de escritas alienígenas à conjuntura tipográfica da época em que a série foi lançada. É notório que Christopher já tinha grande experiência com a cartografia do legendário e, para a série *HoMe*, ele também assumiu a tarefa de passar a limpo muitos mapas desenhados por Tolkien e que eram irreproduzíveis por fac-símile. Demonstrando preocupação em esclarecer para o leitor o seu método, mas também certa ironia, ele comenta, a respeito da reelaboração de um mapa do “Silmarillion”: “Esforcei-me para fazer [deste mapa] uma cópia tão próxima do original quanto consegui, embora não possa garantir a correspondência exata de cada árvore” (TOLKIEN, 2002a, p. 407, tradução nossa).³⁵ O que ele diz sobre outro mapa, agora de *O Senhor dos Anéis*, serve também para descrever suas demais recriações cartográficas:

[...] a tentativa de redesenhar o mapa envolve mais do que meramente copiar [...]; redesenhar é, neste caso, interpretar. Meus desenhos são, portanto, em certa medida mais simples, menos sutis e mais firmes nos detalhes do que o original e, é claro, mais uniformes na aparência, já que foram feitos de uma só vez e com as mesmas canetas. (TOLKIEN, 2002c, p. 299, tradução nossa)³⁶

34 “The result is necessarily extremely intricate; but whereas it would be possible to recount the history in a greatly reduced and abbreviated form, I am convinced that to omit difficult detail or to oversimplify problems and explanations would rob the study of its essential interest.”

35 “I have taken pains to make this as a close copy of the original as I could, though I do not guarantee the exact correspondence of every tree.”

36 “Inevitably, the attempt to redraw the map involves more than merely copying [...]; to redraw is in such a case to interpret. My redrawings are therefore to an extent simpler, less subtle, and more decisive in detail, than the original, and of course uniform in appearance, since they have all been made at one time and with the same pens.”

A reprodução manual de manuscritos do pai se deu também, como foi dito, quanto aos sistemas de escrita inventados por Tolkien. Um exemplo está no *Appendix on Runes* [Apêndice sobre Runas], no sétimo volume da série (TOLKIEN, 2002c, p. 452–465). De acordo com Christopher, seria difícil reproduzir os manuscritos por fac-símile e, por isso, ele os refez na forma de seis pranchas, procurando se manter colado ao modelo.

Se, nessas reproduções, as exóticas runas saltam rapidamente à vista, logo se percebe também o alfabeto latino na caligrafia cristalina de Christopher, de uniformidade e rigidez quase tipográfica, contrastando com os manuscritos ornamentados que seu pai frequentemente fazia. A impressão que se tem nessas e em outras reproduções feitas por Christopher, como árvores genealógicas, é de que o editor desvia a atenção de sua própria caligrafia e convida o leitor a focar somente no conteúdo do texto.

Com o avanço da tecnologia usada em design de tipos e livros, é possível recriar os sistemas de escrita do legendário usando fontes digitais, como já tem sido feito amplamente. No que diz respeito às letras fëanorianas, as quais Christopher também caligrafou para a série *HoMe*, como nas decorações dos frontispícios e em *The Notion Club Papers* [Os Documentos do Clube Notion], atualmente há muitas fontes sofisticadas disponíveis na internet, notavelmente as desenhadas pelos suecos Måns Björkman e Johan Winge. A propósito, na carta 257, datada de julho de 1964, Tolkien expressou seu desejo de que pudesse conseguir uma máquina de escrever elétrica ajustada para datilografar com a escrita fëanoriana (TOLKIEN, 2006, p. 344). É curioso pensar qual seria a reação de Tolkien diante do alfabeto de Fëanor em fontes digitais, se estivesse vivo para vê-las. De toda forma, mesmo que possíveis novas edições da série *HoMe* em inglês e as traduções para outras línguas possam se beneficiar de avanços tecnológicos na tipografia, ou da possibilidade concreta de se replicar digitalmente as letras do próprio Christopher, permanece o fato de que a série em inglês da maneira que está hoje é única não só pela intervenção editorial, mas também pela sóbria intervenção artística de Christopher, que joga luz no modelo sem ofuscá-lo.

Considerações Finais

No último volume da série *HoMe*, Christopher comenta que, após um quarto de século de trabalho, o relato da evolução do legendário estava, à sua maneira, concluído (TOLKIEN, 2002e, p. ix). Conforme acrescenta,

logo em seguida, isso não significa que todos os escritos de seu pai tenham sido expostos, e afirma que omissões por descuido ocorreram ao longo do processo. Essa honestidade — que já vimos ser característica de Christopher — em perceber e reconhecer as limitações e a incompletude de seu trabalho também caracteriza um bom crítico textual. Segundo Peter Shillingsburg, editar um texto acarreta perdas:

Não é necessário editar de determinada maneira para que haja uma perda no processo. Basta editar. [...] *Nenhuma edição é uma representação completa daquilo que se pretende editar.* Nenhuma edição jamais representou ou representará um trabalho adequadamente. Ponto. [...] *Elas [as edições] falham quando o propósito para o qual foram feitas não corresponde ao resultado.* Mas elas não falham somente porque o propósito para a qual foram feitas já não está mais na moda. Com uma única exceção, se uma edição cumpriu seus objetivos no passado, ela continua a cumpri-los hoje. E os leitores talvez para sempre achem essas edições úteis para esses objetivos. A exceção é óbvia. *Se o objetivo da edição foi tornar-se o padrão para todo o sempre, isso ela não será.* (SHILLINGSBURG, 2006, p. 155–157, tradução e grifos nossos)³⁷

Quase cinquenta anos desde a publicação de *O Silmarillion* e quase quarenta anos desde que a série *The History of Middle-earth* começou a ser lançada, muitos outros editores passaram pela obra de Tolkien e todos foram, em algum grau, herdeiros da erudição de Christopher Tolkien. Mesmo após todas essas décadas, ainda não há notícia de reedições de *O Silmarillion* ou da série *HoMe*: todos os livros editados por Christopher continuam servindo bem ao propósito para o qual foram feitos, ainda que estejam aqui e ali desatualizados.³⁸ Mas devemos reconhecer a possibilidade

37 “One does not have to edit in a certain way in order for there to be a loss in the process. One merely needs to edit. [...] No edition is a full representation of that which it attempts to edit. No edition was ever or will ever represent a work adequately. Full stop. [...] They [the editions] fail when the purpose for which they were designed is not served by the result. But they do not fail just because the purpose for which they were designed is no longer the ruling fad. With one exception, if an edition fulfilled its aims at some point in the past, it still fulfills those aims now. And readers might forever find those editions useful in representing those aims. The exception is the obvious one. If the aim was to serve as the standard edition for all time, it will not.”

38 Particularmente se pensarmos que a edição de 2004 de *O Senhor dos Anéis* corrigiu muitos erros que foram apontados pelo próprio Christopher na série *HoMe*.

de, no futuro, surgirem novos trabalhos que venham a suplantá-los. Seja qual for o caso, qualquer edição da obra tolkieniana será sempre tributária desse megalítico trabalho que se iniciou pouco depois da morte de Tolkien e se estendeu pelo menos até 2018, com *A Queda de Gondolin*.

Em uma carta a Christopher, Tolkien afirmou que “as histórias não contadas são as mais comoventes” (TOLKIEN, 2006, p. 110, tradução nossa).³⁹ Coube ao filho provar que contar essas histórias não lhes rouba necessariamente o poder de comoção. Ao fim deste trabalho, não nos resta muito o que acrescentar às palavras de Rayner Unwin (2000, p. 6, tradução nossa), o qual com muita precisão afirmou que “o gênio imaginativo de um único homem se beneficiou do trabalho de duas vidas”.⁴⁰

39 “[...] it is the untold stories that are most moving.”

40 “[...] one man’s imaginative genius has had the benefit of two lifetimes’ work.”

Referências

- BOWERS, John M. *Tolkien’s Lost Chaucer*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- BRIDOUX, Denis. Tolkien, Father & Son: One Name, Two Lifetimes, One Legendarium, One Legacy. *Beyond Bree*, Los Angeles, p. 1–3, mar. 2020.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: A Biography*. 6th ed. London: HarperCollins, 2002.
- CARPENTER, Humphrey. *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their Friends*. 5th ed. London: HarperCollins, 2006.
- CORDINGLEY, Anthony; MONTINI, Chiara. Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, Antuérpia, v. 14, p. 1–18, 2015.

- DRISCOLL, M.J. The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New. In: LETHBRIDGE, Emily; QUINN, Judy (ed.). *Creating the Medieval Saga: Versions, Variability and Editorial Interpretations of Old Norse Saga Literature*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2010. p. 87–104.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GINNA, Peter. Introduction. In: GINNA, Peter. (ed.). *What Editors Do: The Art, Craft, and Business of Book Editing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017. p. 1–13.
- HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Reader's guide*. 2nd ed. London: HarperCollins, 2017.
- HOSTETTER, Carl F.; TOLKIEN, J.R.R. *Sir Orfeo: A Middle English Version by J.R.R. Tolkien*. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 1, p. 85–123, 2004.
- KORVER, Will. On the Passing of Christopher Tolkien. *Beyond Bree*, Los Angeles, p. 4, fev. 2020.
- LEE, Stuart D. Manuscripts: Use, and Using. In: LEE, Stuart D. (ed.). *A Companion to J.R.R. Tolkien*. Chichester, West Sussex: John Wiley and Sons, 2014. p. 56–76.
- LERNOUT, Geert. Genetic Criticism and Philology. *Text*, Indiana, v. 14, p. 53–75, 2002.
- LUCAS, Peter J. *The Old English Exodus: Text, Translation and Commentary*. By J.R.R. Tolkien. Edited by Joan Turville-Petre (Resenha). *Notes and Queries*, Oxford, v. 30, n. 3, p. 243–244, jun. 1983.
- OXFORD. District Probate Registry of the High Court of Justice. *Last Will and Testament of John Ronald Reuel Tolkien*. Registro em: 23 jul. 1973.
- OXFORD Glossary. [2021]. Disponível em: <https://www.ox.ac.uk/about/organisation/history/oxford-glossary>. Acesso em: 16 abr. 2021.
- RATELIFF, John D. The Flat Earth Made Round and Tolkien's Failure to Finish *The Silmarillion*. *Journal of Tolkien Research*, Valparaíso (IN), v. 9, n. 1, p. 1–17, 2020.

- RATELIFF, John D. *The History of the Hobbit*, one-volume edition. 2nd ed. London: HarperCollins, 2013.
- SHILLINGSBURG, Peter L. *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SHIPPEY, Tom. Fighting the Long Defeat: Philology in Tolkien's Life and Fiction. In: HONEGGER, Thomas (ed.). *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien by Tom Shippey*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007. p. 139–156.
- STEINER, George. Tolkien: Oxford's Eccentric Don. Tradução de Ross Smith. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 5, p. 186–188, 2008.
- TOLKIEN, Christopher (ed.). *The Saga of King Heidrek the Wise*. London: Thomas Nelson and Sons, 1960.
- TOLKIEN, Christopher. *The Silmarillion*, by J.R.R. Tolkien: A brief account of the book and its making. *Mallorn*, n. 14, p. 3–8, 1980.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beowulf: A Translation and Commentary*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2014.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beren and Lúthien*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2017.
- TOLKIEN, J.R.R. Chaucer as Philologist: *The Reeve's Tale*. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 5, p. 109–171, 2008.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Fall of Arthur*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2013.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth I: The Book of Lost Tales I*. Edição de C. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1992.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth V: The Lost Road and Other Writings*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002a.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth VI: The Return of the Shadow*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002b.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth VII: The Treason of Isengard*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002c.

- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth XI: The War of the Jewels*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002d.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth XII: The Peoples of Middle-earth*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002e.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Legend of Sigurd and Gudrún*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2009.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Old English Exodus: Text, Translation, and Commentary*. Edição de Joan Turville-Petre. Oxford: at the Clarendon Press, 1981.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion*. Edição de C. Tolkien. 59th ed. London: HarperCollins, 1999.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. 7th ed. London: HarperCollins, 2006.
- UNWIN, Rayner. Early Days of the Elder Days. In: FLIEGER, Verlyn; HOSTETTER, Carl F. (ed.). *Tolkien's 'Legendarium': Essays on 'The History of Middle-earth'*. Westport and London: Greenwood Press, 2000. p. 3–6.

Os Grandes Contos: Batalhas, Tragédia e Eucatóstrofe

The Great Tales: Battles, Tragedy, and Eucatastrophe

Cristina Casagrande¹

Segundo o autor J.R.R. Tolkien, os três grandes contos da Primeira Era de seu legendário, *Beren e Lúthien*, *Os Filhos de Húrin* e *A Queda de Gondolin*, são as principais histórias de *O Silmarillion*. Pretende-se, neste artigo, apresentar a importância de tais contos perante o legendário, bem como sua gênese, contexto, características e desenvolvimento. Considerando que o presente texto integra um livro sobre as obras póstumas de Tolkien e uma homenagem a seu filho e editor Christopher, buscaremos, também, discutir seu importante papel no processo de publicação dessas histórias. O artigo visa, assim, contribuir para a compreensão da composição literária de Tolkien e seu desenvolvimento antes, durante e depois de sua obra-prima *O Senhor dos Anéis*, tendo em vista o quanto os contos analisados evidenciam o amadurecimento do autor ao longo dos anos. PALAVRAS-CHAVE: *Beren e Lúthien*; *Os Filhos de Húrin*; *A Queda de Gondolin*; J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien.

According to J.R.R. Tolkien, the three great tales of the First Age of his *legendarium*, *Beren and Lúthien*, *The Children of Húrin* and *The Fall of Gondolin*, are the main stories of *The Silmarillion*. The aim of this paper is to present the importance of such tales in view of the *legendarium*, as well as their genesis, context, characteristics, and development. Considering that the present text is part of a book about Tolkien's posthumous works and a tribute to his son and editor Christopher, I also discuss his important role in the process of publishing these stories. Therefore, this paper aims to widen the understanding of the author's literary composition and its development before, during and after his masterpiece *The Lord of the Rings*, bearing in mind how much these tales evidence the writer's maturity over the years. KEYWORDS: *Beren and Lúthien*; *The Children of Húrin*; *The Fall of Gondolin*; J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien.

OS TRÊS GRANDES CONTOS DA PRIMEIRA ERA DE ARDA² têm um valor especial na composição literária de Tolkien e recebem essa denominação justamente por serem as narrativas centrais da fase inicial da mitologia literária do autor. Conforme ele explicou ao então editor da Collins, em 1951:

1 Doutoranda em estudos comparados de literaturas na Universidade de São Paulo.
E-mail: cristina.cf@gmail.com

2 O planeta Terra do Mundo Secundário tolkieniano.

A principal das histórias do *Silmarillion*, e que recebe o tratamento mais pleno, é a *História de Beren e Lúthien, a Donzela-Élfica*. [...] Como tal, a história é um romance de fadas heroico (belo e poderoso, na minha opinião), *receptível por si só* [...]. Mas ela é também *um elo fundamental no ciclo*, privada de seu pleno significado devido ao seu lugar nele. [...] Há outras histórias tratadas quase com a mesma *plenitude* e igualmente *independentes* e, ainda assim, *ligadas à história geral*. Há o *Filhos de Húrin*, o conto trágico de Túrin Turambar e sua irmã Níniel [...]. Há o *Queda de Gondolin*: a principal fortaleza Élfica. E o conto, ou contos, de *Earendil, o Errante*. (TOLKIEN, 2010, p. 145–146, grifos nossos)

A carta em questão tentava dar conta de toda a complexidade da mitologia literária tolkieniana, visto que a Allen & Unwin, que havia publicado *O Hobbit*, não estava disposta a publicar *O Silmarillion* com *O Senhor dos Anéis*, como o autor desejava. Milton Waldman, da Collins, por sua vez, se mostrava interessado em publicar as duas obras — o que não aconteceu, e, no fim, Tolkien acabou publicando apenas *O Senhor dos Anéis* pela Allen & Unwin, em três volumes.³ Mas enquanto alimentava esperanças com a Collins, o autor buscou demonstrar a Waldman toda a dimensão vasta, diversa e profunda de sua mitologia literária, a que ele chamava *legendarium*, do latim, legendário.

No trecho que destacamos, Tolkien revela quatro histórias que julgava serem as centrais do que hoje é *O Silmarillion*, mais especificamente da Primeira Era de Arda. Elas correspondiam ao conto — o mais importante deles — sobre o mortal Beren e a elfa Lúthien, à trágica história da família de Húrin, à épica história da queda de Gondolin e à quarta narrativa, que se refere aos feitos de Eärendil. Esta última história não recebeu um desenvolvimento à parte como os três referidos contos, estando ligada mais diretamente à *Queda de Gondolin*. Ao final desse conto, o pequeno Eärendil escapa da destruição da cidade escondida com seus pais Tuor e Idril Celebrindal. Graças a isso, Eärendil se tornou o herói do desfecho do *Quenta Silmarillion*,⁴ recebendo o perdão dos Valar e possibilitando a vitória contra o vilão Melkor na Guerra da Ira.

3 *O Silmarillion* só seria publicado em 1977, quatro anos após a morte do autor, com edição de seu filho Christopher e assistência do escritor Guy Gavriel Kay.

4 Parte de *O Silmarillion* que se refere à Primeira Era.

Restaram, portanto, três contos centrais da Primeira Era, na ordem cronológica da narrativa: *Beren e Lúthien*, *Os Filhos de Húrin* e *A Queda de Gondolin*. Na passagem destacada, Tolkien explica uma característica peculiar dos principais contos: cada um possui integralidade e independência próprias, ao mesmo tempo que são elos fundamentais para explicar a história do *Quenta Silmarillion* e, com ela, o destino das Silmarils.

Os contos possuem características internas singulares que merecem estudos próprios, como de fato tem ocorrido. *Beren e Lúthien*⁵ ganha destaque como um “romance de fadas heroico” (TOLKIEN, 2010, p. 146), *A Queda de Gondolin* evoca ares das narrativas épicas clássicas, enquanto *Os Filhos de Húrin* corresponde ao único conto trágico do legendário.

Outro fato relevante é que esses contos estão entre as primeiras histórias escritas na composição da mitologia literária de Tolkien. Muito antes de publicar *O Hobbit*, em 1937, o autor escreveu a primeira versão de *A Queda de Gondolin* (1916–1917), redigiu *O Conto de Tinúviel* em 1917, e, em 1919 ou mesmo antes, já havia composto o conto *Turambar and the Foalókë* [Turambar e o Dragão], a primeira variante em prosa de *Os Filhos de Húrin*.

Essas primeiras narrativas surgiram em uma época que o autor tinha um projeto bastante ambicioso, motivado pela ausência de uma mitologia própria da Inglaterra. No entanto, com o passar do tempo, a ideia foi abandonada. Ele relata a Waldman:

Não ria! Mas, certa vez (minha crista há muito foi baixada), eu tinha em mente criar um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico [...], que eu poderia *dedicar simplesmente à Inglaterra*, ao meu país. Deveria possuir o tom e a qualidade que eu desejava, um tanto sereno e claro, com a fragrância de nosso “ar” [...] e, embora possuísse (caso eu pudesse alcançá-la) a clara *beleza elusiva* que alguns chamaram de céltica [...], ele deveria ser “*elevado*”, purgado do grosseiro e adequado à mente mais adulta de uma terra já há muito *saturada de poesia*. Desenvolveria alguns dos grandes contos na sua *plenitude e deixaria muitos apenas no projeto e esboçados*. Os ciclos deveriam *ligar-se a um todo majestoso* e ainda assim *deixar espaço para outras mentes e mãos*, lidando com a tinta, música e drama. Absurdo. (TOLKIEN, 2010, p. 141, grifos nossos)

5 Aqui nos referimos ao conto, não à publicação dedicada à história lançada em 2017. O mesmo vale para *A Queda de Gondolin* e *Os Filhos de Húrin*, citados na sequência.

Foi com esse desejo de grandiosidade que nasceram os três grandes contos. Essa ambição visava não apenas uma abrangência em quantidade de narrativas, prontas ou esboçadas, mas em qualidade, visando a poesia, a elevação mítica e mística das sagas épicas e das grandes tragédias. No entanto, em vez de haver um final catastrófico, com exceção da história de Húrin e sua família, os contos contavam com a esperança e a superação de um final feliz, apesar dos pesares, ou, nos termos do autor, um final eucatóstrofico, uma virada repentina dos eventos inspirada na noção de bem-aventurança.

Além de serem as primeiras histórias sobre Arda, os contos permearam a mente criativa de Tolkien durante todos os anos de seu exercício de escritor. Ainda que tenham recebido uma pausa significativa, ao menos sem a dedicação exclusiva de outrora, durante a longa composição de *O Senhor dos Anéis*, os contos serviram como pano de fundo consistente para a saga do Anel, além de serem retomados e mesmo reiniciados após a publicação de *O Retorno do Rei* (1955).

A importância das três narrativas foi coroada ao receberem publicações individuais com edição de Christopher Tolkien. *Os Filhos de Húrin* foi lançado em 2007, *Beren e Lúthien*, em 2017, e *A Queda de Gondolin* em 2018, menos de dois anos antes da morte de Christopher. Apenas *Os Filhos de Húrin* traz o conto o mais completo possível, enquanto os outros livros apresentam as diversas versões de suas respectivas narrativas. Variantes das histórias também aparecem em *O Silmarillion* (1977), parcialmente em *Contos Inacabados* (1980) e estão espalhadas em alguns dos volumes de *The History of Middle-earth* [A História da Terra-média] (1983–1996).

Para dar continuidade em nossa análise, não seguiremos a ordem cronológica dos contos, mas o faremos pela ordem inversa, optando por começar por *A Queda de Gondolin*, por ser o primeiro grande conto composto por Tolkien.

A Cidade Oculta

Assim disseram os guardiões da Via de Escape, quando Tuor e Voronwë finalmente chegaram à Gondolin, a Cidade Oculta:

“*Regozijai-vos* por tê-la encontrado, pois eis diante de vós a Cidade de Sete Nomes onde todos os que guerreiam contra Melko podem *achar esperança*.” Então perguntou Tuor: “Quais são esses nomes?”

E o chefe da guarda deu esta resposta: “Isto é o que se diz e o que se canta: Gondobar *sou chamada* e Gondothlimbar, Cidade de Pedra e Cidade dos Habitantes da Pedra; Gondolin, a Pedra da Canção e Gwarestrin *é meu nome*, a Torre de Guarda, Gar Thurion ou o Lugar Secreto, pois estou *oculta dos olhos de Melko*; mas aqueles que me amam mais grandemente chamam-me Loth, pois *como uma flor eu sou*, e mesmo Lothengriol, a flor que se abre na planície.” “Contudo,” disse ele, “na nossa fala de todo dia dizemos e a chamamos mormente de Gondolin.” (TOLKIEN, 2018c, p. 52, grifos nossos)

Um dos aspectos que mais chamam a atenção nesse excerto é justamente a personificação da cidade, pois ela se torna não apenas um lugar, mas uma personagem protagonista da história, com suas idiossincrasias. Tanto é assim que ela mesma se apresenta no discurso com expressões tais como “sou chamada”, “é meu nome”, “como uma flor eu sou”.⁶ Gondolin é bastante feminina, bela, escondida, desejada, sugerindo até mesmo uma metáfora da intimidade sexual da mulher.

A Cidade Oculta apresenta uma sacralidade imune às maldades de Melkor,⁷ dotada de promessas de proteção e esperança. Sua importância se revela também na forma como é denominada, recebendo até sete nomes, cada um deles denotando características diferentes, mas todas elas ligadas a algum tipo de poder: a fortaleza da pedra, o mistério do segredo, a sedução da música, a beleza e a delicadeza da flor.

Ainda seguindo a análise do trecho destacado alguns parágrafos acima, percebemos mais algumas características da narrativa. O tradutor, Reinaldo José Lopes, procura imitar o tom solene e mais arcaico do discurso no original: “Rejoice that ye have found it, for behold before you the City of Seven Names where all who war with Melko may find hope.” (TOLKIEN, 2018b, p. 50–51).⁸ Apenas pela caracterização dos personagens e o discurso da narrativa como um todo, podemos perceber a tônica épica, anunciando uma história grandiosa, permeada de heroicidade no sentido clássico do termo.

Paul Merchant, em *The Epic* [O Épico], traz uma compreensão mais abrangente do gênero, desde os tempos antigos até a contemporaneidade:

6 “[...] am I called”, “[...] am I named”, “[...] like a flower am I” (TOLKIEN, 2018b, p. 51).

7 Grafado como Melko em versões antigas, como o excerto destacado.

8 “Regozijai-vos por tê-la encontrado, pois eis diante de vós a Cidade de Sete Nomes onde todos os que guerreiam contra Melko podem achar esperança” (TOLKIEN, 2018c, p. 52).

o termo épico pode ser definido de dois modos diferentes, ou estrito, por meio de um estudo de um seletivo grupo de épicos clássicos, ou mais amplo, levando em consideração uma grande gama de escritos que podem ser chamados épicos. [...] Fora dessa categoria definida estreitamente [dos poemas épicos clássicos e medievais], há um número bem maior de obras que têm uma relação próxima, às vezes direta, com os épicos convencionais. (MERCHANT, 2018, p. vii, tradução nossa)⁹

Escrita em prosa, *A Queda de Gondolin* se encaixa no segundo modo, o mais amplo. Isso se deve, entre outras coisas, pela época em que foi escrito (início do século XX), trazendo, assim, características de seu tempo, a começar pelo próprio gênero textual em prosa, muito mais comum nos textos ficcionais atuais, e não em poesia, próprio dos textos épicos clássicos.

Em uma tentativa de encontrar um denominador comum para o termo, Merchant traça algumas características recorrentes em textos considerados “épicos” como a *Ilíada* (Homero), *O Prelúdio* (Wordsworth) e *Guerra e Paz* (Tolstói), tais como perspectiva histórica, feitos heroicos e grandeza de acontecimentos. Hélio Alves, no E-Dicionário de Termos Literários,¹⁰ sintetiza a épica como “fenômenos históricos, lendários ou míticos considerados representativos duma cultura”.

Lembrando que o texto sobre a Queda de Gondolin nasce do desejo (mais tarde abandonado) de criar uma mitologia para a Inglaterra, a classificação de Alves e os estudos de Merchant se encaixam com a narrativa em questão. Além do tom arcaico, a história possui um valor místico, vinculado à questão da “providência divina”, especialmente evidenciado pela presença de Ulmo, o Vala das Águas, que trata de chamar, guiar e, por vezes, até mesmo coagir Tuor a persistir em sua obstinação por encontrar Gondolin.

Temeroso de que Tuor habitasse a encantada Terra dos Salgueiros para sempre e desviasse de sua missão, o Vala apareceu diante dele com toda a sua imponentia:

⁹ “The term ‘epic’ can be defined in two very different ways, either narrowly, through a study of select group of classical epics, or more broadly, by taking into consideration the whole range of writing which might be called epic. [...] Outside this closely defined category lie a far larger number of works having a close, sometimes direct, relation to the conventional epics”.

¹⁰ Site em português lusitano.

Então Ulmo levantou e falou com ele e, em terror, *Tuor esteve perto da morte*, pois grandíssima é a profundidade da voz de Ulmo: tão profunda quanto seus olhos, que são as mais profundas de todas as coisas. E Ulmo disse: “Ó Tuor do coração solitário, *não desejo* que habites para sempre em belos lugares de aves e flores [...]. *Mas segue agora a jornada de teu destino* e não te demores, pois para longe daqui *te leva tua sorte*. Agora *deves* tu buscar através das terras pela cidade do povo chamado de Gondothlim [...]. *Palavras porei em tua boca* e lá residirás por um tempo.” (TOLKIEN, 2018c, p. 48–49, grifos nossos)¹¹

Nesse trecho, percebe-se que Tuor não tem muita escolha entre ir e ficar, pois chegar a Gondolin está preso ao seu destino (*destiny*), atrelado à sua sorte (*weird*), e negar os desígnios dos Valar, representados pela figura de Ulmo, é assinar um atestado de morte. Assim, o primeiro conto do legendário escrito por Tolkien se diferencia de seus romances publicados anos mais tarde, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, visto que seu protagonista não tem muito direito a titubear na escolha de sua demanda.

É bem verdade que se Bilbo ou Frodo não tivessem aceitado as missões que lhes foram propostas (ou, no caso de Frodo, se voluntariado) não haveria história. Mas, ao menos intradiegeticamente, ou seja, tomando como perspectiva os elementos internos da narrativa, esses personagens tiveram mais chance de escolher partir ou não para uma aventura.

Tuor, portanto, assemelha-se ao herói dos clássicos épicos, como Ulisses ou Eneias, sendo um “escolhido” para realizar grandes feitos. Ele terá um destino majestoso: se casará com a princesa élfica da fortaleza escondida, será tratado pelo rei como um igual, e, com Idril, sua esposa, terá um filho do qual virá a salvação dos povos de sua era. Ele praticamente não pode negar sua missão, e aceitar seu destino é garantia de sua vitória, ainda que passe por muitos momentos difíceis. Sua atuação na narrativa é bem diferente da de Frodo, cuja dedicação à demanda do Anel, voluntariamente aceita no Conselho de Elrond, não lhe garante nem vida nem morte, tampouco vitória ou derrota.

11 “Then Ulmo arose and spoke to him and *for dread he came near to death*, for the depth of the voice of Ulmo is of the uttermost depth: even as deep as his eyes which are the deepest of all things. And Ulmo said: ‘O Tuor of the lonely heart, *I will not* that thou dwell for ever in fair places of birds and flowers [...]. *But fare now on thy destined journey* and tarry not, for far from hence is *thy weird set*. Now *must thou seek* through the lands for the city of the folk called Gondothlim [...]. *Words I will set to your mouth* there, and there you shall abide awhile.” (TOLKIEN, 2018b, p. 46–47, grifos nossos)

Fica claro que Tolkien foi desenvolvendo o seu estilo narrativo do mais “elevado” para algo mais híbrido, moderno e irônico ao longo de sua jornada de escritor. À luz da teoria dos modos de Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1957), o qual classifica as ficções a partir das ações realizadas pelo herói em cinco modos — mítico, romântico, mimético elevado, mimético baixo e irônico —, percebe-se que os personagens centrais de *A Queda de Gondolin* participam dos modos mais elevados da narrativa. Há a presença de Ulmo e sua força mítica de um deus ou ser angelical, há elfos como Turgon, o rei de Gondolin, evocando a presença romantizada do universo maravilhoso, e há o herói da história, que, embora seja apenas um homem, tem características e realiza feitos superiores aos homens comuns:

Se superior em graus a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões e facilidades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo *mimético elevado*, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente. (FRYE, 2013, p. 146)

Tuor é um homem mortal, considerado um dos Edain, amigos dos elfos na mitologia tolkieniana. Não é, portanto, um indivíduo comum, mas dotado de uma nobreza diferenciada em relação aos demais homens. Seus descendentes darão origem aos Dúnedain, os Númenóreanos da Terra Abençoada na Segunda Era. Essa nobreza lhes confere superioridade não por suas características físicas, mas pela amizade que têm com o povo élfico.

Assim, Tuor é o típico herói proposto por Aristóteles em sua *Poética*, embora não seja propriamente um herói trágico, visto que a *Queda de Gondolin* se aproxima mais, embora em prosa, de uma epopeia. A Cidade Oculta recebe, de fato, um fim trágico com sua queda, mas o herói e sua família irão superar os maus feitos de Melkor e seus servos, salvaguardando o destino de seu povo.

Toda essa aura mística no estilo épico da narrativa permite comparações com outras histórias clássicas do gênero, especialmente a *Eneida*, de Virgílio. Alexander M. Bruce, em seu artigo “The Fall of Gondolin and the Fall of Troy” [A Queda de Gondolin e A Queda de Troia], estabelece essa associação:

[...] a história dada por Tolkien nos recorda um outro conto: temos uma cidade considerada inexpugnável, um inimigo que entra por causa da traição e da astúcia, defensores que são pegos desprevidos, e uma cidadela incendiada; temos um herói que conduz a resistência, mas, diante da morte de seu rei, é forçado a se retirar, escapando com seu filho e os últimos sobreviventes por um caminho escondido e rumo a um exílio prolongado. As similaridades com a história da queda de Troia, contada no Livro II da *Eneida* de Virgílio, não pode ser negada: Tolkien *certamente pegou emprestado* do épico romano do primeiro século ao nos contar a história da queda de Gondolin. (BRUCE, 2012, p. 103, tradução nossa, grifo nosso)¹²

Evidentemente, essa é uma leitura dentre muitas possíveis, mas é importante ressaltar que o conto tolkieniano não se limita a um caso de mera alegoria do clássico romano. Embora Bruce tenha feito uma correlação adequada entre a queda da cidade de Troia e a de Gondolin — afinal, ambas conservam as características acima apresentadas —, o uso de expressões como “certamente” e “pegou emprestado” para qualificar a relação Tolkien–Virgílio pode ser temerário.

Mas, de fato, existe essa identificação entre as cidades fictícias. Conforme Bruce recorda, o próprio Tolkien menciona Troia em sua narrativa. “Nem Bablon, nem Ninwi, nem as torres de Trui, nem todas as muitas capturas de Rûm, que é a maior entre os Homens, viram tal terror como o que caiu aquele dia sobre o Amon Gwareth da gente dos Gnomos” (TOLKIEN, 2018c, p. 108).¹³ Ciente das diferenças entre as histórias das cidades, Bruce alerta:

[...] eu gostaria de chamar a atenção para as maneiras em que a história de Tolkien diverge do trabalho de Virgílio, maneiras que, basicamente, redirecionam o significado e o impacto da história da queda da grande cidade. Em suma, Tolkien não apenas glosou o

12 “[...] the story Tolkien gives us reminds us of another tale: we have a city thought impregnable, an enemy who enters through treachery and guile, defenders who are caught unawares, and a citadel set in flame; we have a hero who leads the resistance but, upon the death of his king, is forced to retreat, escaping with his son and the last survivors by a hidden path and into an extended exile. The similarities with the story of the fall of Troy as told in Book II of Virgil’s *Aeneid* cannot be denied: Tolkien certainly borrowed from the first-century Roman epic in telling us the story of the fall of Gondolin”.

13 Conforme nota da edição (2018c, p. 249–250): “*Bablon, Ninwi, Trui, Rûm* Babilônia, Nínive, Troia, Roma [...]”.

épico: ele mudou totalmente o foco, pois a obra de Tolkien, embora se aproxime da narrativa romana, é basicamente germânica e cristã em seus temas. (BRUCE, 2012, p. 104, tradução nossa)¹⁴

Em seu artigo, Bruce discorre sobre as consonâncias e dissonâncias entre Troia e Gondolin, análise cujo detalhamento ultrapassa nosso escopo. Mas apontar a identificação do conto de Tolkien com a história clássica nos ajuda a confirmar as suspeitas de uma narrativa com traços épicos, enquanto a percepção das diferenças reforça a autenticidade de *A Queda de Gondolin*.

O primeiro conto do legendário não tem data exata de composição. O que se sabe é que foi entre 1916 e 1917 e, provavelmente, durante a convalescença de Tolkien por conta de uma doença conhecida como febre das trincheiras,¹⁵ contraída enquanto o jovem de 24 para 25 anos lutava na Primeira Guerra Mundial.

Humphrey Carpenter, autor da biografia autorizada do escritor, credita a composição da história ao ano de 1917 “durante a convalescença de Tolkien em Great Haywood” (2018, p. 131). Ocorre que a convalescença dele se deu de novembro de 1916 a fevereiro de 1917. O próprio autor oscila quanto à exatidão da data e dos eventos envolvidos, creditando a produção da história (ao menos boa parte dela) até mesmo a antes de sair de licença da Primeira Guerra, ou seja, ainda em 1916. Ele escreve a seu filho Christopher em 1944: “Comecei a escrever a ‘H. dos Gnomos’¹⁶ pela primeira vez em barracas do exército, cheias, tomadas pelo barulho de gramofones”. (TOLKIEN, 2010, p. 79).

O interessante é que essa é uma das poucas histórias que Tolkien escreveu “de uma tacada só”, sem muitas revisões e sem interromper na metade, embora não a tenha revisado em sua forma final. Diz seu filho Christopher, no prefácio da edição única de *A Queda de Gondolin*:

14 “I would draw our attention to the ways that Tolkien’s story diverges from Virgil’s work, ways that ultimately redirect the meaning and impact of the story of the fall of the great city. In short, Tolkien did not just gloss the epic: he changed its entire focus, for Tolkien’s work, though drawing on the Roman narrative, is ultimately both Germanic and Christian in its themes”.

15 Decorrente de uma espécie de piolho hospedeiro da bactéria *Bartonella quintana*, muito comum naquela guerra, embora sua origem remonte a milhares de anos.

16 Na época, Tolkien ainda chamava os poderosos elfos Noldor de gnomos. Mas, conforme explica Christopher em um texto de apoio em *Beren e Lúthien*: “Ele estava usando outra palavra *Gnomo*, totalmente distinta em origem e significado desses Gnomos que hoje em dia são figurinhas especialmente associadas a jardins. Esse outro *Gnomo* derivava da palavra grega *gnōmē* ‘pensamento, inteligência’” (TOLKIEN, 2018a, p. 30).

É um fato notável que o único relato completo que meu pai jamais escreveu da história da vida de Tuor em Gondolin, de sua união com Idril Celebrindal, do nascimento de Eärendil, da traição de Maeglin, do saque da cidade e da fuga dos fugitivos — uma história que era um elemento central em sua imaginação da Primeira Era — foi a narrativa composta na juventude dele. (TOLKIEN, 2018c, p. 20)

Escrito por um jovem adulto, recém-saído da guerra (ou mesmo imerso nela), *A Queda de Gondolin* traz um brilho e um fulgor épicos que destoam do resto da composição literária do autor — justamente por esse ímpeto que não o impediu de concluir a narrativa, ao contrário de boa parte de suas outras composições literárias. As demais versões dessa história configuram um resumo da primeira ou contextos tangenciais a ela.

Na década de 1950, Tolkien ainda credits o conto à data de 1916, conforme escreve ao poeta W.H. Auden — “a primeira verdadeira história desse mundo imaginário *quase totalmente formado* conforme aparece agora ter sido escrita em *prosa* durante a licença por *motivo de doença no final de 1916*” (TOLKIEN, 2010, p. 206–207, grifos nossos) — e à editora Houghton Mifflin: “*A Queda de Gondolin (e o nascimento de Eärendil)* foi escrita no hospital e de licença *depois de sobreviver à Batalha do Somme em 1916*” (TOLKIEN, 2010, p. 213, grifo nosso). Em outra carta (TOLKIEN, 2010, p. 328), escrita a Christopher Bretherton em 1964, portanto vinte anos depois daquela endereçada a seu filho durante a Segunda Guerra, o autor reforça a questão de ser uma história escrita “de uma só vez”, mas, nesse caso, ele a data de 1917.

Tolkien deixou duas versões completas da história, o conto original a que nos referimos inicialmente com o título de *Tuor e os Exilados de Gondolin*, e outra mais sintética que serviu de base principal para a versão em *O Silmarillion*, escrita originalmente no “Quenta Noldorinwa” (o “Quenta”), em 1930. Há ainda a versão publicada postumamente, com edição de Christopher, em *Contos Inacabados* (1980), intitulada “De Tuor e sua Chegada a Gondolin”, que relata apenas a chegada de Tuor à Cidade Oculta. A versão foi escrita em 1951, com a intenção de fazer uma nova narrativa completa do conto, mas foi abandonada ainda no começo.

A história recebeu uma publicação com suas versões em 2018, último livro editado por Christopher, aos seus 93 anos. Dessa forma, fechou-se um ciclo: o primeiro conto da mitologia de Tolkien, escrito por um jovem de

cerca de 25 anos, foi o objeto da última edição de seu filho e herdeiro dos seus direitos literários, menos de dois anos antes de sua morte.

Páthos em Meio à Eucatástrofe

As histórias tipicamente tolkienianas trazem diversos desafios, perdas e amarguras, mas costumeiramente dão espaço, especialmente em seus desfechos, para a superação e a esperança, com ecos de felicidade, ainda que não dispensem a melancolia. Todas as narrativas de seu legendário são assim, exceto uma. Entre os grandes contos dos Dias Antigos, o mais dissonante deles é *Os Filhos de Húrin*, que traz uma tônica trágica do início ao fim.

Húrin, ao não querer delatar a Morgoth o lugar da Cidade Oculta (que mais tarde será revelada pela traição Maeglin, sobrinho do rei Turgon), acaba sofrendo o pior dos tormentos: ao lado de Morgoth, é obrigado a assistir à desgraça de toda a sua família, a morte da alegria da casa, sua filha de apenas três anos, o incesto entre seus outros dois filhos que não chegaram a se conhecer antes da fase adulta, culminando no suicídio de ambos quando tomam conhecimento do fato. Tudo isso se agrava por ele estar ciente da imensa infelicidade que sua esposa Morwen sofria.

Apesar de Húrin ser o observador da história, o protagonismo recai em Túrin, seu filho, que vai passar por muitos mais momentos de medo e dor em sua história, como matar seu melhor amigo sem querer ou sentir-se responsável pela morte de um elfo provocador. O foco da narrativa é tão central ao conto que, em *O Silmarillion*, o capítulo a ele correspondente recebe o título *De Túrin Turambar*. Sua força e seu orgulho são tamanhos que ele triunfará perante o poderoso e ardiloso Dragão Glaurung e será, ao mesmo tempo, derrotado por ele.

Não por acaso, Túrin se encaixa na definição do herói trágico da *Poética*, que se encontra na “situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude ou pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

O erro cometido por Túrin, seu pai Húrin e toda a sua família e amigos é palco para a discussão em um artigo à parte; contudo, podemos conjecturar algumas questões de modo sucinto aqui. Por diversos momentos, Túrin mostra-se demasiadamente orgulhoso, prescindindo da ajuda e dos conselhos de seres acima dele, não acreditando no perdão de Thingol e Melian, a Maia, e, num primeiro momento, chegando até mesmo a rejeitar

o lembas¹⁷ enviado de Doriath a pedido da rainha. Assim, a falta de confiança e de humildade diante daqueles que o amavam e apresentavam uma sabedoria superior à dele pode tê-lo deixado mais suscetível às maldades de Melkor.

Segundo Aristóteles, “[...] a composição da mais bela tragédia não deve ser ‘simples’ mas ‘complexa’, e [...] tal tragédia deve ser a mimese de fatos *temerosos* e dignos de *compaixão*” (2015, p. 111, grifo nosso). Assim, o pavor e a compaixão são marcas características de um texto trágico, e tais elementos não faltam em qualquer uma das versões de *Os Filhos de Húrin*.

É importante ressaltar a presença do *páthos*,¹⁸ a comoção emocional, mais comumente conhecida como catástrofe. Esse elemento é efetivo tanto do ponto de vista interno da narrativa, causando pavor e compaixão entre os personagens, quanto externo, causando comoção emocional nos leitores que acompanham a história.

A narrativa trágica, tão distinta das demais do legendário, tem ecos de suas leituras prévias. Segundo o biógrafo Humphrey Carpenter (2018, p. 137), em *Os Filhos de Húrin*:

[...] é possível perceber certas influências literárias: a luta do herói contra um grande dragão inevitavelmente sugere uma comparação com os feitos de Sigurd e Beowulf, enquanto o incesto involuntário com a irmã e o subsequente suicídio foram conscientemente inspirados na história de Kullervo no *Kalevala*. Porém, mais uma vez essas “influências” são apenas superficiais. “Os Filhos de Húrin” é uma fusão vigorosa de tradições islandesas e finlandesas, mas vai muito além, e atinge um grau de complexidade dramática e uma sutileza de caracterização raramente encontradas nas antigas lendas.

Essas influências apontadas por Carpenter são declaradas pelo próprio autor. “Há o *Filhos de Húrin* [...] em que Túrin é o herói: uma figura a qual pode se dizer [...] que deriva de elementos de Sigurd, o Volsung, de Édipo e do Kullervo finlandês” (TOLKIEN, 2010, p. 146). Nota-se que Tolkien, apesar de reconhecer as inspirações de sua composição literária, não acredita que

17 Chamado pão-de-viagem, alimento especial que fortalece aqueles que o consomem.

18 É pertinente colocar aqui a nota da tradução de Paulo Pinheiro da Editora 34: “A multiplicidade de expressões propostas para verter o termo *páthos* é grande: ‘catástrofe’, na versão portuguesa de Eudoro de Souza; ‘événement pathétique’, nas versões francesas de Magnien e Hardy; ‘effet violent’, naquela de Dupont-Roc e Lallot; ‘suffering’, na versão inglesa de Halliwell; ou simplesmente *páthos* (mantendo o termo grego) na versão inglesa de Else. (ARISTÓTELES, 2015, p. 108–109).

isso deveria ser o mais importante para se saber sobre uma história. Como afirmou em seu ensaio “Sobre Estórias de Fadas”: “com relação às estórias de fadas, sinto que é mais interessante [...] considerar o que elas são, o que elas se tornaram para nós e que valores os longos processos alquímicos do tempo produziram nelas” (TOLKIEN, 2020a, p. 32).

Vale destacar, contudo, que Tolkien escreveu anteriormente uma narrativa trágica fora do legendário, baseado no *Kalevala* finlandês. A *História de Kullervo* de Tolkien foi composta entre os anos de 1912 e 1914, sem ter sido finalizada. Segundo Verlyn Flieger ela ganha relevância por ser preliminar a *Os Filhos de Húrin*, “pois seu personagem central é precursor evidente do protagonista daquela história, Túrin Turambar” (TOLKIEN, 2016, p. XVII).

Sobre sua composição, ela sofreu idas e vindas, mais ou menos como os demais grandes contos. Segundo Christopher Tolkien, a primeira versão de *Os Filhos de Húrin*, *Turambar e o Foalókë* “certamente já existia em 1919, se não antes” (TOLKIEN, 2020c, p. 16). Há ainda a versão em poema, utilizando a métrica aliterante do inglês antigo, ao estilo de *Beowulf*, que, conforme Christopher, “é de longe o mais longo de seus poemas nessa forma, chegando a bem mais de dois mil versos. No entanto, foi concebido numa escala tão grandiosa que a narrativa não havia chegado além do ataque do Dragão a Nargothrond” (TOLKIEN, 2020c, p. 247).

Segundo a nota do tradutor Ronald Kyrmse, na poesia aliterante, “cada verso se divide em duas metades, ou hemistíquios, sendo que geralmente o primeiro contém duas palavras semanticamente importantes que aliteram entre si [...], e o segundo contém uma ou duas” (TOLKIEN, 2020c, p. 248), conforme se vê no trecho abaixo:

[...] *they came to a country kindly tended;*
through flowery frith and fair acres
they fared, and found of folk empty
the leas and leasows and the lawns of Narog,
the teeming tilth by trees enfolded
twixt hills and river. The hoes unrecked
in the fields were flung, and fallen ladders
in the long grass lay of the lush orchards;
every tree there turned its tangled head
and eyed them secretly, and the ears listened
of the nodding grasses; though noontide glowed

on *land and leaf*, their *limbs* were chilled.¹⁹
(TOLKIEN, 2020c, p. 249, negrito nosso)

O conto sobre os filhos de Húrin recebeu versões em *Esboço da Mitologia*, considerado o “Silmarillion” original, em 1926, o qual surgiu justamente com o intuito de explicar os versos aliterantes da narrativa trágica a R.W. Reynolds, antigo professor de Tolkien no colégio. Há também, como já mencionamos aqui, uma versão mais elaborada chamada *Quenta Noldorinwa* (1930), o “Quenta”, que, segundo Christopher, “apesar de estender em muito o texto anterior e ser escrito de forma mais bem acabada, meu pai ainda via o ‘Quenta’ como uma obra primariamente *sumária*, um epítome de concepções narrativas muito mais ricas” (TOLKIEN, 2020c, p. 251–252).

Depois do *Quenta Noldorinwa*, ao final da década de 1930, Tolkien fez uma nova versão, “trazendo por fim o título de ‘Quenta Silmarillion, A História das Silmarilli’. Esse era, ou viria a ser, muito mais longo que o ‘Quenta Noldorinwa’ precedente, mas a concepção da obra como essencialmente um *sumário* de mitos e lendas [...] de modo nenhum se perdeu” (TOLKIEN, 2020c, p. 252). O autor estava trabalhando justamente na história de *Os Filhos de Húrin*, quando teve de interromper as narrativas dos Dias Antigos, mais tarde chamados de Primeira Era, para se dedicar à composição de *O Senhor dos Anéis*. Afirma Christopher:

Foi nesse ponto que chegou ao fim a tradição contínua e em evolução de *O Silmarillion* no sumarizado modo “Quenta”, abatida em pleno voo no ponto da partida de Túrin de Doriath. A história posterior a esse ponto permaneceu, nos anos seguintes, na forma simples, comprimida e rudimentar do “Quenta” de 1930, como que congelada, enquanto as grandes estruturas da Segunda e Terceira Eras surgiam com a composição de *O Senhor dos Anéis*. (TOLKIEN, 2020c, p. 253–254)

Após o término de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien novamente se voltou à composição das narrativas dos Dias Antigos. Recolhendo todos os escritos

19 Na tradução de Ronald Kyrmse: “[...] foram ter numa terra toda cuidada;/ por folhas e flores e férteis campos/ cruzaram, divisando vazias de gente /as chapadas, os pastos e os prados do Narog/ os campos incultos cercados de árvores/entre a rocha e o rio. Há ferragens ao léu/ emborcadas nos campos e escadas largadas/ na relva, sob ramos dos ricos pomares;/ obscuras, recurvas, as copas das árvores/ ávidas os olham, e ouve seus passos/ o capim que palpita; com vapor meridiano/ arfando nas folhas, o frio dominou-os.” (TOLKIEN, 2020c, p. 249)

do conto compostos pelo pai, especialmente com base nessa versão final, Christopher editou uma publicação única de *Os Filhos de Húrin* em 2007, organizando uma narração consistente e o mais completa possível, evitando ao máximo comprometer a autenticidade dos escritos do autor:

Os Filhos de Húrin, em sua forma mais recente, é a principal ficção narrativa da Terra-média após a conclusão de *O Senhor dos Anéis*. A vida e a morte de Túrin são retratadas com um vigor convincente e uma proximidade que dificilmente se encontram em outros locais entre os povos da Terra-média. Por esse motivo tentei neste livro, após longo estudo dos manuscritos, formar um texto que proporcione uma narrativa contínua do começo ao fim, *sem a introdução de nenhum elemento que não seja de concepção autêntica*. (TOLKIEN, 2020c, p. 257, grifo nosso)

A história de Túrin e a de seu primo Tuor se ligam justamente pelos descaminhos de seus pais, os irmãos Húrin e Huor, com seus destinos quase simetricamente distintos. O primeiro, por contar com suas próprias forças, prescindindo em grande parte do auxílio e da sabedoria dos Ainur, sentiu em si mesmo e em seus descendentes os malefícios de Morgoth; o segundo, por contar com a providência divina, representada pelos comandos de Ulmo, teve seu desfecho bem-sucedido, apesar das perdas no percurso, sendo Earëndil, seu filho, o herói do *Quenta Silmarillion*.

O Principal Conto dos Dias Antigos

Já citamos aqui que Tolkien chama o conto de Beren e Lúthien de a “principal das histórias do *Silmarillion*” (2010, p. 145–146). Contudo, por mais que a opinião do autor tenha um peso grande para a compreensão do texto, sua afirmativa isoladamente não é suficiente para sustentar o argumento. Tendo as duas questões em conta, de que a opinião do autor é de grande relevância e de que, ainda assim, é necessário comprová-la na obra, buscamos elementos para ratificar a afirmação daquele que concebeu as histórias de *O Silmarillion*.

Para tanto, começamos nos apoiando em uma explicação mais elucidativa de Tolkien na mesma carta, um pouco antes de mencionar o conto, baseada nos elementos da narrativa:

O contato entre Homens e Elfos já prenuncia a história das Eras posteriores, e um tema recorrente é a ideia de que nos Homens (como o são agora) há um traço de “sangue” e hereditariedade derivado dos Elfos, e de que a arte e poesia dos Homens são em grande medida dependentes dele ou modificadas por ele*. Ocorrem, assim, dois casamentos entre mortal e elfo — ambos posteriormente unindo-se na linhagem de Earendil, representada por Elrond, o Meio-Elfo, que aparece em todas as histórias, inclusive em *O Hobbit*. [...]

*E claro que na realidade isso significa apenas que meus “elfos” são simplesmente uma representação ou apreensão de uma parte da natureza humana, mas esse não é o modo lendário de se falar. (TOLKIEN, 2010, p. 145)

Tolkien revela em sua afirmativa — e deixa isso explícito na nota de rodapé, marcada por um asterisco — que o contato entre elfos e homens, e aqui podemos enfatizar a união esponsal, a qual deixa descendentes, é um modo lendário de dizer que há, na natureza humana, uma parcela de arte e poesia marcada por nosso imaginário, representada pelos elfos em seu legendário. Elrond, bem como seu irmão gêmeo Elros, seria um epítome desse efeito, pois sendo filho de Eärendil e Elwing, traz mais de uma união entre elfos e homens em sua ascendência. Sua mãe é neta de Beren e Lúthien, e Eärendil, seu pai, é filho da elfa Idril Celebrindal e do homem Tuor.

Aos gêmeos foi dada a opção de escolher o destino dos elfos ou dos homens. Elrond escolheu o dos elfos, e Elros, o dos homens; assim, ambos simbolizam a natureza dos seres humanos na mitologia tolkieniana, que abrange o Mundo Secundário (imaginário) e o Primário (não imaginário). A lenda de Beren e Lúthien marca o início dessa união, sendo a sua última versão apresentada em *O Silmarillion*, quando Beren é um mortal, e Lúthien é, inicialmente, uma elfa dotada de imortalidade. Não por acaso, Arwen, filha de Elrond, e Aragorn, descendente de Elros — depois de muitas gerações, visto que os homens morrem, e os elfos não —, fecham o ciclo, havendo mais uma união entre homens e elfos, misturando, do ponto de vista mitológico, as duas características da natureza humana, a prática e a artística, a natural e a sobrenatural.

A união de Beren e Lúthien traz a simbologia da parte mítica e da parte mística da humanidade. Ele tem um destino mortal, portanto sobrenatural, dentro de uma concepção cristã, como o próprio autor afirma em

suas cartas. Essa fatalidade do homem é uma dádiva de Eru Ilúvatar, o único Deus na mitologia tolkieniana, e assim tem uma ligação com o mundo místico, sobrenatural, por toda a eternidade. Já a imortalidade élfica de Lúthien está ligada à natureza, e os elfos não morrem até que o mundo material se extinga. Assim, a parte mítica é associada a eles, que correspondem aos mistérios do mundo criado, entendido por meio do imaginário. Vale lembrar que, segundo o autor, na carta 186 (TOLKIEN, 2010, p. 236), a morte e a imortalidade configuram o tema central de *O Senhor dos Anéis*, obra conclusiva do legendário tolkieniano.

Lúthien Tinúviel traz uma carga simbólica muito grande do imaginário humano, mais especificamente no que diz respeito ao ser feminino, dialogando com figuras presentes nos contos de fadas, como Rapunzel, Branca de Neve e Bela Adormecida, ou personagens da mitologia como Penélope, Eurídice e Alceste. No âmbito da narrativa, Lúthien traz traços característicos das Valier, ou seja, os espíritos puros que assumiram formas femininas ao adentrarem o mundo material como poderes do mundo, quando este foi criado.

A amada de Beren tem a beleza do despertar da primavera, remetendo à Valië Vána, a Sempre-jovem; um dos seus encantos é a dança, atributo marcante de Nessa. Ela também está associada aos pássaros: seu canto lembra o da cotovia e seu destino remete à figura do rouxinol (significado de seu segundo nome, Tinúvel), sendo os animais (sub)criações de Yavanna. Seu destino está atrelado à conquista de uma Silmaril, pedra preciosa formada a partir de um fruto de Yavanna com a ação iluminadora de Varda, a Valië da Luz e das Estrelas, e, ademais, “seus olhos eram cinzentos como o anoitecer estrelado” (TOLKIEN, 2019c, p. 227). Lúthien também remete a Estë, ao conquistar a cura para Beren ferido, e a Nienna, ao comover o inexorável Mandos a mudar o rumo de sua história de amor, trazendo Beren de volta à vida, e, assim, decidindo tornar-se uma mortal com ele. Como Vairë, a esposa de Mandos, Tinúviel exerce o ofício de tecelã, ao fazer de seus cabelos um manto. Assim, a donzela do conto entrelaça em si mesma importantes fios condutores que formam a trama do legendário.

Outro aspecto muito importante da união de Beren e Lúthien é destacado em mais um excerto da referida carta do autor:

Aqui encontramos, entre outras coisas, o primeiro exemplo do motivo (que se tornará dominante nos *Hobbits*) de que as grandes

políticas da história mundial, “as rodas do mundo”, são frequentemente giradas não pelos Senhores e Governantes, ou mesmo os deuses, mas pelos *aparentemente desconhecidos e fracos* — devido à vida secreta que há na criação, e à parte incompreensível a toda sabedoria, exceto a do Um, que reside nas intrusões dos Filhos de Deus no Drama. (TOLKIEN, 2010, p. 145, grifo nosso)

Na carta, ele continua dizendo que um mortal proscrito, Beren, e uma simples donzela, apesar de elfa pertencente à realeza, realizam feitos que nenhum exército jamais conseguiu: penetrar as moradas de Melkor e arrancar-lhe uma das Silmarils. Essa façanha é precursora de outro pilar importante de *O Senhor dos Anéis*: a edificação dos humildes. Ainda que de modo menos contrastante, à semelhança dos hobbits, os heróis dos grandes feitos da Terceira Era, esse espírito de valorização dos marginalizados — seja por posição social, seja por gênero ou outros — aparece desde a Primeira Era, especialmente na história de Beren e Lúthien.

Se, em *A Queda de Gondolin*, os heróis se encaixam em um modo mimético superior, em *Beren e Lúthien*, paradoxalmente, os poderes de ação dos heróis se enquadram, em parte, ainda que tangencialmente, em diferentes modos na classificação do Frye. Por ser filha de Melian, uma Aini,²⁰ Lúthien tem em seu sangue um ser “divino”, encaixando-se, portanto, no modo mítico, tendo até mesmo a capacidade de derrotar Sauron, um Ainu, em parte como seu “igual”. Por outro lado, ela é uma elfa, não propriamente um ser angelical, mas alguém cuja natureza é espiritual e corporal, próxima portanto de uma heroína romântica “cujas ações são maravilhosas, mas que é identificado[a] como um ser humano” (FRYE, 2013, p. 146).

Sendo um homem da casa de Bëor, amigo dos elfos, e, por sua nobreza e coragem, dotado de qualidades de um herói superior aos demais homens, Beren poderia se encaixar no modo mimético elevado. No entanto, na narrativa, ele se encontra como um proscrito, separado dos seus e subjugado por Thingol, pai de Lúthien. A princesa élfica, por sua vez, “uma simples donzela, mesmo que uma elfa pertencente à realeza” (TOLKIEN, 2010, p. 146), também se vê tolhida frente aos grandes por sua condição de mulher (ainda que imortal).

20 Feminino singular de Ainur, espíritos puros que participaram da Canção da Criação do Mundo, orquestrada por Eru, o Uno. Em Arda (a Terra), os Ainur se dividem em grupos de maior poder (Valar) e de menor poder (Maiar), sendo neste último que Melian e Sauron se encaixam.

Assim, embora dotados de muita nobreza, poderíamos dizer que os heróis da mais elaborada história de amor criada por Tolkien, por tais circunstâncias, remetem, em parte, também ao modo irônico:

Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. **Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação**, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla. (FRYE, 2013, p. 147, grifo do autor, negrito nosso)

Em um primeiro momento, tal classificação soa absurda em relação a Beren, mas especialmente em relação a Lúthien. Eles certamente não são inferiores a nós em força ou inteligência. No entanto, a despeito dessa diferença, se levarmos em conta a segunda sentença “quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação”, poderíamos encontrar alguma identificação. Isto é, enquanto leitores, nos sentimos tão intimidados quanto Beren e Lúthien na presença de Morgoth,²¹ e não vemos, *a priori*, que nenhum dos dois têm chance de vencer o Inimigo. Desse modo, podemos dizer que o conto de Beren e Lúthien flerta com o modo irônico proposto por Frye, o qual se apresenta de forma mais contundente no romance moderno, tais como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, e não em narrativas mitológicas como as presentes em *O Simarillion*.

É um pouco diferente da situação de Tuor que, embora também tenha de superar os malefícios de Morgoth diante da queda do reino de Turgon, não tem de enfrentá-lo diretamente como fizeram Beren e Lúthien. Além disso, Tuor é visto como um escolhido, ocupando um patamar acima dos seus. Beren e Lúthien, por sua vez, são subjugados e não têm direito de escolher ficarem juntos, precisando enfrentar perigo de morte para que isso aconteça.

A condição dos protagonistas traz tamanha relação com o modo irônico que Lúthien abandona a sua condição de elfa e dispensa a possibilidade de viver feliz entre os Ainur na alegre cidade de Valimar para ficar com seu amado novamente — pois essa era a condição de Mandos para que ela pudesse reencontrar vivo na Terra-média aquele que amava. Assim, a princesa de Doriath, filha de Maia e elfo, se torna mais uma mortal como nós.

²¹ Nome atribuído a Melkor pelos elfos.

O romance de fadas heroico se aproxima, em certa medida, do amor cortês medieval, pela idealização de Beren quanto à sua amada. Quando encontra Lúthien pela primeira vez, dançando pelas matas de Neldoreth, o filho de Barahir tem dela uma visão idealizada, pois “toda a memória de sua dor o deixou, e ele caiu num encantamento; pois Lúthien era a mais linda de todos os Filhos de Ilúvatar” (TOLKIEN, 2019c, p. 227).

Lúthien, chamada por Beren em *O Silmarillion* de Tinúviel, tal como ela é denominada nas versões antigas, é caracterizada como extremamente desejada a ponto de despertar o ciúme do elfo menestrel Daeron,²² o responsável por denunciar o casal a Thingol. Além disso, ela tem um pai superprotetor que, ao ficar ciente dos encontros de sua filha com Beren, “encheu-se de raiva, pois a Lúthien ele amava acima de todas as coisas, colocando-a acima de todos os príncipes dos Elfos; enquanto os Homens mortais ele nem mesmo punha a seu serviço” (TOLKIEN, 2019c, p. 228).

Outra característica importante no amor cortês medieval é a morte, pois, nas cantigas medievais, o amor da mulher desejada é impossível de se obter nesta vida. Além disso, “as cantigas de amor cortês são também o registro de sentimentos incontroláveis que alternam no mesmo espaço poético o sofrimento extremo e a felicidade intraduzível” (BARROS, 2011, p. 198).

Beren enfrenta a própria morte, aceitando o desafio imposto por Thingol ao buscar sozinho uma Silmaril para poder ficar com sua amada Lúthien. Após muitas reviravoltas, o filho de Barahir, apesar de conseguir realizar o feito — com o auxílio de Lúthien e o mastim Huan —, acaba, de fato, perecendo. Diferente das referidas cantigas medievais, no entanto, Lúthien também luta por seu amado, numa entrega equivalente. Além disso, o amor entre os dois supera a morte, depois de Lúthien receber a autorização de Mandos para voltar com Beren vivo à Terra-média, desta vez, com o destino de uma mortal.

Essa história de amor idealizado tem base na própria experiência de vida de Tolkien. O autor conheceu sua futura esposa Edith quando tinha 16 anos de idade, enquanto ela tinha 19. Ambos eram órfãos moradores no lar da família Faulkner e logo se apaixonaram, mas o então tutor de Tolkien, padre Francis Morgan, proibiu o romance até que o rapaz atingisse a maioridade, para que pudesse se dedicar mais a seus estudos. Tolkien esperou devotamente por sua amada até completar a idade necessária para tomar sozinho suas próprias decisões. Edith, por sua vez, acabou se mudando dali,

22 Nas versões mais antigas, Dairon, irmão ciumento de Lúthien.

acreditando que não mais veria Ronald. Quando o jovem fez 21 anos e entrou em contato com ela para que retomassem o relacionamento, descobriu que ela já estava noiva. Inconformado, Tolkien convenceu a amada a romper o noivado e a voltar para ele. Ambos se casaram em março de 1916, e, em junho, Tolkien já estava lutando na batalha do Somme, na França, em plena Primeira Guerra Mundial. Foi para o hospital em novembro, com pirexia, e um ano depois, nasceu o primeiro filho do casal.

Foi em 1917 que Tolkien começou o *Conto de Tinúviel*, e, embora nunca tivesse declarado à esposa, a criação da elfa Lúthien foi inspirada nela. Conta o biógrafo:

Quando conseguia uma licença, Ronald e Edith passeavam no campo. Perto de Roos acharam um pequeno bosque com uma vegetação rasteira de cicuta e por lá perambulavam. Mais tarde, Ronald relembrou a imagem de Edith nessa época: “Seus cabelos eram negros, sua pele clara, seus olhos brilhantes, e ela sabia cantar — e dançar.” E ela cantou e dançou para ele no bosque, e daí veio a história que seria o centro do *Silmarillion*: a história do mortal Beren, apaixonado pela donzela élfica Lúthien Tinúviel, que ele vê pela primeira vez em um bosque, dançando entre a cicuta. (CARPENTER, 2018, p. 137–138)

Cem anos mais tarde, Christopher Tolkien lançou o livro *Beren e Lúthien* (2017) unindo as diversas versões do conto. Anteriormente, em 1977, a narrativa já aparecera em *O Silmarillion*, onde encontramos uma mitologia independente da vida de Tolkien misturada a ecos de sua experiência pessoal. A primeira vez que Beren vê Lúthien é relatada assim em *O Silmarillion*:

Conta-se, na “Balada de Leithian”, que Beren chegou trôpego a Doriath, grisalho e curvado como quem viveu muitos anos de tristeza, tão grande tinha sido o tormento da estrada. Mas, vagando no verão pelas matas de Neldoreth, ele se deparou com Lúthien, filha de Thingol e Melian, na hora do anoitecer, sob a Lua que nascia, enquanto ela dançava sobre a relva sempre verde das clareiras à beira do Esgalduin. Então toda a memória de sua dor o deixou, e ele caiu num encantamento; pois Lúthien era a mais linda de todos os Filhos de Ilúvatar. (TOLKIEN, 2019c, p. 231, grifos nossos)

A primeira informação apresentada nesse trecho é que essa não é a primeira versão do conto, pois ela se baseou na *Balada de Leithian*, uma narrativa em verso da história de amor dos dois. Isso é um recurso muito comum nas obras de Tolkien e, de diversas formas, ele procura demonstrar que as narrativas são pontos de vista, não uma visão absoluta e onisciente.

No conto original sobre a queda de Gondolin, por exemplo, embora o narrador seja em terceira pessoa, é dito que a história é narrada por Coração-Pequeno (chamado Ilfrin ou Ilfiniol em outras versões), filho de Bronweg (em versões mais recentes, Voronwë), o elfo que acompanha Tuor na jornada. O mesmo ocorre com a primeira versão de *Beren e Lúthien*, *O Conto de Tinúviel*: a história é narrada por Vëannë, uma elfa, a Ælfwine, um anglo-saxão que teria encontrado um acesso ao mundo dos elfos no século X.

Outro aspecto que nos chama atenção no excerto é o fato de Beren chegar trôpego às matas de Neldoreth. Por um lado, como já dissemos, isso reforça a idealização feita pelo personagem da mulher feérica amada, em parte, como no amor cortês medieval. Por outro, é clara a identificação de Tolkien com a narrativa. A relação era tão forte que foi o nome da personagem que o autor escolheu para servir de epitáfio na lápide de sua amada. Escreve ele a Christopher:

Finalmente me ocupei com o túmulo de Mamãe. . . . A inscrição que eu gostaria é:

EDITH MARY TOLKIEN

1889 – 1971

Lúthien

: breve e seco, exceto por *Lúthien*, que me diz mais do que uma quantidade imensa de palavras: pois ela era (e sabia que era) minha Lúthien. (TOLKIEN, 2010, p. 397)

E, por esse motivo, seus filhos escolheram colocar “Beren” na lápide do autor, quando ele morreu dois anos mais tarde, em 1973. Na época em que Tolkien escreveu a primeira versão do conto, em 1917, ele ainda servia na guerra e oscilava entre o campo de batalha e os leitos de hospitais. Encontrar sua jovem esposa durante as licenças era um conforto em meio ao mar de terror experimentado nas trincheiras.

Logo no primeiro dia em que pisou na batalha do Somme, Tolkien perdeu um de seus melhores amigos, Robert Q. Gilson, membro do T.C.B.S. (Tea Club, Barrovian Society), um clube de estudos independente dos tempos do colégio. Meses mais tarde, morreu outro membro do grupo, Geoffrey Smith, também lutando na guerra. Dos “quatro imortais” que compunham o T.C.B.S., apenas Tolkien e Christopher Wiseman sobreviveram àquele tempo. Não é de se espantar que um jovem adulto, amante das letras e não das armas, órfão de pai e mãe, se apegasse tanto à sua bela esposa, idealizada e tão longamente aguardada por ele desde a adolescência.

A primeiríssima versão do maior conto romântico do autor, *O Conto de Tinúviel*, foi chamada por Christopher de “fantasmagórica”, pois sobreviveu como “um manuscrito a lápis que ele apagou quase por completo na maior parte de sua extensão” (TOLKIEN, 2018a, p. 28). Nela, Beren era um homem mortal, mas na primeira versão legível do *Conto de Tinúviel* ele é inicialmente um gnomo — lembrando que esse termo depois foi substituído por elfo da linhagem dos Noldor, caracterizados por grande conhecimento e habilidade. Na versão mais recente, publicada em *O Silmarillion*, Beren volta a ser um homem mortal, tornando mais assertiva a discussão entre morte e imortalidade no legendário.

Outras questões em *O Conto de Tinúviel* também aparecem diferente da versão presente em *O Silmarillion*: Melian, a mãe de Tinúviel (ainda não denominada Lúthien), é chamada Gwendelin, e ela é designada como “fata” (tradução para *fay*) e não Maia, como é referida posteriormente; Thingol, o pai, é chamado Tinwelint; e Dairon (e não Daeron como será chamado mais tarde) é irmão de Tinúviel. Sauron não aparece no conto; em vez disso, temos Tevildo, o Príncipe dos Gatos, seguidor de Melko (grafia antiga de Melkor) também designado como fata.

É nas moradas de Tevildo que Beren fica preso — como o será na Torre de Sauron, na versão última. Antes de o Príncipe dos Gatos ser substituído por Sauron, o Maia aparece com o nome de Thû, o Necromante, na *Balada de Leithian*, a versão do conto em forma de poesia.

Outra figura importante que aparece em todas as versões é Huan, o Mastim de Valinor. O cão de Oromë, o Vala Caçador, antes fazia a guarda do elfo Celegorm, mas com o tempo o animal feérico passa a proteger Lúthien e, conseqüentemente, Beren. Huan era, por assim dizer, um oponente dos lobos de Morgoth, uma espécie de entidade protetora, como para os cristãos (como Tolkien o era) é um sinal da divina providência.

Sobre o estilo de *O Conto de Tinúviel*, Christopher afirma:

Com nítida observação de detalhes (uma característica surpreendente), ele é contado em estilo extremamente individual, com alguns arcaísmos de palavras e construções bem diferentes dos estilos posteriores de meu pai, intenso, poético, às vezes profundamente “élfico-misterioso”. Há também uma corrente subjacente de humor sarcástico na expressão, aqui e ali. (TOLKIEN, 2018a, p. 29)

Já a versão poética da história, a *Balada de Leithian*, cujo significado do último termo é “Libertação do Cativo”, foi escrita entre os anos de 1925 e 1931. O poema, que contém mais de quatro mil versos distribuídos em catorze cantos, nunca foi acabado. Diferente dos versos aliterantes de *Beowulf*, cujo estilo aparece na versão poética de *Os Filhos de Húrin*, a Balada da Libertação do Cativo foi escrita em dísticos octossilábicos rimados, ou seja, versos de oito sílabas poéticas com rimas paralelas, destacadas abaixo:

*‘Tis Lúthien of Doriath,’
the maiden spake. A wandering path
far from the Wood-elves’ sunny glades
she sadly winds, where courage fades
and hope grows faint.’ And as she spoke
down she let slip her shadowy cloak,
and there she stood in silver and white.
Her starry jewels twinkled bright
in the risen sun like morning dew;
the lilies gold on mantle blue
gleamed and glistened. Who could gaze
on that fair face without amaze?²³
(TOLKIEN, 2018a, p. 169, negrito nosso)*

O poema, embora nunca tenha sido terminado, costuma ser bastante admirado pelos leitores entusiastas do autor, ainda que possa apresentar algumas imperfeições técnicas. O mais empenhado de seus críticos foi C.S. Lewis, amigo de Tolkien, e que recebeu em mãos o poema ao final de 1929:

23 Na tradução de Kyrmse: “De Doriath sou Lúthien’,/ diz a donzela. ‘A trilha vem/ longe dos Elfos, via escura/ percorro eu, já sem bravura/ e pouca fé.’ Dizendo tanto/ deixa cair sombroso manto,/ posta-se lá de branco e prata./ Cada sua joia luz refrata,/ orvalho ao sol que ruma só Sul;/ lírios de ouro em manto azul/ brilham, rebrilham. Mas quem fita/ sem pasmo a face tão bonita?” (TOLKIEN, 2018a, p. 168)

Sua reação foi entusiástica — já no dia seguinte, ele escreveu a Tolkien: “Posso dizer com toda a honestidade que faz muito tempo que não tive uma noite de tanto deleite: e o interesse pessoal de ler a obra de um amigo bem pouco teve a ver com isso [...]. ‘As duas coisas que se destacaram claramente são *o sentido de realidade em segundo plano e o valor mítico*: sendo da essência do mito que ele não deve ter *nenhuma mácula de alegoria para o autor e, ainda assim, sugerir alegorias incipientes ao leitor*.” (DURIEZ, 2018, p. 77, grifos nossos)

Percebe-se que, apesar das disseminadas discordâncias entre Tolkien e Lewis sobre a questão da alegoria (especialmente a de cunho moral), o autor de *As Crônicas de Nárnia* está bastante alinhado com Tolkien sobre o assunto. Lewis afirma acima que a alegoria encontrada se dá na liberdade do leitor, não por uma imposição do autor — da mesma forma afirmará Tolkien, anos mais tarde, no prefácio da segunda edição de *O Senhor dos Anéis*.

Lewis destaca também a união, ainda que em planos diferentes, do sentido de realidade e do valor mítico, conjugados na mitologia. No ano seguinte, conta Colin Duriez, o autor de *As Crônicas de Nárnia* entregou ao amigo catorze páginas de crítica sobre o poema, apresentando comentários na persona de diversos pseudocríticos literários, com linhas de pensamentos distintas.

A principal história de amor dos Dias Antigos também aparece em *O Senhor dos Anéis*, na *Canção de Beren e Lúthien*, entoada por Passolargo no capítulo “Um Punhal no Escuro”. São nove estrofes de oito versos cada, com rimas ABAC/BABC, em tetrâmetro iâmbico, ou seja, quatro pés métricos por verso, sendo cada um desses pés composto por uma sílaba átona seguida de uma tônica, como no verso de abertura (as tônicas estão em negrito nosso): “*The leaves were long, the grass was green*”²⁴ (TOLKIEN, 2019a, p. 582). Ao contar a história de Tinúviel, Passolargo evoca memórias do passado que se fazem presentes na Terceira Era:

“Vou contar-lhes a história de Tinúviel”, começou Passolargo, “brevemente — pois é uma história longa cujo fim não se conhece; e agora não há mais ninguém, exceto Elrond, que a recorde com a mesma certeza tal como foi contada outrora. É uma bela história, apesar de triste, como são todas as histórias da Terra-média, e mesmo assim pode lhes dar ânimo.” (TOLKIEN, 2019a, p. 285)

24 Na tradução de Ronald Kyrmse: “*Longas as folhas, verde a grama*” (TOLKIEN, 2019a, p. 286).

Tempos mais tarde, Aragorn se casaria com Arwen, à semelhança de seus antepassados Beren e Lúthien. Dessa nova união, nasceria a tristeza da morte enfrentada por Arwen e o ânimo da esperança de uma vida além do luto, na qual Aragorn se apoiava. Assim, passado e presente se misturavam, e os feitos das eras passadas não foram esquecidos, tampouco desperdiçados.

Considerações Finais

Os três Grandes Contos compreendem parte substancial da Primeira Era de Arda, que nunca abandonou o imaginário de Tolkien. Especialmente à época da publicação de *O Senhor dos Anéis*, o autor almejou a publicação das narrativas que hoje compõem *O Silmarillion*. Esse desejo nunca foi realizado, não enquanto ele viveu. Tal como Frodo a Sam, Tolkien entregou suas histórias não publicadas e, com elas, parte de suas experiências não vividas ao filho. “Muitas vezes tem de ser assim, [...] alguém precisa desistir delas, perdê-las, para que outros possam mantê-las” (TOLKIEN, 2019b, p. 463).

Vimos nesta análise um panorama geral das características dos Grandes Contos, a história de suas composições, a relação deles com a vida do autor e o papel primordial de Christopher para torná-los públicos. Percebemos, também, o valor de cada um de forma independente e a importância deles como elos essenciais das narrativas da Primeira Era.

Com o tom grandioso e épico de *A Queda de Gondolin*, a força trágica da história dos *Filhos de Húrin* e o romance heroico de *Beren e Lúthien*, pudemos conhecer um pouco do projeto inicial de Tolkien de encontrar uma identidade mitológica para a Inglaterra. Os frutos desse ideário em parte abandonado se fizeram sempre presentes, especialmente em sua obra prima, *O Senhor dos Anéis*, indo para além dos primeiros anseios do autor: apresentou-se uma mitologia para a humanidade.

Referências

ALVES, H. Epopeia. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARROS, J.D.A. O Amor Cortês – Suas Origens e Significados. *Raído*, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195–216, jan./jun. 2011.
- BRUCE, A.M. The Fall of Gondolin and the Fall of Troy: Tolkien and Book II of *The Aeneid*. *Mythlore*, v. 30, n. 3, p. 101–115, abr. 2012. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol30/iss3/7/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- CÂNDIDO, F.A. Catástrofe. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catastrofe/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- CARPENTER, H. J.R.R. *Tolkien: Uma Biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.
- DURIEZ, C. J.R.R. *Tolkien e C.S. Lewis: O Dom da Amizade*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.
- FRIEDMAN, N. O Ponto de Vista na Ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 53, p. 166–182, março/maio 2002.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica: Quatro Ensaio*s. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- MERCHANT, P. *The Epic*. New York: Routledge, 2018.
- TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020a.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beren e Lúthien*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018a.
- TOLKIEN, J.R.R. *Contos Inacabados*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020b.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Fall of Gondolin*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2018b.
- TOLKIEN, J.R.R. *Os Filhos de Húrin*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020c.
- TOLKIEN, J.R.R. *A História de Kullervo*. Edição de Verlyn Flieger. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

- TOLKIEN, J.R.R. *A Queda de Gondolin*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018c.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019b.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019c.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte&Letra, 2010.

O *Silmarillion* & *Contos Inacabados*: Recepção Crítica, Autoria e Textualidade

The Silmarillion and Unfinished Tales: Critical Reception, Authorship, and Textuality

Guilherme Mazzafera¹

Os dois primeiros trabalhos editoriais de Christopher Tolkien vinculados ao legendário de J.R.R. Tolkien, *O Silmarillion* (1977) e *Contos Inacabados* (1980), apresentam abordagens distintas quanto ao *corpus* narrativo inédito e incompleto do autor, com importantes consequências para o entendimento dos volumes individuais e da obra tolkieniana como um todo. Este artigo analisa parte da recepção crítica inicial desses livros, discute a atuação de Christopher em sua composição e destaca a importância de uma leitura atenta à textualidade profusa subjacente ao legendário tolkieniano. PALAVRAS-CHAVE: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Recepção Crítica; Autoria; Textualidade.

Christopher Tolkien's first two editorial works connected to J.R.R. Tolkien's legendarium, *The Silmarillion* (1977) and *Unfinished Tales* (1980), present different approaches towards the author's unpublished and incomplete narrative *corpus*, having an important bearing on the appreciation of the individual volumes and of Tolkien's work as a whole. This article analyzes part of the early critical reception of these books, discusses Christopher's role in their composition, and emphasizes the importance of a reading attentive to the profuse textuality underlying Tolkien's legendarium. KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; Christopher Tolkien; Criticism; Authorship; Textuality.

Mitologia Pessoal

PARA OS NÃO INICIADOS NA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN, a mera suposição de que alguém seria capaz de construir com *manu propria* uma mitologia completa beira o disparate. O próprio autor reconhece de pronto, em uma passagem demasiado citada de sua incontornável carta a Milton Waldman (1951), o descalabro do projeto:

Não ria! Mas, certa vez (minha crista baixou há muito tempo), tive a intenção de *criar um corpo de lendas mais ou menos interligadas*, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível da estória de fadas romântica — o maior apoiado no menor em contato com a

¹ Doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH/USP).

E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com

terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo —, que eu poderia dedicar simplesmente à Inglaterra, ao meu país. [...] *Eu desenvolveria alguns dos grandes contos na sua plenitude e deixaria muitos apenas no projeto e esboçados*. Os ciclos deveriam ligar-se a um todo majestoso e, ainda assim, *deixar espaço para outras mentes e mãos, munidas de tinta, música e drama*. Absurdo. (TOLKIEN, J.R.R., 2019a, p. 19, grifos nossos)

Como se vê, a ideia de construir progressivamente um composto orgânico de lendas — a que o autor irá se referir como legendário —, com diferentes graus de pertinência entre si, está intimamente associada ao variegado escopo de cada narrativa (do cosmogônico à estória² de fadas romântica) assim como a seus diversos graus de acabamento. Embora muito do aspecto inacabado evidenciado pela abundante obra póstuma de Tolkien, editada sobretudo por seu filho Christopher Tolkien, decorra da amplitude das ambições em contraste com o parco tempo de que pôde dispor para realizá-las, o excerto, escrito mais de vinte anos antes de sua morte, deixa claro que parte desse inacabamento é de fato constitutivo.

O equilíbrio entre o desenvolvido e o esboçado acaba por conferir certo reforço de verossimilhança — afinal, nosso contato com o mitológico é sempre lacunar, dependendo das escolhas da infinita e, muitas vezes, anônima cadeia de mentes e mãos que o enformam por meio dos textos e, não menos importante, da inevitável contingência a que estes estão sujeitos — ao mesmo tempo que preserva certa abertura para eventuais continuadores, esboçando um sentido de permanência inalcançável em uma única vida. No último caso, Tolkien prevê (ou almeja) uma representação artística múltipla, envolvendo literatura, música e teatro, o que de certa forma aproximaria sua obra — ainda que postumamente — do anseio wagneriano pela *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, cuja materialização privilegiada seria a ópera.

De qualquer modo, podemos dizer que Tolkien de fato realizou esse “absurdo”. Seja por projeto ou eventualidade, conseguiu dar uma forma mais ou menos acabada aos três grandes contos — *Os Filhos de Húrin* (2007), *Beren e Lúthien* (2017) e *A Queda de Gondolin* (2018), publicados em volumes individuais editados por Christopher —, construiu o arcabouço cosmogônico que encontramos em *O Silmarillion* (1977) e compôs a “estória de fadas

2 Referendamos aqui a opção de traduzir “story” por “estória” que tem aos poucos se estabelecido nos estudos tolkienianos brasileiros, com destaque para a publicação do ensaio “Sobre Estórias de Fadas” na recente edição de *Árvore e Folha* (HarperCollins Brasil, 2020).

romântica”, engastada no “esplendor do vasto de pano de fundo”, que lemos em *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1954–1955). Mas, também, deixou muita coisa esboçada e inacabada. Parece-nos, no entanto, que tal anseio de continuidade é infundado. Para além das mãos de Christopher e de algumas contribuições editoriais de importantes tolkienistas como Verlyn Flieger, Douglas A. Anderson e Carl F. Hostetter, entre outros, não cremos ser possível vislumbrar a expansão desse universo como se deu, por exemplo, com a saga *Star Wars*, cuja definição propositalmente vaga dos elementos principais estimula o *input* externo — que pode ou não ser referendado em cânone.³ No caso de Tolkien, não se trata de *continuar* sua mitologia, e sim de tornar disponível ao público, em versões inteligíveis e, por vezes, complementarmente contrastantes, o que ele mesmo compôs, tarefa cujo modelo de excelência é o incansável trabalho de Christopher nos volumes da série *The History of Middle-earth* (1983–1996).

As variações de proporção entre as narrativas se fazem notar não apenas no contraste entre histórias distintas (*O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, por exemplo) mas também, como atesta Christopher, na prática tolkieniana de “recontar em escalas diferentes” um mesmo núcleo temático ou mitologema (TOLKIEN, C., 2020b, p. 20). Como veremos, *O Silmarillion* e *Contos Inacabados* (1980) devem muito de sua forma final a essa prática e, é claro, às escolhas do trabalho de edição.⁴ Essas variações de gênero, duração

3 Ao longo de décadas a saga *Star Wars* empreendeu uma notável construção de universo expandido, abrangendo grande variedade de romances, games, filmes e séries derivados da trilogia cinematográfica original (1977–1983) e articulados com profunda coerência, mobilizando diversas mentes e mãos sob a visão gerencial (e não necessariamente autoral) de seu idealizador George Lucas. Pensamos que o sucesso de *Star Wars* e seu universo expandido se deve em grande medida à sua natureza eminentemente arquetípica e simultaneamente pós-moderna (em que a evidente importância do conceito de monomito de Joseph Campbell se soma à presença difusa da obra de Akira Kurosawa, do faroeste espaguete e de *Flash Gordon*, por exemplo), de modo que mesmo os conceitos mais importantes daquele universo são bem pouco definidos e facilmente apropriáveis. A literatura tolkieniana, por seu vínculo íntimo entre criação linguística e narrativa, profundamente enraizadas em uma subjetividade autoral na qual ecoam preocupações históricas, filosóficas e teológicas consideravelmente precisas, refuga anseios de continuidade, sendo completa em sua incompletude e mais apta a releituras radicais do que a eventuais continuações licenciadas.

4 O caráter compilado e conciso dos relatos que viriam a formar *O Silmarillion*, por exemplo, deriva de uma escolha de Tolkien em assim apresentar o escopo do seu legendário, reforçando a verossimilhança ficcional ao indicar que o texto fora produzido a partir de versões mais longas, mesmo que estas ainda não tivessem existência efetiva ou plenamente acabada àquela altura no mundo empírico: “O Quenta Silmarillion’. [...] Esta é uma *história breve* retirada de muitos contos mais antigos; pois todas as matérias que contém eram outrora, e entre os Eldar do Oeste ainda são, narradas mais plenamente em outras histórias e canções” (TOLKIEN, C., 2020a, p. 252, grifo do autor).

e registro linguístico, derivadas de um constante exercício de autorrefração (LOPES, 2012, p. 10–11), acabam por preservar determinadas cenas-chave desde suas primeiras versões, seja em verso narrativo ou em esboços mais esquemáticos em prosa, e, se isso se manifesta na ordenação dos papéis de Tolkien, seus efeitos se fazem sentir no interior da obra ficcional e na recepção dos leitores.⁵

Esse esforço contínuo de produzir variantes, aliado às diferenças de escopo e acabamento das narrativas e, não menos importante, ao desejo de Tolkien de criar um contexto em que suas línguas inventadas pudessem adquirir existência literária,⁶ tem por consequência instigar no leitor a percepção de estar lendo uma obra composta de muitas mentes e mãos, mas filtrada por certa coerência linguístico-literária efetivada por meio de um sujeito historicamente localizado: uma mitologia pessoal.

O termo mitologia, no entanto, exige certa delimitação. Como propõe Gergely Nagy (2003), o efeito mitológico da obra tolkieniana é indissociável da ficcionalização de sua textualidade. Em outras palavras, os textos do legendário funcionam como “*corpus no interior do mundo textual*” (2003, p. 241, tradução nossa, grifo do autor),⁷ onde adquirem certa função *evocativa* quanto ao pano de fundo do sistema mitológico em que se inserem, enquanto, no Mundo Primário, esses mesmos textos possuem uma função *criadora*, já que “*Criar um sistema mitológico é algo feito essencialmente da mesma forma que invocar tal sistema*” (2003, p. 247, tradução nossa, grifo do

5 O valor da prática de autorrefração reside não apenas na acumulação de variantes, mas nas próprias possibilidades de sua fruição individual. Pensando na história de Túrin Turambar presente em *Contos Inacabados*, uma narrativa três vezes maior que sua contraparte em *O Silmarillion*, Guy Gavriel Kay (1981) comenta que o escopo ampliado de detalhes certamente prejudicaria o estilo conciso que enforma este último, mas sua inclusão em *Contos Inacabados* permite ao leitor apreciar a mescla da *Kalevala* finlandesa com o teatro grego de duas formas possíveis: como tragédia austera ou barroca, a depender de sua preferência. Sobre a relação entre as diversas versões da história de Túrin no âmbito da textualidade intra e extraficcional, cf. Nagy (2003).

6 Dimitra Fimi (2010, p. 65–66), seguindo a vereda aberta por John Garth em *Tolkien and the Great War* (HarperCollins, 2003), questiona as famosas asserções de Tolkien de que seu projeto seria essencialmente linguístico em origem, seguido por um impulso narrativo capaz de vivificar suas línguas inventadas para além de um mero hobby. A estudiosa mostra que a criação de línguas e a contação de histórias (com certa precedência desta) surgiram de forma independente na carreira de Tolkien, mas rapidamente se interconectaram, tornando-se em certa medida codependentes. Se o ponto inicial do legendário seria a figura de Earendel, extraída do poema anglo-saxão *Christ*, Fimi destaca que ela se fez parte do pensamento tolkieniano a partir de uma primeira tentativa de recriação literária (o poema “*The Voyage of Earendel the Evening Star*”, de 1914), sendo posteriormente incorporada ao léxico do Quenya (o predecessor do Quenya) já imersa neste pano de fundo narrativo.

7 “*a corpus within the textual world*”.

autor).⁸ Mas para que esse conjunto textual possa adquirir certa consistência mitológica (o que implica o íntimo convívio entre versões não apenas divergentes como efetivamente contrastantes), a existência isolada de múltiplos textos não há de bastar; é preciso entrelaçá-los em uma cadeia histórico-textual de transmissibilidade, posto que de outro modo o mito se faz inacessível:

A mitologia atravessa as definições de textualidade na sobreposição do textual ao oral e deixa claro que *nenhum texto é mito pelo gênero*. Os textos são *mitológicos*, e juntos formam uma *mitologia*, o “*contar dos mitos*” presente no sistema mitológico de fundo. [...] Os textos são apenas o *contar* do mito — eles não são o *próprio mito*. Nós não parecemos capazes de compreender o *mito como texto*. (NAGY, 2003, p. 252, tradução nossa, grifos do autor)⁹

Portanto, uma compreensão mais precisa do empenho criativo de Tolkien não pode ignorar que “chamar os textos de Tolkien de ‘mitopoéticos’ é atribuir igual importância a *todos os textos* no corpus e suas inter-relações” (NAGY, 2003, p. 253, tradução nossa, grifo do autor),¹⁰ já que são estas, em sua mescla de efetivas e presumidas, que dão corpo ao que Nagy propõe como a “Grande Corrente de Leitura” subjacente ao efeito mitológico do legendário tolkieniano.

Além disso, embora seja possível se referir ao legendário como uma mitologia pessoal, o corpo de lendas que o compõem parece transitar, como propõe Dimitra Fimi (2010), entre dois modos narrativos principais, o mitológico e o romanceado. O acesso à parte efetivamente mitológica da obra tolkieniana tornou-se um *a posteriori* para boa parte dos leitores, mas a gestação do legendário percorreu caminho distinto, levando, em certo sentido, a uma espécie de mitologização do mitológico a partir do surgimento da história de Númenor na década de 1930 e da crescente importância adquirida pelos homens, com a não menos relevante emergência do paradigma da terra tornada redonda, em oposição à terra plana anterior à queda

8 “*Creating a mythological system is done essentially in the same way as invoking one.*”

9 “*Mythology traverses the definitions of textuality in the overlay of textual on oral and makes it clear that no text is myth by genre. The texts are mythological, and together they form a mythology, the “telling of myths” contained in the background mythological system. [...] The texts are just the telling of the myth – they are not the myth itself. We do not seem to be able to grasp myth as text.*”

10 “to call Tolkien’s texts ‘mythopoeic’ is to assign equal importance to *all texts* in the corpus and their interrelations”.

de Númenor. Em outras palavras, o que era inicialmente mitológico pela *forma* (o modo mitológico proposto por Fimi), sendo assim percebido unicamente pelos leitores, passa agora a constituir um *corpus* mitológico no interior do próprio mundo ficcional (sobretudo para os personagens da Terceira Era), dentro do qual, aos poucos, outras modalidades narrativas mais próximas do modo romanceado começam a ganhar forma.

Como observado por Charles Noad (2000 apud FIMI, 2010, p. 123–125), esse fato acaba por ampliar a lacuna histórica entre a época dos mitos e lendas dos elfos e a noção de história dos homens, uma separação entre mito e história que implica o recuo da Primeira Era à aurora dos tempos. Como nota Fimi (2010), as consequências dessa mudança são amplas,¹¹ implicando, de forma geral, um maior nível de realismo presente no esforço mais incisivo de caracterização, evidenciado pela composição de uma verdadeira cultura material para a Segunda e Terceira Eras, trazendo à luz uma Terra-média mais amplamente visível e abarcável do que a da Primeira Era. Para a pesquisadora, esse aspecto encontra-se intimamente ligado à experimentação de Tolkien com o gênero romance, como se nota em *The Lost Road* [A Estrada Perdida] (1936), *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *The Notion Club Papers* [Os Documentos do Clube Notion] (1945) — sendo o primeiro e o último textos inacabados, intimamente associados entre si e presentes, respectivamente, nos volumes V e IX da série *The History of Middle-earth* (*HoMe*) —, e sua complexa tradição, vinculada a certa noção de realismo interessada no “problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11).

Nesse sentido, o leitor se depara com obras nas quais há ênfase na construção minuciosa dos personagens, explorando suas percepções diante dos eventos, com diálogos mais amplos e complexos e certa tendência ao alargamento das próprias narrativas, aspectos estes mediados pelo anseio de

11 Uma consequência dessa mudança de paradigma foi o abandono da moldura narrativa relacionada ao personagem Eriol/Elfwine em *The Book of Lost Tales*, homem da era anglo-saxônica que teria conseguido navegar involuntariamente até Tol Eressëa, onde pôde ouvir dos próprios elfos seus mitos e lendas e ter acesso a seus escritos, tendo traduzido parte destes para o inglês antigo após retornar a sua terra. Essas traduções seriam a base fictícia da mitologia tolkieniana, mas o recurso metanarrativo foi presumivelmente descartado pelo autor, cuja preferência parecia recair na solução apresentada pelo *Livro Vermelho do Marco Ocidental* iniciado por Bilbo, que, durante sua estadia em Valfenda, teve acesso a um vasto cabedal de materiais, inclusive de origem Númenóreana, o que lhe teria permitido realizar suas “Traduções do Élfico” entre as quais estaria *O Silmarillion*. Assim, a mitologia não chega até nós “directly through the Elves, but through the Númenóreans and the subsequent ‘mediation’ of the hobbits” [“diretamente por meio dos Elfos, mas por meio dos Númenóreanos e da subsequente ‘mediação’ dos hobbits”] (FIMI, 2010, p. 128).

dar a ver uma “vida através do tempo” enquanto “relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 2010, p. 23; 34).¹² No caso de Tolkien, a experimentação do romance parece possuir vínculo profundo com o papel progressivamente preponderante dos homens no legendário, já que eles são tratados “de forma mais consistente em termos do gênero ‘moderno’ do romance, enquanto Elfos e Anãos parecem permanecer no reino do mito” (FIMI, 2010, p. 163, tradução nossa).¹³

Se os leitores de Tolkien foram primeiramente apresentados à Terra-média a partir do modo romancado presente em *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, tal percepção foi inevitavelmente abalada pela chegada às livrarias de uma obra há muito esperada e que, a despeito de suas dificuldades particulares, logo se erigiu em eminente texto de autoridade.

O Silmarillion: Uma Mitologia Editada

Publicado em 15 de setembro de 1977, *O Silmarillion* desfrutou de uma recepção bem diversa da de *O Hobbit* (moderada e positiva) e *O Senhor dos Anéis* (abundante e contraditoriamente aguerrida), desvelando uma percepção bastante variada e mesmo confusa da parte dos leitores sobre a natureza da obra e seu possível sucesso como realização literária. A partir da avaliação

12 Em seu estudo fundamental, Ian Watt (2010, p. 34) propõe como característica distintiva da modalidade de prosa que ganha corpo com Defoe, Richardson e Fielding no século XVIII inglês o conceito de realismo formal: “a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações — detalhes que são apresentados através do emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.” A estratégia metaficcional de atribuir as narrativas de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* aos hobbits Bilbo e Frodo, de modo que o autor empírico Tolkien se converte em tradutor ficcional (ou pseudotradutor) dos relatos preservados em uma multifária tradição de manuscritos conhecida como *Livro Vermelho do Marco Ocidental*, evoca estratégias amplamente disseminadas no período de ascensão do romance estudado por Watt, momento em que a forma emergente ainda não conquistara um estatuto artístico considerado nobre ou mesmo válido, tendo que se digladiar continuamente contra um enraizado preconceito diante do ficcional. Além disso, vale notar que a presença de textos que podemos entender como próximos da nossa noção moderna de romance encontra-se vinculada à autoria de personagens “tardios” no interior do legendário tolkieniano, i.e., homens e hobbits, já que a adoção do romance como *forma mentis* por elfos ou anãos soaria em grande medida inverossímil. Nesse sentido, o vínculo de Bilbo com *O Silmarillion* limita-se a uma provável tradução, sem assumir foros de autoria.

13 “[...] so are the Men again treated more consistently in terms of the ‘modern’ genre of the novel, while the Elves and Dwarves seem to stay in the realm of myth.”

feita por Wayne G. Hammond e Christina Scull (2006, p. 912), percebe-se que parte do público recebeu o livro não como um mero acréscimo às aventuras na Terra-média, mas como uma obra fundadora, o “último bloco estrutural do edifício [tolkieniano]” (FULLER, 1977 apud HAMMOND; SCULL, 2006, p. 913, tradução nossa),¹⁴ notável pela amplitude de seu escopo e pela coerência estrutural capaz de amalgamar os profundos alicerces teológicos, filosóficos, linguísticos e literários de Tolkien, conjunção de saberes que o aparta de seus muitos imitadores.¹⁵

Por outro lado, as principais críticas apontavam para a ausência de certo “elemento humano” e de mediação presente nos hobbits dos livros anteriores (o que tornaria o livro, em certa medida, pretensioso); a presença de personagens femininas construídas a partir de um mesmo arquétipo, o da donzela-guerreira evidente em Brunilda, Palas Atena e Isolda, redundando em uma falta de mulheres; a abundância de nomes e acontecimentos que atravancavam a leitura; um desequilíbrio entre estilo e ritmo; uma linguagem dificultosa, arcaizante e empolada; e, por fim, uma fruição limitada a um seleto grupo de fãs ou mesmo estudiosos do autor por sua íntima dependência para com as demais obras (HAMMOND; SCULL, 2006, p. 912–917; 1121).

Em seu sucinto prefácio à obra, Christopher deixa claro que o leitor não deve buscar “coerência completa” tanto em nível intratextual quanto intertextual, já que esta só poderia ser obtida a um alto custo visto que a composição real do livro é efetivamente a de um compêndio, montado a partir de múltiplos textos anteriores (longos e curtos, acabados e inacabados, em prosa e em verso), o que acaba por emular a concepção de Tolkien de que *O Silmarillion* deveria ser um compêndio de fontes de profusa diversidade “que sobreviveram numa tradição de eras” (TOLKIEN, C., 2019, p. 12). Ao buscar obter uma forma publicável para esse imenso contingente de materiais — e apresentá-los tal como se encontravam, em suas mais de cinco décadas de evolução, se mostrava inviável à época — Christopher acabou optando por um compor um texto único, com o máximo de consistência interna possível.

14 “the last structural block of [Tolkien’s] edifice”.

15 Gergely Nagy (2014, p. 107) habilmente sugere que, no âmbito do legendário tolkieniano, *O Silmarillion* pode ser visto como uma grande narrativa (ou metanarrativa) no sentido proposto pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, ou seja, uma narrativa capaz de tudo explicar e à qual se atribui um valor incontestado de verdade.

Entre 1974 e 1975, ele pôde contar com o auxílio do jovem escritor canadense Guy Gavriel Kay, um autor de fantasia relativamente conhecido,¹⁶ sobretudo pela série *The Fionavar Tapestry* [A Tapeçaria de Fionavar] (1984–1986), mas que naquele momento mal tinha completado vinte anos de idade e conquistara o trabalho graças a conexões familiares — a segunda esposa de Christopher, Baillie, era canadense e conhecida da família de Kay (FLOOD, 2014) — enquanto estudava em Oxford. Do pouco que disse até hoje sobre a experiência, Kay destaca um aprendizado precoce e fundamental: a importância do labor literário, testemunhado por ele em primeira mão, ao compulsar os rascunhos de *O Senhor dos Anéis* e a multiplicidade de narrativas que serviram de substrato para a construção de *O Silmarillion*, cuja qualidade era consequência de múltiplas reescritas. De modo mais específico, Kay descreve que sua relação com Christopher se baseava no modelo de orientação padrão entre um “acadêmico sênior” e “um jovem graduando brilhante”, já que o editor, premido por questões de “privacidade familiar, ansiedade e elementos egoicos”, tomara a tarefa para si e não estaria disposto a dividi-la com outro acadêmico *per se* (FLOOD, 2014, tradução nossa).¹⁷

Além do agradecimento presente no prefácio de *O Silmarillion*, o nome de Kay aparece três vezes nos volumes da série *HoMe*. Na primeira ocorrência (TOLKIEN, C., 2002, p. 6), Christopher apenas indica o imenso trabalho a que ele e Kay se dispuseram, após decidir pela produção de um texto único, em busca da maior consistência interna e externa possível (tendo *O Senhor dos Anéis* por horizonte). Na segunda, ao referir-se à versão da história de Beren e Lúthien presente no capítulo 19 de *O Silmarillion*, Christopher indica que todas as mudanças substanciais em relação aos textos preexistentes foram discutidas com Kay, que fizera diversas sugestões quanto à escrita do texto composto, sobretudo no que se refere a problemas estruturais e à inclusão de versos da “Balada de Leithian” (TOLKIEN, J.R.R., 2002a, p. 302). Apesar dessa assídua participação, Christopher assume por completo a responsabilidade quanto à forma final do livro. A terceira ocorrência talvez seja a mais significativa pela clara indicação de que Kay teria assumido a dianteira naquela que foi, do ponto de vista editorial, a

16 Em 2014, Kay teve a obra *Tigana* (1990) publicada no Brasil em duas partes pela editora Arqueiro.

17 “And he did not want another fully fledged academic working with him. Family privacy, anxiety, ego elements came into it. And at the time he saw the editing process in the classic ‘senior academic working with the bright young graduate student’ way, which is the template for so much academic work.”

maior dificuldade na montagem de *O Silmarillion*: a (re)composição do episódio da Ruína de Doriath no capítulo 22 da obra.¹⁸

Como Christopher elucida, o material deixado por seu pai referente a essa história apresentava elementos que lhe pareciam radicalmente incompatíveis com a visão que Tolkien tinha sobre como “O Silmarillion” deveria ser, de modo que lhe coube a árdua tarefa de promover alterações estruturais sem respaldo evidente nos escritos paternos — opção que posteriormente julgou equivocada, já que poderia ter sido resolvida por meio de uma abordagem editorial menos excessiva (TOLKIEN, J.R.R., 2002c, p. 354–356). Talvez mais do que em qualquer outra ocorrência ao longo da composição do livro, Christopher se viu aqui cativo e igualmente cativado pela “estranha tarefa de tentar simular o que ele [Tolkien] não fizera”, descrição utilizada originalmente por ele para se referir à necessidade de compor uma versão da história de Túrin derivada “dos materiais heterogêneos da ‘versão longa’, o *Narn*”, e adaptada às exigências do “modo *Silmarillion*” (TOLKIEN, C., 2020a, p. 262–263).

Embora essas questões só viessem a ser explicitadas com tal grau de detalhe ao longo da publicação da série *HoMe*, a percepção quanto a uma autoria problemática ou cindida já se fazia notar na recepção crítica da obra, que apontava, inclusive, para os efeitos disso sobre o ofício do crítico literário:

[...] o que, de fato, é uma obra literária? É o que o autor pretendia (ou teria pretendido) que fosse, ou é o que um editor tardio faz com ela? O problema se torna especialmente intenso para o crítico praticante quando, como ocorreu com *O Silmarillion*, o autor morre antes de finalizar a obra e deixa mais de uma versão de suas partes, que acabam por ser publicadas em outro lugar. Qual versão será abordada pelo crítico como a história “verdadeira”? (HELMS, 1981, p. 93, tradução nossa, grifo do autor)¹⁹

18 O escopo e a particularidade do trabalho de Kay nesse capítulo e no livro como um todo são questões que permanecem em aberto. A habilidade de construção literária demonstrada em seus livros de ficção publicados a partir da década de 1980 parece tornar verossímil a ideia de que ele teria sido responsável por certos rearranjos mais radicais, bem como pela introdução ocasional de novos elementos. Além disso, segundo o relato de Charles Noad (1989, p. 4 apud KANE, 2011, p. 263), a ideia de construir um texto único a partir de fontes distintas teria sido de Kay, em oposição à abordagem mais acadêmica proposta inicialmente por Christopher. O belo trabalho deste no texto único de *Os Filhos de Húrin*, por outro lado, refuga uma resposta unívoca sobre o assunto.

19 “[...] what, really, is a literary work? Is it what the author intended (or may have intended) it to be, or is it what a later editor makes of it? The problem becomes especially intense for the practicing critic when, as happened with *The Silmarillion*, a writer dies before finishing his work and leaves

No limite, como propõe Randel Helms, a morte do autor teria estabelecido um interdito irrevogável diante de qualquer organização das partes e versões deixadas por Tolkien em obra pretensamente coesa, de modo que *O Silmarillion* a nós legado seria produto exclusivo dos desejos de Christopher, “invenção do filho, não do pai”,²⁰ já que “Não há um *Silmarillion* ‘verdadeiro’, este morreu, como sonho e plano, na mente de Tolkien” (HELMS, 1981, p. 94, tradução nossa).²¹

Quem Escreveu *O Silmarillion*?

Em seu prefácio a *The Book of Lost Tales Part I* (1983), Christopher respondeu parcialmente a essas várias objeções, reconhecendo que as escolhas editoriais — entre as quais se incluem o abandono de qualquer moldura narrativa e a ausência de uma exposição mais clara quanto aos meandros da composição da obra — certamente contribuíram para obscurecer a natureza do material subjacente (o “*Silmarillion*” enquanto *corpus*), o mesmo se aplicando ao grau e à natureza de suas intervenções (TOLKIEN, C., 2002, p. 4–7). Quanto ao caráter dificultoso do livro, derivado de um modo narrativo diverso dos romances que o precederam e nos quais se fazia sentir uma notável “impressão de profundidade” suscitada pela presença evocativa de histórias não contadas, Christopher assevera que, para além de questões de gosto ou mesmo de hábito literário com modalidades narrativas distintas, o que a obra demanda é um ajuste de foco: o leitor deve se posicionar imaginativamente no final da Terceira era, já que

a forma e a maneira compendiosa ou epitomante de *O Silmarillion*, tendo por trás uma sugestão de eras de poesia e “saber”, evoca fortemente um senso de “contos não contados”, mesmo enquanto contados; a “distância” nunca se perde. Não há urgência narrativa,

more than one version of its parts, which then find publication elsewhere. Which version will the critic approach as the ‘real’ story?”

20 Os estudos tolkienianos costumemente distinguem o “*Silmarillion*” de *O Silmarillion*. O primeiro corresponde aos textos derivados do esforço criativo de Tolkien durante toda uma vida, não compondo propriamente uma obra, mas um *corpus* textual, uma coleção de versões disponibilizadas em grande parte na série *HoMe*. Já o segundo se refere exclusivamente à obra editada por Christopher (com o auxílio de Kay) e publicada em 1977, obra frequentemente vista como um texto tolkieniano não autêntico (NAGY, 2014, p. 107–108).

21 “There is no ‘real’ *Silmarillion*, it died as a dream and a plan in the mind of Tolkien.”

nem pressão ou medo do evento imediato e desconhecido. Não vemos as *Silmarils* da mesma forma como vemos o Anel. (TOLKIEN, C., 2020a, p. 253)

Sua resposta definitiva às críticas, todavia, não se encontra nos inúmeros paratextos que escreveu para a série *HoMe*, mas sim na efetiva publicação dos volumes que a compõem.

Uma consequência importante desse gesto, embora não de todo imprevista, é a percepção de que *O Silmarillion* tal como o conhecemos representa apenas uma das muitas formas que poderia ter assumido, trilha que tem sido explorada com alguma ênfase pela fortuna crítica. Em um estudo de grande acuidade, Jason Fisher (2007) propõe que a obra representa um esforço colaborativo entre pai e filho, aproximando o trabalho criador de Tolkien e o editorial de Christopher em *O Silmarillion* ao de dois possíveis precursores: Elias Lönnrot na composição da *Kalevala* e São Jerônimo na tradução da *Vulgata*.

Em meados do século XIX, ao agrupar, organizar, editar e mesmo reescrever certas partes da narrativa em verso que compõe a *Kalevala*, obra que adquiriu o estatuto de épico nacional da Finlândia e que teve grande influência sobre os inícios do legendário tolkieniano (inclusive em suas representações pictóricas), Lönnrot não deixa de inserir certo anseio de autoria e unidade estilística na massa heterogênea de poemas e canções provenientes de cantadores da Finlândia rural, reunidos em publicações sucessivas que dispensavam aparatos editoriais ostensivos e que tinham por mira uma incansável (e baldada) busca por completude (FISHER, 2007, p. 127–128).

Por sua vez, no final do século IV, coube a Jerônimo não apenas a tradução como a seleção dos textos que deveriam entrar em sua edição da bíblia judaico-cristã, para a qual os livros deuterocanônicos (livros cuja origem remonta à Septuaginta grega, e não aos livros protocanônicos da Bíblia Hebraica) representavam um problema para o qual encontrou uma solução mediatrix: considerá-los escriturais, embora não canônicos à época; aptos para a edificação dos fiéis, embora inadequados para um reforço direto das verdades da Igreja, segundo os padrões de então (FISHER, 2007, p. 132–133). A decisão teve larga repercussão, uma vez que tais livros, comumente excluídos das bíblias protestantes, tornaram-se parte constitutiva do catolicismo romano. A partir desses fatos, Fisher propõe que, em grande medida, se Tolkien acabava por emular “o *produto* dos esforços de Lönnrot e

Jerônimo, Christopher Tolkien emulava o *processo*” (FISHER, 2007, p. 126–127, tradução nossa, grifos do autor).²²

Portanto, a conclusão imediata desses argumentos é que se a composição da *Vulgata* está intimamente ligada às escolhas de Jerônimo na seleção dos livros que a integram e na tradução deles, *O Silmarillion*, dispensando a necessidade de tradução, encontra-se em relação de similar dependência para com as escolhas de Christopher quanto à delimitação de seu *corpus*. Enquanto o legendário tolkieniano poderia representar uma tentativa deliberada de criar “uma ilusão de diversidade historicamente condicionada” (FISHER, 2007, p. 130, tradução nossa),²³ Christopher teve de escolher uma forma de refleti-la, optando por uma visada minimalista posteriormente compensada pelo maximalismo da série *HoMe*. As consequências dessa escolha, a decantação do heterogêneo em um todo unificado, por sua vez, acabariam por conduzi-lo a certas intervenções mais acentuadas, de modo semelhante à opção de Lönnrot por introduzir e encimar a *Kalevala* com versos de sua própria lavra, e só um cotejo minucioso entre o livro de 1977 e os múltiplos textos disponibilizados por Christopher nas décadas seguintes poderia averiguar a dimensão real de suas intervenções.

Foi justamente esse o impulso que moveu o fartamente documentado estudo de Douglas Charles Kane, *Arda Reconstructed: The Creation of the Published Silmarillion* [Arda Reconstruída: A Criação do *Silmarillion* Publicado] (2009), no qual o crítico busca desfazer um duplo equívoco: por um lado, afirma que *O Silmarillion* não foi *escrito* por Christopher a partir de notas deixadas por Tolkien, mas, por outro, deixa claro que o que se lê no volume publicado *não* corresponde exatamente ao que Tolkien escreveu. A verdade estaria no entremeio, unicamente acessível por uma minuciosa análise do “*Silmarillion* construído”. Para desvelá-la, Kane esquadrinha as diversas variantes de um mesmo núcleo temático, seguindo parcimoniosamente página a página, localizando, por vezes, até seis fontes distintas aglutinadas em um mesmo parágrafo, dispondo essas informações em oportunas tabelas ao final dos capítulos.

Embora as críticas de Kane recaiam em grande parte sobre Christopher, a leitura do livro permite perceber de forma implícita que o estudioso atribui a Guy Gavriel Kay um papel de quase igual importância,

22 “where J.R.R. Tolkien may have been emulating the *product* of Lönnrot’s and Jerome’s efforts, Christopher Tolkien was emulating the *process*”.

23 “an illusion of historically conditioned diversity”.

não fazendo uma distinção muito clara entre a atuação de Christopher e a de Kay. O argumento do livro se ancora na ideia de que a busca excessiva pela coerência teria levado Christopher a elidir importantes elementos indicados por Tolkien como pertinentes e que tais defeitos ganham proeminência quando pensamos no caráter canônico adquirido pelo *Silmarillion* publicado enquanto fonte autorizada sobre os Dias Antigos. Se Kane compreende que, em função do estado em que Tolkien a deixara ao morrer, a reconstrução da obra por Christopher seria algo inevitável, ele igualmente aponta para diversas instâncias em que Christopher teria excedido os limites da função editorial, agrupando-as em cinco tipos de grandes mudanças (KANE, 2011, p. 252–262).

O primeiro corresponde a uma redução geral da importância das personagens femininas (Uinen, Galadriel, Míriel, Nerdanel, Indis, Ungoliant, Arien e Nellas) a partir da eliminação constante de trechos longos ou pequenas descrições que desenvolvem ou complexificam a caracterização de tais personagens. O segundo refere-se à elisão de boa parte do pensamento filosófico contido nos manuscritos tolkienianos, sobretudo questões relativas ao minguar dos elfos e seu liame íntimo com o tema fundamental morte-imortalidade. Tal fato se manifesta na supressão de trechos curtos que abordam essas questões ou, de modo mais significativo, na decisão de não incluir como apêndices os textos “Laws and Customs among the Eldar” [Leis e Costumes entre os Eldar] e “Athrabeth Finrod ah Andreth” [O Diálogo de Finrod e Andreth], bem como a omissão da Segunda Profecia de Mandos como possível conclusão do *Quenta Silmarillion*.²⁴ Parte disso, pensamos,

24 “Laws and Customs among the Eldar” é um ensaio possivelmente datado do final dos anos 1950 que discorre sobre alguns aspectos fundamentais da cultura dos Elfos em relação à dos homens: as características do seu casamento; a relação com os filhos; a importância da linguagem e dos nomes; o vínculo entre o espírito (*fëa*) e o corpo (*bröa*); a consumação deste por aquele; o significado da morte; o destino dos espíritos élficos; e a natureza de seu renascimento. Escrito por volta da mesma época, “Athrabeth Finrod ah Andreth” é um dos textos mais singulares entre os escritos de Tolkien: um debate filosófico entre o elfo Finrod Felagund de Nargothrond e a sábia humana Andreth, da Casa de Bëor, no qual questões vinculadas às percepções conflitantes de elfos e homens quanto ao tempo, o ser no mundo e além dele, e sobretudo a morte ganham destaque. A particularidade do texto se refere também à sua inusual forma dialógica e ao fato de que ele é seguido por comentários e extensas notas aparentemente assinadas por Tolkien, sem o costumeiro disfarce de atribuí-las a algum personagem. Ao que consta, Tolkien teria tido a intenção (talvez temporária) de incluí-lo como apêndice ao *Silmarillion* que estava preparando (cf. HAMMOND; SCULL, 2006, p. 60–66). Os dois textos integram o volume X da série *HoMe, Morgoth’s Ring*. Por sua vez, a Segunda Profecia de Mandos, que é apenas mencionada nos escritos póstumos de Tolkien, refere-se à ocorrência da Dagor Dagorath, batalha que, em linhas gerais, marcaria a derrota definitiva de Morgoth, o reestabelecimento da luz das Silmarils e, sobretudo, a restauração do mundo maculado por

pode-se dever a uma dificuldade do próprio Christopher em compreender os meandros desse pensamento filosófico-teológico a que Tolkien se dedicara em seus últimos anos — sem jamais obter uma coerência inequívoca — e cujos exemplos aparecem no núcleo final da série *HoMe* (volumes X a XII) e no recém-publicado *A Natureza da Terra-média* (2021).

O terceiro tipo de mudança apontada por Kane se refere à acentuada tendência de condensação e/ou eliminação de partes importantes de determinada história, com destaque para os núcleos temáticos de Míriel e Ungoliant e que, no caso específico da história de Tuor e a Queda de Gondolin, resulta em um evidente desnível em relação à extensão dos outros dois grandes contos (os núcleos temáticos de Beren e Lúthien e dos Filhos de Húrin, os maiores capítulos da obra), reforçando o desequilíbrio geral da obra, que oscila entre capítulos bastante longos e outros brevíssimos. O quarto tipo representa a maior invenção editorial do livro por meio da recriação potencial da história da Ruína de Doriath (capítulo 22), sem anteparo direto nos escritos tolkienianos. A despeito das dificuldades evidentes, Kane afiança que Christopher não deveria ter cedido de modo tão deliberado ao gesto recreativo como forma de resolver tais dificuldades — opinião, como vimos, em grande medida partilhada pelo editor.

O quinto e último tipo de grande mudança envolve novamente um gesto de supressão, desta vez, dos contextos (ou molduras narrativas) nos quais as histórias se ancoravam. Kane argumenta que, de um ponto de vista retrospectivo, fica evidente que Tolkien almejava que *O Silmarillion* fosse percebido como uma compilação de fontes distintas, com o *Ainulindalë* e o *Akallabêth* concebidos enquanto contos narrados por Pengoloð a Ælfwine em Tol Eressëa, e o próprio *Quenta Silmarillion* sendo considerado um misto de história élfica e mitos humanos preservado pelos Númenóreanos.

A inclusão desses contextos reforçaria o sentido de realidade da obra, alinhada de modo mais premente com o recurso de pseudotradução presente em *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, dando a ideia de que Tolkien estava não criando, mas difundindo uma antiga tradição perdida. No âmbito metaficcional, isso seria reforçado pela sugestão de que o *Quenta Silmarillion* seria uma das *Traduções do Élfico* feitas por Bilbo e que “O Silmarillion” era, na verdade, um dos “livros de saber” dados por Bilbo a Frodo no final de O

Melkor. É a ausência desse último aspecto, expresso no importante tema de “Arda Curada”, que Kane (2011, p. 238–239) considera um dos maiores equívocos na montagem de *O Silmarillion*, já que ele seria em grande medida coerente com as principais fontes mitológicas de Tolkien (nórdica e judaico-cristã).

Senhor dos Anéis.²⁵ Kane sugere que esse teria sido o melhor caminho já que *O Silmarillion* foi uma obra efetivamente composta pela compilação e edição de diversas fontes levadas a cabo por Christopher e Kay, de modo que, nesse caso, poder-se-ia dizer que a vida imita a arte.

Como conclusão, Kane (2011, p. 262) reforça que Christopher detinha a dupla autoridade — tanto a construída ativamente por ele como intelectual quanto a diretamente outorgada pelo pai — para realizar a tarefa, mas talvez teria sido mais apropriado o uso de “uma mão editorial mais leve”, dado o extremo zelo linguístico de Tolkien. Além disso, se alguns dos problemas apontados emergiram como consequência esperada do “extensivo método de cortar e colar feito a partir de fontes diversas”, outros lhe parecem “substituições arbitrárias de juízo”, e a junção dessas duas modalidades redundante, para o leitor, em uma obra dotada de “uma linguagem significativamente diferente daquela usada pelo autor” (2011, p. 262, tradução nossa).²⁶

Se os resultados objetivos do estudo de Kane só podem ser contestados por meio de um cotejo mais minucioso ou amplo que o seu — que abarcasse os acervos tolkienianos salvaguardados pela Universidade Marquette (Milwaukee, Wisconsin) e pela Biblioteca Bodleiana (Oxford), por exemplo —, o esteio subjetivo a ele subjacente é passível de alguns reparos. Em certo sentido, a obra parece funcionar mais como um vasto relatório de improbidades editoriais do que propriamente como um livro de crítica, já que seu autor muitas vezes não parece despender grande esforço em conjecturas elaboradas sobre as múltiplas intervenções editoriais de Christopher, movido por uma percepção quase inata sobre como *O Silmarillion* deveria ser: uma obra mais inclusiva, talvez tendo por horizonte a miríade de detalhes precisos que alimentam a narrativa de Frodo e expansividade do *corpus* que enforma

25 Se, por um lado, Christopher (2002, p. 5–6) assume alguns anos depois que a ausência de tal moldura lhe parece um erro, ele também indica que, no estado desordenado que o material fora deixado por Tolkien, nenhum sinal de artifício ou moldura sobrevivera, o que lhe fez supor que seu pai teria desistido de adotar qualquer recurso mais elaborado para além de uma explicação sobre como a obra veio a ser registrada no interior do mundo ficcional. A explicação, por sua vez, seria suprida pela ideia — convictamente afirmada por Robert Foster em *The Complete Guide to Middle-earth* e enfim referendada por Christopher —, de que o *Quenta Silmarillion* teria chegado ficcionalmente até nós pelas mãos tradutórias de Bilbo. Para uma interessante crítica dessa solução, vista como improvável e mesmo inverossímil, ver o artigo de Nils Ivar Agøy, “Viewpoints, Audiences and Lost Texts in *The Silmarillion*”, publicado em *The Silmarillion: Thirty Years On*. (Walking Tree Publishers, 2007).

26 “Some of the changes were dictated by the extensive cutting and pasting from different sources, as has been described, but many of them appear to be almost arbitrary substitutions of judgment. The net result is a work with language that is significantly different than that used by the author.”

a série *HoMe*. A viabilidade literário-filológico-comercial dessa possível versão reformulada, no entanto, não é discutida com a mesma ênfase que a alentada recensão de supostos equívocos do editor.

Tendo em mente o caráter simultaneamente canônico e reconstruível de *O Silmarillion*, passemos à próxima empreitada de Christopher, que marca não apenas a adoção de uma nova abordagem editorial, cujas intervenções agora se fazem explícitas, como promove uma instigante expansão da tríade canônica da Terra-média, ao oferecer variantes de certas narrativas e textos inéditos que habitam as frinchas deixadas pelos livros anteriores, preparando o terreno para a lógica hipertextual que presidirá seus esforços editoriais subsequentes.

Contos Inacabados: Incompletude e Expansividade

No momento de sua publicação, *Contos Inacabados* (1980) parecia funcionar como um livro de apoio para os leitores de *O Silmarillion*, oferecendo uma seleta de textos vistos por Christopher como importantes e que ofereciam vislumbres de histórias não contadas (“Aldarion e Erendis”), variações de alguns núcleos temáticos importantes da Primeira Era (as histórias de Tuor e Túrin) e mais informações sobre personagens queridos da Terceira Era (Gandalf e Galadriel, por exemplo). No entanto, vista retrospectivamente, a obra se converte, do ponto de vista da cronologia da publicação, em alentado preâmbulo da série *HoMe*, com a qual compartilha o aspecto truncado, fragmentário e repleto de comentários editoriais. Quanto à datação dos textos, em sua maioria escritos de 1950 em diante, o livro poderia ser alocado no terceiro grupo da série, que corresponde ao período posterior à finalização da escrita de *O Senhor dos Anéis*, abrangendo os volumes X–XII.

Se na elaboração de *O Silmarillion* Christopher e Kay se esforçaram por obter certa uniformidade de tom e estilo, produzindo um texto único que refuga pistas explícitas sobre sua complexa construção a partir de fragmentos e variantes, *Contos Inacabados* segue caminho distinto, agrupando, em um só volume, textos com diferentes graus de acabamento, escopo e modo narrativo, sem esconder sua incompletude constitutiva. Retomando a distinção feita por Fimi (2010) entre o modo mítico e o modo romancado de escrita, *Contos Inacabados* oferece uma boa amostra dos dois tipos. Se o primeiro se faz sentir em “Narn I Hîn Húrin” e “De Tuor e sua chegada a Gondolin” (autorrefrações dos capítulos “De Túrin Turambar” e “De Tuor e a Queda de Gondolin” do livro anterior, respectivamente), o

segundo aparece de modo mais evidente na peculiar — para os padrões tolkienianos — história de “Aldarion e Erendis” e na narrativa de Gandalf sobre como orquestrou a expedição dos Anãos à Montanha Solitária (“A Demanda de Erebor”, mais uma modalidade de autorrefração), o que pode potencialmente atrair leitores dos romances tolkienianos que têm dificuldades com o modo mítico que recobre *O Silmarillion* como um todo. Vale notar que, a despeito de sua possível filiação, a publicação desses textos em um volume apartado da série em doze volumes não deixa de conferir-lhes certa distinção hierárquica quando contrastados com a pletora de narrativas agrupadas na série. Em sua introdução, Christopher marca de forma nítida a diferença entre *Contos Inacabados* e seu antecessor:

[...] os “Contos Inacabados” diferem essencialmente de *O Silmarillion*, onde um objetivo primordial, porém não exclusivo, da edição era *obter coesão tanto interna como externa*; e, à exceção de alguns casos especificados, de fato *tratei a forma publicada de O Silmarillion como ponto fixo de referência da mesma ordem que as obras publicadas por meu pai*, ele próprio, sem considerar as inúmeras *decisões ‘não autorizadas’* entre variantes e versões rivais que influenciaram sua produção. (TOLKIEN, C., 2020b, p. 15, grifos nossos)

O começo desse excerto aponta para certa relativização da forma como Christopher apresentou *O Silmarillion* no prefácio àquela obra, em que advertia o leitor sobre os riscos de uma coesão extremada, dizendo agora que seu intuito essencial fora o da busca pela coesão interna e externa do volume. O passo seguinte, considerar *O Silmarillion* como partícipe incontestado da obra paterna, ignorando suas próprias intervenções não autorizadas como editor, é gesto decisivo para o processo de canonização da obra enquanto referência incontornável sobre a história dos Dias Antigos na ficção tolkieniana. De todo modo, Christopher deixa claro seu esforço em *Contos Inacabados* por sempre clarificar suas intervenções ao longo do texto (2020b, p. 15).

Por conta de sua natureza ostensivamente inacabada e pelo aspecto um pouco arbitrário de seu agrupamento para publicação (trata-se, afinal, de um livro deliberadamente montado pelo juízo crítico de Christopher),²⁷

27 Segundo o editor, “As narrativas deste livro repousam, de fato, sobre uma base totalmente diferente: juntas, não constituem uma unidade, e o livro nada mais é que uma coletânea de escritos, díspares na forma, na intenção, no acabamento e na data de composição (e no tratamento que eu próprio lhes dei), que tratam de Númenor e da Terra-média” (TOLKIEN, C., 2020b, p. 11).

seria de esperar que tais textos exigissem uma mão editorial consideravelmente mais leve que a usada no livro precedente. No entanto, o prefácio de Christopher indica que um trabalho de edição de natureza variada foi necessário para torná-los efetivamente publicáveis. Ao discorrer sobre os procedimentos editoriais aplicados a cada uma das narrativas, a diversidade de tipos de intervenção faz-se notar em seus distintos graus de intensidade.

O escopo abarca tanto alterações “tão-somente marginais”, questões de “fraseado” e uma “leve condensação”, passando por um “grande esforço de revisão e seleção”, quanto intervenções mais profundas, que envolvem certo “grau de remontagem editorial” (“Aldarion e Erendis”) e, no limite, a necessidade de *construir* uma narrativa “de escala comensurável com outras partes” no caso de certa passagem do “Narn I Hîn Húrin” (TOLKIEN, C., 2020b, p. 19–22). Tais intervenções parecem se justificar em função do estado fragmentário dos textos tolkienianos e do propósito de compor um volume dotado de um grau mínimo de legibilidade para os leitores já familiarizados com outras obras do autor, já que sua apreciação isolada é pouco frutífera.

A recepção crítica da obra não pôde deixar de notar suas diferenças para com seus predecessores e, nessa comparação, sua incompletude constitutiva aparece como constante destaque. Alguns críticos, sem negar o aspecto difuso da leitura, mostram-se capazes de perceber no livro uma espécie de *poética do fragmento* que valida os textos por si mesmos e pelo que acrescentam ao material já canônico:

[*Contos Inacabados* é] uma montagem de brilhantes fragmentos que resplandecem em isolamento difuso mas esplêndido. Embora lhes falte contexto e, assim, lustre pleno, os contos — talvez devido à sua natureza fragmentada — são ainda mais intrigantes. Conjecturas imaginativas, eles apontam para o vasto esquema cósmico idealizado por Tolkien, uma das mais audaciosas empresas literárias do século. (PIAZZA, 1980, tradução nossa)²⁸

Para vários outros, no entanto, *Contos Inacabados* parece representar uma intensificação do que já fora observado por algumas resenhas de O

28 “[*Unfinished Tales* is] an assemblage of brilliant fragments that gleam in scattered but splendid isolation. Though they lack context and thus lack full luster, the tales — perhaps because of their piecemeal nature — are all the more intriguing. Imaginative might-have-beens, they point to the vast cosmic scheme Tolkien envisaged, one of the boldest literary enterprises of the century.”

Silmarillion, ou seja, um livro altamente específico, feito para estudiosos e, no limite, um produto pertencente não mais a seu autor, mas à “indústria Tolkien” (BUECHNER, 1980 apud HAMMOND; SCULL, 2006, p. 1066). Para os não entusiastas de tal indústria, o livro demonstra uma acentuada atmosfera de declínio, não passando de “um eco indistinto das glórias do passado, um espalhar de migalhas deixadas após um grande e inesquecível banquete” (2006, p. 1066, tradução nossa).²⁹

Tal percepção é partilhada até mesmo por uma das pessoas diretamente envolvidas na construção de *O Silmarillion*, Guy Gavriel Kay. Embora o livro apresente momentos notáveis (o juízo de Christopher Tolkien é certamente refinado), como a história de “Tuor e sua Chegada a Gondolin” — a melhor do livro, para Kay — ou a “tragédia barroca” presente na versão mais detalhada da história de Túrin Turambar, ambas dotadas de inegável poder nostálgico e evocativo, a rigorosa delimitação do público-alvo suscitada pelo projeto editorial do livro, que inclui diversas intromissões do editor por meio de notas, comentários e apêndices, acaba por tornar sua leitura inerentemente desigual e desconsolada, agradando apenas a fanáticos ou acadêmicos:

Para alguém inocentemente em busca de uma boa leitura, *Contos Inacabados* emerge como inacessível, pedante e talvez entristecedor no fim das contas. Para onde foi a magia? O leitor sente-se, por vezes, como um arqueólogo, escavando os empoeirados destroços de uma outrora gloriosa civilização [...] Baixas encostas esses *Contos Inacabados*, o pó ressecado das eruditas notas de rodapé substituindo o cintilar de espadas encantadas. Baixas encostas e pouca luz de fato, mas há o bastante para ajudar-nos a lembrar quão alta a montanha uma vez fora. E quão brilhante. (KAY, 1981, tradução nossa)³⁰

Tais comentários certamente reforçam a preferência de Kay pela ideia do texto único, mesmo que adornado por certas intervenções não autorizadas, pondo em evidência a importância da legibilidade para a fruição do texto.

29 “a dim echo of glories past, a scattering of crumbs left over from a great and unforgettable feast”.

30 “For someone innocently seeking a good read, *Unfinished Tales* emerges as inaccessible, pedantic and perhaps ultimately saddening. Where has the magic gone? One feels at times like an archeologist, digging amongst the dusty rubble of a once-glorious civilization. [...] Lower slopes, these *Unfinished Tales*, the dry dust of scholarly footnotes replacing the gleam of enchanted swords. Lower slopes and little light indeed, but there is enough to help us remember how high the mountain once was. And how bright.”

Embora a maior parte da vida póstuma das obras de Tolkien esteja intimamente ligada à sua incompletude — compensada por Christopher e eventuais outros editores por meio de minuciosos prefácios e notas —, *Contos Inacabados* é vítima de um estigma específico que parece isolá-lo do restante dos livros, já que não faz parte (embora o prenuncie) do vasto esforço histórico-filológico da série *HoMe*, cujo público-alvo é o mais especializado possível, nem apresenta unidade temática ostensiva, como vemos por exemplo em *Beren e Lúthien* (2017) ou *A História de Kullervo* (2015).

Ao ocupar esta posição singular, *Contos Inacabados* parece dar início, do ponto de vista dos leitores, a uma espécie de universo expandido do *corpus* textual tolkieniano, cuja leitura tanto complexifica os livros canônicos (*O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*), ao explorar em detalhe alguns de seus pontos cegos, como tensiona o próprio estatuto canônico deles por meio de autorrefrações e pela presença de narrativas paralelas intimamente vinculadas ao desfecho bem-sucedido das demandas de Bilbo e Frodo (ver, por exemplo, “A Demanda de Erebor”, “A Caçada ao Anel” e “As Batalhas dos Vaus do Isen”) e não contempladas pela fatura formal dos romances. Esse pendur democratizante, por sua vez, parece encontrar eco no espírito que presidiu a organização da obra: a crença de que cada personagem ou elemento considerado relevante pelo autor é digno de atenção e passível de ser contemplado imaginativamente com a mesma seriedade e afeto que quaisquer objetos do mundo não ficcional (TOLKIEN, C., 2002, p. 7).

Um *Corpus* Profuso: A Textualidade Tolkieniana

O *locus* ocupado por Christopher na edição dos livros tolkienianos pode ganhar alguma precisão se recuperarmos alguns apontamentos de Roger Chartier quanto à relação entre autores e editores. Pensando em um caso extremo, Chartier (2014, p. 147) questiona se o estatuto de obra autoral pode ser conferido a um texto como *A Vontade de Poder*, importante obra de Friedrich Nietzsche jamais composta por ele, sendo uma espécie de fabricação feita por sua irmã, Elisabeth Forster-Nietzsche, a partir de fragmentos deixados pelo irmão, que parecia não ter qualquer intenção de publicá-los como livro. Em que pese seu interesse para leitores e críticos, pensamos que a mesma pergunta pode se aplicar a boa parte das demais obras póstumas de Tolkien, sobretudo as mais fragmentárias. Se *Contos Inacabados* enquanto volume parece se adequar bem nessa descrição — o que não anula sua importante contribuição à expansão do *corpus* tolkieniano,

como vimos —, o caso de *O Silmarillion*, no entanto, é certamente mais complexo, uma vez que o anseio por vê-lo publicado foi uma constante fonte de angústias para Tolkien, além de tê-lo ocupado por décadas em sua busca obsessiva por chegar a um bom nível de legibilidade e coerência em meio a cipoal de variantes acumuladas ao longo dos anos.

De modo mais específico, talvez possamos entender *O Silmarillion* como uma “edição de leitura” (e não uma edição crítica, com eventuais recursos de hipertexto, algo possibilitado pelo cotejo da obra com a série *HoMe*), que se vale do “conhecimento textual acumulado para apresentar um texto — e somente um texto — [...] que respeite o que pode ser conhecido dos desejos do autor e que seja legível para um leitor contemporâneo que não seja nem filólogo nem bibliógrafo” (CHARTIER, 2014, p. 266–267). Como vimos, *O Silmarillion* não necessariamente cumpriu de forma inequívoca essas exigências, já que, por um lado, o próprio editor reconheceu posteriormente alguns descaminhos em sua elaboração e, por outro, o livro é até hoje visto como um corpo estranho que demanda um leitor devotado ou relativamente especializado.

Embora Chartier não pense aqui na edição de inéditos, mas sim na elaboração de uma nova edição de um texto já antigo e publicado inúmeras vezes (no caso, obras de Shakespeare e Cervantes), o propósito buscado por Christopher e Kay era bastante análogo, almejando “uma legibilidade que não deve se perder dentro de uma floresta de variantes”, incluindo a “responsabilidade editorial de recusar soluções arbitrárias e basear decisões num conhecimento profundo das condições históricas que governavam a composição, transmissão e publicação de textos” (CHARTIER, 2014, p. 269). Vale acrescentar que, no caso de *O Silmarillion*, tal “conhecimento profundo” também possuía uma implicação metaficcional.

Se a presença de certas soluções arbitrárias ou equivocadas se faz notar, ela não invalida o esforço posterior de publicizar as variantes, tornando a obra desmontável e passível de recomposição, o que nos conduz à seguinte indagação: tendo se dedicado pelas quatro décadas seguintes à publicação de *O Silmarillion* a esquadrinhar, interpretar e disponibilizar grande parte dos escritos paternos, desfazendo incompreensões e ampliando o entendimento sobre o legendário de Tolkien, por que Christopher não retornou ao livro de 1977 a fim de publicar não apenas uma versão *aggiornata* — o que ele de certo modo fez na segunda edição (1999), ao remover erros do texto e do índice remissivo —, mas uma nova edição de fato, livre dos equívocos de composição por ele mesmo localizados?

Um precedente para tal gesto pode ser encontrado na própria decisão de Tolkien de publicar uma edição “corrigida” de *O Hobbit* em 1951, alinhando-o com sua sequência, *O Senhor dos Anéis*, sobretudo quanto à importância do Um Anel e a caracterização de Gollum. Ao preparar a segunda edição de *O Hobbit*, Tolkien compôs uma nota prefacial na qual informava aos leitores que a edição anterior continha uma versão alterada dos fatos referentes ao final do jogo de adivinhas, correspondendo à história que Bilbo contara a seus amigos e da qual Gandalf passara a duvidar cada vez mais. Pressionado pelo mago, o hobbit enfim contou a verdade, que foi registrada no *Livro Vermelho*, enquanto a versão falsa fazia-se presente nos diários de Bilbo, material que teria sido usado pelo autor ficcional (por desconhecimento da versão concorrente) ao organizar a edição de 1937.

A nota foi publicada de forma abreviada na edição de 1951, sem detalhar tanto as mudanças, e acabou sendo suprimida ao longo das sucessivas edições, já que a dificuldade de acesso a exemplares anteriores acabara por contribuir para a consagração da nova versão. Mas uma breve descrição do conflito de versões ainda se encontra no Prólogo de *O Senhor dos Anéis* (TOLKIEN, J.R.R., 2019b, p. 53), que oferece inclusive uma justificativa afetiva para o não apagamento da versão original da parte de Frodo e/ou Samwise.

Como aponta John D. Rateliff (2013, p. 754), a hábil estratégia de Tolkien envolve a substituição de um trecho ficcionalmente autêntico — já que proveniente dos diários de Bilbo —, mas factualmente impreciso, estratégia que preserva a independência da versão anterior enquanto complexifica suas ramificações textuais. No entanto, o autor empírico não se deu por satisfeito: após retornar à história a partir de outra perspectiva em “A Demanda de Erebor” (1954), Tolkien tentou reescrever *O Hobbit* por volta de 1960, com o intuito de alinhá-lo com os aspectos cronológicos, geográficos e estilísticos de *O Senhor dos Anéis*, mas acabou desistindo após os dois primeiros capítulos. Estes podem ser encontrados no estudo de Rateliff (2013).

Outro precedente possível, embora em parte involuntário, refere-se ao estatuto proteico do texto de *O Senhor dos Anéis* ao longo dos anos, já que desde a segunda impressão de *A Sociedade do Anel* (1954), Tolkien fizera algumas correções, devido a deturpações do texto original inseridas inadvertidamente na recomposição dos tipos móveis, sendo percebidas apenas muito tempo depois. Ao longo das décadas seguintes, estabeleceu-se certa oscilação entre as alterações e correções do autor (e, após a morte deste, de

Christopher) e novos erros provenientes de um trabalho editorial descuidado, mesmo depois que a tarefa passou a ser feita em processadores de texto (ANDERSON, 2019). Apesar do notável esforço empreendido por Christina Scull e Wayne G. Hammond, resultando na importante edição de cinquenta anos da obra (2004), até hoje o texto não possui uma edição definitiva, mimetizzando de forma curiosa os meandros da complexa cadeia de transmissão do *Livro Vermelho do Marco Ocidental* no interior da ficção tolkieniana.

Embora não haja uma resposta unívoca, cremos que no caso específico de *O Silmarillion*, a despeito de tais precedentes, uma nova edição deste tipo poderia pôr em xeque o estatuto canônico obtido pela obra nas últimas quatro décadas, evidenciando ainda mais a contribuição autoral de Christopher em sua composição, já que mesmo a elaboração de uma nova solução metaficcional convincente seria vista sob suspeita. Se as observações de Kane (2011) quanto à ausência de moldura narrativa, a desvalorização das personagens femininas e a atenuação do manancial filosófico nos parecem pertinentes para pensar uma nova versão da obra dotada de maior coesão e completude, acreditamos que tais questões possam ser compensadas por uma abordagem que leve em conta sua textualidade profusa enquanto compêndio derivado de uma tradição multimilenar. Isso pode ser feito por meio de uma leitura dinâmica de *Contos Inacabados* e da série *HoMe*, abordando-os não como meros repositórios de versões no Mundo Primário — cujo estudo permite desvelar os passos da labuta criativa do autor empírico — e sim como *corpus* ativo no Mundo Secundário capaz de desnaturalizar qualquer leitura ostensivamente dogmática de *O Silmarillion*.

À interpretação do legendário tolkieniano enquanto construído sobre uma noção de “dupla textualidade”, por meio da qual Tolkien progressivamente entende que, para obter os efeitos de verossimilhança por ele almejados, suas narrativas devem sempre funcionar como “*textos dentro do mundo ficcional*” (NAGY, 2014, p. 112, grifo do autor), pode-se acrescentar a tensão imanente a qualquer cadeia de produção, transmissão e recepção de textos entre a tradição platônica e a tradição pragmática, tal como descritas por Chartier a partir do trabalho de D.S. Kastan. A primeira se baseia na ideia de que “a obra transcende suas possíveis encarnações materiais”, sempre idêntica a si mesma, pressuposto fundante da noção de direito autoral, infenso a traduções, paráfrases e apropriações não declaradas (CHARTIER, 2014, p. 293). A segunda, por sua vez, advoga pela importância ineludível da materialidade textual, uma vez que, no âmbito do leitor, “as obras sempre

têm sido apresentadas para leitura em formas particulares” (2014, p. 294). Nesse embate, como indica Chartier,

[...] múltiplos sistemas (filosófico, estético, jurídico) sempre tentaram reduzir a diversidade postulando a existência de uma obra idêntica a si mesma, qualquer que pudesse ser sua forma. No Ocidente, a filosofia neoplatônica, julgamentos estéticos e a definição do direito autoral contribuíram para a construção de um texto ideal e imaterial que os leitores reconhecem em cada um de seus estados particulares. Em vez de tentar, de uma maneira ou de outra, livrar-se dessa tensão irreduzível, o importante é identificar como ela foi concebida e expressada em cada momento da história — inclusive no nosso. (CHARTIER, 2014, p. 294)

O estudo da literatura tolkieniana, tomando por base seu anseio de compor uma mitologia, um compósito cultural que suscita em seus leitores a sensação de que o autor erigiu-se em equivalente criativo de um povo³¹ — sem dissolver-se, no entanto, em completo anonimato, resguardando certo esteio autoral discernível —, não pode desfazer ou ignorar a tensão irresolúvel entre um vasto corpo de possibilidades, em sua multiplicidade de formas, intenções e efeitos literários, e as realizações efetivas extraídas ou criadas a partir desse conjunto. Como lembra Otto Maria Carpeaux (2011, p. LXXV), “o pensamento não pode abolir o que nos foi dado pela história; o pensamento pode conservar, mas não abolir o fato histórico; na dialética hegeliana, a abolição (*Aufhebung*) do passado significa a sua conservação (*Aufbewahrung*)”. Seguindo veio similar, os estudos de Nagy (2003; 2014) indicam que o efeito mitológico do legendário tolkieniano depende em grande medida da coexistência efetiva ou presumida de múltiplos textos, cuja datação cronológica individual ou sua eventual superação conceitual (certamente importantes para o crítico literário) são menos relevantes do que a pervivência das variantes em um mesmo *corpus*.

Como vimos no caso das alterações na segunda edição de *O Hobbit*, o *modus operandi* tolkieniano tende a aprofundar e ampliar as relações textuais

31 Evocamos aqui a emblemática frase escrita por um resenhista anônimo do *The Guardian* ao ler *O Silmarillion* e que aparece na quarta capa de algumas edições: “How, given little over half a century, did one man become the creative equivalent of a people” [“Como, após pouco menos de meio século, um homem se tornou o equivalente criativo de um povo”]. A tensão entre as instâncias individual e coletiva presente na ideia de mitologia pessoal ainda nos parece um dos cernes mais expressivos da literatura tolkieniana.

em vez de suprimi-las (RATELIFF, 2013, p. 758), o mesmo valendo para o desenvolvimento progressivo dos principais elementos do legendário (TOLKIEN, C., 2002, p. 8), e, no limite, para a própria lógica da criação de Eru, que jamais oblitera o passado, mas continuamente acrescenta novos elementos a seu desígnio primeiro (TOLKIEN, J.R.R, 2002b, p. 333). Diante de tal entremeio, pensamos ser preciso sempre buscar uma compreensão dialética — em possível chave hegeliana de conservar abolindo ou abolir conservando —, dinâmica e movente entre as obras centrais do legendário, *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*, e a fecunda textualidade que enforma o pulsante “Silmarillion”.

Referências

- ANDERSON, Douglas A. Nota sobre o Texto. In: TOLKIEN, J.R.R. *A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019. p. 15–23.
- BUECHNER, Frederick. For Devotees of Middle-earth. *New York Times Book Review*, p. 15, 20, 16 nov. 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. I. 3 ed. São Paulo: Leya, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A Mão do Autor e a Mente do Editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- FIMI, Dimitra. *Tolkien, Race and Cultural History*. New York; London: Palgrave Macmillan, 2010.
- FISHER, Jason. From Mythopoeia to Mythography: Tolkien, Lönnrot and Jerome. In: TURNER, Alan (ed.). *The Silmarillion: Thirty Years On*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007. p. 111–138.
- FLOOD, Alison. Guy Gavriel Kay: I learned a Lot about False Starts from JRR Tolkien. *The Guardian*, 20 out. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/29/guy-gavriel-kay-jrr-tolkien-interview-fionovar-tapestry-the-summer-tree>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- FULLER, Edmund. A Superb Addition to Tolkien’s Mythological Realm. *Wall Street Journal*, p. 22, 19 set. 1977.

- HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Reader's Guide*. New York: Houghton Mifflin, 2006.
- HELMS, Randel. *Tolkien and the Silmarils*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- KANE, Douglas Charles. *Arda Reconstructed: The Creation of the Published Silmarillion*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2011.
- KAY, Guy Gavriel. Dug out of the dust of Middle-earth. *MacLeans*, 26 jan. 1981. Disponível em: <https://archive.macleans.ca/article/1981/01/26/dug-out-of-the-dust-of-middle-earth>. Acesso em: 07 abr. 2021.
- LOPES, Reinaldo José. *With Many Voices and in Many Tongues: Pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção de J.R.R. Tolkien*. 2012. 91 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NAGY, Gergely. The Great Chain of Reading: (Inter-)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis in the Túrin Story. In: CHANCE, Jane (ed.). *Tolkien the Medievalist*. London; New York: Routledge, 2003. p. 239–258.
- NAGY, Gergely. *The Silmarillion: Tolkien's Theory of Myth, Text, and Culture*. In: LEE, Stuart D. (ed.). *A Companion to J.R.R. Tolkien*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. p. 107–118.
- NOAD, Charles. On the Construction of “The Silmarillion”. In: FLIEGER, Verlyn; HOSTETTER, Carl F. (ed.). *Tolkien's Legendarium: Essays on The History of Middle-earth*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000. p. 31–68.
- NOAD, Charles E. A Tower in Beleriand: A Talk by Guy Gavriel Kay, *Mythprint*, 107, p. 3–4, 6, abr. 1989.
- PIAZZA, Paul. Mosaics from Middle-earth: Fragments of Tolkien's World, *Washington Post*, 8 dez. 1980. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1980/12/08/mosaics-from-middle-earth-fragments-of-tolkiens-world/b5a3540c-2973-43e2-a0ee-f3bf938bb363/>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- RATELIFF, John D. *The History of the Hobbit*, one-volume edition. 2nd ed. London: HarperCollins, 2013.

- TOLKIEN, Christopher. A Evolução dos Grandes Contos; A Composição do Texto. *In: TOLKIEN, J.R.R. Os Filhos de Húrin*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020a. p. 247–257; 259–265.
- TOLKIEN, Christopher. Foreword. *In: TOLKIEN, J.R.R. The History of Middle-earth I: The Book of Lost Tales Part I*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002. p. 1–11.
- TOLKIEN, Christopher. Introdução. *In: TOLKIEN, J.R.R. Contos Inacabados*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020b. p. 11–31.
- TOLKIEN, Christopher. Prefácio. *In: TOLKIEN, J.R.R. O Silmarillion*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019. p. 11–14.
- TOLKIEN, J.R.R. De uma carta de J.R.R. Tolkien para Milton Waldman. *In: O Silmarillion*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a. p. 17–36.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth V: The Lost Road and Other Writings*. Edição de C. Tolkien. 4th. ed. London: HarperCollins, 2002a.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth X: Morgoth's Ring*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002b.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth XI: The War of the Jewels*. Edição de C. Tolkien. 4th ed. London: HarperCollins, 2002c.
- TOLKIEN, J.R.R. *A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019b.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

A Modernidade do Mal: Uma Visão Ecocrítica de Melkor e a Queda

The Modernity of Evil: An Ecocritical View of Melkor and the Fall

Fernanda da Cunha Correia¹

As obras de J.R.R. Tolkien trazem forte crítica à Modernidade, mas, por não serem calcadas na alegoria, as interpretações sobre o tema tornam-se múltiplas, e algumas podem deixar passar despercebidas as diversas nuances de tais questões nas narrativas do autor. A partir das teorias ecocríticas, as quais observam principalmente a representação da natureza e a postura dos personagens em relação a ela, observamos como algumas leituras da obra de Tolkien foram feitas. Analisando *O Silmarillion*, consideramos como a Queda de Melkor e as consequências de seus atos afetam o mundo natural de Arda e a relação de seus habitantes com ele. Observamos ainda como a questão do progresso se dá na obra, ao apresentar personagens interessados por conhecimento e técnica, mas com objetivos diversos, sendo que parte deles perpetua a beleza e a razão de existir do mundo, enquanto a outra alimenta o mal e a destruição. PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Ecocrítica; Melkor; Mal; Natureza.

J.R.R. Tolkien's works bring strong criticism to Modernity, but, because they are not based on allegory, the interpretations on this theme are multiple, and some may overlook the various nuances of such issues in the author's narratives. From the ecocritical theories, which mostly observe the representation of nature and the characters' attitude towards it, one sees how some readings of Tolkien's work have been made. Analyzing *The Silmarillion*, we observe how the Fall of Melkor and the consequences of his actions affect the natural world of Arda and the relation of its inhabitants to it. We also observe how the issue of progress is shown in that work by presenting characters who seek knowledge and craft, but do so with different goals: some perpetuate the beauty and the reason for the world's existence, while others nurture evil and destruction. KEYWORDS: Modernity; Ecocriticism; Melkor; Evil; Nature.

O ESCRITOR J.R.R. TOLKIEN, COMO É de amplo conhecimento, não tinha grande apreço por alegorias, especialmente a moral, preferindo o que chamava de aplicabilidade, ou seja, a livre interpretação do leitor, sem uma imposição do autor perante o sentido da narrativa. No entanto, tal conceito pode trazer problemas ao realizarmos análises textuais de suas obras, uma vez que é tentador “aplicar” o que é apresentado

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: fernandaccorreia@gmail.com

em nossas realidades mais próximas. Ou seja, a mesma obra pode ser analisada e criticada a partir do mesmo ponto, mas as conclusões podem ser distintas. Como explica Tolkien na Carta 131 para Milton Waldman: “Mitos e histórias de fadas, como toda arte, devem refletir e conter, em solução, elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo ‘real’ primário” (TOLKIEN 2019, p. 17–18).

Essa ideia é muito parecida com o que Marcus Mazzari (2019, p. 214) observa na obra de Italo Calvino, aquilo que o crítico considera a “quinta essência da Teoria da Recepção”. Calvino (2017 apud MAZZARI, 2019, p. 214) diz que: “Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não saibam”. Do mesmo modo, o tipo de leitor que procura aquilo que já espera também não era de muito agrado para Tolkien, constantemente irritado com as leituras alegóricas de suas obras.

Em suas obras há, em certa medida, a representação da industrialização desenfreada e as consequências de se ignorar a Natureza como parte importante da Existência. Um tema não estranho à literatura inglesa, como se vê na obra do poeta inglês William Blake, cujo poema “And did those feet in ancient time” (Assim fizera esses pés na Antiguidade) rima *clouded hills* (colinas enevoadas) com *dark satanic mills* (moinhos sombrios satânicos) (MAZZARI, 2019, p. 231). Por isso, não é de espantar que tenhamos dois artigos publicados em 2014, por razão do lançamento nos cinemas do terceiro filme da adaptação cinematográfica de *O Hobbit*, com diferença de poucos meses e que são quase completamente opostos em suas conclusões, mas ambos partem da mesma questão: a crítica tolkieniana à Modernidade.

Publicado no jornal inglês *The Guardian* (WALTER, 2014), o artigo “Tolkien’s myths are a political fantasy” [Os mitos de Tolkien são uma fantasia política] considera que tanto *O Hobbit* quanto *O Senhor dos Anéis* são obras reacionárias. Principalmente a segunda obra, sobre os seres diminutos que vivem no Condado, por apresentar como final feliz o retorno de um rei, a manutenção da vida no Condado, a qual o autor chama de feudal, e pelos inimigos a serem combatidos representarem, segundo o autor do artigo, a ciência e a industrialização: “Não é mais plausível que os orques, que vivem em uma pobreza desesperada, na realidade apoiem Sauron, porque ele representa as forças liberais da ciência e da industrialização, em face da

brutalidade opressiva da ordem social conservadora?” (WALTER, 2014, tradução nossa).²

Enquanto isso, o texto de Jane Ciabattari, “Como ‘O Senhor dos Anéis’ virou um ícone da contracultura”, publicado pela *BBC*, afirma quase o completo oposto do artigo publicado pelo *The Guardian*. Procurando explicar como participantes da contracultura dos anos 1960 adotaram as obras de Tolkien como referência, o artigo chega a considerar que a erva-de-fumo, cuja aparição nas obras é constante, seria uma referência clara à maconha e sugere que talvez o próprio Tolkien a utilizasse. Ainda assim, tal como o outro texto, reconhece uma crítica à modernidade:

Outro fator que sempre teve grande apelo junto a esse público foi uma forma mais simples e medieval de vida, muito diferente do caos urbano e da modernidade. Tolkien exaltava os elementos mais comuns da natureza, como as pedras, a madeira, o ferro, as árvores e o fogo. Esse estilo de vida, com menos modernidade e contra a poluição, era defendido por muitos vegetarianos que construíam suas próprias casas e roupas e viviam em comunidades. (CIABATTARI, 2014)

A leitura apresentada pelo artigo da *BBC* ainda é reforçada pelo posicionamento de grupos que, à época do lançamento de *O Senhor dos Anéis* (publicado entre 1954 e 1955 em três volumes), viam na ecologia e na proteção à natureza a solução para os problemas enfrentados pela humanidade ao longo de sua história, mas especialmente para aqueles causados pelos recentes conflitos e que demandavam uma resolução urgente. Como afirma Howarth (1996, p. 74, tradução nossa):

Os anos da Depressão e da Segunda Grande Guerra fortaleceram a ecologia na narrativa pública, pois ao ultrapassar fronteiras resistiu ao aspecto gerencial da conservação e desafiou o apoio às indústrias extrativistas de recursos. Muitos preservacionistas invocaram princípios ecológicos para salvar a natureza selvagem ou protestar contra a pesquisa militar-industrial, pelo que, nos anos 60, alguns observadores viam a ecologia como subversiva, um componente vital da política de esquerda (Shepard). Para as ecofeministas radicais, a

² “Isn’t it more likely that the orcs, who live in dire poverty, actually support Sauron because he represents the liberal forces of science and industrialization, in the face of a brutally oppressive conservative social order?”

ciência tornou-se um inimigo opressivo, de autoria masculina, que insistia na necessidade biológica da reprodução (Daly). Essas vozes refletiam o quanto a ecologia tinha se tornado um remédio entoado pelos xamãs modernos para curar um mundo doente.³

Mesmo abordando o texto por lentes praticamente opostas, um ponto ressalta a ambos: o tema da modernidade e suas implicações. A aplicabilidade apenas faz com que cada um tenha uma leitura particular das mesmas questões. Tais interpretações são importantes por mostrarem como, apesar das discrepâncias entre as conclusões, o essencial da obra é percebido por ambas. O que muda é justamente a sua aplicação, fator essencial para a Teoria da Recepção:

É mérito da Estética da Recepção ter insistido na importância do leitor no trabalho de ativação interpretativa do texto literário e, por conseguinte, ter direcionado a atenção crítica menos às suas fontes e gênese, ou ainda às eventuais intenções imediatas do autor, do que à história subsequente de sua recepção, em consonância com o princípio de que leitores de gerações futuras podem, a partir de suas próprias experiências e das circunstâncias da realidade em que vivem, concretizar a cada vez de forma diferente os enredos ficcionais e sequências imagéticas com que se deparam. (MAZZARI, 2019, p. 213)

No entanto, não se trata de um tema inédito na literatura, e, desde a Antiguidade, muitas outras obras, hoje consagradas clássicas ou não, já trabalharam a natureza e sua preservação. Alguns desses grandes assuntos, tais como a relação do homem com a natureza ou o amor e a mortalidade, são constantemente revisitados pela literatura desde os seus primórdios e acabam sendo reconhecidos por quem os lê, mesmo que esteja em locais muito distintos ou em tempos muito distantes.

3 “The years of Depression and World War II turned ecology even more strongly toward public narrative, for in crossing boundaries it resisted the managerial aspect of conservation and challenged its support of resource-extractive industries. Many preservationists invoked ecological principles to save wilderness or protest military-industrial research, so by the 1960s some observers saw ecology as subversive, a vital component of leftist politics (Shepard). To radical ecofeminists, science became an oppressive, male-authored enemy that insisted on the biological necessity of sexual reproduction (Daly). These voices reflected how much ecology had become a medicine sung by modern shamans to heal a sick world.”

O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe cunhou o termo *Weltliteratur*, que pode ser traduzido como “literatura universal”, ao se referir aos temas comuns que se repetem na literatura ao longo da História. A ideia de Goethe é a de que existem alguns assuntos que são caros à humanidade, portanto, não importa a língua e as peculiaridades culturais, o leitor é capaz de reconhecer e interpretar tais questões. Entre eles está a Modernidade e a relação da humanidade com o mundo natural. A afirmação de Goethe procede, uma vez que encontramos o referido tema em sua obra-prima da língua alemã, *Fausto*, e o mesmo de forma recorrente nas obras de Tolkien e nos poemas de William Blake, além de tantas outras obras.

Não é difícil reconhecer a preocupação com a industrialização e com a não preservação da natureza em *O Senhor dos Anéis*, mas trata-se de um tema que permeia todo o legendário. Em *O Silmarillion*, encontramos paralelos entre o texto e a obra alemã, na qual o Mal também tem participação na deterioração e nos exageros de exploração. Se, em *Fausto*, o homem expande o seu domínio a partir do pacto com Mefistófeles, na mitologia tolkieniana, Melkor começa seu trabalho maléfico já na Criação.

O progresso desenfreado e inconsequente é constantemente associado ao trabalho do Mal. No entanto, como ressalta Patrick Curry (2004, posição 875), Tolkien não romantiza a natureza, podendo ela ser implacável e caprichosa às vezes. Não há busca por um retorno de um passado bucólico no qual a natureza estaria intocada, mas por um equilíbrio e um uso consciente dos recursos disponíveis, a partir do que já está feito.

Na mesma Carta 131 anteriormente mencionada, Tolkien (2019, p. 21) explica que sua obra trata principalmente dos temas da Queda, da Mortalidade e da Máquina. A mortalidade seria um tema essencial na criação artística, ou, nos termos do autor, na subcriação, porque o amor pelo mundo primário afeta a produção e o sentimento, que, por sua vez, está ligado ao tempo finito dos homens. A arte e a sua criação buscam suprir o conflito com a mortalidade humana, uma vez que estão separadas das funções essenciais de sobrevivência do corpo humano e podem expressar as insatisfações da humanidade com questões mais complexas. Por isso, a criatividade está sujeita aos efeitos da Queda:

Ao mesmo tempo, esse desejo está unido a um amor ardente pelo mundo primário real e, por isso, repleto do sentimento de mortalidade, e mesmo assim insatisfeito com ele. Possui várias oportunidades de “Queda”. Podendo tornar-se possessivo, agarrando-se às

coisas criadas como “suas próprias”, o subcriador deseja ser o Senhor e Deus de sua criação particular. Ele irá rebelar-se contra as leis do Criador — especialmente contra a mortalidade. Essas duas condições (isoladas ou juntas) levarão ao desejo por Poder, para tornar a vontade mais rapidamente efetiva — e, assim, levarão à Máquina (ou Magia). Com a última, tenho em mente o uso de planos ou artifícios (aparatos) externos em vez do desenvolvimento dos poderes ou talentos interiores inerentes — ou mesmo o uso desses talentos com o motivo corrupto da dominação: de intimidar o mundo real ou coagir outras vontades. A Máquina é nossa forma moderna mais óbvia, embora mais intimamente relacionada à Magia do que se costuma reconhecer. (TOLKIEN, 2019, p. 20–21)

Como Tolkien apresenta em seu ensaio “Sobre Estórias de Fadas” (1939), conforme publicado em *Árvore e Folha* (2020), o mundo das fadas e dos seres míticos é Natural, e o homem é quem seria sobrenatural, por estar além dele e não pertencer a ele, partindo dos círculos do mundo com a morte, tendo um destino além do mundo material. Não é estranho, portanto, que árvores tenham sido reverenciadas como sagradas na maioria das culturas ao longo dos tempos (CURRY, 2004, posição 940). Assim, a Magia seria natural, algo conectado à natureza do mundo e a serviço dela, e Tolkien a chama de Encantamento, uma vez que seu uso é artístico. A ciência e a tecnologia seriam uma emulação humana do que vem naturalmente aos seres míticos, o que por si só não se trata de um problema, uma vez que o homem não possui capacidade inata de lidar com Magia.

O termo Magia está pronto e à mão, e eu o usei anteriormente [...], mas não deveria tê-lo feito; Magia deveria ser algo reservado para as operações do Mágico. Arte é o processo humano que produz, como subproduto (não é o seu único ou último objetivo), a Crença Secundária. Uma Arte da mesma sorte, ainda que mais habilidosa e sem esforço, os elfos podem também usar, ou assim os relatos parecem mostrar; mas o engenho mais potente e especialmente élfico eu vou chamar, por falta de uma palavra menos discutível, de Encantamento. O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual tanto planejador como espectador podem entrar, para a satisfação de seus sentidos enquanto estão ali dentro; mas, em sua pureza, ele é artístico em desejo e propósito. A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário. Não importa por quem seja praticada, fada ou mortal, ela permanece distinta dos

outros dois; não é uma arte, mas uma técnica; seu desejo é *poder* neste mundo, dominação de coisas e vontades. (TOLKIEN, 2020, p. 60–61, grifo do autor)

O problema reside, como uma consequência da Queda, na distorção do uso dos simulacros de Magia, os quais o homem usa para reproduzir o que o Encantamento produziria naturalmente, mas para dominar e modificar o mundo natural, em vez de colaborar com ele. A Magia do homem é a tecnologia, a Máquina, que não se trata de arte, e sim mera reprodução técnica. A modernidade e a tecnologia não estão em oposição à natureza e sua magia própria, mas podem ser trabalhadas em conjunto para benefício da manutenção do meio ambiente e para o progresso da humanidade. Uma visão que corrobora a de alguns ecocríticos:

É um lugar-comum entre ecocríticos atualmente afirmar que a nossa crise ecológica surge, em última análise, de visões de mundo estritamente dualistas de certas culturas humanas, as quais insistem na separação da humanidade de uma Natureza reificada que só existe para nosso benefício. (ABRAM, 2019, p. 21, tradução nossa)⁴

Tal como o personagem goethiano, o problema do homem não está em buscar conhecimento, mas em dominá-lo. O erro de Fausto, deixando de lado o próprio pacto com o diabo, foi a busca incessante por obter o domínio sobre cada aspecto da vida, sem de fato viver e apreciá-la. Não à toa, seu único desejo puro, aquele por uma jovem, posteriormente conspurcado por Mefistófeles, é o que irá salvá-lo em seu momento final. O conhecimento, quando conquistado apenas para acúmulo e desejos egoístas, não produz bons efeitos. Como ressalta Curry (2004, posição 1055, tradução nossa):

Deixe-me ser claro: ciência como uma atividade humana tem antecedentes perfeitamente honoráveis, e não é intrinsecamente ou necessariamente pervertida pelo poder como dominação. Mesmo hoje, alguns cientistas são guiados mais pela maravilha do mundo

⁴ “It is a commonplace among ecocritics currently to assert that our ecological crisis arises ultimately from certain human cultures’ strictly dualistic worldviews, worldviews that insist upon the separateness of mankind from a reified Nature which exists only so far as it exists for our benefit.”

natural (i.e. encantamento) do que pela manipulação e exploração (i.e. magia).⁵

A partir do momento no qual a Máquina, que pode ser entendida literalmente ou como o conhecimento tecnológico, é colocada para dobrar o Mundo Natural a vontades egoístas, ela se torna corrompida. Ela deixa de servir ao processo inicial de auxiliar ao homem, uma ideia sem prejuízos e até estimulada, e passa a ser a sua própria ruína por ser utilizada em desejos e objetivos corruptores.

O Inimigo, em sucessivas formas, sempre se ocupa “naturalmente” da mera Dominação, sendo o Senhor da magia e das máquinas; mas o problema — de que esse mal aterrorizante pode surgir, e surge, de uma raiz aparentemente boa, o desejo de beneficiar o mundo e os demais, rapidamente e de acordo com os próprios planos do benfeitor, — é um motivo recorrente. (TOLKIEN, 2019, p. 21)

Em nota de rodapé do mesmo texto, Tolkien ressalta a diferença da Queda do Inimigo e a Queda dos Filhos de Ilúvatar, ou seja, os elfos e os homens. Assim, para Tolkien (2019, p. 21), como a subcriação é apenas uma parte da grande criação realizada por Deus, a queda de ambas as raças se dá por particularidades, mas sempre tendo a influência ou a presença do Mal:

Não no Iniciador do Mal: a sua foi uma Queda subcriativa e, por isso, os Elfos (os representantes da subcriação por excelência) eram, particularmente, seus inimigos e o objeto especial de seu desejo e ódio — e abertos aos seus engodos. A Queda deles está na cobiça e (em menor grau) na deturpação de sua arte em poder.

Melkor e a Modernidade

Com isso, podemos observar, já no texto de *O Silmarillion*, como tais questões estão aplicadas. A queda do Iniciador do Mal, ou seja, Melkor, está descrita no “Ainulindalë”, o livro que conta a origem do mundo e relata a

⁵ “Let me be clear: Science as a human activity has perfectly honourable antecedents, and is not intrinsically or necessarily perverted by power-as-domination. Even today, some scientists are more oriented to the wonder of the natural world (i.e. enchantment) than its manipulation and exploitation (i.e. magic).”

Queda. O próprio mundo é criado a partir de Arte, com o Deus Uno, Eru Ilúvatar, apresentando aos Ainur — algo próximo à ideia de anjos — o tema de uma canção que eles passaram a desenvolver em conjunto e harmonia, cada um cuidando de um tipo específico de detalhe, até que Melkor cria uma dissonância e passa a modificar o que está sendo criado.

O fato de cada Ainu, particularmente cada Vala, ter uma participação específica na criação de um aspecto único do mundo também é relevante para a construção da lógica da Terra-média. Com isso, cada detalhe tem importância, e as árvores são partes essenciais, da mesma forma que os rios, as rochas, os animais e, até mesmo, a dissonância maligna de Melkor. Como explicam Dickerson e Evans (2006, p. 8, tradução nossa):

Na ecologia de Tolkien, o mundo vivo não é o único aspecto da criação que importa. Montanhas e rios, mares e ilhas, os ventos e céus e as estrelas e pedras são todos parte da natureza. Por essa razão, os Valar — os poderes divinos governantes — têm as suas diferentes identidades ligadas a diferentes aspectos da natureza e aos cuidados com os seus vários componentes.⁶

O mundo de Tolkien foi criado pela música. Eru Ilúvatar apresentou o tema, e os Ainur, os Poderes do Mundo, participaram de sua composição e complexificação. Contudo, desde ali a questão do excesso e da busca por ainda mais já aparece, uma vez que Melkor, tendo os maiores dons e poderes, não se contenta com o que tem e procura não trabalhar em conjunto para realizar a canção. O Ainu busca por mais poder, principalmente aquele que o permitirá criar sozinho:

Mas, então, Ilúvatar se sentou e escutou, e durante muito tempo lhe pareceu bom, pois na música não havia falhas. Mas, conforme o tema progredia, entrou no coração de Melkor o entretecer de matérias de seu próprio imaginar que não estavam acordes com o tema de Ilúvatar; pois ele buscava com isso aumentar o poder e a glória da parte designada a si próprio. A Melkor, entre os Ainur, tinham sido dados os maiores dons de poder e conhecimento, e ele tinha um quinhão de todos os dons de seus irmãos. Ele fora amiúde sozi-

⁶ “In Tolkien’s ecology, the living world is not the only aspect of creation that is important. Mountains and rivers, seas and islands, the winds and skies, and the stars and stones are all part of nature. For this reason, the Valar — the godlike ruling powers — have their different identities bound up with different aspects of nature and with care for its various components.”

nho aos lugares vazios buscando a Chama Imperecível; pois crescia o desejo ardente, dentro dele, de trazer ao Ser coisas só suas, e lhe parecia que Ilúvatar não tinha em mente o Vazio, e ele estava impaciente por esse vácuo. Contudo, não achou o Fogo, pois esse está com Ilúvatar. Mas, ficando só, ele começara a conceber pensamentos só seus, diferentes dos de seus irmãos. (TOLKIEN, 2019, p. 40)

Ao atender aos seus desejos egoístas, Melkor se distancia dos outros iguais a si e do próprio Ilúvatar, ainda que o faça ao tentar se igualar completamente a ele. Diferentemente de Eru, que cria para apreciar a beleza e a existência por si da Criação, Melkor deseja criar para ter total controle e dominação. Ao voltar-se para o Vazio, volta-se para o vácuo, ou seja, aquilo que sobra após a destruição completa. A consumação do desejo de Melkor não leva à contemplação, mas à não existência, o que leva à maldade.

Esse desacordo e essa busca acabam por não serem estranhos ao mundo, uma vez que surgem no momento da Criação e são cantados na dissonância, e, com isso, Melkor os mescla na própria essência da Terra, sendo inevitável que tal cobiça cresça no coração daqueles que a derem ouvido, mesmo que sejam os Poderes:

Alguns desses pensamentos ele, então, entreteceu em sua música, e de imediato surgiu o desacordo à volta dele, e muitos dos que cantavam a seu lado perderam ânimo, e seu pensamento foi perturbado, e sua música hesitou; mas alguns começaram a afinar sua música com a dele em vez de com o pensamento que tinham no início. então o desacordo de Melkor se espalhou cada vez mais, e as melodias que tinham sido ouvidas antes afundaram em um mar de som turbulento. (TOLKIEN, 2019, p. 40)

Ainda assim, a dissonância não é um elemento final, pois Ilúvatar a retrabalhou e ainda a moldou conforme seus desígnios. Pois, ainda que deturpada, a origem da Canção é de Eru e dele emanam todas as coisas e só Ele sabe a completa história do mundo e como ele irá acabar:

Então, Ilúvatar falou, e ele disse: “Poderosos são os Ainur, e o mais poderoso entre eles é Melkor; mas para que ele saiba, como todos os Ainur, que eu sou Ilúvatar, essas coisas que cantastes, eu mostrá-las-ei para que vejais o que fizestes. E tu, Melkor, hás de ver que nenhum tema pode ser tocado que não tenha sua fonte última em

mim, nem pode alguém alterar a música à minha revelia. Pois aquele que tentar há de se revelar apenas instrumento meu para a criação de coisas mais maravilhosas, que ele próprio não imaginou.” (TOLKIEN, 2019, p. 41–42)

Ao interferir, Ilúvatar demonstra que não há necessidade de retornar ao momento pré-desacordo, mas que mesmo a partir de ideias deturpadas é possível criar beleza, desde que o intento seja a contemplação, e não ainda mais domínio sobre o mundo natural e o conhecimento sobre ele, utilizados apenas para ampliar tal situação.

Como explicam Dickerson e Evans (2006, p. 24), há valores ético-ambientais encontrados por toda a obra de Tolkien que estão geralmente relacionados às condições e limites do que pode ser feito, como por exemplo o trabalho dos Valar que moldou a terra dentro dos limites de suas habilidades, mas sempre de acordo com os desígnios iniciais. A explicação para a mitologia de Tolkien ser contra a exploração e a imposição de desejos egoístas, apresentar a importância de amar e preservar a terra — questões que podem ser apreendidas por pessoas de diferentes visões de mundo — está na fundamentação da criação do mundo:

A resposta é que a ética ambiental de Tolkien é apresentada como transcendente. Baseia-se em princípios sobre a criação que estão implícitos em todos os escritos de Tolkien sobre a Terra-média:

1. O universo é trabalho de um criador divino.
2. O mundo criado é bom; tem valor e beleza inerentes.
3. A criação tem um propósito: trazer prazer ao seu criador e àqueles que nele habitam.
4. A ordem criada e os seus habitantes são vulneráveis ao mal encarnado num inimigo cósmico.
5. A missão das pessoas que habitam no mundo é reconhecer a bondade da terra, cumprir o seu propósito, e ajudar na sua restauração. (DICKERSON; EVANS, 2006, p. 24, tradução nossa)⁷

⁷ “The answer is that Tolkien’s environmental ethic is presented as a transcendent one. It is based on principles about creation that are implied throughout Tolkien’s writings about Middle-earth: 1. The universe is the work of a divine creator. 2. The created world is good; it has inherent worth and beauty. 3. Creation has a purpose: to bring pleasure to its creator and to those who dwell in it. 4. The created order and its inhabitants are vulnerable to evil embodied in a cosmic enemy. 5. The mission of people dwelling in the world is to acknowledge the goodness of the earth, fulfill its purpose, and assist in its restoration from evil.”

Não importa o momento que os personagens estão vivendo na história da Terra-média, a base fundamental de sua relação com o mundo é a mesma, desde a canção antes do tempo. Em certa medida, mesmo que não esteja presente, o Inimigo se mantém sempre o mesmo. A princípio, são os feitos de Melkor e as consequências de seus atos que devem ser combatidos ao longo de todo o legendário. Tal mal é possível por conta da extensão de poder do Ainu caído e tamanha busca por acumular cada vez mais.

Melkor é aquele que possui maior conhecimento, tendo vislumbres das mentes dos outros Valar, o que o torna também o mais poderoso: “Nas capacidades e no conhecimento de todos os outros Valar ele tinha parte, mas os voltava para maus propósitos e desperdiçou sua força em violência e tirania” (TOLKIEN, 2019, p. 38). Ou seja, o que desencadeou a dissonância foi a aplicação feita por Melkor de tal acesso a tamanha sabedoria, uma vez que desejava ter tudo para si e dobrar tudo ao seu poder. É, a partir daí, que também surgem suas mentiras, as quais tornaram-se costumeiras após ele distorcer tudo para seu propósito: “A compreensão ele transformou em sutileza para perverter para a sua própria vontade tudo o que queria usar, até que se tornou um mentiroso sem pudor” (TOLKIEN, 2019, p. 38).

Em sua sanha por dominação, levou outros seres para a sua perversão, “[...] pois dos Maiar muitos foram atraídos a seu esplendor nos dias de sua grandeza e permaneceram seus vassalos em sua escuridão; e outros ele corrompeu depois a seu serviço com mentiras e dádivas traiçoeiras” (TOLKIEN, 2019, p. 38). Sauron, que será o grande antagonista de *O Senhor dos Anéis*, era, a princípio, um Maia de Aulë, o que, como veremos, marca a linha sutil existente entre obter conhecimento e desenvolvê-lo em prol de um bem comum em consonância com Eru, ou apenas acumulá-lo para uso pessoal e perversão.

Da Subcriação Benéfica e da Corrupção Maléfica

O conhecimento e seu acúmulo por si sós não são problemáticos: o problema reside na busca por saber mais apenas por orgulho e para alimentar a própria vaidade, não produzindo nada que seja de valor ao mundo a partir do que foi adquirido. A diferença está principalmente na intenção e na postura diante do saber. As formas quase opostas pelas quais Aulë e Melkor lidam com o conhecimento ilustram tal diferenciação:

No arcabouço da Terra, Aulë pensara, a quem Ilúvatar dera engenho e conhecimento pouco menos do que a Melkor; mas o deleite e o orgulho de Aulë está no ato de fazer e na coisa feita, e não na posse, nem em seu próprio domínio; donde ele dá e não entesoura e está livre de cuidados, passando sempre para alguma nova obra. (TOLKIEN, 2019, p. 44)

O prazer de Aulë não está na posse do saber, mas na produção oriunda do seu conhecimento. Ao completar um engenho, parte para o próximo, a fim de acrescentar mais beleza ao mundo. Além disso, sua área de domínio é justamente a da construção e dos artesãos. No “Valaquenta”, o Vala é apresentado assim:

Aulë tem poder pouco menor que o de Ulmo. Seu senhorio é sobre todas as substâncias das quais Arda é feita. No princípio ele criou muito em companhia de Manwë e Ulmo; e a feição de todas as terras foi seu labor. Ele é um ferreiro e um mestre de todos os ofícios e se deleita com obras de engenho, por menores que sejam, tanto quanto com a construção poderosa de outrora. Suas são as gemas que jazem no fundo da Terra e seu é o ouro que é belo na mão, não menos do que as muralhas das montanhas e as bacias do mar. (TOLKIEN, 2019, p. 53)

Ou seja, seu conhecimento não fica restrito a ele, Aulë não o detém como posse, mas o transforma em objetos e produções. Da mesma forma, não o mantém para si, mas o compartilha, como é dito em seguida: “Os Noldor muito aprenderam dele, e ele sempre foi seu amigo” (TOLKIEN, 2019, p. 53). É reforçado constantemente que Aulë passou seu conhecimento aos elfos, mas principalmente para aqueles que acrescentavam ao conhecimento obtido e, a partir dele, criaram beleza, devolvendo ao mundo através da arte e de seu trabalho dedicado.

Dele vem o saber e o conhecimento da Terra e de todas as coisas que ela contém, seja o saber daqueles que não criam, mas buscam apenas o entendimento daquilo que é, ou o saber de todos os artífices: o tecelão, o que dá forma à madeira, e o que trabalha com metais; e ainda o lavrador e o fazendeiro, embora esses últimos — e todos os que lidam com coisas que crescem e dão fruto — precisem aprender também com a esposa de Aulë, Yavanna Kementári. (TOLKIEN, 2019, p. 69)

Como temos procurado demonstrar, o fato de Aulë e Melkor serem muito parecidos demonstra o quão sutil é a diferença entre obter conhecimento para aplicá-lo e obter para possuí-lo. Da mesma forma, a tecnologia em si não é ruim, mas a aplicação dela pode ter efeitos malignos:

Melkor tinha-lhe ciúmes, pois Aulë era o mais semelhante a ele em pensamento e em poderes; e houve longa contenda entre os dois, na qual Melkor sempre maculava ou desfazia as obras de Aulë, e Aulë se cansou reparando os tumultos e desordens de Melkor. Ambos, ademais, desejavam criar coisas suas que fossem novas e não pensadas por outros e se deleitavam no elogio de seu engenho. Mas Aulë permaneceu fiel a Eru e submetia tudo o que fazia à vontade dele; e não invejava as obras de outros, mas dava e buscava conselho, enquanto Melkor gastou seu espírito em inveja e ódio, até que enfim não podia criar nada que não fosse arremedo do pensamento de outros e todas as obras deles destruía, se pudesse. (TOLKIEN, 2019, p. 54)

A combinação de técnica e conhecimento com o respeito pelo natural pode ser observada no fato de a esposa de Aulë ser a Valië responsável pelas florestas e tudo que nasce da terra:

A esposa de Aulë é Yavanna, a Provedora dos Frutos. Ela é a amante de todas as coisas que crescem na terra e todas as formas incontáveis delas ela tem em sua mente, das árvores feito torres em florestas de outrora ao musgo sobre pedras ou às coisas pequenas e secretas no solo. (TOLKIEN, 2019, p. 54)

No entanto, essa parceria não é sempre harmoniosa, e Aulë também cometeu suas faltas. Na ânsia pela chegada dos Filhos de Ilúvatar, não se conteve em esperar e criou seus próprios seres, uma vez que tinha o conhecimento do trabalho manual, a partir das rochas. Ao ser descoberto por Eru, Aulë se arrependeu e, apenas por isso, recebeu perdão, e os seres de sua criação, os anãos, não foram destruídos. No entanto, mais uma vez a ocultação de conhecimento tem sua punição e, por não dividir suas ações com Yavanna, a Valië decretou que:

Eru é misericordioso. Agora vejo que teu coração se regozija, como de fato pode fazê-lo: pois recebeste não só perdão como mercê. Contudo, porque ocultaste esse pensamento de mim até seu cumprimento, teus filhos terão pouco amor pelas coisas que amo. Amarão primeiro as coisas feitas por suas próprias mãos, como o pai deles. Cavarão a terra, e às coisas que crescem e vivem sobre a terra não darão ouvido. Muita árvore há de sentir o gume do ferro deles sem piedade. (TOLKIEN, 2019, p. 75)

Ao que Aulë respondeu a respeito dos homens e elfos:

Isso também há de ser verdadeiro quanto aos Filhos de Ilúvatar, pois comerão e construirão. E, embora as coisas de teu reino tenham valor em si mesmas e teriam valor se nenhum Filho estivesse para vir, ainda assim Eru dar-lhes-á o domínio, e haverão de usar tudo o que acharem em Arda: ainda que não, segundo o propósito de Eru, sem respeito ou sem gratidão. (TOLKIEN, 2019, p. 75)

Ainda que tenha se arrependido e recebido perdão, uma vez que criara algo novo, Aulë não sai totalmente impune por suas ações, todas têm suas consequências. Como dito anteriormente, alguns dos que aprendiam com ele precisavam também aprender com Yavanna. É preciso manter um equilíbrio entre o trabalho artesanal e o próprio ritmo natural. Ao esconder os anãos de sua esposa, o Vala rompeu com tal equilíbrio, fazendo com que todo o comportamento de sua criação fosse moldado por essa ação. As criações de Yavanna são dignas de admiração por si só, mas, mesmo entre os elfos, nem todos saberão apreciá-la e mantê-la.

A Corrupção de Elfos e Homens

Além de narrar a origem do mundo, *O Silmarillion* apresenta, principalmente, a história das Silmarils, três joias de beleza incomparável criadas a partir da habilidade de um artífice élfico. Antes que o mundo fosse iluminado por Sol e Lua, apenas as estrelas e as árvores de Valinor possuíam tal beleza. Criadas por Yavanna e chamadas Telperion e Laurelin, “De todas as coisas que Yavanna fez, elas têm o maior renome, e à volta da sina delas todos os contos dos Dias Antigos estão tecidos” (TOLKIEN, 2019, p. 67). Uma basicamente dourada e outra mais prateada, sua origem também iniciou a

contagem do tempo dos Anos das Árvores. Fëanor, o maior dos artesãos élficos, capturou tal beleza ao criar as Silmarils.

A escolha de tal elemento para algo tão poderoso também é interessante, uma vez que, como dito anteriormente, as árvores são constantemente reverenciadas em diferentes culturas. Mircea Eliade (1958, p. 267, tradução nossa) ressalta que “[...] a árvore representa — seja ritual ou concretamente, ou na mitologia e cosmologia, ou simplesmente de maneira simbólica — o *cosmos vivo*, infinitamente renovando a si mesmo”.⁸ Assim, as árvores acabam exemplificando a magia natural, uma vez que são criadas de forma diferente das outras, mas estão em harmonia com a Natureza e possuem função, sendo, a princípio, o início da contagem do tempo.

Não à toa, a mitologia nórdica, uma das grandes fontes de inspiração para Tolkien, tem em seu centro a árvore Yggdrasil, e todo antigo carvalho assumia uma função arquetípica da árvore mitológica. “Dessa forma, crucialmente, um símbolo sagrado universal é trazido de volta a coisas, locais e pessoas particulares e únicas (tanto humanos quanto não humanos)” (CURRY, 2004, posição 962, tradução nossa).⁹ Da mesma maneira, Telperion e Laurelin serão constantemente retomadas em diferentes momentos das outras obras do legendário, seja em Lothlórien ou na árvore de Gondor. As criações de Yavanna seguem aparecendo como símbolos de poder e esperança, sempre colocados para a admiração de todos e para o bem da comunidade, nunca para propósitos egoístas.

Após ações de Melkor, as árvores foram destruídas ao ponto de não poderem ser salvas. Duas das mais belas criações dos Valar estavam mortas além do reparo, a única solução estava nas Silmarils, as quais guardavam um resquício do brilho original:

Yavanna falou diante dos Valar, dizendo: “A Luz das Árvores nos deixou e vive agora apenas nas Silmarils de Fëanor. Previdente foi ele! Até para aqueles que são os mais poderosos sob Ilúvatar há certas obras que podem realizar uma vez e uma vez apenas. A Luz das Árvores eu trouxe ao ser e dentro de Eä não poderei fazê-lo de novo nunca mais. Contudo, se tivera eu não mais que um pouco daquela luz, poderia devolver vida às Árvores antes que suas raízes

⁸ “[...] the tree represents — whether ritually and concretely, or in mythology and cosmology, or simply symbolically — the *living cosmos*, endlessly renewing itself.”

⁹ “In this way, crucially, a universal sacred symbol is brought back to particular and unique things, places and people (both human and non-human).”

apodreçam; e então nossa ferida seria curada, e a malícia de Melkor, posta em confusão.” (TOLKIEN, 2019, p. 117)

Recriar as árvores, mais do que restaurar o que fora destruído, seria um ato de desafio ao mal e aos feitos de Melkor, envolvendo algo maior do que simples decoração ou apreciação de beleza. Mais do que um mero trabalho de Arte — o que as Silmarils eram até então —, elas estariam funcionando como ferramenta na disputa contra o Mal. No entanto, também por conta de mentiras e ações malignas, Fëanor recusou-se a ceder as joias. Aqui vemos claramente a questão da posse acima de tudo como o real problema, uma vez que ceder as joias seria agir para o bem comum. Em sua ambição desmedida, além de não trabalhar para a harmonia, Fëanor faz um juramento contra os Valar que resvalará em todos os elfos até que a última joia desapareça do alcance deles.

Então Fëanor se levantou e, erguendo sua mão diante de Manwë, amaldiçoou a Melkor, dando-lhe o nome de *Morgoth*, o Sombrio Inimigo do Mundo; e por aquele nome apenas ele foi sempre chamado pelos Eldar depois disso. E amaldiçoou também a convocação de Manwë e a hora em que viera a Taniquetil, pensando, na loucura de sua cólera e de seu pesar, que, se tivesse estado em Formenos, sua força teria lhe valido mais do que apenas ser morto também, como Melkor pretendia. (TOLKIEN, 2019, p. 118–119)

O produto do artífice, a realização material de um conhecimento, poderia ser usado para um bem maior, mas a recusa de Fëanor e o seu juramento fazem com que as Silmarils despertem a cobiça no coração daqueles que a possuem. Assim, a beleza é ofuscada, e o produto do conhecimento, em vez de algo a ser contemplado, passa a ser algo a ser possuído e desejado, para além de todas as consequências. O Encantamento das joias passa a ser Magia, fazendo com que a beleza deixe de chamar atenção por sua realização, mas passe a alimentar o desejo de posse. Quem vê uma Silmaril imediatamente quer tê-la para si e escondê-la dos olhos do mundo.

Sua postura é problemática, pois os habitantes do mundo, como subcriadores, não devem apenas criar em semelhança ao que Deus cria, mas também em intenção.

Além disso, há um sentido no qual o objetivo de Arda e Eä não deve ser declarado — pelo menos não no sentido ordinário do objetivo.

A Terra-média não é a criação de uma divindade utilitarista. Para Eru Ilúvatar, o mundo existe para ser desfrutado por ele e por aqueles que ele cria para o desfrutar. É bom porque existe; o seu propósito é ser e ser um prazer para aqueles que testemunham, participam e partilham da sua criação. (DICKERSON; EVANS, 2006, p. 28, tradução nossa)¹⁰

Todas as narrativas que se seguem estão relacionadas a tais acontecimentos. A escolha feita priorizando o desejo e o orgulho afeta a todos e ao mundo. O egoísmo lança uma sombra sobre o destino dos elfos e tudo o que eles construíram de belo vai ruir a partir do momento que cruzarem o destino das Silmarils. Não há contemplação da beleza, nem ela se basta, há um desejo de posse e uma cobiça desmedidos, que fazem até mesmo com que se arrisquem pela possibilidade de obterem seu domínio.

Em todo caso, Eru tem um propósito para toda a criação: é para deleite e beleza, para ser desfrutado por si mesmo, não para acúmulo ou destruição ou para o domínio que pode ser alcançado através da sua posse, uso ou dominação. (DICKERSON; EVANS, 2006, p. 29, tradução nossa)¹¹

Mesmo aqueles que não participaram do juramento nem desafiaram os Poderes sofrem as consequências ao verem as joias. Em vez de despertarem a beleza e a admiração, como era o objetivo inicial das Silmarils, após as palavras de Fëanor, seu propósito muda e elas passam a despertar o desejo de posse e a cobiça. Ulmo, um dos Valar, aconselha Turgon, sobrinho de Fëanor e governante de Gondolin, para que não caia na mesma armadilha. O Vala também lembra ao elfo que as esperanças particulares dele ou de seu povo não devem ser postas em suas obras e seus feitos, mas que se lembrem e confiem que os Ainur ainda estão em na ilha de Valinor, ao oeste, observando e aguardando o momento de intercederem:

10 “Furthermore, there is one sense in which the purpose of Arda and Eä should not be stated — at least not in the ordinary sense of purpose. Middle-earth is not the creation of a utilitarian deity. For Eru Ilúvatar, the world exists to be enjoyed by him and by those he creates to enjoy it. It is good because it exists; its purpose is to be and to be a pleasure for those who witness, participate in, and share in its creation.”

11 “In either case, Eru has a purpose for all of creation: it is for delight and for beauty, to be enjoyed for its own sake, not for hoarding or destruction or for the mastery that can be accomplished through its possession, use, or domination.”

Mais que todos os reinos dos Eldalië, Gondolin há de resistir a Melkor. Mas não ames em demasia a obra de tuas mãos e os artifícios de teu coração; e lembra-te de que a verdadeira esperança dos Noldor jaz no Oeste e vos vem do Mar. (TOLKIEN, 2019, p. 179)

Ainda assim, Gondolin cai em decorrência de feitos e decisões que remontam à recusa de Fëanor, além de uma grande confiança na grandeza e na capacidade de resistir da Cidade Oculta.

O poder das Silmarils enreda todos aqueles que cruzam seu destino, ainda que sejam elfos que nem sequer partiram para Valinor quando foram convocados. Elu Thingol, rei de Doriath, casado com Melian, a Maia, manteve seu reinado por muito tempo, mas, desde que os elfos exilados voltaram das Terras Imortais e o conhecimento das joias o alcançou, seu destino e a ruína de seu reino foram entrelaçados ao poder do juramento, uma vez que tal destino se deu por conta do desejo de posse das pedras. Mesmo que estivesse à parte das terras no seu entorno e protegido por Encantamento, o reino de Thingol era pensado pela proteção de todos os seus habitantes e para a harmonia dentro de seus limites, não havia desejo de posse ou dominação da região ou de qualquer bem dentro de seus domínios.

Sua filha, Lúthien, apaixonara-se por um homem mortal, mas, sendo ela a maior riqueza de Thingol, o rei não aceitara de bom grado o relacionamento. Para que cedesse a mão de sua filha em casamento, exigiu de Beren que invadisse os domínios de Morgoth e trouxesse uma das Silmarils que o Senhor do Escuro carregava em sua coroa. O que observamos aqui é a postura de Thingol para com Lúthien e com a Silmaril de forma cobiçosa. Ele não queria renunciar à sua preciosidade, mas, ao desejar a joia, alimentou os sentimentos desarmoniosos, o que leva ao desenrolar da história de forma diferente da que o rei elfo desejava.

A missão foi cumprida, mas não sem perdas. Beren perdeu a mão que segurara a Silmaril e, mesmo com a ajuda de Lúthien, não sobreviveu à empreitada. Ganhou uma segunda chance, mas Lúthien uniu seu destino ao do amado e tornou-se mortal. Thingol perdeu sua maior preciosidade a que tanto se apegara, assim, mais uma vez, o desejo de posse faz com que o bem desejado não dure e que a ruína seja atraída à pessoa que não permitiu a partilha.

No entanto, a joia ainda acendeu em seu coração um desejo maior do que imaginara ser possível. Ainda que tenha sido avisado da ruína de

Doriath, Thingol não tirava da mente o desejo de exibir sua posse e mantê-la junto a si a todo momento:

Mas, quando Húrin se foi de Menegroth, Thingol se sentou longamente em silêncio, fitando o grande tesouro que jazia sobre seus joelhos; e lhe veio à mente que seria bom refazê-lo, e nele colocar a Silmaril. Pois, conforme os anos passavam, o pensamento de Thingol se voltava sem cessar para a joia de Fëanor, e se tornava atado a ela, e não lhe agradava deixá-la descansar nem mesmo atrás das portas de sua sala do tesouro mais profunda; e tinha em mente agora trazê-la consigo sempre, ao despertar e ao dormir. (TOLKIEN, 2019, p. 311)

O destino dos elfos só muda quando a postura deles e a piedade dos Valar se manifesta. Ao ouvirem os pedidos de filhos de elfos e homens, que resistiam bravamente aos avanços de Morgoth, os Poderes resgataram uma das joias e incumbiram Eärendil de navegar nos céus com ela. Tal gesto atingiu os últimos descendentes de Fëanor, que ainda buscavam cumprir seu juramento. Em vez de continuar desejando a Silmaril para si, Maglor se contenta em dividir sua beleza com todos no mundo, basta olharem as estrelas e admirar o que veem:

E Maglor respondeu: “Se for em verdade a Silmaril que vimos ser lançada no mar a que se ergue de novo pelo poder dos Valar, então fiquemos contentes; pois sua glória é vista agora por muitos e está, contudo, segura de todo mal.” Então os Elfos ganharam ânimo e não mais se desesperaram; mas Morgoth ficou cheio de dúvida. (TOLKIEN, 2019, p. 333)

Era a mudança de comportamento necessária para o golpe final e a vitória do Oeste sobre o Mal, uma vez que não alimenta mais os sentimentos de posse e cobiça. Morgoth enche-se de dúvidas porque não é capaz de compreender a postura dos Valar e dos filhos de Fëanor, sendo que ele mesmo não é mais capaz de mudar suas atitudes. Tendo passado tanto tempo dedicado à cobiça e ao orgulho, não está preparado para uma aliança de seus inimigos:

Contudo, diz-se que Morgoth não esperava o assalto que lhe sobreveio do Oeste; pois tão grande sua soberba se tornara que julgava que ninguém jamais viria de novo com guerra aberta contra ele. Ademais, pensava que tinha alienado para sempre os Noldor dos

Senhores do Oeste e que, contentes em seu reino venturoso, os Valar não dariam mais atenção ao reino dele no mundo de fora; pois para aquele que é impiedoso os atos de piedade são sempre estranhos e além do entendimento. (TOLKIEN, 2019, p. 333)

Com isso, Morgoth é derrotado e preso no Vazio, mas suas ações ainda na canção e, depois, já conspirando Arda diretamente, vão seguir gerando consequências para todos até que o mundo acabe. No quarto livro que integra *O Silmarillion*, “Akallabêth”, a história se volta para os homens, especificamente aqueles que habitaram a ilha de Númenor e se tornaram reis dos homens após a ilha afundar e Valinor não poder mais ser alcançada, a não ser por uma rota plana.

No entanto, a maldade de Morgoth já estava no mundo e poderia crescer, se alimentada. Sauron, que conseguira escapar de suas punições, aproximou-se dos homens e, aos poucos, começou a envenená-los contra os Valar e os elfos. Quanto mais o tempo passava, mais a postura dos númenóreanos se modificava, e eles se afastavam do Oeste, enquanto se voltavam para o Vazio e a maldade, deixando de lado o desejo de harmonia e crescimento conjunto.

Antes de tal influência, os senhores de Númenor voltaram a navegar para leste, uma vez que eram proibidos de se aproximarem de Valinor, chegando à Terra-média e se preocupavam não em agir como senhores, mas em compartilhar seu conhecimento e as benesses que tinham. E os Dúnedain vinham, por vezes, às costas das Grandes Terras e tinham piedade do mundo abandonado da Terra-média; e os Senhores de Númenor puseram pé de novo sobre as costas do oeste nos Dias Escuros dos Homens, e ninguém ainda ousava se opor a eles. Pois a maioria dos Homens daquela era, que se sentavam sob a Sombra, tinham então se tornado fracos e temerosos. E, chegando no meio deles, os Númenóreanos lhes ensinaram muitas coisas. Trigo e vinho trouxeram, e instruíram os Homens no plantar de sementes e no moer de grãos, no cortar de madeira e no moldar a pedra, e no ordenar de suas vidas, tal como o pode ser nas terras de morte rápida e pequena ventura. (TOLKIEN, 2019, p. 346)

Aos poucos, e sob a ação das sombras de Morgoth, a postura humana passa a mudar e, mais uma vez, o desejo por algo que não pertence a eles dá início à sua ruína. Na mitologia de Tolkien, a mortalidade é uma dádiva divina,

uma vez que os homens não estão presos aos círculos do mundo, não sofrendo como os elfos conforme o mundo decai. A mudança de olhar da humanidade para com a mortalidade é um efeito da maldade, fazendo com que invejem a imortalidade e desejem tomá-la para si. Os homens perdem a harmonia com o mundo, não aceitando o destino que lhes cabe, passando assim a trabalhar cada vez mais para emular o Encantamento, criando Máquinas e buscando artifícios não naturais para obter aquilo que desejam.

Os questionamentos que fazem aos porta-vozes dos Poderes começam a afastá-los cada vez mais, até que diminuam em poder:

Por que não havíamos de invejar os Valar ou até o menor dos Sem-Morte? Pois de nós se requer uma confiança cega e uma esperança sem segurança, não sabendo o que jaz diante de nós em pouco tempo. E, contudo, também amamos a Terra e não queríamos perdê-la. (TOLKIEN, 2019, p. 347)

O amor que dizem ter por Arda não é um sentimento harmonioso, pelo qual ajudará a proteger e desenvolver o mundo de seu tempo, mas um sentimento possessivo que faz com que queiram somente para si e não desejam abrir mão, mesmo que seja para a próxima geração, para seus próprios filhos.

Em seguida, a cobiça começa a se espalhar e os númenóreanos mudam sua postura com relação aos povos da Terra-média, deixando de dividir o seu conhecimento e de auxiliar os outros povos, passando assim a uma postura de dominância e acúmulo, o que contraria aquela que deu origem ao mundo:

Essas coisas tiveram lugar nos dias de Tar-Ciryatan, o Construtor de Navios, e de Tar-Atanamir, seu filho; e eles eram homens soberbos, ávidos por riquezas, e puseram os homens da Terra-média sob tributo, tomando agora antes que dando. Foi a Tar-Atanamir que os Mensageiros vieram; e ele era o décimo terceiro Rei, e, em seus dias, o Reino de Númenor tinha durado por mais que dois mil anos e chegara ao zênite de sua ventura, se não ainda de seu poder. (TOLKIEN, 2019, p. 349)

Considerados reis dos homens por sua sabedoria e por ajudar e compartilhar o conhecimento, os númenóreanos transformam sua posição em dominação e imposição de suas vontades sobre os outros. Da mesma forma, Atanamir foi o primeiro a agarrar-se à vida. Até então, mesmo tendo um tempo de vida

maior do que a média dos outros homens, os reis aguardavam e, ao sentirem-se cansados, deixavam a vida. Tratava-se de uma partida harmoniosa e condizente com uma postura de divisão dos bens e do saber. Com o desejo e a cobiça pela imortalidade em seu coração, os homens passaram a sucumbir e ter a vida arrancada de si:

E Atanamir viveu até grande idade, agarrando-se à vida além do fim de todo regozijo; e foi o primeiro dos Númenóreanos a fazer isso, recusando-se a partir até que estivesse senil e inválido e negando a seu filho a realeza no ápice de seus dias. Pois os Senhores de Númenor costumavam se casar tarde, em suas longas vidas, e partir, e deixar o mando a seus filhos quando esses chegavam à plena estatura de corpo e mente. (TOLKIEN, 2019, p. 349)

A ação dos homens também efeito direto na terra, fazendo com que o clima fosse alterado. Seus corações estavam voltados para um culto a Morgoth, esquecendo-se dos Senhores do Oeste. Tais mudanças eram um lembrete de quem eram os verdadeiros Poderes do Mundo, fato que os homens lembravam por uma estação ou duas, mas logo se voltavam à cobiça e ao desejo pela imortalidade.

Ora, dantes, na ilha de Númenor, o clima fora sempre apto às necessidades e ao gosto dos Homens: chuva na estação devida e sempre na medida certa; e sol, ora mais quente, ora mais fresco, e ventos do mar. E quando o vento vinha do oeste, parecia a muitos que estava cheio de uma fragrância, passageira, mas doce, de mexer com o coração, como a de flores que desabrocham sempre em prados imorredouros e que não têm nomes nas costas mortais. Mas tudo isso estava agora mudado; pois o próprio céu estava escurecido, e havia tempestades de chuva e granizo naqueles dias, e ventos violentos; e, de quando em vez, um grande navio dos Númenóreanos afundava e não retornava ao porto, embora tal desgraça ainda não tivesse ocorrido a eles desde o nascer da Estrela. E do oeste vinha por vezes uma grande nuvem ao anoitecer, de forma que era como a de águia, com alas espalhadas para o norte e o sul; e devagar ela se aproximava, apagando o pôr do sol, e então noite profundíssima caía sobre Númenor. E algumas das águias traziam relâmpago sob suas asas, e trovões ecoavam entre mar e nuvem. (TOLKIEN, 2019, p. 363)

Por mais que, sob a influência de Sauron, os homens tenham deturpado sua compreensão do presente de Ilúvatar e da sua própria ação no mundo, não destruíram o intento original, sendo possível sempre retorná-lo, como fará Aragorn na Terceira Era. As preferências individuais, a desarmonia e a busca por vitórias não moldam a terra, como explicam Dickerson e Evans (2006, p. 30, tradução nossa):

A Terra-média de Tolkien, pelo contrário, tem um propósito inerente; é a criação deliberada de Ilúvatar, e nenhuma decisão de Elfo, Anão, Homem ou Hobbit pode diminuir sua bondade inerente ou alterar o propósito pelo qual foi feita: fazer com que os seus habitantes se regozijem com a sua glória tanto pela participação como pela atribuição e alegrar Ilúvatar.¹²

Considerações Finais

Como quase sempre na obra de Tolkien, nenhum grande tema é trabalhado de forma taxativa e sem ponderação. Por preferir a aplicabilidade, seus textos fazem com que seja muito fácil e tentador chegar a respostas rápidas e simples, mas é preciso observar as camadas que os compõem. Há uma crítica à Modernidade em seus livros, mas jamais podemos dar o salto argumentativo e concluir que se trata de obras ecológicas ou que defendem uma atitude anti-industrial. Observando os trechos analisados de *O Silmarillion*, podemos encontrar a crítica à Modernidade feita a partir da aproximação de atos malignos. A extração desenfreada, feita para mero acúmulo, assim como a preocupação única com o momento, sem ponderar as consequências, são situações que abrem espaço para que o Mal atue e distorça ainda mais o que foi feito.

Conhecimento e poder podem e devem ser adquiridos, se possível, assim como a descoberta de técnicas para obter o melhor proveito do mundo natural. No entanto, é preciso levar em consideração o que é gerado a partir disso. Enquanto o produto é harmonioso, belo e digno de contemplação, ele está dentro dos planos de Ilúvatar. O mundo foi criado para ser contemplado em sua beleza, mas ele não pertence aos homens, nem aos elfos. Os homens

12 “Tolkien’s Middle-earth, by contrast, has an inherent purpose; it is the deliberate creation of Ilúvatar, and no decision of Elf, Dwarf, Man, or Hobbit can diminish its inherent goodness or change the purpose for which it was made: to cause its inhabitants to rejoice in its glory both by participation and by attribution and to make Ilúvatar glad.”

partem do mundo e são passageiros em Arda; já os elfos, apesar de presos aos círculos do mundo, podem esquecer sua tendência à manutenção da beleza de Arda criada, tal como ocorrera com Fëanor.

Melkor cai quando passa a desejar o poder apenas para si, deseja criar para domar a criação à sua vontade e para atender a seus desejos. Seu egoísmo o leva por esse caminho e seu orgulho o mantém preso a tal escolha, cada vez mais sem possibilidade de redenção. Sua busca por conhecimento sem objetivo, apenas por acúmulo, leva apenas ao Vazio, à destruição, e com isso dá origem ao Mal, o qual irá parar no mesmo nada. No entanto, ele participou da criação do mundo e entrelaçou a sua vontade nas bases do mundo. Assim é compreensível que os corações de elfos e homens estejam sujeitos à mesma atitude.

A postura de Fëanor e seu juramento teve a participação direta de Melkor, sussurrando mentiras em seu ouvido, mas mesmo aqueles que o combatiam diretamente e estavam a par de suas mentiras se viram envolvidos na cobiça pelas Silmarils. Ainda assim, aqueles que se deixaram sucumbir pela cobiça tiveram mortes trágicas, enquanto outros puderam perceber as decisões equivocadas e deixaram o exílio, retornando para a harmonia das Terras Imortais de Valinor.

Já os homens não tiveram o aconselhamento dos Valar, como os elfos, e muitos foram seduzidos por Melkor além de qualquer retorno. No entanto, outros se aproximaram dos Primogênitos e com eles aprenderam o que os Poderes os ensinaram. Se a maldade surgiu da busca pelo Vazio, ou seja, da destruição e do caos que não produzem contemplação, o bem existe a partir da busca pela manutenção da criação, sua contemplação e o trabalho para que se torne ainda mais bela. Assim, a continuidade do conhecimento e da sabedoria puderam se manter, mas a influência maligna fora muita, e os homens decaíram, tendo parte da grandeza restituída por Aragorn, que retomava o equilíbrio dos Dias Antigos. Ainda assim, as consequências dos atos dos reis dos homens se mantiveram, e a decadência fora inevitável.

Assim, a Modernidade e o progresso não são algo a ser combatido, mas algo que deve ser considerado em harmonia com o mundo natural, levando em consideração as necessidades práticas, mas também que o homem é passageiro e deve cuidar da criação divina, cujo objetivo inicial sempre foi beleza e apreciação. O conhecimento e a evolução técnica não devem ser utilizados para controle e dominação, muito menos para objetivos egoístas. É preciso que as ações gerem frutos que possam ser apreciados por todos.

Referências

- ABRAM, Christopher. *Evergreen Ash: Ecology and Catastrophe in Old Norse myth and literature*. Virginia: University of Virginia Press, 2019.
- CALVINO, Italo. *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CIABATTARI, Jane. Como ‘O Senhor dos Anéis’ virou um ícone da contracultura. *BBC News Brasil*, 30 nov. 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141128_vert_cul_tolkien_dg. Acesso em: 4 mar. 2021.
- CURRY, Patrick. *Defending Middle-earth: Tolkien: Myth and Modernity*. London: HarperCollins, 2004. *Kindle E-book*.
- DICKERSON, Matthew; EVANS, Jonathan. *Ents, Elves, and Eriador: The Environmental Vision of J.R.R. Tolkien*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. London: Sheed and Ward, 1958.
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. New York: Routledge, 2004.
- GARRARD, Greg (ed.). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- HILTNER, Ken (ed.). *Ecocriticism: The Essential Reader*. New York: Routledge, 2015.
- HOWARTH, William. Some Principles of Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (ed.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GA): The University of Georgia Press, 1996. p. 69–91.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. O Conceito de Literatura Universal em Goethe. *Revista Cult*, [20--?] Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 4 Mar. 2021.

- LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *A Dupla Noite das Tílias: História e Natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- WALTER, Damien. Tolkien's myths are a political fantasy. *The Guardian*, 12 dez. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/12/tolkiens-myths-are-a-political-fantasy>. Acesso em: 4 mar. 2021.
- ZAPF, Hubert (ed.). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin/Boston (MA): De Gruyter, 2016.

O Rouxinol que Atravessa o Estíge: O Motivo da “Morte e a Donzela” em *Beren e Lúthien*

The Nightingale who Crosses the Styx:
The “Death and the Maiden” Motif in *Beren and Lúthien*

Verônica Valadares¹

O motivo conhecido como “a Morte e a Donzela” desdobrou-se pelas diversas formas de arte desde seu surgimento na Renascença, podendo ser encontrado anteriormente na mitologia grega, assim como em baladas medievais, contos de fadas, no Romantismo e na vertente da literatura gótica conhecida como gótico feminino. Nele, a imagem de uma jovem sendo levada por uma figura representativa da morte estende seu significado histórica, social e espiritualmente, com a centralização do motivo na figura da mulher dando dimensão adicional à questão. Neste artigo, exploraremos como o motivo da Morte e a Donzela teria sido apresentado por J.R.R. Tolkien, com enfoque no conto de Beren e Lúthien, conforme visto em *O Silmarillion* (1977) e na compilação *Beren e Lúthien* (2017), demonstrando também o critério do autor na construção de suas personagens femininas de forma a garantir-lhes autonomia e expressividade. PALAVRAS-CHAVE: A Morte e a Donzela; J.R.R. Tolkien; Lúthien Tinúviel; Mortalidade.

The motif known as “Death and the Maiden” has been represented in various art forms since its emergence in the Renaissance period. Before that, it can be found in Greek mythology, as well as in medieval ballads, and, afterwards, in fairy tales, during the Romantic Period, and in the subgenre of Gothic literature often called the Female Gothic. In this motif, the image of a young woman being carried away by a figure representative of Death extends its historical, social, and spiritual meaning, and the focus on the female representation adds a further dimension to the issue. This article explores how the “Death and the Maiden” motif is represented by J.R.R. Tolkien, focusing on the tale of Beren and Lúthien, as seen in *The Silmarillion* (1977) and in *Beren and Lúthien* (2017), also demonstrating the construction of Tolkien’s female characters, granting them agency and expression. KEYWORDS: Death and the Maiden; J.R.R. Tolkien; Lúthien Tinúviel; Mortality.

1 Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB).

E-mail: veronica.valadares@gmail.com

“*Thou wast not born for death, immortal Bird!*”
(“Ode to a Nightingale”, John Keats)

A RECORRENTE DINÂMICA ENTRE A FIGURA da mulher e a morte pode ter sua origem traçada na cultura ocidental desde a Antiguidade, contudo apenas na Renascença receberia a alcunha de “A Morte e a Donzela”, tornando-se um motivo recorrente nas mais diversas formas de arte desde então. A proposta desta análise é prescrutar como esse motivo tão antigo e mítico seria apresentado na obra do autor inglês Tolkien, com especial atenção à lenda de Beren e Lúthien, conforme exposta em *O Silmarillion* (1977) e em *Beren e Lúthien* (2017), compilado de versões da narrativa, ambos publicados postumamente com edição do filho do autor, Christopher Tolkien.

Poucas histórias do legendário — nome dado ao *corpus* mitopoético de histórias e lendas criadas por Tolkien — possuem tanta relevância, intra e extradiegeticamente, quanto a lenda de Beren e Lúthien. Sua própria origem ganhou contornos míticos, dada a importância pessoal que a história possuía para seu autor, já que a personagem de Lúthien foi idealizada a partir de sua própria esposa, Edith Tolkien. Apesar dos aspectos pessoais envolvidos, que não seriam de conhecimento compulsório para análise da obra, a lenda de Beren e Lúthien é central na construção do legendário tolkieniano, com consequências de sua trama estendendo-se até o fim da Era Mitológica concebida pelo autor. Central à lenda é a personagem Lúthien, a Donzela Elfa, a quem Tolkien concedeu beleza, poder e autonomia, características de crucial importância em seus encontros com a morte, que ocorrem mais de uma vez e de maneiras distintas.

Pretendemos, então, explorar a representação do feminino em Tolkien, suas convergências e a multiplicidade de papéis que a figura feminina é capaz de abarcar. Ainda que seu autor não tenha devotado estudos e análises acerca do assunto, e apesar de os personagens masculinos estarem em maior número e proeminência nas narrativas do legendário, as personagens femininas tolkienianas manifestam em seu *ethos* variada gama de comportamentos e atitudes que serão aqui analisados a partir da fundamental personagem de Lúthien Tinúviel.

De Hades a Mandos, de Perséfone a Lúthien

O motivo conhecido como a “Morte e a Donzela” surge no século XVI, durante a Renascença, seguindo a tradição da alegoria medieval conhecida como *Danse Macabre*. A expressão francesa “*danse macabre*” (dança macabra) popularizou-se pela Europa durante a Baixa Idade Média em referência ao afresco pintado entre 1424 e 1425 no muro austral do cemitério Les Saint Innocents,² localizado na cidade de Paris, à época o seu mais importante (OOSTERWIJK; KNÖLL, 2011, p. xxi). A pintura retrata quatro esqueletos tocando instrumentos musicais aos quais se segue um encadeamento de personagens, começando pelo Papa, seguido pelo Imperador e decrescendo em termos de status social e poder, passando pelo médico, pelo advogado, pelo menestrel até terminar no ermitão, sempre alternando entre alguém do clero e um leigo. A figura de um esqueleto acompanha cada um dos personagens na clara mensagem de que, independentemente de status social ou função religiosa, a morte é inevitável, máxima assim resumida pela expressão latina *memento mori*, “lembra-te de que morrerás”. Contudo, em vez de uma mensagem fatalista, a *Danse Macabre*, de acordo com o *zeitgeist* do medievo, carregaria uma mensagem de esperança na salvação eterna e na misericórdia divina, ao mesmo tempo que “[...] apela ao desejo de cada indivíduo de cumprir com seu dever na *ordo christianus* para o benefício da Comunidade Cristã durante sua vida terrena” (OOSTERWIJK; KNÖLL, 2011, p. xxi, tradução nossa).³

É forçoso notar que, ao contrário do moto *memento mori*, que utiliza o latim, a língua literária e sagrada da época, a *Danse Macabre* aparece vernacularizada, sendo também conhecida como *Dance of Death* (inglês), *Danza de la Muerte* (espanhol), *Totentanz* (alemão), *Surmatants* (estoniano), entre outros. Essa expansão do tema na Europa continental, bem como nas Ilhas Britânicas, do Norte ao Mediterrâneo, reflete as ansiedades da época, que tinha visto no século XIV (século anterior ao da pintura do mural no Les Saints Innocents) a Guerra dos Cem Anos, os recorrentes episódios de fome e a epidemia de peste bubônica. O motivo da Morte e a Donzela, porém,

2 O muro foi demolido em 1669 e não houve intenção de reconstruí-lo, mas gravuras semelhantes às originais haviam sido reproduzidas por Guyot Marchand, em 1485, hoje conservadas na Bibliothèque Municipale de Grenoble – BMG, na França.

3 “The Danse thus appeals to the desire of each individual to fulfil his duty in *ordo christianus* for the benefit of the Christian community during his life on earth.”

surgiria um século mais tarde, em momento de diferente efervescência cultural, o que permitiria novo olhar sobre o tema.

Um dos primeiros artistas a retratar a questão foi o pintor renascentista alemão Hans Baldung, que o revisitou em vários momentos de sua carreira, com destaque para a obra *Der Tod und das Mädchen* [A Morte e a Donzela], de 1517. Nela, a figura de um esqueleto segura pelos cabelos uma jovem nua que chora, enquanto, com a outra mão, aponta para sua sepultura. À primeira vista, a mensagem parece similar à da Danse Macabre, um retrato da mortalidade do ser humano, com enfoque na tragédia de uma morte prematura, no entanto, existe um quê de sensualidade e intimidade ausente no motivo da Danse Macabre, aqui associado à figura da mulher.

Para a historiadora Judith Bennet (2012, p. 271), a chave para entender o motivo da Morte e a Donzela está não na figura da Morte, mas na percepção social do arquétipo da Donzela, que possui, “tanto antes como agora, uma identidade maleável, mas que carrega uma presunção de virgindade e, em menor grau, de juventude” (tradução nossa).⁴ Ainda segundo a historiadora,

donzelas eram vistas como excepcionalmente poderosas, para o bem ou para o mal, em relação à morte. Elas também eram percebidas como extraordinariamente indomadas, respondendo a poucos homens e não temendo a nenhum deles. E eram perigosamente possuídas de uma sexualidade letal para elas mesmas e para os outros. (BENNET, 2012, p. 275, tradução nossa)⁵

Bennet, então, distingue duas maneiras de as donzelas serem relacionadas à morte no imaginário de fins da Idade Média: ora salvando-se dela, ora levando-a a outrem.

Segundo a autora, a donzela mais reconhecida da Europa medieval era a Virgem Maria, que “se entendia não apenas ter, extraordinariamente, combinado maternidade com virgindade intacta, mas também nunca ter sucumbido inteiramente à morte”⁶ (BENNET, 2012, p. 275, tradução

4 “Maidenhood was, then as now, a malleable identity, but it carried a presumption of virginity and, to a lesser extent, youthfulness.”

5 “Maidens were credited as uniquely powerful, for both good and bad, in relation to death. They were also figured as remarkably untamed, answering to few men and fearing none. And they were dangerously possessed of a sexuality lethal for themselves or others.”

6 Em referência ao dogma da Assunção de Maria, compartilhado por católicos e ortodoxos, que postula que a Virgem Maria teria sido levada aos céus de corpo e alma.

nossa).⁷ A ela, soma-se a longa lista das chamadas santas virgens, mulheres que fizeram votos religiosos para conservar sua virgindade, em uma atitude de autonomia sobre seus próprios corpos que poderia tornar-se inconveniente quando delas fosse esperado um casamento.

Muitas dessas histórias datam da época do cristianismo primitivo e da perseguição pelo Império Romano e sofreram transformações ao longo dos séculos, “ainda assim, uma característica percorre essas memórias medievais de virgens sujeitadas, tempos atrás, ao martírio: o poder das virgens sobre a própria morte” (BENNET, 2012, p. 276, tradução nossa),⁸ exemplificado em sua resignação frente ao martírio, que lhes garantiria a salvação eterna, ou mesmo nos relatos milagrosos de seus corpos incorruptos.

Todavia, ainda segundo Bennet, por vezes, a virgem não busca salvar-se da morte, mas torna-se causadora dela; nesses casos, “donzelas perversas não estavam interessadas em triunfar sobre a morte; elas queriam ser sua causa, buscavam, ativamente, matar homens (geralmente *apenas* homens) com sua beleza enganadora, promessas e mágica” (BENNET, 2012, p. 281, tradução nossa, grifo da autora).⁹ A figura mitológica da sereia é um dos exemplos mais emblemáticos, “[...] essas donzelas sereias eram reconhecidas por sua bela aparência e doce música, mas elas vicejavam com assassinatos, cercado-se de ossos apodrecidos dos homens que haviam buscado sua beleza e encontrado a morte no lugar” (BENNET, 2012, p. 281, tradução nossa).¹⁰

Contudo, foram as lendas arturianas que trouxeram os exemplos culturalmente mais próximos do imaginário europeu da época. Se a princípio, na *Historia Regum Britannae* [História dos Reis da Bretanha], de 1136, Geoffrey de Monmouth apresentou as donzelas arturianas como figuras benevolentes, ao fim da Idade Média, na releitura de Sir Thomas Malory, *A Morte de Arthur* (1485), elas assumiram postura diversa. A diferença mais contrastante está na personagem de Morgana le Fay, que, apesar de não ser uma donzela

7 “The most famous maiden in late medieval England never really died. The Virgin Mary was understood not only to have uniquely combined motherhood with intact maidenhood, but also to have never fully succumbed to death.”

8 “Yet one feature runs strong and true through these medieval memories of virgins subjected to long-ago martyrdoms: the power of virgins over death itself.”

9 “Wicked maidens were not interested in triumphing over death; they wanted to deliver it, and they actively sought to kill men (usually *just* men) with deceptive beauty, promises, and magic.”

10 “These maidenly sirens were renowned for their good looks and sweet music, but they thrived on murder, surrounding themselves with the rotting bones of men who had sought their beauty and found death instead.”

propriamente dita, não é definida por seu casamento ou maternidade; “ela [Morgana] é incontida e não responde a homem algum; geralmente, está cercada de donzelas, que são suas servas, e é mais importante como irmã do que como esposa, mãe ou amante” (BENNET, 2012, p. 284, tradução nossa).¹¹ Na versão de Malory, durante quase toda a narrativa, Morgana assume papel de antagonista, fraticida e regicida, buscando minar o poder de Arthur.

Por sua vez, a Dama do Lago Nimue reflete certa ambiguidade ao mostrar-se “[...] por vezes amigável a Arthur e seus cavaleiros”, mas “[...] igualmente capaz de agir por interesse próprio. Ela pode ser benevolente, mas também pode ser egoísta, implacável, desejosa e caprichosa” (KAUFMAN, 2007, p. 56, tradução nossa).¹² Nimue usa a incômoda paixão de Merlin por ela a seu favor, subjugando e prendendo o mago com os feitiços dele próprio, tornando-se assim o que Bennet (2012, p. 284) chamou de uma cativante e perigosa sereia, reimaginada para a audiência medieval.

A especialista em cultura medieval e lendas arturianas Amy S. Kaufman propõe uma interpretação pela qual Merlin “representa uma masculinidade privilegiada, que se sustenta com a aquisição do corpo feminino (puro) como sua propriedade exclusiva”; dessa forma, “preservando sua virgindade [...] Nimue também mantém sua soberania pessoal” (2007, p. 62, tradução nossa).¹³ Nota-se aí uma improvável, mas aguda semelhança com a autonomia encontrada pelas virgens mártires ao recusarem renegar seus votos. Tal semelhança denota que, mesmo estando em posições opostas — as donzelas que se salvam da morte e as que matam —, existe um ponto de intersecção em que essas figuras femininas demonstram autogoverno, diante das possibilidades que lhes são apresentadas, frente à tomada de decisões referentes a si mesmas.

Voltando a Bennet, a historiadora admite que o estudo do motivo da Morte e a Donzela é desafiador, pois, ao mesmo tempo que parece enraizado na cultura europeia do fim da Idade Média e da Renascença, revela-se também atemporal e global.

11 “She is unrestrained and answers to no man; she is usually surrounded and served by maidens; and she is more important as a sister than as wife, mother, or lover.”

12 “Though Nynve is sometimes friendly to Arthur and his knights, she is equally liable to act in her own interest. She can be beneficent, but she can also be selfish, ruthless, desiring, and capricious.”

13 “Merlin [...] represents an entitled masculinity that feeds on the acquisition of the (pure) female body as its exclusive property. By preserving her virginity, [...] Nynve also maintains her personal sovereignty.”

Os romanos permitiam que as virgens vestais salvassem prisioneiros condenados por meio de mero olhar ou toque; médicos do século XVI acreditavam que *múmia*, um extrato medicinal retirado de corpos embalsamados, era especialmente forte se vindo de uma virgem; no século XIX, anglo-americanos reverenciavam as enfermeiras desafiadoras da morte Florence Nightingale e Clara Barton, ambas mulheres solteiras; e nossa própria cultura tem produzido muitas garotas que nunca morrem, notadamente as “Final Girls”, que sempre conseguem sobreviver nos filmes *slasher*.¹⁴ (BENNET, 2012, p. 291, tradução nossa)¹⁵

Chamamos atenção para o fato de que, em seu estudo, Judith Bennet escolheu focar na inerência da virgindade na construção da figura da donzela, o que nunca foi ponto primordial em Tolkien, que não hierarquiza o poder dado a suas personagens femininas com base na ocasião ou não de relações íntimas. Ademais, a historiadora analisou o motivo da Morte a Donzela em histórias nas quais a morte está presente de maneira conceitual no ato de cessar de existir ou, nas narrativas cristãs, alcançar a vida eterna. Existem, porém, histórias nas quais a Morte assume papel mais concreto, sendo personificada por deuses ou mesmo por figuras humanas, sobre as quais discutiremos a seguir. Quando falamos do motivo da Morte e a Donzela no conto de *Beren e Lúthien*, referimo-nos a essas duas maneiras de representação — conceitual e personificada —, conforme será explorado.

Ainda que o motivo tenha ganhado vulto com a representação pictórica de Baldung na Renascença, a Morte e a Donzela possui raízes em épocas anteriores à sua popularização, mesmo que então não recebesse essa alcunha específica. Um dos exemplos mais ilustrativos encontra-se no mito grego de Perséfone, chamada Prosérpina pelos romanos, narrado brevemente na *Teogonia* de Hesíodo (séc. VIII–VII a.C.) e em maior extensão no *Hino Homérico a Deméter* (séc. VII a.C.). No mito, Perséfone, filha de Zeus e

14 Subgênero do terror que envolve assassinos em série que possuem como alvo um grupo específico de personagens. Precursores do gênero são *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, e *Halloween* (1978), de John Carpenter, gerando também sátiras, como *Pânico* (1996), de Wes Craven.

15 “Romans permitted their vestal virgins to save condemned prisoners by mere glance or touch; sixteenth-century physicians believed that *múmia*, a medicine extracted from embalmed bodies, was especially powerful if taken from a virgin; nineteenth-century Anglo-Americans revered the death-defying nursing of Florence Nightingale and Clara Barton, both maidens; and our own culture has produced many girls who never quite die, most notably the “Final Girls” who always manage to survive in slasher films.”

Deméter, é raptada por Hades, deus do submundo, e obrigada a ser sua esposa. Sua mãe, Deméter, empreende incessante busca pela filha, mas, quando a encontra, não pode levá-la de volta, pois Perséfone fora ludibriada por Hades a provar da comida do submundo, quando lhe dera sementes de romã para comer. Por conta disso, Perséfone deve passar parte do ano no submundo, como consorte de Hades, e parte no mundo dos vivos, quando se iniciavam os rituais sazonais da primavera. Dessa forma, a ela é concedido o inusitado movimento de atravessar periodicamente o insigne rio Estige, que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Para Holly Blackford, pesquisadora de literatura infantil e de fantasia,

releituras antigas do mito enfatizavam e exaltavam Deméter, aquela que traz as estações, mas durante o fim da era vitoriana e no começo da idade moderna, o interesse por Perséfone surgiu. [...] Perséfone permanece uma figura limiar, não encontrando seu lar em apenas um mundo [...]. (BLACKFORD, 2011, p. 4, tradução nossa)¹⁶

Em *Beren e Lúthien*, Lúthien Tinúviel é uma figura limiar por natureza, filha do Elfo Thingol e da Maia Melian, o que lhe garantia poder e beleza indisputáveis. Ao apaixonar-se por Beren, sendo ele da raça dos Homens, a donzela élfica vê-se entre novo limiar, dessa vez, entre a raça dos Homens e a dos Elfos, em uma relação dificilmente duradoura não só pela possível desconfiança entre Homens e Elfos, mas pelo simples fato de serem os Homens mortais, e os Elfos, imortais. Ao final do conto, Lúthien encontra-se em mais um limiar, entre a vida e a morte, quando lhe é dada a inédita escolha de renunciar à própria imortalidade e tornar-se mortal como Beren.

Ainda mais significativo para uma análise do conto de *Beren e Lúthien* é o mito de Orfeu e Eurídice, também representativo do motivo da Morte e a Donzela. No mito, Orfeu é filho do deus Apolo e da musa Calíope, sendo dotado de grande talento musical. Quando sua esposa, a ninfa Eurídice, é picada por uma serpente e levada ao mundo dos mortos, Orfeu, inconformado, decide trazê-la de volta. Uma vez no submundo, Orfeu canta seu infortúnio para Hades e sua consorte Perséfone, causando tal comoção que lhe é permitido levar Eurídice de volta, sob a condição de que ele não olhasse diretamente para ela até que saíssem do submundo. Julgando ser um truque

16 “Ancient retellings of the myth emphasized and praised Demeter, bringer of seasons, but during the late Victorian and early modern period, interest in Persephone surged. [...] Persephone remains a liminal figure, never at home in one world [...]”

e temeroso de que Eurídice não o estivesse seguindo, Orfeu olha para trás, no que Eurídice lhe é arrebatada para sempre.

O mito de Orfeu e Eurídice alcançou o imaginário medieval da Bretanha na forma da balada anônima *Sir Orfeo*, datada do final do século XIII ou começo do século XIV, que usa o mito grego como base, mesclando-o à mitologia celta e ao folclore sobre fadas. Dessa forma, Orfeu torna-se Sir Orfeo; Eurídice, a donzela Heurodis, que é sequestrada pelo rei das fadas e levada a seu palácio no “Outro Mundo” celta,¹⁷ “[...] dessa forma ela [Heurodis] se assemelha aos mortais ‘raptados’, comum às narrativas *aithed*¹⁸ irlandesas” (LASKAYA; SALISBURY, 1995, tradução nossa).¹⁹ Quando Sir Orfeo vai buscar Heurodis, o nobre se disfarça de menestrel e toca sua harpa para o rei das fadas, que, em troca, permite-lhe levar de seu palácio o que Orfeo quisesse. Prontamente, ele escolhe Heurodis, e ambos retornam em segurança, uma vez que o rei das fadas não impõe condições para a saída dos dois amantes, ao contrário do que faz Hades no mito grego.

A balada *Sir Orfeo* foi traduzida por Tolkien a partir de uma edição que ele mesmo fez do poema por volta de 1944, mas foi publicada postumamente, em 1975, em conjunto com a tradução de dois outros poemas medievais, *Sir Gwain and the Green Knight* e *Pearl*. A influência do mito de Orfeu no legendário, em especial no conto de Beren e Lúthien, é inegável, tendo Tolkien o chamado de “uma espécie de Orfeu ao contrário” (2006, p. 186). O revés se dá porque Tolkien

[...] dividiu os poderes órficos entre Beren e Lúthien, dando a Lúthien o papel órfico de trazer de volta dos mortos e, então, “invertendo” a trama, de forma que a meta dos dois amantes não fosse viverem juntos na Terra-média [...], mas morrerem juntos, segundo o destino de Ilúvatar para os Homens, e então serem reunidos após a morte. (BEAL, 2014, p. 15, tradução nossa)²⁰

17 Na cultura celta, o *Otherworld* [Outro Mundo] é descrito como um reino sobrenatural paralelo, lar de espíritos e deidades e para onde, ocasionalmente, humanos iam ou eram levados.

18 Tipo narrativo da literatura irlandesa antiga caracterizado pelo rapto ou fuga de um ou mais de seus personagens.

19 “[...] she resembles ‘the taken’ mortals common in Irish *aithed* narratives.”

20 “[...] he divided the Orphic powers between Beren and Lúthien, gave the Orphic role of redeemer from the dead to Lúthien, and then ‘reversed’ the plot so that the goal of the lovers is not to live together in Middle-earth [...] but rather to die together, under Ilúvatar’s doom for Men, and so be reunited beyond death.”

Por mais que seja convidativo, em se tratando de Tolkien, abordar neste panorama apenas as referências clássicas e medievais seria temerário, pois é importante ressaltar que Tolkien era um homem de seu tempo. De tal feita, é mister considerar a já citada atemporalidade do motivo da Morte e a Donzela, mostrando como ele se desenvolveu nos séculos posteriores.

Muitos são os contos de fadas que trazem versões personificadas da morte, porém não nos interessam aqueles nos quais a Morte aparece literalmente como personagem, mas aqueles em que sua presença é metaforicamente retratada em um personagem e por sua relação com o arquétipo da Donzela. Nesse sentido, o conto *A Bela e a Fera*, tanto na versão de Madame de Villeneuve (1740) quanto na de Madame de Beaumont (1756), e o conto *Barba Azul*, cuja versão de Charles Perrault é a mais conhecida, nos são primordiais.

Em ambas as narrativas, entrevemos os temores que poderiam dominar os pensamentos de jovens prestes a se casar, especialmente na circunstância de casamentos arranjados ou por conveniência. No entanto, se em *A Bela e a Fera* a aparência monstruosa da Fera escondia a nobreza de caráter do príncipe enfeitiçado, em *Barba Azul*, o desejável pretendente (ainda que somente por suas posses materiais) revela-se o assassino de suas esposas anteriores. Nos dois contos, a Donzela percebe-se de frente com a morte, representada pelos respectivos personagens masculinos pelos quais se sentem ameaçadas; entretanto, o que fora uma percepção equivocada da parte de Bela, prova-se verdadeira para a jovem esposa de Barba Azul. A especialista em contos de fadas Maria Tatar explica que

a esposa do Barba Azul é uma figura que necessita calcular sua situação e improvisar uma solução, tecendo alternativas ao longo do caminho. Presa em uma luta contra um poderoso antagonista, ela se torna a figura de contos de fadas arquetípica: ao mesmo tempo vítima, pícara e sobrevivente. (TATAR, 2004, p. 6, tradução nossa)²¹

Seria perfeitamente possível fazer uso dessa mesma descrição para nos referirmos à personagem de Lúthien, que reiteradas vezes precisa improvisar

21 “Bluebeard’s wife is a figure who must size up her situation and improvise a solution, making up a way out as she goes along. Locked in a struggle with a powerful antagonist, she becomes the archetypal fairy-tale figure: at once victim, trickster, and survivor.”

maneiras de salvar a si a mesma e a Beren, além de enfrentar aqueles que seriam os dois maiores vilões tolkienianos: Morgoth e Sauron.

Por fim, durante o século XIX, o motivo da Morte e a Donzela passa por renovado interesse e ganha distintas conotações. Se nos romances de cavalaria e nas canções trovadorescas a figura feminina era inalcançável por conta do platonismo do amor cortês, no Romantismo, a idealização da figura feminina a aproxima ainda mais da morte como única forma de mantê-la pura e virginal, cristalizada no tempo.

Na música, o Quarteto de Cordas No. 14 em Ré menor, intitulado *Der Tod und das Mädchen* [A Morte e a Donzela], composto por Franz Schubert, em 1824, exemplifica um retorno explícito ao motivo. O quarteto, por sua vez, é baseado no poema homônimo do poeta alemão Matthias Claudius, no qual a Donzela suplica para ser deixada em paz, no que a Morte interpela, sedutoramente, afirmando ser seu amigo.²²

Essa ambiguidade aliciadora da figura representativa da Morte faz-se fortemente presente na literatura gótica, em especial na vertente alcunhada pela pesquisadora Ellen Moers (1977) como gótico feminino, obras góticas escritas por mulheres com protagonistas femininas, como *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, *A Inquilina de Wildfell Hall* (1848), de Anne Brontë, e *Rebecca* (1938), de Daphne Du Maurier.²³ No gótico feminino, o papel de protagonista é dado à “heroína gótica”, que tem em comum com a esposa do Barba Azul a curiosidade fatal e a engenhosidade, e com a Bela, de *A Bela e a Fera*, os sentimentos paradoxais de atração e repulsa pelo personagem masculino antagonista, sentimentos estes que seriam reflexo do incômodo da personagem feminina diante da descoberta da própria sexualidade.

A Dúbia Morte e a Astuta Donzela

Poucas partes do legendário foram tão retrabalhadas quanto o conto de *Beren e Lúthien*, considerado por Tolkien como o núcleo de sua mitologia (TOLKIEN, 2006, p. 213). Sabe-se que a primeira versão do conto foi escrita

22 Na língua alemã “morte” (*tod*) é substantivo masculino, o que é significativo para o desenvolvimento da dinâmica entre a Morte e a Donzela.

23 Apesar da popularidade dos estudos de gênero no âmbito da literatura gótica, o termo “gótico feminino” não é indisputável (cf. LEDOUX, 2017). Não cabe ao nosso estudo, porém, entrar nesse mérito e a expressão cabe ao propósito que aqui pretendemos desenvolver.

em meados de 1917, no período em que o autor esteve de licença médica do exército, durante a Primeira Guerra Mundial (TOLKIEN, 2006, p. 213). Essa primeira versão chama-se *O Conto de Tinúviel* e faz parte do chamado *O Livro dos Contos Perdidos*, conjunto das primeiras lendas escritas por Tolkien, em prosa e em verso, do que viria a se tornar *O Silmarillion*.²⁴

Notadamente, essa versão inicial retém diversos traços característicos dos contos de fadas e das fábulas, como a presença de artefatos mágicos e de animais falantes e o simbólico uso da triplificação, em que um elemento é negado duas vezes para se repetir três, conforme enunciado por Vladimir Propp em seu *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006, p. 41). Além disso, os personagens são mais planos que esféricos, e o tom narrativo, mais onírico do que épico.

À medida que a mitologia do legendário tomava forma, o então *Conto de Tinúviel* passou por mudanças, entrelaçando-se à história dos filhos Fëanor e ao destino das Silmarils. Também foi bastante significativa a alteração da identidade de Beren, que deixou de ser um Elfo²⁵ para se tornar parte da raça dos Homens, pois “[...] nas versões posteriores da lenda, era um elemento de todo essencial que Beren fosse Homem mortal, enquanto Lúthien era Elfa imortal [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 29). Assim, o *Conto de Tinúviel* transforma-se na *Balada de Leithian* (1925–1931), poema inacabado em catorze cantos, construído em dísticos rimados octossilábicos.

Tolkien não voltaria a trabalhar na *Balada*, dando espaço para versões resumidas em prosa, as quais deram origem a *O Silmarillion*, editado por seu filho Christopher, herdeiro direto de seu espólio literário. É pertinente notar que, em seu fazer mitopoético, J.R.R. Tolkien não se desfazia de versões anteriores, antes as incorporava às narrativas subsequentes, de forma que “[...] pode parecer-se ao crescimento das lendas entre os povos, o produto de muitas mentes e gerações”, conforme explica Christopher (TOLKIEN, 2019, p. 14). Desta feita, por diversas vezes a narrativa do conto de *Beren e Lúthien* de *O Silmarillion* faz referência à *Balada de Leithian* de maneira metalinguística.

Apesar das diversas mudanças ao longo dos anos, a partir da versão mais completa, podemos divisar quatro pontos fundamentais na lenda de Beren e Lúthien, a saber: Beren encontrando Lúthien na floresta pela pri-

24 Os contos e poemas do *Livro dos Contos Perdidos* constam nos dois primeiros volumes da coleção *The History of Middle-earth* [A História da Terra-média].

25 Nas primeiras versões, Tolkien utiliza a palavra “gnomo” para se referir a Beren e, por vezes, à raça dos Elfos como um todo. Sua referência, contudo, não está nos seres diminutos popularizados na era vitoriana, mas no significado grego da palavra, “sábio”.

meira vez e apaixonando-se por ela; a tentativa do pai da Elfa de afastar Beren da filha, dando-lhe uma tarefa aparentemente impossível de cumprir; a determinação de Lúthien em ajudar Beren; a morte de Beren e o desejo de Lúthien de trazê-lo de volta.

É provável que Lúthien seja a personagem feminina tolkieniana que melhor represente o arquétipo da Donzela, conforme até aqui demonstrado. Bem verdade, essa não é uma denominação incomum no legendário, uma vez que outras tantas personagens femininas carregam este epíteto de maneira explícita. É o caso, em *O Silmarillion*, de Arien, “a donzela que os Valar escolheram entre os Maiar²⁶ para conduzir a nave do Sol” (TOLKIEN, 2003, p. 117), no mito da criação do Sol e da Lua; Eärwen, “[...] a donzelacisne de Alqualondë” (TOLKIEN, 2003, p. 63), que viria ser mãe de Galadriel, a quem chamou Nerwen, significando Donzela-Homem, por sua estatura, força física e altivez. Já em *O Senhor dos Anéis*, duas donzelas se destacam: Éowyn, chamada “a Donzela Branca de Rohan”, e Arwen, cujo nome significa “donzela nobre”, sendo ela quem mais se aproxima de Lúthien em beleza e destino. Contudo, as personagens citadas ou possuem pouca participação explícita na trama, ou encontram conflito na forma como devem se apresentar ao mundo, por vezes rejeitando o que as fariam ser chamadas de “donzelas”.

Em sua análise do feminino em Tolkien, Cristina Casagrande cita Pinkola Estés, psicanalista estudiosa dos contos de fadas, para falar sobre a dualidade do feminino, que seria composto por duas mulheres: uma civilizada e uma selvagem. Em Tolkien, essa dualidade estaria representada na nomeação dupla dada a vários de seus personagens, tanto femininas quanto masculinas (CASAGRANDE, 2019, p. 320).

Em Galadriel, por exemplo, dois dos nomes dados a ela — Artanis, “nobre mulher”, pelo pai, e Nerwen, “donzela-homem”, pela mãe — representariam “[...] vertentes de sua personalidade — uma Elfa com um poder muito grande dentro de si, que pode enveredar para a virtude ou para o vício” (CASAGRANDE, 2019, p. 320). Antes de deixar a Terra-média para sempre, Galadriel passa por uma última prova, na qual deve resistir à tentação do Um Anel, que lhe prometia incomparáveis poder e soberania,

26 Na mitologia de Tolkien, alguns dos espíritos imortais que estavam com Eru Ilúvatar no momento da criação vieram ao mundo material: os Valar, de maior poder, e os Maiar, designados a serem auxiliares dos Valar.

mas que ela percebe, usando de agudo discernimento, que isso a destruiria a longo prazo, como a outros antes dela.

Éowyn, por sua vez, é a Donzela Branca de Rohan, mas passa a ser chamada de Senhora do Braço do Escudo após seus feitos na Batalha dos Campos de Pelennor. Como donzela de Rohan, segundo a cultura de seu povo, seu lugar seria protegida na fortaleza do reino, o que para ela soava como “[...] uma gaiola [...]. Ficar atrás de grades, até que o hábito e a velhice as aceitem e todas as oportunidades de realizar grandes feitos estejam além de qualquer lembrança ou desejo” (TOLKIEN, 2002a, p. 45). É essa angústia que a levará a se vestir como homem e, assim disfarçada, tomar parte junto aos cavaleiros de Rohan.

Já a dualidade de Lúthien, segundo analisa Casagrande (2019, p. 321), estaria no destino da Elfa, “[...] que há de morrer para passar a eternidade próxima a seu amado”, conferindo morte corpórea e vida sobrenatural em seu caráter; notamos que essa dualidade possui certo caráter metafísico, ao contrário dos conflitos internos e sociais das donzelas tolkienianas supracitadas. Dessa forma, em momento algum da narrativa, em qualquer versão da lenda de Beren e Lúthien, é dado ao leitor saber que Lúthien entra em conflito com sua posição como donzela ou com sua feminilidade.

Em *Beren e Lúthien*, com exceção da presença excelsa e silenciosa de sua mãe Melian, a personagem de Lúthien Tinúviel está cercada por personagens masculinos; em cada um deles, ela exerce certo fascínio, ainda que de diferentes naturezas. Para Beren, ela é sua amada e amante; para seu pai Thingol, ela é como um bem precioso, do qual só abriria mão diante das impossíveis Silmarils; para o Elfo Celegorm, em conluio com seu irmão Curufin, Lúthien seria tomada como sua esposa, assim forjando uma aliança entre a casa de Fëanor e o reino de Doriath; e para Morgoth, seria o ápice de seu processo de corrupção e destruição dos povos da Terra-média.

Cada um desses personagens, até mesmo Beren, possui parte na representação da Morte no papel de Lúthien como o arquétipo da Donzela, conforme o motivo da Morte e a Donzela; entretanto, dentre eles, Morgoth e Mandos são os personagens centrais para a análise do motivo; começemos pelo primeiro. Por conta da popularidade de *O Senhor dos Anéis*, Sauron tornou-se o vilão mais conhecido da obra de Tolkien, contudo antes dele viera Morgoth, por quem Sauron se deixou corromper e tornou-se seu mais fiel discípulo.

No mito da criação escrito por Tolkien — o *Ainulindalë* —, Morgoth, então chamado Melkor, é um dos Ainur, espíritos deíficos os quais Ilúvatar, o Único, inspirou para juntos, por meio de uma música divina, tomarem

parte na criação do mundo (chamado Arda no legendário). Melkor, porém, assoberbara-se com seu poder maior que o dos demais e “[...] ardia nele o desejo de dar Existência a coisas por si mesmo” (TOLKIEN, 2003, p. 4), poder este reservado a Ilúvatar, somente. No momento da Música da criação de Arda, a dissonância de Melkor se espalhou e “[...] muitos dos que cantavam próximo perderam o ânimo [...]; mas alguns começaram a afinar sua música à de Melkor” (TOLKIEN, 2003, p. 5). Findada a criação, alguns dos Ainur assumiram formas visíveis e caminhavam sobre a terra, sendo estes chamados Valar. Em Melkor, “[...] cresceu-lhe então muito mais inveja; e ele também assumiu forma visível; mas, em virtude de seu ânimo e do rancor que nele ardia, essa forma era escura e terrível” (TOLKIEN, 2003, p. 11).

Desde então, travou-se uma batalha entre Melkor e os outros Ainur, na qual foram implicados, de uma maneira ou de outra, os vários povos da Terra-média, à medida que Melkor procurava corromper ou destruir a criação de Ilúvatar. De Melkor, que significa “Aquele que se levanta Poderoso”, o personagem passa a chamar-se Morgoth, o “Sinistro Inimigo do Mundo”, assumindo em definitivo seu papel como o maior vilão de *O Silmarillion* e, em termos de hierarquia ontológica, também o mais poderoso do legendário.

Um olhar atento perceberá as semelhanças entre a cosmogonia (sub)criada (cf. TOLKIEN, 2003) por Tolkien e a cosmogonia cristã, semelhanças que se aguçam se considerado o catolicismo devotado do autor. Outrossim, a insubordinação de Melkor e sua subsequente queda em muito lembram a Queda de Lúcifer na narrativa bíblica,²⁷ bem como a forma com que Melkor procura corromper a criação. Lúcifer, porém, não seria a única figura de importância para a concepção do personagem. Em seu estudo sobre a representação da maldade em Tolkien, Fernanda Correia (2019) aponta duas figuras de importância para a concepção do personagem de Melkor: o diabo e o *trickster*, este último a exemplo do deus nórdico Loki. Segundo Correia (2019, p. 124), “[...] observamos a figura do *trickster* que se manifesta nas estratégias e ações desenvolvidas pelo personagem para conquistar aquilo que seu coração deseja, enquanto a maldade do diabo encontra-se no seu ódio e na sua inveja, que alimentam essas ações”.

Aqui, somaremos às múltiplas facetas do personagem de Melkor (que voltaremos a chamar de Morgoth, por ser o nome utilizado no conto de Beren e Lúthien) o papel da Morte, conforme o motivo da Morte e a Donzela. No legendário, a morte é vista como a dádiva de Ilúvatar para os

27 Sobre a Queda de Lúcifer, cf. o artigo de Carlos Caldas neste volume. [N.E.]

Homens, que não se sobrecarregarão com os eternos ciclos das eras e suas tristezas, como ocorre com os Elfos, mas tal conceito foi maculado por Morgoth, e os Homens passaram a temê-la. Essa vilificação da morte, associada a Morgoth, afeta mesmo os Elfos, que na língua élfica Sindarin chamam Melkor de *Belegurth*, “Grande Morte” (TOLKIEN, 2003, p. 429). Desta feita, por ora, trataremos da Morte personificada na maldade do personagem de Morgoth e em relação à ameaça que ele representa para Lúthien, a Donzela, para depois apresentarmos a Morte personificada em Mandos, segundo os desígnios de Ilúvatar.

Retomando a análise de Correia, no princípio da narrativa, Morgoth guardava semelhanças com a dubiedade do *trickster*, mas passou a se aproximar cada vez mais do mal absoluto representado pelo diabo na cultura ocidental. Seria nesse sentido que a fortaleza de Morgoth foi nomeada Angband, que significa, no idioma élfico Sindarin, “Fortaleza de Ferro, Inferno de Ferro”, localizada no subterrâneo das três montanhas vulcânicas chamadas Thangorodrim. Para terem acesso às Silmarils guardadas por ele, ao chegarem a Angband, “Beren e Lúthien [...] desceram pelas escadarias labirínticas [...] [e] chegaram ao trono de Morgoth no salão mais profundo de todos, sustentado pelo horror, iluminado pelo fogo e repleto de armas de morte e tortura” (TOLKIEN, 2003, p. 227). A descrição da fortaleza de Angband e da sala do trono de Morgoth traz várias das características espaciais do que Rachel Falconer (2005) chamou de “cronotopo do inferno” em seu estudo sobre as narrativas contemporâneas de catábase.²⁸ Em *Beren e Lúthien*, destacam-se a entrada protegida por um guardião, no caso o grande lobo Carcharoth, e o caminho labiríntico até a parte central do lugar.

Uma vez diante de Morgoth, Beren esgueira-se disfarçado, “[...] mas Lúthien foi despida do disfarce pela vontade de Morgoth [...]”, a Elfa, porém, não se intimida, “disse seu nome e se ofereceu para cantar diante dele” (TOLKIEN, 2003, p. 227). Nesse momento, a narrativa conta que “[...] contemplando sua beleza, ele [Morgoth] concebeu em pensamento um desejo maligno e um plano mais sinistro do que qualquer outro que já passara por seu coração desde sua fuga de Valinor” (TOLKIEN, 2003, p. 227). O teor de tal plano não é desvelado em totalidade ao leitor, mas a *A Balada de Leithian* tem mais a falar sobre ele. No momento em que Sauron

28 Palavra de origem grega que se refere ao movimento de descida ao submundo, encontrado em diversos mitos e épicos greco-latinos, como no mito de Orfeu e Eurídice, na *Iliada*, na *Eneida* e, já na Idade Média, na *Comédia*, de Dante.

(chamado Thû nessa versão) encontra-se com o bando de Beren disfarçado de Orques, o então servo de Morgoth declara sobre Lúthien:

Seu lindo corpo juvenil
Morgoth deseja no covil
[...]
Por que não ri se quero a ela
Em minha possa, a donzela,
imunda a que já foi pura,
onde houve luz só sombra escura?
(TOLKIEN, 2019, p.142, v. 448–9)²⁹

De fato, ainda na *Balada*, Morgoth não parece surpreso com a chegada de Lúthien, mas ainda assim pergunta o que ela fazia em Angband para depois afirmar que irá conceder “[...] descanso breve pra viver/ um pouco mais, caro porém,/ à bela, clara Lúthien, brinquedo para hora ociosa” (TOLKIEN, 2019, p. 268, v. 1790–3).³⁰ As palavras de Morgoth, como também as de Sauron antes dele, chamam atenção por parecerem um tanto destoantes da prosa tolkieniana ao guardarem o que poderia ser lido como certo intento sexual. Contudo, independentemente de confirmações textuais acerca das intenções de Morgoth, suas palavras trazem uma codificação que parece especificamente direcionada a alguém de gênero feminino, corroborando o explicado por Bennet de que, nas narrativas, donzelas “[...] também precisam ser belas, até mesmo sexualmente atraentes, e, embora sejam desejáveis, esta é uma sexualidade perigosa — às vezes para os outros, às vezes para elas mesmas” (2012, p. 286, tradução nossa).³¹

Para mais, ao chamar Lúthien de “brinquedo para hora ociosa”, Morgoth também demonstra sua soberbia e desconsideração diante da criação de Ilúvatar. Apesar de a origem dos Orques ter passado por reformulações ao longo do processo criativo de Tolkien, em *O Silmarillion* consta que

29 “Her body is fair, very white and fair. / Morgoth would possess her in his lair. / [...] / Why laughs he not to think of his lord / Crushing a maiden in his hoard, / that foul should be what once was clean, / that dark should be where light has been?” (TOLKIEN, 2019, p. 143, v. 455–7).

30 “[Yet I will give] a respite brief, a while to live, / a little while, tough purchased dear, / to Lúthien the fair and clear, / a pretty toy for idle hour” (TOLKIEN, 2019, p. 269, v. 1790–3).

31 “They also needed to be beautiful, even sexually attractive, and although they were thereby desirable, theirs was a dangerous sexuality — sometimes to others and sometimes to themselves.”

[...] é [...] considerado verdadeiro pelos sábios [...] que todos aqueles quendi³² que caíram nas mãos de Melkor [...] foram [...], por lentas artes de crueldade, corrompidos e escravizados; e assim Melkor gerou a horrenda raça dos orcs,³³ por inveja dos elfos e em imitação a eles [...]. (TOLKIEN, 2003, p. 49)

Em “Notes on motives in *The Silmarillion*”, em *Morgoth’s Ring*, décimo volume da série *The History of the Middle-earth* (1993), Tolkien explica as diferenças de visão de seus dois maiores vilões, Morgoth e Sauron. O autor afirma que, enquanto Sauron era um amante da ordem e nunca cedeu à “loucura niilista” de seu antigo mestre,

[...] quando Melkor foi confrontado pela existência de outros habitantes de Arda, com outras vontades e inteligências, ele se enfureceu pelo mero fato de tal existência, e sua única noção de como lidar com eles foi pela força física ou pelo medo dela. Seu propósito derradeiro era sua [dos outros habitantes de Arda] destruição. (TOLKIEN, 2015, p. 395, tradução nossa)³⁴

Movido pela ganância de possuir o poder de criação de Ilúvatar, mas sem consegui-lo, Morgoth dispõe-se a “[...] subordiná-los [os Filhos de Ilúvatar] ou absorvê-los em seu próprio ser e vontade, antes de destruir seus corpos” (TOLKIEN, 2015, p. 395, tradução nossa).³⁵ Dessa forma, ainda que Morgoth já tivesse escravizado e corrompido a muitos, nenhuma de suas vítimas seria como Lúthien, considerada a mais bela dos Filhos de Ilúvatar.

A Elfa, porém, conforme a já citada descrição feita por Tatar (2004) sobre a heroína dos contos de fadas, usa do ardil para sobreviver e não se tornar vítima de Morgoth. Não podendo manter o disfarce que a protegera até então, a ela tenta persuadir o vilão a escutar seu canto e coloca toda a fortaleza em um sono profundo. Essa mesma astúcia é compartilhada por

32 “Quendi” quer dizer “aqueles que falam com vozes” e foi a forma com que os Elfos se auto-denominaram, pois, no momento de seu despertar, eram as únicas criaturas que conheciam que tinham o poder de fala.

33 Mantida grafia antiga em deferência à tradução que consta nesta edição.

34 “[...] when Melkor was confronted by the existence of other inhabitants of Arda, with other wills and intelligences, he was enraged by the mere fact of their existence, and his only notion of dealing with them was by physical force, or the fear of it. His sole ultimate object was their destruction.”

35 “[...] subordinate them to or absorb them into his own will and being, before destroying their bodies.”

outras personagens que ocupam o papel da Donzela no motivo da Morte e a Donzela, como pode ser visto na esposa de Barba Azul, que se tranca em seus aposentos alegando fazer suas últimas preces, enquanto, na verdade, pede socorro aos irmãos; ou Nimue, cuja bajulação a Merlin não só a resguarda das incômodas propostas do mago, como também lhe garante saber os segredos de sua magia; ou ainda, na literatura de fantasia recente, Sansa Stark, de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, do escritor americano George R.R. Martin, que utiliza de sua diplomacia e refinamento para sobreviver às maquinacões da corte.

É mister ressaltar que o encontro com Lúthien não é o único momento conflituoso de Morgoth com uma personagem feminina. Em *O Silmarillion*, é dito que o único dos Valar que ele teme é Varda, a Senhora das Estrelas, cuja beleza “[...] é por demais majestosa para ser descrita nas palavras dos homens ou elfos, pois a luz de Ilúvatar ainda vive em seu semblante” (TOLKIEN, 2003, p. 16); segundo conta a narrativa, ela conheceu Morgoth desde antes do princípio do mundo “[...] e o rejeitava; e ele a odiava e temia mais do que qualquer outro ser criado por Eru” (TOLKIEN, 2003, p. 16). Para Casagrande, partindo da cosmovisão cristã de J.R.R. Tolkien e “pelo princípio da aplicabilidade, não é nem um pouco forçoso dizer que existe um paralelo entre Varda e Maria, a Mãe de Deus, e Melkor e Lúcifer, o anjo decaído” (2019, p. 12). Casagrande (2019, p. 318) explica que

é dito no Gênesis que Deus opôs a serpente contra a mulher “Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu ferirás o calcanhar” (*Gênesis* 3, 15). Os teólogos cristãos veem nessa passagem um prenúncio da missão concedida a Maria, aquela que teria aceitado conceber o filho de Deus em seu ventre, o qual salvaria o Homem do pecado.

Soma-se a Lúthien e Varda a personagem de Arien, a donzela escolhida para conduzir a nave do Sol. Em Tolkien, conforme versão publicada em *O Silmarillion*, o Sol e a Lua se originaram a partir das Duas Árvores de Valinor, uma com frutos dourados, a outra com flores prateadas. Após serem destruídas por Morgoth, o último fruto e a última flor foram dados a guardiões escolhidos e colocados no firmamento, que deveriam atravessar sem nunca se encontrarem, o que gerou o dia e a noite. A escolha de Arien se deu, por ela “[...] não ter sentido medo do calor de Laurelin³⁶ e por não ter sido ferida

36 Nome da árvore que possuía os frutos dourados, da qual se originaria o Sol.

por ele, já que desde o início ela era um espírito de fogo que Melkor não havia conseguido enganar nem atrair a seu serviço” (TOLKIEN, 2003, p. 117).

É de interesse notar que essas três personagens — Varda, Arien e Lúthien — possuem em comum a associação com a luz: Varda é a Senhora das Estrelas, Arien, a condutora do Sol, e a descrição inicial de Lúthien diz que “[...] em seu rosto havia um brilho esplendoroso” (TOLKIEN, 2003, p. 207). Na mitologia tolkieniana, a luz está relacionada ao Bem, sendo, por via direta ou indireta, proveniente de Ilúvatar; Morgoth, por sua vez, ao mesmo tempo que deseja a luz criadora da Chama Imperecível de Ilúvatar, a desdenha por não poder possuí-la. Aos poucos, ele passa a temer tudo que é relacionado à luz, sendo, literal ou metaforicamente, ferido por ela e associando-se, cada vez mais, à escuridão. Dessa forma, mantém-se a coerência da ética tolkieniana, na qual, a exemplo da teodiceia de Santo Agostinho, o Mal não possui poder criador, apenas corruptor e, uma vez falhando na corrupção do Bem, destrói-se sozinho.

Seja Lúthien, Varda ou Arien diante de Morgoth, é característico dessas donzelas tolkienianas não se intimidarem diante da morte e a autonomia da recusa de serem controladas por ela. Até o momento, porém, analisamos a Morte enquanto personificação, contudo, sua existência metafísica também é de elementar importância no legendário, em especial, na lenda de Beren e Lúthien.

A Súplica da Donzela Diante da Morte

Conforme dito anteriormente, na lenda de Beren e Lúthien, o tema da morte é apresentado em dois eixos: enquanto personificação e enquanto conceito. Como analisado, a Morte aparece personificada no personagem de Morgoth, que surge ladeado de descrições que remetem não só à perda da vida como ao inferno. Desta feita, tal caráter abjeto poderia parecer incongruente mediante descrição da mortalidade como um dom de Ilúvatar para os Homens. Esse paradoxo é explicado na narrativa de *Akallabêth: A Queda de Númenor*, que poderia ser considerada a versão tolkieniana do mito de Atlântida, também presente em *O Silmarillion*. Nela, está dito que “[...] o Destino dos Homens, de que deveriam partir, foi de início uma dádiva de Ilúvatar. Tornou-se um pesar para eles somente porque, tendo caído sob a sombra de Morgoth, pareceu-lhes que estavam cercados por uma enorme escuridão, da qual sentiam medo” (TOLKIEN, 2003, p. 337). Essa percepção em muito é corroborada pela cosmovisão cristã partilhada pelo autor, na

qual a morte seria consequência da entrada do pecado no mundo; de forma análoga, o medo da morte, em Tolkien, seria advindo da corrupção instaurada por Morgoth.

Apesar de, por ser Elfa, Lúthien não partilhar da mesma mortalidade de Beren, ela a enfrenta da mesma forma, sendo este o segundo encontro desta Donzela com a Morte. Beren é ferido mortalmente em violenta luta contra o lobo Carcharoth, que lhe engolira a mão que segurava a Silmaril; depois disso “[...] as trevas se abateram até mesmo sobre Lúthien Tinúviel. [...] [E] o espírito de Lúthien afundou na escuridão e finalmente fugiu, deixando seu corpo como uma flor que é cortada de repente e jaz por um tempo sem murchar na relva” (TOLKIEN, 2003, p. 235). É nesse momento que a lenda de Beren e Lúthien encontraria seu maior ponto de interseção com o mito de Orfeu e Eurídice, pois Lúthien apelaria pela vida de Beren diante de um poder superior, assim como Orfeu o fez com Eurídice (BEAL, 2014; BRUNETTI, 2013).

Na mitologia de Tolkien, o lugar dos mortos é chamado de Salões de Mandos, dos quais o Vala Námo é senhor, também chamado, por metonímia, de Mandos, como o nome do lugar que rege.³⁷ Para lá vão os Homens após a morte e os Elfos que morreram por violência ou por pesar, sendo este último o caso de Lúthien em sua incomensurável tristeza após a morte de Beren. Uma vez diante de Mandos,

[...] ela se ajoelhou [...] e cantou para ele, [e] a canção de Lúthien diante de Mandos foi a mais bela canção jamais criada em palavras, e a mais triste que o mundo um dia ouvirá. [...] Pois Lúthien reuniu dois temas de palavras, a tristeza dos eldar³⁸ e o pesar dos homens [...]. E, enquanto estava ajoelhada diante dele, suas lágrimas caíram sobre os pés de Mandos como chuva sobre as pedras. E Mandos se comoveu, ele, que nunca se comovera desse modo até então, nem depois. (TOLKIEN, 2003, p. 235–236)

Por não ter poder para decidir quanto ao destino dos Filhos de Ilúvatar, Mandos consulta Manwë, o Vala mais próximo do pensamento de Ilúvatar,

37 O mesmo processo de metonímia ocorre nas mitologias grega e nórdica, nas quais o mundo dos mortos é chamado pelo nome dos deuses que o regem, o deus Hades e a deusa Hel, respectivamente.

38 Nome que o Vala Oromë deu aos Elfos e que quer dizer “Povo das Estrelas”. Mais tarde, passou a ser usado para se referir apenas às Três Famílias que marchara para Valinor: os Vanyar, os Noldor e os Teleri.

que concede o desejo de Lúthien, mas alertando-a de que, se ela escolhesse retornar com Beren, não haveria “[...] certeza da vida ou da alegria. [...] Ela seria mortal, e seria sujeita a uma segunda morte, exatamente como ele [Beren]” (TOLKIEN, 2003, p. 236). Ao contrário do mito de Orfeu e Eurídice, não há condições no retorno à vida, apenas o aviso de Manwë; nesse sentido, a lenda de Beren e Lúthien aproxima-se da versão medieval do mito de Orfeu, conforme vista na já citada balada *Sir Orfeo*.

Como constata Beal (2014, p. 4), “diferentemente das versões clássicas iniciais, no mito medieval cristianizado de Orfeu há esperança na restauração da morte para uma nova vida, e essa esperança é evidente na lenda de Beren e Lúthien” (tradução nossa).³⁹ Assim como Orfeo consegue resgatar Heurodis e levá-la para uma nova vida, podendo, dessa forma, ser considerado uma figura representativa de Cristo, segundo a interpretação cristã medieval (LASKAYA; SALISBURY, 1995), Lúthien age de forma análoga ao lhe ser permitido trazer Beren de volta dos mortos, ainda que isso lhe custe sua própria imortalidade. Dessa forma, “Tolkien [...] sobrepõe ao conto antigo o filtro do cristianismo; ele projeta uma nova concepção do divino sobre o mito de Orfeu, transformando-o em uma história de piedade e sacrifício” (BRUNETTI, 2013, p. 263, tradução nossa);⁴⁰ conforme o próprio Tolkien explicara, sua “lenda de Orfeu ao contrário” era uma história de piedade, não de inexorabilidade (TOLKIEN, 2006, p. 186).

O desfecho da lenda de Beren e Lúthien seria um exemplo de eucatástrofe por excelência no legendário. Em seu segundo confronto com a Morte, nos Salões de Mandos, Lúthien não se encontra diante da malignidade como em Morgoth, mas da incomplacência necessária àquele responsável por lidar diretamente com a dor e o pesar do destino dos muitos Filhos de Ilúvatar que ali chegavam. A Elfa, contudo, consegue comover o implacável Mandos, que, sem precedentes, intercede por ela.

É a canção de Lúthien que comove Mandos a ouvir sua súplica pela vida de Beren e, anteriormente, assim como ela cantara para hipnotizar Morgoth e seus servos na fortaleza de Angband. A grande diferença entre esses dois momentos reside na intencionalidade das ações de Lúthien, que usou da astúcia para ludibriar Morgoth, mas foi genuína em suas palavras

39 “Unlike earlier classical versions, the Christianized myth of Orpheus from the Middle Ages had hope for restoration from death to new life, and this hope is evident in Tolkien’s legend of Beren and Lúthien.”

40 “Tolkien, dunque, sovrappone al racconto antico il filtro del cristianesimo; egli proietta una nuova concezione del divino sul mito di Orfeo, trasformandolo in una storia di pietà e di sacrificio.”

quando diante de Mandos. Percebemos, então, que, em Tolkien, a música é capaz de conter poder e pureza, inspirando a intervenção da divina providência de Ilúvatar em momentos verdadeiramente eucatastróficos, no ensejo de sua cosmogonia, na qual o mundo é criado através da música. Para mais, na ética tolkieniana, o amor, em suas diversas manifestações, seria uma grande força redentora que há de ser recompensada, ainda que sob alto custo, ao contrário do que ocorre na tragédia órfica.

A abnegação de Lúthien diante da morte será repetida por Arwen, sua descendente distante, que renuncia à imortalidade como Elfa para unir-se a Aragorn, da raça dos Homens. A história de Aragorn e Arwen é narrada com maiores detalhes nos apêndices de *O Senhor dos Anéis*, depois de ter sido apenas insinuada no texto principal.

Se a lenda de Beren e Lúthien não se estende para depois do retorno de Beren, em sua contraparte tardia, Arwen e Aragorn discutem a escolha análoga feita pela Elfa. Arwen reitera que não há do que se arrepender, mas que ela considera que, se a morte é uma “[...] dádiva do Um concedida aos homens [...], [é] uma dádiva amarga de receber” (TOLKIEN, 2002b, p. 350), no que é interpelada por Aragorn, que assegura: “[...] não nos deixemos derrotar no último teste [...]. Devemos partir com tristeza, mas não com desespero”, e, fazendo referência ao peso da imortalidade élfica, completa que “[...] não estamos presos aos círculos do mundo, e além dele há mais do que lembrança” (TOLKIEN, 2002b, p. 350).

Esse breve diálogo entre Aragorn e Arwen quanto à mortalidade da raça dos Homens surge de maneira mais extensiva no texto chamado “Athrabeth Finrod ah Andreth” — o “Diálogo entre Finrod e Andreth” —, que também consta no décimo volume da série *The History of Middle-earth, Morgoth's Ring* (1993). Nele, o Elfo Finrod e a mulher mortal Andreth travam um debate concernente ao significado da morte para os Filhos de Ilúvatar e como Elfos e Homens a experienciam de maneira diferente. Tanto Elfos quanto Homens são formados pela coesa união entre corpo e alma, a separação desses dois componentes resulta na morte física. Para os Homens, essa separação é inerente à sua natureza mortal, e o destino de suas almas é conhecido apenas por Ilúvatar, que compartilha esse conhecimento com Manwë, o Senhor dos Valar, e Mandos (TOLKIEN, 2003, p. 125). Os Elfos, por sua vez, não sofrendo tal separação naturalmente, são ligados à matéria do mundo de forma irrevogável e, conforme Finrod explica a Andreth, fadados à não existência quando o mundo também cessar de existir. Consoante explicação da teóloga Lisa Coutras (2016, p. 70, tradução nossa),

“dispondo essas duas raças em contraste uma com a outra, Tolkien explora as complexidades e sofrimentos da condição humana”.⁴¹

No centro do debate está o que Tolkien chamou de “Esperança sem garantias”. Segundo ele, seu enfoque primário ao tratar da Morte como parte da natureza física e espiritual do ser humano (TOLKIEN, 2006, p. 228). Ainda conforme Coutras (2016, p. 70, tradução nossa), Tolkien “explica que a guerra e a aflição encontradas em *O Senhor dos Anéis* são temas contextuais que servem a um propósito maior: sua exploração metafísica da natureza da vida e da morte”,⁴² sendo este um dos temas principais da obra de Tolkien.

Dessarte, tendo em consideração a centralidade do tema da morte e imortalidade no legendário de Tolkien, é bastante significativo que esse seja um tópico fulcral na lenda de Beren e Lúthien, ampliado pela já citada importância que essa narrativa tem para o legendário.

Na primeira versão da lenda, *O Conto de Tinúviel*, tanto Lúthien quanto Beren eram da raça dos Elfos, apartados pelo ramo familiar, mas compartilhando do mesmo destino de imortalidade, que seria alterado pelo ataque mortal a Beren. Em versões posteriores, isso foi mudado, e Beren passou a fazer parte da raça dos Homens, enquanto Lúthien permaneceu como Elfa, contraste que, segundo Christopher, possuiria “significado primário [...] na mente de seu autor” (TOLKIEN, 2019, p. 291). Na versão que consta em *O Silmarillion*, além da inimizade entre as raças e do desagrado do pai de Lúthien, a mortalidade de Beren paira de maneira implícita sobre a relação dos dois.

Ao ver Lúthien pela primeira vez, ainda sem saber seu nome, Beren a chama de “Tinúviel”, que significa “filha do crepúsculo” na língua élfica Sindarin e passou a ser usado como uma palavra poética para “rouxinol”, pássaro que, em inglês, recebe o nome de “*nightingale*”. Esse substantivo, por sua vez, formou-se a partir de “*night*” (noite) e “*galan*” (“cantar”, em inglês antigo). O rouxinol possui longa genealogia simbólica na literatura ocidental, indo do clássico Homero ao modernista T.S. Eliot. Por sua importante presença no mito grego de Filomela,⁴³ que é transformada em

41 “By setting these two races in contrast to one another, Tolkien searches out the complexities and sorrows of the human condition.”

42 “[Tolkien] explains that the war and distress found in LOTR are contextual themes that serve a larger purpose: his metaphysical exploration into the nature of life and death.”

43 No artigo “Orphic Powers in J.R.R. Tolkien’s Legend of Beren and Lúthien” (2014), Jane Beal também traça semelhanças entre as personagens de Lúthien e Filomela.

um rouxinol para fugir da violência de seu cunhado Tereu, o canto do rouxinol costuma ser associado a um lamento, associação que Virgílio também fez ao comparar a canção de Orfeu ao “lamento do rouxinol” (DOGGET, 1974, p. 548). Nesta tradição, a alcunha de Tinúviel para Lúthien traria em seu bojo o sentido trágico do rouxinol, já indicando as tribulações pelas quais passaria e o ocaso de sua vida.

Entretanto, nem sempre a figura do rouxinol traz conotações trágicas. Na Idade Média,

[...] os rouxinóis que aparecem na lírica do inglês médio surgem como arautos da primavera, evocando o reverdejar em conjunto com os elementos do retorno da calada do inverno ao viço da primavera. A própria presença do rouxinol sugere a atmosfera de desejo erótico crescente e vida florescente associados à primavera [...]. (DICKSON, 2019, p. 3, tradução nossa)⁴⁴

Já durante o Romantismo, o rouxinol é a musa do poeta e, por vezes, ele próprio, conforme exemplificado em “Ode to a Nightingale”, de John Keats, no qual “o rouxinol é um poeta idealizado que alcançou a poesia que Keats aspirara escrever” (DOGGET, 1974, p. 556, tradução nossa).⁴⁵ De forma análoga, esse sentido também é abarcado pela personagem de Lúthien, que se torna inspiração e motivo para os feitos de Beren e cuja presença é várias vezes associada à primavera, como na desolação que toma conta do reino de Doriath após sua partida e no cheiro de flores, que a denuncia após escrutínio do lobo Carcharoth.

Tal como Keats idealiza o rouxinol, Lúthien também é idealizada na lenda por aqueles que a rodeiam, representando algo inatingível e incontestável para cada um com quem se encontra, a não ser que seja de sua vontade. A Donzela que se encontrou com a Morte duas vezes, de forma personificada e espiritualmente, sai ileso até chegado o momento de deixar o mundo em definitivo; contudo, conforme narra a lenda, ela não é esquecida, ainda sendo contemplada em seus descendentes (TOLKIEN, 2003, p. 236).

44 “[...] the nightingales that appear in Middle English lyrics arrive as the harbingers of spring, evoking reverdie or cyclical greening along with the associated elements of the return from the death of winter to the life of springtime. The very presence of the nightingale suggests the atmosphere of rising erotic desire and burgeoning life associated with springtime”.

45 “This nightingale is an idealized poet who has achieved the poetry that Keats must have aspired to write”.

O motivo da Morte e a Donzela é antigo e possui várias representações na arte ocidental: há as donzelas que são levadas pela morte, metafórica ou literalmente; há as que a perpetraram contra outrem; assim como há as que conseguem ludibriá-la, escapando dela. Tais variações no motivo expressariam as próprias transformações na atuação da figura feminina, a qual tornou-se cada vez mais protagonista.

Em *Beren e Lúthien*, Tolkien não se fia a nenhum modelo pré-existente específico, ao contrário, cria uma rapsódia de elementos que são incorporados à história, servindo ao propósito da narrativa. Desta feita, Lúthien mantém paralelos com as diversas Donzelas anteriores a ela em seu enfrentamento com a Morte, mas guardando as características intrínsecas aos temas do legendário. De seu duplo encontro com a Morte, uma vez personificada na personagem de Morgoth, em outra quando seu espírito deixa a Terra-média e Mandos ouve sua súplica, a real vitória, aos moldes tolkienianos, reside na eucatastrófica possibilidade de real imortalidade ao lado de Beren após a morte, deixando para trás ainda o rastro da beleza e da magia que existiram outrora no mundo.

Referências

- BEAL, Jane. Orphic Powers in J.R.R. Tolkien's Legend of Beren and Lúthien. *Journal of Tolkien Research*, v. 1, n. 1, 2014, p. 1–25 Disponível em: <https://scholar.valpo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=journaloftolkienresearch>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- BENNET, Judith. Death and the Maiden. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 42, n. 2, 2012, p. 270–305. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/275446263_Death_and_the_Maiden. Acesso em: 05 fev. 2021.
- BLACKFORD, Holly. Maiden, Mother, Mysteries: The Myth of Persephone in *The Secret Garden*. In: HORNE, Jackie C.; SANDERS, Joe S. (ed.). *Frances Hodgson Burnett's The Secret Garden: A Children's Classic at 100*. Plymouth: Scarecrow Press, 2011. p. 3–22.

- BRUNETTI, Umberto. La leggenda di Beren e Lúthien. Il ‘classico’ in Tolkien. *Studi Urbinati, B — Scienze umane e sociali*, v. 81, 2011. p. 249–267. Disponível em: <http://ojs.uniurb.it/index.php/studi-B/article/view/202>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CASAGRANDE, Cristina. O Feminino em Tolkien. In: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego; CUNHA, Maria Zilda da (org.). *A Subcriação de Mundos: Estudos sobre Literatura de J.R.R. Tolkien*. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. *E-book*. p. 303–338.
- CORREIA, Fernanda da Cunha. *O Primeiro Senhor do Escuro: Melkor e as Tradições Mitológicas em O Silmarillion*, de J.R.R. Tolkien. 2018. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.
- COUTRAS, Lisa. *Tolkien’s Theology of Beauty: Majesty, Splendor, and Transcendence in Middle-earth*. New York: Palgrave MacMillan, 2016.
- DICKSON, Morgan. Nightingales in Medieval Text and Sound: Liminality and Evasion. *Polysèmes – Revue d’études intertextuelles et intermédiales*, v. 22, 2019, p. 1–14. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polysemes/6288>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- DOGGET, Frank. Romanticism’s Singing Bird. *Studies in English Literature, 1500–1900*, v. 14, n. 4, 1974, p. 547–561. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/449753>. Acesso em: 20 mar. 2021
- FALCONER, Rachel. *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press and Columbia University Press, 2005.
- KAUFMAN, Amy S. The Law of the Lake: Malory’s Sovereign Lady. *Arthuriana*, v. 17, n. 3, Fall 2007, p. 56–73. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/425106>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- LASKAYA Anne; SALISBURY Eve. *The Middle English Breton Lays* (TEAMS Middle English Texts). Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. Disponível em: <https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/laskaya-and-salisbury-middle-english-breton-lays>. Acesso em: 06 fev. 2021.
- LEDOUX, Ellen. Was There Ever a ‘Female Gothic’?. *Palgrave Communications*, v. 3, 2017, p. 1–7. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2979271. Acesso em: 14 jun. 2021.

- OOSTERWIJK S.; KNÖLL S. (ed.). *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- TATAR, Maria. *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and his Wives*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beren e Lúthien*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth X: Morgoth's Ring*. Edição de C. Tolkien. London: HarperCollins, 2015.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002a.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002b.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.
- TOLKIEN, J.R.R. Sobre Contos de Fadas. In: TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 3–79.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Blum. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

“A Balada de Aotrou & Itroun”: Celtismo e Memória nas Obras de Tolkien

“The Lay of Aotrou & Itroun”: Celticism and Memory in Tolkien’s Works

Erick Carvalho de Mello¹

Este trabalho propõe uma breve exposição dos elementos “celtas” nas obras de J.R.R. Tolkien. Por essa razão, a partir de uma pequena análise do poema “A Balada de Aotrou & Itroun” e outros textos publicados sobre os trabalhos do Professor Tolkien, pretendemos efetuar uma leitura evidenciando o processo de construção de uma invenção de Memória tolkieniana sobre esses elementos, bem como seus possíveis referenciais. PALAVRAS-CHAVE: Tolkien; Celtas; Memória.

The aim of this text is to briefly expose the “Celtic” elements in the works of J.R.R. Tolkien. For this reason, from a short analysis of the poem “The Lay of Aotrou & Itroun” and other published texts on Professor Tolkien’s works, we intend to carry out a comprehensive reading, showing the process of making an invention of Memory by Tolkien about those elements, and their possible references as well. KEYWORDS: Tolkien; Celts; Memory.

JR.R. TOLKIEN É UM AUTOR DE MUITAS CAMADAS LITERÁRIAS, linguísticas e históricas. Identificar essas camadas em sua obra é uma das formas mais interessantes de explicar seu apelo como autor tanto na literatura popular quanto no âmbito acadêmico e, nesse último caso, de promover uma reflexão sobre fontes textuais das mais distintas consultadas por ele em toda a sua vida.

Durante os anos após sua morte em 1973, diversas publicações trataram de desbravar seus diferentes referenciais, tanto os presentes nas fontes germânicas do medievo quanto no caso de ideias teológicas originais, formadoras de sua própria concepção histórica e política da Inglaterra — ou, em outras palavras, na sua formação mitológica para o seu país. No entanto, há quem diga que o Professor Tolkien, em decorrência de sua vivência como inglês e do seu amor pela medievalidade anglo-saxã, desprezou o material “céltico” presente na literatura ou nas mitologias gaélicas e britônicas da franja céltica, por exemplo.

¹ Doutor em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
E-mail: carvalho.mello@gmail.com

Tais ideias são quase sempre seguidas de certas indagações pessoais dos leitores de sua obra, principalmente quando nos deparamos com os relatos presentes nas suas cartas escritas para seus editores questionando qualquer traço céltico em seus textos. No entanto, uma mera revisão dos textos, fontes históricas e literárias das quais Tolkien tinha à disposição nos mostra o contrário.

Em verdade, o Professor Tolkien possuía certo conhecimento e familiaridade com o que podemos chamar de celtismo. Claro que tal afinidade não era a mesma se pensarmos em suas leituras dos mitos germânicos que deixaram uma marca óbvia em seu legendário, mas a presença de um celtismo mitificado e difuso está lá, mesmo que em meio a uma imagem “celtocética” professada por ele em seus relatos pessoais.

No entanto, autores como Carl Phelpstead (2011) e Yoko Hemmi (2016) propõem de maneira bem elaborada que Tolkien criticava as concepções românticas de celtismo do século XIX com suas obras, o que explicaria a rejeição aberta a esse referencial. Hemmi também desenvolve a ideia de que, ao mesmo tempo que ele criticava o celtismo, também o usava em sua literatura de maneira bem próxima das concepções por ele criticadas.

Nós compreendemos esses questionamentos, mas acreditamos que é necessário ir além para entender todas essas indagações. Nesse sentido, a chave para esse entendimento então paira na análise de alguns fatores como as fontes usadas por Tolkien em seus estudos, principalmente entre os anos 1920 e 1930, quando o celtismo era mais aparente em seus trabalhos, e também na compreensão de como o próprio Tolkien observava o mito do celtismo em suas diferentes concepções.

Claro que não podemos extrapolar os limites históricos dos anos 1920 e 1930 nos quais Tolkien estava inserido, muito menos se considerarmos qual era o entendimento do celtismo acadêmico nessa época, principalmente na Inglaterra. Essas contradições sobre as definições do celtismo para o Professor serão aqui compreendidas a partir de suas cartas, mas também de uma de suas obras mais interessantes, “A Balada de Aotrou & Itroun”, publicada em 1945 no periódico *The Welsh Review*. A partir desses versos de inspiração bretã, nós teremos os instrumentos necessários para elucidarmos como o mito do celtismo é definido ou mesmo como o Professor Tolkien entendia esse celtismo em suas obras literárias e acadêmicas. E, a partir dessa constatação, será possível até mesmo nos aprofundarmos na compreensão da

dimensão mental de Memória² que perpassava as referências de Tolkien em seus trabalhos como um todo.

Afinal, a leitura atenta do legendário criado pelo Professor Tolkien revela que suas influências eram bem plurais. Como um bem conhecido filólogo, sua carreira acadêmica é repleta de análises aprofundadas de textos literários medievais como *Beowulf*, outros poemas em inglês antigo e médio, além de ser um leitor recorrente das sagas nórdicas, das *Eddas* e da *Kalevala* finlandesa, só para citar alguns exemplos.

Nosso intento aqui é demonstrar brevemente que esse arcabouço referencial de Tolkien não era restrito apenas ao escopo germânico, finlandês ou bíblico. Em meio a essa diversidade referencial, podemos também colocar um elemento “céltico”. Todavia essa influência se mostra difusa em um primeiro momento, sendo negada pelo próprio Tolkien. E é por essa razão que a análise de uma obra bretã e “céltica” como “A Balada de Aotrou & Itroun” é tão interessante para esta breve exposição.

Na Terra da Bretanha Além dos Mares: Onde o Celtismo Reside

“A Balada de Aotrou & Itroun” é um texto originalmente publicado no periódico *The Welsh Review*, v. 4, n. 4, em dezembro de 1945. No entanto, como nos apontou Christopher Tolkien nas notas explicativas da edição mais recente do texto, compilada por Verlyn Flieger em 2016, Tolkien elaborou e trabalhou no texto anos antes de enviar o material datilografado para seu amigo Gwyn Jones, editor da revista naquela época.

De acordo com Christopher Tolkien (TOLKIEN, 2019, p. xi), o texto manuscrito pode ser datado entre o final de 1929 e setembro de 1930. Essa informação deixa duas coisas bem claras. Primeiro, a possível relação de seu processo criativo com outra obra também escrita por Tolkien na mesma época, “A Balada de Leithian”, popularmente conhecida como “A história de Beren e Lúthien”, e, em segundo lugar, o nível de celtismo presente no imaginário cultural do Professor nesse momento, marcadamente nas relações desses elementos em “A Balada de Aotrou & Itroun” e seus outros textos como a própria “A Balada de Leithian”, mas também na própria escolha de

2 Nosso entendimento da dimensão mental de Memória é feito por meio da definição de Astrid Erll, que a compreende como algo que parte da percepção individual e da inculcação de valores pessoais a partir de conceitos e códigos sociais de uma determinada comunidade. É um dos pilares para a própria formação de sua teoria de Memória cultural, atuando em conjunto com a dimensão social e a dimensão material de Memória.

se trabalhar a Balada Bretã, repleta de características do imaginário céltico como seres feéricos, bosques encantados, fontes mágicas e o Outro mundo.

Como pode ser constatado no trabalho de Oronzo Cilli (2019), e já bem lembrado por Verlyn Flieger (2019) e Yoko Hemmi (2016), o Professor Tolkien possuía um certo interesse em livros de temática “céltica” e, entre gramáticas e fontes medievais, é possível identificar uma edição em dois volumes de 1846 do texto do *Le Barzaz-Breiz*, principal narrativa folclórica bretã do século XIX compilada por Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895).

O volume, adquirido nos anos 1920, marca um momento da vida de Tolkien de intensa pesquisa de textos e narrativas mitológicas diversas, principalmente os presentes no “mundo céltico” irlandês, galês e bretão. Tolkien, que já nessa época elaborava seu legendário, encontrou um material feito pelo bretão de La Villemarqué que muito se assemelhava à sua conhecida proposta pessoal de escrever uma mitologia para a Inglaterra. Afinal, Hersart de La Villemarqué foi em sua época o mais famoso estudioso do celtismo e folclore bretão, produzindo com seus textos e entusiasmo uma espécie de revivalismo céltico que de certa maneira reverbera um discurso conservador para com a Bretanha Francesa. Em um dos prefácios de sua obra em 1867 (citado em CHARTIER-LE FLOCH, 2013, p. 68) ele escreve:

Não se trata então aqui de um interesse puramente local, mas também de um interesse francês; pois a história da Bretanha sempre esteve unida à da França, e a França é também céltica de coração tanto quanto a Armórica é francesa hoje por sua bandeira em comum. (Tradução nossa)³

Essa fala é bem representativa do celtismo bretão em sua fase romântica ao longo do século XIX, e é a partir desse sentimento que o aristocrata bretão Hersart de La Villemarqué ficou conhecido popularmente por sua grande compilação da tradição oral bretã *Barzaz Breiz*, publicada inicialmente em 1839 e de onde retiramos a ilustrativa citação acima. Na época de La Villemarqué, sua obra foi alvo de contestação⁴ e sofreu profundas modificações

3 “Il ne s’agit donc pas ici d’un intérêt purement local, mais bien d’un intérêt français; car l’histoire de la Bretagne a toujours été mêlée à celle de la France, et la France est aussi celtique par le coeur que l’Armorique est française aujourd’hui sous le drapeau commun.”

4 La Villemarqué era um entusiasta do celtismo bretão e do interceltismo em sua relação com o país de Gales. Sua fascinação, entretanto, foi usada por seus opositores para deslegitimar seus estudos em

ao longo de sua vida. No entanto, seu trabalho ainda hoje é aceito como uma grande e legítima compilação do folclore bretão e é o principal trabalho de La Villemarqué em sua defesa passional do celtismo na Bretanha.

A obra de La Villemarqué é também parte do movimento em que ele se inseriu ao longo de sua vida e que promoveu o ideal céltico e romântico da Bretanha tendo como base o interceltismo.⁵ Em grande parte, isso se explica pelas diferentes analogias que o próprio La Villemarqué fez em suas obras, comparando a Bretanha a regiões célticas como a Irlanda ou o País de Gales, mas principalmente por conta das relações pessoais que ele mesmo mantinha fora da Bretanha, em especial os círculos bárdicos com os quais manteve correspondência após sua visita ao País de Gales para o festival Eisteddfod de 1838.

Claro que a posição e a proposta de Tolkien eram diferentes ao elaborar sua “mitologia para a Inglaterra”. No entanto, é preciso referenciar que as duas propostas guardam um paralelo notável e que Tolkien também balizava sua invenção de Memória céltica individual em paralelos com o País de Gales e suas narrativas populares e do medievo, notadamente o *Mabinogion*. Tolkien não apenas teve a oportunidade de ler o *Le Barzaz Breiz*, mas o estudou profundamente, criando um conjunto de poemas que logo depois serviram de base para a narrativa de “A Balada de Aotrou & Itroun”. Em sua própria versão, Tolkien fez algumas modificações, mas nada que retirasse alguns elementos “célticos” primários da obra, como bosques que guardam a passagem para o Outro mundo feérico ou damas misteriosas que habitam nesses bosques e residem próximas a fontes com poderes sobrenaturais.

Um leitor mais atento da obra literária de Tolkien enxergará nesses elementos uma descrição próxima da personagem Galadriel de *O Senhor dos Anéis*, e com razão. Afinal, esses elementos são bem comuns em fontes textuais galesas, irlandesas ou mesmo bretãs. Tolkien não apenas conhecia esses elementos, como produziu ele mesmo versos baseados nesses textos,

folclore e colocar dúvida sobre os cantares bretões, sua principal obra. Esse estigma de obra falsa permaneceu por muitos anos até que estudos feitos cem anos mais tarde comprovaram a originalidade e as bases folclóricas de seu trabalho, legitimando uma pesquisa que sedimentou o imaginário céltico dos bretões. Os motivos dos ataques ao trabalho de La Villemarqué podem ser associados a suas tentativas aristocráticas de elevar o status campesino e céltico da Bretanha a algo além de sua subalternidade camponesa da época.

5 O interceltismo possui diferentes definições. Aqui, nós podemos compreendê-lo como um internacionalismo que promove, de fato, uma ideologia que se percebe enquanto nação e que busca de forma incessante elementos históricos que a comprovem do ponto de vista histórico e cultural.

como é o caso específico de “Aotrou & Itroun”, diretamente ligado com o original *An Aotrou Nann hag ar Corrigan* [O Senhor Nann e a Corrigan].

As diferentes versões da narrativa elaboradas por Tolkien retratam os elementos célticos da obra que, em linhas gerais, conta a história de um senhor bretão (Aotrou) cuja falta de filhos acaba por envolvê-lo tragicamente com um ser feérico, uma Corrigan, que o faz cair em desgraça. O Senhor vive o dilema entre sua vida e seu casamento e, no final, sua vida e a de sua esposa são ceifadas.

No meio desta narrativa sombria, podemos perceber alguns dos ecos trágicos dos seres feéricos do universo tolkieniano, principalmente dos personagens presentes em *O Silmarillion* cujos dilemas os conduzem a situações desastrosas. No entanto, para além dessa questão, é possível perceber que “A Balada de Aotrou & Itroun” é uma fonte céltica tão importante quanto o *Mabinogion* dentro da dimensão mental de Memória formulada por Tolkien em seu legendário. Afinal, podemos listar algumas características nas narrativas irlandesas, galesas ou bretãs que aparecem tanto no original de La Villemarqué quanto na versão publicada de Tolkien: o encontro do Senhor com a Corrigan acontece em um bosque onde o tempo parece transcorrer de maneira diferenciada; a Corrigan encontra-se em uma caverna rochosa próxima de uma fonte de água de propriedades mágicas; e um dos estratagemas utilizados para levar o Senhor até o bosque é por meio da caça de um cervo de cor branca, elemento que tem paralelo notório em histórias como a de Pwyll de Dyfed no primeiro ramo do *Mabinogi*.

Não é de estranhar que esses elementos apareçam pincelados na própria obra literária de Tolkien, mesmo que ele historicamente negue de forma veemente em algumas de suas cartas os elementos célticos de sua obra. A fonte de água tem paralelo no espelho de Galadriel ou nas águas de Treva-mata em *O Hobbit*. Nessa mesma Treva-mata, um cervo branco pode ser visto no momento em que o protagonista da história, Bilbo Bolseiro, adentra cada vez mais no reino da floresta e, tal como Aotrou, também se perde. A própria floresta é também uma questão distinta tanto nos textos de *O Silmarillion* quanto de *O Senhor dos Anéis*, visto que assim que se entra em reinos como os de Lothlórien ou Doriath, a percepção de tempo e espaço é alterada. As referências não param por aí, se pensarmos que o próprio nome do bosque citado por Tolkien na “Balada de Aotrou & Itroun” remete ao nome original do território de Beleriand presente em *O Silmarillion*. Afinal, nos primeiros rascunhos do Professor Tolkien, o reino que serve de pano de fundo para as histórias da Primeira Era não se chamava “Beleriand”, e sim “Broceliande”,

tal qual a mítica floresta da matéria da Bretanha, de Merlin e Viviane e também de Aotrou e Itroun.

A versão de Tolkien, entretanto, não é igual à versão original de La Villemarqué. Em seu poema, o Professor muda alguns elementos na tragédia do Senhor bretão, dando à obra um ar mais cristão e menos pagão. Ao contrário da versão original, na qual a morte trágica é de certa forma abrupta e não merecida, na versão de Tolkien ela é repleta de culpa cristã pelo pecado de querer algo que não era possível obter. Na versão tolkieniana, é possível ver as referências religiosas de forma bem mais incisiva do que na versão do Barzaz Breiz, claramente menos moralista nesse sentido. Na versão de La Villemarqué (1997, p. 122) nós temos um final que diz o seguinte:

Foi maravilhoso ver a noite que se seguiu ao dia em que a senhora foi sepultada na mesma tumba que seu marido, De ver dois carvalhos erguerem-se de sua nova tumba no ar; E nos seus ramos, duas pombas brancas, tão saltitantes e tão alegres! Lá elas cantaram ao raiar do dia e alçaram voo em direção ao céu. (Tradução nossa)⁶

Já na versão de Tolkien, o que vemos é o seguinte trecho:

Do Senhor e Senhora tudo foi dito:/ Que Deus tenha suas almas, que agora estão mortas!/ Triste é a nota e triste a balada,/ mas a alegria não encontramos todos os dias./ Deus nos guarde a todos na esperança e oração/ contra o intento maligno e o desespero,/ pelas águas abençoadas da cristandade/ para viver, até que finalmente chegemos/ à alegria do céu, onde é rainha/ a virgem Maria pura e limpa. (TOLKIEN, 2019, p. 21, tradução livre nossa)⁷

Essa diferenciação do final feita por Tolkien pode ser explicada se pensarmos que, como diz Hemmi (2016, p. 10), elementos como orgulho e o sentimento de posse são, dentro do legendário de Tolkien, receitas para a

6 “Ce fut merveille de voir, la nuit qui suivit le jour où on enterra la dame dans la même tombe que son mari, De voir deux chênes s’élever de leur tombe nouvelle dans les airs; Et sur leurs branches, deux colombes blanches, si sautillantes et si gaies! Elles chantèrent là au lever de l’aurore, et prirent leur volée vers les cieux.”

7 “Of lord and lady all is said:/ God rest their souls, who now are dead!/ Sad is the note and sad the lay,/ but mirth we meet not every day./ God keep us all in hope and prayer/ from evil rede and from despair,/ by waters blest of Christendom/ to dwell, until at last we come/ to joy of Heaven where is queen/ the maiden Mary pure and clean.”

catástrofe. Concordando com essa ideia, é possível perceber que essas características presentes no imaginário das literaturas célticas não poderiam passar incólumes pela moralidade tolkieniana, que tratou de fechar a narrativa de outra forma.

Essa modificação nos leva, no entanto, a outro questionamento de base mais geral que é justamente a atração e repulsa que Tolkien sentia pelo celtismo. Pois se, por um lado, seu interesse por textos galeses e bretões influenciou de certa maneira a criação de seu legendário, por outro, Tolkien os modificava em suas versões dentro e fora do legendário ou declarava abertamente que não havia influências das literaturas célticas em sua obra, o que cria uma relação no mínimo ambígua sobre o tema.

Na Terra da Bretanha Além das Ondas: Os Altos e Baixos do Celtismo em Tolkien

Conforme os registros biográficos relatados por autores como Humphrey Carpenter (2018) ou John Garth (2004), ainda na infância Tolkien se interessou pela filologia quando, vivendo em Birmingham, enxergava as placas nos trens em uma língua até então desconhecida aos seus olhos, chamada popularmente de galês. Talvez ali tenha começado a influência “céltica” das obras de Tolkien, ou pelo menos o início de seu referencial mnemônico tanto linguístico quanto cultural para com a “cultura celta”.

Essa indefinição para se traçar onde, dentro do espectro biográfico de Tolkien, teve início sua relação com referenciais “célticos” se explica de forma bem objetiva. Tolkien publicamente negava as influências “celtas” de sua obra, abominando a estética céltica e justificando sempre que possível a leitura do legendário ou de seu trabalho acadêmico por outras vias, como a anglo-saxônica ou a nórdica, de acordo com algumas de suas escolhas pessoais dentro dos estudos da literatura medieval, como por exemplo seu longo estudo sobre *Beowulf*.

E é justamente essa preferência que se transformou em distanciamento voluntário, o que relegou a “cultura celta” a um segundo ou mesmo terceiro lugar na sua lista de influências literárias e acadêmicas. No entanto, apesar de autores como Dimitra Fimi (2007), Carl Phelpstead (2011) e Lyman-Thomas (2014) terem se debruçado sobre esse tema de forma bem substancial na última década e meia, ele ainda é visto com certo desdém por leitores não acostumados com os estudos célticos.

A explicação para esse desinteresse ou mesmo não entendimento enquadra-se em um projeto pessoal do Professor Tolkien ao escrever seu legendário e que se entrelaçava também com suas escolhas acadêmicas. Afinal, ao construir seu complexo e bem embasado corpus literário, Tolkien pretendia valorizar um projeto pessoal de alavancar uma “mitologia para a Inglaterra”,⁸ um projeto genuinamente inglês, feito de forma consciente e embasado em um imaginário histórico e literário anglo-saxão de maneira a contrabalancear certas características modernas que Tolkien, pessoalmente, considerava nocivas ao seu estilo de vida pessoal, de acordo com suas cartas publicadas. Em outras palavras, ele encontrava em seu legendário não apenas um refúgio seguro dos valores modernos que conscientemente rejeitava, mas também uma base de trabalho livre de amarras academicistas formais, na qual suas próprias dúvidas como pesquisador poderiam ser lapidadas por meio da fantasia.

É importante ressaltar esse ponto, pois em nosso entendimento é a partir dele que o legendário é estruturado do ponto de vista histórico, como um local de experimentações e rearranjos pessoais do Professor Tolkien para as dúvidas e fragmentações apresentadas por seu corpus filológico, literário e histórico cotidiano. Ou seja, nas fontes nórdicas, Tolkien encontrava material suficientemente organizado para trabalhar suas questões pessoais e avançar em seu projeto de mitologia inglesa, mas nas fontes célticas isso era um pouco mais complicado, e por essa razão elas eram publicamente rejeitadas em suas declarações.

E por que era mais complicado? Algumas hipóteses podem ser formuladas. Primeiramente, podemos evidenciar a dificuldade de se trabalhar com a mitologia gaélica, galesa ou mesmo bretã como aqui demonstrada sem transformá-la por meio da visão tipicamente inglesa sobre o assunto. Na época em que o Professor Tolkien viveu, os usos políticos do celtismo eram recorrentes em movimentos dos mais diversos, como no caso irlandês.⁹ Isso

8 Como demonstrado em sua carta 131 para Milton Waldman (TOLKIEN, 2006b, p. 141) ou mesmo em alguns dos estudos consultados neste trabalho como o de Carl Phelpstead (2011) acertadamente continuando uma visão cultural das obras de Tolkien a partir de acadêmicos como Tom Shippey.

9 Segundo o pesquisador e biógrafo John Garth (2004, p. 230), a relação de Tolkien com seu próprio país e orgulho nacional inglês era controversa, pois se por um lado ele possuía um grande orgulho nacional de sua língua e cultura inglesas, por outro, discordava de forma veemente dos usos políticos e imperialistas feitos pelo Reino Unido em sua política externa, demonstrando inclusive ser favorável a causas de afirmação local de seu tempo, como a *Home Rule* da Irlanda, por exemplo.

poderia ter afastado Tolkien de se aprofundar no assunto e o levado a rejeitar alguma associação direta de sua obra para com o celtismo.

Uma segunda hipótese seria a própria dificuldade de se identificar o que é celta de verdade em meio à estética dos antigos celtas e a celticidade moderna, um debate que hoje parece ter encontrado certa compreensão no meio acadêmico, mas que, na época de Tolkien, não era tão amadurecido. Essa indefinição de termos era tema recorrente entre os especialistas em estudos célticos nas universidades inglesas, e Tolkien — sabendo do embate acadêmico e não sendo ele próprio um especialista no assunto — poderia ter preferido falar de um lugar seguro e distanciado, e alguns textos e palestras feitas pelo Professor, como *A Queda de Artur* e “English and Welsh” [Inglês e Galês], podem, de alguma forma, atestar isso.

Em uma terceira hipótese, pode-se mencionar o próprio histórico ensaístico do Professor Tolkien em suas pesquisas acadêmicas: ele já havia trabalhado com algumas fontes ligadas à Matéria da Bretanha, tradicionalmente reconhecida por suas reminiscências célticas, e que possuía uma multiplicidade de versões, interpretações e peças soltas e sem resposta, o que desagradava o senso estético do Professor, como evidenciado por ele mesmo em uma de suas cartas para o editor Stanley Unwin, na qual classifica as coisas celtas “como uma janela de vitrais quebrada cujos pedaços são reunidos mais uma vez sem forma” (TOLKIEN, 2006b, p. 31).

Essa visão — que pode ser definida, no mínimo, como “celtofóbica” — está presente em outros relatos biográficos e correspondências trocadas pelo Professor Tolkien ao longo de sua vida. Essa aversão é até mesmo mais explícita quando o Professor argumenta com seu editor de maneira contundente que seu texto intitulado “O Silmarillion” nada tem de céltico. Nas palavras dele,

[...] eles não são celtas! [...] Conheço coisas célticas (muitas delas em seus idiomas originais, irlandês e galês), e sinto por elas uma certa aversão: em grande parte por sua irracionalidade fundamental. Elas têm cores vivas, mas são como uma janela de vitrais quebrada cujos pedaços são reunidos mais uma vez sem forma. (TOLKIEN, 2006b, p. 31)

Esse trecho demonstra um certo grau de repercussão junto aos estudos tolkienianos quando o assunto versa sobre celtas, obviamente. É a partir dele que se torna senso comum advogar que Tolkien não possuía nenhuma

referência céltica em suas obras, pois ele de forma clara e consciente rejeita esses elementos. É também por meio dele que podemos inferir a razão pela qual existem tão poucos estudos sobre os elementos célticos em Tolkien se comparados a trabalhos que investigam os elementos nórdicos ou mesmo cristãos de sua obra como um todo.

No entanto, as referências existem e são, de certa maneira, abundantes. Misturadas e diluídas no seu próprio imaginário inglês, anglo-saxão e “celtofóbico”, mas existentes e consistentes. Nesse sentido, isso promove um certo vulto de incompreensão, sobretudo entre os leitores leigos da obra, que associam elementos da cultura celta com a germânica. Isso se explica pela própria forma com que Tolkien lida com o assunto, pois reconhecemos que, se por um lado, o trabalho de esmiuçar as referências célticas dele é tão complicado quanto entender as diferentes concepções do celtismo, por outro lado temos de considerar que o próprio Professor tem lá sua boa dose de culpa ao criar essas barreiras de entendimento. Concordamos com Lyman-Thomas quando diz que Tolkien “demonstrava um entendimento complexo da interação entre a identidade pessoal, regional e nacional e era profundamente influenciado pelas línguas célticas e pela literatura” (LYMAN-THOMAS, 2014, p. 272, tradução nossa).¹⁰ No entanto, as declarações do próprio Tolkien criaram barreiras para se chegar a esse entendimento.

Decerto as tais barreiras criadas por Tolkien têm certo embasamento acadêmico incontestado, mas é possível também que haja nelas uma camada de visão de mundo à inglesa que colabore para que ela seja tão verbalmente explicitada. Um exemplo nesse sentido é outra carta para seu editor, Stanley Unwin, dessa vez em 1945, na qual o autor ainda relembra o diálogo de 1937 sobre a possível publicação de “O Silmarillion”, recordando seu interlocutor da opinião de Edward Crankshaw — um leitor contratado pela editora para ler o material — de que a obra possuía “uma certa beleza, mas de um tipo ‘celta’ irritante aos anglo-saxões” (TOLKIEN, 2006b, p. 113). Ele eventualmente concorda com a decisão e a colocação, em parte porque queria persuadir o interlocutor a publicar o livro, mas humildemente lamenta o fato de não ser um anglo-saxão de verdade, embora, como bem sabemos por sua biografia, fosse um inglês orgulhoso.

Esses trechos selecionados de suas cartas demonstram dois aspectos do Professor Tolkien com relação ao celtismo. O primeiro, mais superficial,

10 “Tolkien demonstrated a complex understanding of the interplay of personal, regional, and national identity and was profoundly influenced by Celtic languages and literature.”

deixa evidente a visão “celtofóbica” de Tolkien. O segundo, menos evidente, demonstra que ele possuía uma aversão maior para com as implicações que a denominação “celta” poderia trazer ao ser associado com sua obra literária do que para com a própria referência ao celtismo em si. Até mesmo porque Tolkien tinha conhecimento sobre os celtas históricos, possuía certa leitura e um razoável entendimento de celticidades e das línguas celtas.

Dentro desse entendimento sobre as celticidades, podemos destacar que Tolkien, como bem apontado por Carl Phelpstead (2011, p. 32), buscava com esse posicionamento que definimos como “celtofóbico” desvencilhar-se de uma visão romântica dos celtas, muito embasada pelas ideias de Matthew Arnold que, ao longo do século XIX, delimitou estereótipos raciais e essencialistas sobre os celtas. A visão arnoldiana do celtismo, conforme exposta em *On the Study of Celtic Literature* (1867), tinha um propósito geral de reconhecer diretamente que existia uma inferioridade étnica entre os celtas, o que explicaria o fato de tal cultura e “essência” acharem-se reduzidas a uma diluição cultural assimilada pela cultura britânica da era vitoriana.

É interessante que, ao adotar uma postura “celtofóbica” de contestação ao imaginário arnoldiano de celtismo, Tolkien acaba se aproximando do debate recente sobre o uso dos termos “celta” e “céltico” como categorias válidas para se analisar assuntos tão variados no espaço-tempo como populações da Idade do Ferro, línguas modernas minoritárias, expressões folclóricas contemporâneas ou mesmo a literatura medieval da Irlanda e do País de Gales, por exemplo. Esse debate tomou forma principalmente por meio das obras de Malcolm Chapman (1992) e Simon James (1999) na década de 1990, redefinindo por completo a forma como profissionais de diferentes campos acadêmicos utilizam o termo “celta” atualmente. Tolkien escreve na primeira metade do século XX, mas de alguma forma já se adianta em alguns destes fatores que seriam repensados em épocas posteriores, como a disputa entre a hipótese de invasão e dominação cultural versus um modelo de difusão entre contato e negociação entre povos, ou mesmo a própria conceitualização do termo “celta” como categoria cultural homogênea, o que apagaria certas reminiscências culturais locais.

Esse entendimento é de certa forma demonstrável por sua palestra proferida em 1955, intitulada “English and Welsh”. Nessa conferência, Tolkien cunha uma expressão que é, de maneira bem objetiva, um conceito-chave para se analisar o celtismo em suas diferentes nuances e complicações acadêmicas. Seria a expressão “sacola mágica” (“magic bag”) que delimitava o que podemos chamar hoje de uma “nebulosa céltica”, usando o termo de

Jean-Louis Brunaux (2014). Ou seja, o excesso de referenciais de Memória que promovem uma imagem turva do celtismo contemporâneo.

É relevante compreendermos melhor essa categoria, a da “nebulosa céltica”, uma vez que ela é oriunda do próprio termo “sacola mágica” criado por Tolkien e que, nesse caso, abrange o entendimento de diferentes definições do celtismo, seja entre as populações da Idade do Ferro, seja entre os grupos atuais que advogam esse pertencimento. O termo, como definido por Jean-Louis Brunaux, identifica algo que o próprio Tolkien já tinha esboçado dentro do seu “celtoceticismo”, o sentimento de ceticismo sobre a própria definição do celtismo, ou até mesmo se podemos definir algo como efetivamente celta. Brunaux amplia essa questão já levantada por Tolkien ao denominar a confusão que é tentar definir um padrão único para a identidade celta, seja na antiguidade ou na contemporaneidade dos festivais pela Europa, entre os debates linguísticos ou mesmo em meio às commodificações da nova era.¹¹

Decerto Brunaux menciona, como parte importante da sua própria reflexão, a célebre frase proferida por J.R.R. Tolkien sobre a “sacola mágica”, de onde praticamente tudo pode ser retirado. No entanto, o entendimento da “nebulosa céltica” feito a partir do conceito de “sacola mágica” só pode ser melhor compreendido se levarmos em conta a pretensão acadêmica de Tolkien ao criar o termo, de certa forma “celtocético”, já nos anos 50 do século XX.

O interessante é que, como a evolução do termo em estudos como o de Brunaux ou de John Collis (2003) deixa evidente, esse conceito tem uma ambiguidade que o caracteriza como atemporal nos estudos célticos. A ideia geral que ele define, como algo que deixa explícita a confusão provocada pelo senso comum com relação ao celtismo, é uma preocupação tanto atual dos estudos célticos quanto do passado, na época e no contexto específico do Professor Tolkien, que tentava desconectar a concepção que seus leitores possuíam do seu legendário como uma alegoria explícita do celtismo. Fica evidente que, em ambos os casos, existe uma incompreensão sobre o que é a “cultura de memória céltica” no geral. Nas palavras do próprio Tolkien,

11 Nesse sentido, existe a narrativa fantasiosa, um mito, de que há uma grande comunidade humana de costumes próprios, tomados por alguma celticidade e que não se percebe enquanto distinta por fatores ideológicos. Essa construção está ainda hoje presa entre o questionamento histórico dos celtas do passado e a realidade folclórica dos celtas do presente que se justificam em meio a esse mito de referências multidirecionais de memória que delimitam a “nebulosa céltica”.

Para muitas pessoas, talvez para a maior parte das pessoas fora da pequena companhia dos grandes acadêmicos, do passado e presente, “Céltico” de qualquer forma é, não por menos, uma sacola mágica, onde qualquer coisa pode ser colocada e de onde quase qualquer coisa pode sair. (TOLKIEN, 2006a, p. 185–186, tradução nossa)¹²

Ou seja, para Tolkien, a dificuldade de entendimento do celtismo enquanto conceito estava no que podemos compreender como um excesso de elementos, de referências, de apropriações, de disputas políticas de Memória das mais variadas. Sem contar que o próprio campo dos estudos célticos não era algo de que ele possuía domínio suficiente para se definir como especialista, o que o distanciava também da sua zona de conforto acadêmica, definida por seu conhecimento do corpus literário anglo-saxônico, do inglês médio e do nórdico antigo, da sua visão de mundo tipicamente inglesa ou mesmo do seu projeto literário pessoal de constituir uma “mitologia para a Inglaterra”. Talvez seja por essa razão que ele evoca, na sua definição de celtismo, o sentido da “sacola mágica” em que tudo cabe. Tolkien não entende as demandas desses grupos fora do aspecto linguístico técnico e formal, o que resultaria, em uma perspectiva contemporânea, na busca por políticas afirmativas ou de identidade.

De fato, Tolkien era um homem de seu tempo e insistir nessa questão seria anacrônico. Afinal, ele nem sequer enxergava essas questões como válidas a partir de uma visão particularmente inglesa ou mesmo “saxã”, como ele define ao longo de sua análise sobre os ingleses e galeses. No entanto, o que levou Tolkien a usar deliberadamente esse conceito é o seu próprio entendimento da “cultura céltica” inserida em uma “celtofobia” relacionada ao mito¹³ do celtismo.¹⁴ Contudo, é importante ressaltar que, ao

12 “To many, perhaps to most people outside the small company of the great scholars, past and present, ‘Celtic’ of any sort is, nonetheless, a magic bag, into which anything may be put, and out of which almost anything may come.”

13 “Mito” é um termo complexo por possuir diferentes significados em diferentes campos de estudo, ou até dentro de uma mesma disciplina. Nós adotamos aqui a concepção da Memória Social que compreende o mito por meio de uma abordagem antropológica/folclórica do termo que de fato nos permite entendê-lo como parte de um grupo geral de narrativas populares, evocando histórias tradicionais que advogam uma funcionalidade ligada ao controle e coesão social, educação, entretenimento e outras formas de interação social pela Memória coletiva.

14 O mito do celtismo é aqui compreendido como uma narrativa que envolve uma experiência, um sentimento que, para os grupos da franja céltica, recebe um caráter sagrado e que justifica sua própria existência. No caso do celtismo, enquanto categoria geral e aberta de compreensão da realidade específica desses grupos, o mito é fundamentado nas lendas e tradições folclóricas

se distanciar da categorização homogênea do celtismo, reconhecendo que o aspecto linguístico era mais relevante do que uma pretensa homogeneização racial, Tolkien se coloca de maneira combativa em relação aos seus contemporâneos que ainda apostavam em uma unidade cultural céltica pela Europa como hipótese aceitável.

Concordamos com Phelpstead (2011, p. 36) quando este argumenta que é a predileção linguística pelo galês em detrimento do gaélico irlandês que levou Tolkien a essa linha de raciocínio. No entanto, isso não afasta o ineditismo da fala de Tolkien sobre o tema, mesmo que seu caminho metodológico tenha se estruturado por uma dimensão mental de Memória mais próxima de sua percepção histórica enquanto inglês e de seus estudos acadêmicos pessoais — nesse caso, a partir da filologia.

Afinal, outra questão complicada que se desvela a partir da fala celtocética é a relação complexa entre sua definição do celtismo e o imaginário político e étnico que forma a base de suas concepções. No caso de Tolkien, sua fala está repleta de um posicionamento “saxão” ou, melhor dizendo, inglês sobre o tema.

Tolkien queria em suas obras literárias resgatar, de certa forma, um mito fundador inglês, coisa que ele reconhecia ser inexistente. Nesse sentido, ele se apoia no que conhecia de línguas germânicas, no seu conhecimento sobre o que considerava ser um grupo saxão e, assim, despreza qualquer possibilidade de ver o elemento céltico como um grupo étnico e cultural compreensível. Ele vê nesse elemento a indefinição mitológica dos gaélicos, a loucura feérica de um povo que fora oprimido e que é reconhecidamente o Outro.¹⁵

Todavia isso é mais complexo do que aparenta. Em outras palavras, ele reforça que se deixe de lado o Mito Celta, pois em sua invenção de memória ele imagina um outro mito identitário. E que mito seria esse? Bem, para

presentes na literatura, na música e em todo o aparato regional que possa perpetuar certos arranjos sociais resistentes dessas identidades. Tudo isso abrangendo uma categoria básica de compreensão da realidade pelo exclusivismo resistente que justifique sua realidade social, mesmo que dele possa se compreender uma memória multidirecional próxima do que compreendemos como uma “nebulosa céltica”.

15 Esse desprezo vem em grande parte também como uma expressão de sua “englishness”, seu ideal britânico que não lhe permite reconhecer a força dessa identidade. A oposição feita nesses termos entre o barbarismo céltico e a civilidade inglesa é base da imagem construída, uma vez que ele próprio poderia ser base constituinte da Britannia, mas esse ideal foi preterido pela identificação romana. Nesse sentido, cabe ao discurso inglês e “saxão” olhar para o céltico como algo de impossível apreensão em termos identitários válidos.

Tolkien, era necessário buscar um imaginário insular medieval que respeitasse as estruturas locais, mas preso a uma Memória Cultural ancestral conectada com um passado de uma Inglaterra medieval, católica e principalmente repleta de tradições locais resistentes e interconectadas.

Nesse intento, a valorização de um ideal céltico homogêneo colocaria o seu projeto imaginário por terra. Por essa razão, em alguns de seus relatos é possível depreender uma contestação do celtismo, mesmo que se reconheça ao mesmo tempo sua potência ou beleza. Em suas próprias palavras “Tudo é possível no fabuloso crepúsculo céltico, que não é tanto um crepúsculo dos deuses quanto da razão” (TOLKIEN, 2006a, p. 186, tradução nossa).¹⁶

É por esta razão que Tolkien se utiliza de elementos literários célticos na construção de seu legendário, sobretudo nos seus conhecidos Elfos, e ao mesmo tempo não reconhece o celtismo de sua obra: no final das contas, sua peculiar visão de mundo inglesa e medieval deixará de lado qualquer aprofundamento sobre o Mito do celtismo, mesmo que seja notória sua habilidade de interpretação e compreensão a partir do uso de fontes literárias bretãs ou galesas, por exemplo.

Por um lado, temos o Tolkien que vê nos mitos celtas algo por demais misturado e sem “essência” própria, cristianizado ao extremo e com referências que, ao serem reunidas, ficam sem forma, como vitrais desencaixados. Nessa alegoria, ele não vê uma base cultural céltica tal que possa ser usada como estudo unificado. Por outro lado, temos um Tolkien que tampouco reconhece a identidade inglesa moderna de sua época como parâmetro válido. Sua visão de Inglaterra era uma Inglaterra saxã medieval, cristã e com tradições oriundas de uma medievalidade imaginada a partir de suas leituras acadêmicas e sua experiência literária mitológica que fomentou um legendário inteiro dentro da proposta de se criar uma mitologia para a Inglaterra.

A Inglaterra de Tolkien seguramente não é a Inglaterra contemporânea, afinal, em suas próprias palavras, ele declara que ama a “Inglaterra (não a Grã-Bretanha e certamente não a Commonwealth britânica (grr!))” (TOLKIEN, 2006b, p. 68) e dessa fala podemos depreender o quadro de invenção de memória e medievalidade explicitadas acima.

Nesses termos, nós seguimos a ideia já elaborada por Verlyn Flieger (2005, p. 122) e entendemos que devemos olhar para as obras de Tolkien com uma proposta analítica que consiga desbravar essa barreira imposta pelo

16 “Anything is possible in the fabulous Celtic twilight, which is not so much a twilight of the gods as of the reason.”

próprio Tolkien de que em seu legendário não se poderia encontrar nenhum elemento céltico para além de uma “clara beleza elusiva que alguns chamam de céltica”, conforme afirmou em carta (TOLKIEN, 2006b, p. 141).

É preciso ir além e compreender que Tolkien, mesmo sem reconhecer o celtismo de suas obras, tinha consciência das influências literárias célticas em seu legendário. Basta tomarmos a língua galesa, por exemplo, descrita por Tolkien como inspiração para uma de suas línguas élficas:

A língua viva dos Elfos Ocidentais (*Sindarin* ou Élfico-cinzento) é a que geralmente se encontra, especialmente em nomes. Deriva de uma origem comum ao *Quenya*, mas as mudanças foram deliberadamente planejadas para dar-lhe um caráter linguístico muito similar (embora não idêntico) ao galês britânico: pois esse é um caráter que considero, em alguns modos linguísticos, muito atraente; e porque parece adequar-se ao tipo de lendas e histórias “célticas” contadas sobre seus falantes. (TOLKIEN, 2006b, p. 170)

Ou seja, as referências estão lá. Seja no conhecimento acadêmico do próprio Tolkien, ou na sua também conhecida “biblioteca céltica”,¹⁷ repleta de títulos clássicos, ou mesmo em seu legendário. Basta um olhar mais atento e encontraremos todo um mundo celta dentro dos textos do Professor Tolkien — e uma possibilidade de leitura céltica de uma literatura basilar para a mentalidade contemporânea —, escondido em meio às referências mais conhecidas. Escondido até mesmo dos olhos do próprio Professor que costumava, por conta do seu imaginário elaborado de memória e medievalidade, negá-lo.

Do Senhor e Senhora Tudo Foi Dito: Conclusões sobre o Pós-celtismo de Tolkien

O caráter celtocético do trabalho do Professor Tolkien estava então presente nas suas declarações ou mesmo nas suas falas mais explicativas sobre o que compreendia das literaturas de línguas celtas. No entanto, isso não explica

17 Dimitra Fimi desenvolve uma boa análise dessa “biblioteca céltica” do Professor Tolkien em seu artigo *Tolkien’s ‘celtic’ type of legends: Merging Traditions* (2007). Nesse texto, a autora explica como vários livros do gabinete pessoal de Tolkien terminaram em duas bibliotecas de Oxford contendo inúmeros títulos tanto de literatura como também de estudos em gramática e linguística das línguas celtas como o Galês médio, o irlandês antigo e o bretão. Entre os diversos títulos (que podem ser encontrados na listagem publicada por Oronzo Cilli em *Tolkien’s Library* (2019) encontramos, por exemplo, uma cópia do *Barzaz Breiz* de Villemarqué, além de outros títulos correlatos.

diretamente por qual motivo Tolkien reproduzia em seu legendário elementos próprios de um “mundo celta” que ele tanto criticava. As explicações para essa questão estão diretamente ligadas ao imaginário do Professor para com as literaturas de línguas celtas, seja gaélica irlandesa, galesa ou bretã, como é o caso específico da “Balada de Aotrou & Itroun”, refinada por seu trabalho publicado na *The Welsh Review*, mas que perdurou em outros textos por ele escritos como *O Silmarillion* ou mesmo *O Senhor dos Anéis*.

Um conceito interessante para se pensar esse uso é proposto por Yoko Hemmi (2016) por meio da ideia de pós-celtismo. Segundo Hemmi (2016, p. 9), as mudanças textuais propostas por Tolkien em seu refinamento da matéria literária céltica em obras publicadas como *O Senhor dos Anéis*, ou mais precisamente “A Balada de Aotrou & Itroun”, seriam um exemplo interessante de como os elementos antes fragmentados e caóticos da “clara beleza elusiva que alguns chamam de céltica” seriam utilizados por ele de maneira a dar ênfase a alguns de seus temas próprios e originais.

Seguindo esse raciocínio, por exemplo, a repetição no refrão de elementos aquáticos ou mesmo das cavernas e portos rochosos na versão de Tolkien do conto bretão serviria a esse propósito, marcando, por meio da estética pessoal, elementos mais específicos como a morada feérica da Corrigan, as construções rochosas de Carnac conhecidas como dolmens ou as fontes e meios aquáticos com propriedades mágicas presentes na floresta de Broceliande.

O que Tolkien faz nesse caso é imbuir os em elementos retirados das literaturas de línguas célticas com seus valores pessoais, gestando um imaginário inventado de Memória céltica. Essa invenção de Memória serve a um propósito bem claro que é, por um lado, promover uma visão “celtocética” do celtismo, descolada do imaginário romântico do século XIX e pautada principalmente na leitura de autores como Matthew Arnold (2009) ou mesmo Ernest Renan (1990) sobre o tema e, por outro lado, promover também uma visão propriamente tolkieniana desse material literário céltico. Essa mescla está presente e até mesmo define o pós-celtismo de sua obra.

No caso específico de “A Balada de Aotrou & Itroun”, o pós-celtismo da obra aparece como um mecanismo literário para inserir no original compilado por La Villemarqué de uma mensagem bem tolkieniana, que é o tema da queda causada pelo sentimento de posse ou controle sobre uma situação, que, como bem definido por Hemmi (2016, p. 14), é um tema comum em seu legendário.

Em verdade, o pós-celtismo de Tolkien vai bem além e reflete não apenas sua tentativa de refinar ou mesmo de conjugar elementos da literatura tradicional bretã, galesa ou irlandesa com sua própria invenção de memória sobre o tema, mas também de inseri-los em sua visão pessoal de identidade e sociedade que seguramente não era a presente na modernidade. Em outras palavras, o pós-celtismo que Tolkien apresenta é um recurso que promove um projeto de identidade sobre suas obras, próprio da ideia de Identidade Insular proposta por Carl Phelpstead (2011, p. 114). Esse conceito, que engloba também os elementos do que hoje chamamos de Bretanha francesa em um período no qual as barreiras culturais e geopolíticas eram relativamente diferentes da modernidade, serve como base para uma memória imaginada sobre um período histórico entre o fim da influência romana e a formação de um medievo.

O conceito de Identidade Insular engloba, então, uma invenção de Memória sobre o passado britônico em um recorte histórico e geográfico que ignora a construção britânica moderna e celebra um substrato histórico de um passado remoto, uma Memória cultural como proposta por Jan Assman (2011), formalmente organizada em um caráter mítico fundacional, contra presente¹⁸ e parte de um sistema valorativo perene.

Essa proposição da Identidade Insular, localizada geograficamente na interseção da Bretanha francesa com as ilhas do arquipélago norte entre o fim do período romano e o início de uma formação medieval, é obviamente aberta ao debate, mas ajuda a explicar todo o processo de criação geográfico e pseudo-histórico do legendário do Professor Tolkien, no qual características diversas dialogam entre si, seja a partir de um referencial nórdico, cristão ou presente nas literaturas de língua celta, como brevemente demonstrado neste texto.

A invenção de Memória cultural sobre esse período pode ser alcançada por diferentes chaves de leitura, entre elas o pós-celtismo apresentado por Tolkien em seus trabalhos. A partir desse conceito, conseguimos acessar o caráter fundacional da Memória mítica imaginada pelo Professor, extraíndo possíveis significados sobre sua visão do presente tendo em mente que alguns desses valores eram perenes e, por isso, imutáveis em sua própria releitura, seja no legendário ou em textos pontuais como “A Balada de Aotrou & Itroun”.

18 Ou seja, que evidencia no presente o que foi perdido no processo de construção da Memória enquanto Mito.

O elemento contra presente é evidenciado pela forma como Tolkien usa o material “céltico”, polindo e refinando os textos de maneira a demonstrar no presente o que foi perdido ou mesmo marginalizado em um passado remoto e imaginado. É sobretudo a partir desse elemento que o pós-celtismo de Tolkien atua, como exemplificado nas modificações feitas por ele ao compor “A Balada de Aotrou & Itroun”.

Pois é dentro dessa “sacola mágica céltica”, como dita pelo próprio Tolkien, que o pós-celtismo se torna uma das chaves que abrem o nosso entendimento para algumas das ponderações feitas pelo Professor não apenas sobre o celtismo, mas também com relação à valorização do projeto de Identidade Insular medieval inventada ou mesmo sobre suas ideias contrárias ao projeto imperialista da modernidade inglesa. Essas construções podem parecer complexas e de difícil encaixe nos parâmetros contemporâneos, e é justamente por isso que essas diferentes dimensões de Memória necessitavam de certo refinamento e experimentação alcançados somente ao inseri-las em um Mundo Secundário conhecido por nós como Terra-média.

Referências

- ARNOLD, Matthew. *On the Study of Celtic Literature*. Dublin: Four Courts Press, 2009.
- ASSMAN, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BRUNAU, Jean-Louis. *Les Celtes: Histoire d'un Mythe*. Paris: Belin, 2014.
- CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.
- CHAPMAN, Malcolm. *The Celts: The Construction of a Myth*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1992.
- CHARTIER-LE FLOCH, Ewan. *Histoire de l'Interceltisme en Bretagne*. Spézet: Coop Breizh, 2013.
- CILLI, Oronzo. *Tolkien's Library: An Annotated Checklist*. Edinburgh: Luna Press Publishing, 2019.

- COLLIS, John. *The Celts: Origins, Myths and Inventions*. Gloucestershire: Tempus Publishing, 2003.
- ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
- FIMI, Dimitra. Tolkien's "Celtic" type of legends": Merging Traditions. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 4, p. 51–71, 2007.
- FLIEGER, Verlyn. *Interrupted Music: The Making of Tolkien's Mythology*. Kent: Kent State University Press, 2005.
- GARTH, John. *Tolkien and the Great War*. London: HarperCollins, 2004.
- HEMMI, Yoko. Tolkienesque Transformations: Post-celticism and Possessiveness in 'The Lay of Aotrou and Itroun'. In: FOREST-HILL, Lynn (ed.). *The Return of The Ring: Proceedings of the Tolkien Society Conference 2012*. Volume II. Edinburgh: Luna Press Publishing, p. 3–14, 2016.
- JAMES, Simon. *The Atlantic Celts: Ancient People or Modern Invention?*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1999.
- LA VILLEMARQUÉ, Théodore Hersart de. *Le Barzhaz Breizh: Trésor de la Littérature Orale de la Bretagne*. Spézet: Coop Breizh, 1997.
- LYMAN-THOMAS, J.S. Celtic: "Celtic Things" and "Things Celtic" – Identity, Language, and Mythology. In: LEE, Stuart D (ed.). *A Companion to J.R.R. Tolkien*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2014. p. 272–285.
- PHELPSTEAD, Carl. *Tolkien and Wales: Language, Literature and Identity*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.
- RENAN, Ernest. What is a Nation?. In: BHABHA, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990. p. 8–22.
- TOLKIEN, J.R.R. English and Welsh. In: TOLKIEN, Christopher (ed.). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006a.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Lay of Aotrou & Itroun*. Edição de Verlyn Flieger. London: HarperCollins, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006b.

A Mitologia de Tolkien Além do Legendário

Tolkien's Mythology Beyond the *Legendarium*

Érica Rodrigues Fontes¹

O artigo objetiva encontrar elementos que indiquem uma consonância entre algumas das narrativas ficcionais breves de J.R.R. Tolkien e as estórias mais conhecidas de seu legendário. Pretende-se também identificar elementos que enfatizam a ligação desses textos com a obra do autor em sua totalidade. O trabalho será analisado principalmente à luz do ensaio de Tolkien “Sobre Estórias de Fadas”, que contém sua definição de fantasia, dos pensamentos de Verlyn Flieger em *Interrupted Music* [Música Interrompida] (2005) e Dimitra Fimi em *Tolkien, Race and Cultural History: from Fairies to Hobbits* [Tolkien, Raça e História Cultural: das Fadas aos Hobbits] (2010), considerando o que as estudiosas defendem sobre a evolução da obra e da mitologia do autor. PALAVRAS-CHAVE: J.R.R. Tolkien; Fantasia; Mitologia; Estórias de Fadas; Reino Perigoso.

The article aims at finding elements which indicate a consonance between some of J.R.R. Tolkien's short narratives and the best-known stories from the author's *legendarium*. It also seeks to identify elements which emphasize the connection between these narratives and the author's work in general. The paper will be analyzed mainly in the light of “On Fairy-stories”, which contains his own definition of fantasy, of Verlyn Flieger's *Interrupted Music* (2005) and Dimitra Fimi's *Tolkien, Race and Cultural History: from Fairies to Hobbits* (2010), considering what they defend about the evolution of the author's work and mythology. KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; Fantasy; Mythology; Fairy-stories; Perilous Realm.

A MAIOR PARTE DOS TEXTOS SOBRE J.R.R. TOLKIEN atribui grande valor ao que foi registrado sobre sua vida, principalmente à biografia publicada por Humphrey Carpenter em 1977. Existem, de fato, coincidências curiosas entre a vida do autor e seus dois trabalhos mais conhecidos, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*. Contudo, em uma análise mais detalhada de sua obra, também é possível identificar reverberações de sua vida pessoal em vários de seus outros textos ficcionais, tais como *Cartas do Papai Noel* (*Letters from Father Christmas*), *Roverando* (*Roverandom*), *Senhor Boaventura* (*Mr. Bliss*) e *Mestre Gil de Ham* (*Farmer Giles of Ham*). Em *Tolkien, Race and Cultural History*, Dimitra Fimi analisa a evolução da mitologia do autor em consonância com as experiências de vida dele, considerando sua

¹ Professora Associada de Língua Inglesa e Literatura (UFPI).

E-mail: ericarodriguesfontes@gmail.com

obra uma extensão de suas vivências e efetuando comparações “entre ficção e biografia e as maneiras pelas quais tais comparações podem ser mutuamente esclarecedoras” (FIMI, 2010, p. 7, tradução nossa).²

A mitologia de Tolkien, contudo, vai muito além de seu legendário, termo utilizado para o grupo de narrativas que se passam no reino de Arda. Ela foi abraçada como missão de vida, como afirma Flieger: “Esses vários fatores — pesquisa sobre o folclore, consciência nacional, amor por contos de fadas e desejo de escrevê-las — são motivos razoáveis para responder o ‘por quê?’ de Tolkien ter se elegido como o mitógrafo da Inglaterra” (FLIEGER, 2005, p. 8, tradução nossa).³ Em 1951, Tolkien escreve sua famosa carta a Milton Waldman, então editor da Collins, explicando sobre seu processo criativo e seu mundo imaginário. Entre outras coisas, Tolkien afirma não se lembrar de quando não estava construindo sua obra (TOLKIEN, 2004, p. xv) e que, desde o início, teve uma paixão básica: mito e contos de fadas, percebendo uma deficiência de “lendas heroicas no limiar do conto de fadas e estória” para o seu apetite (TOLKIEN, 2004, p. xvi, tradução nossa).⁴ Para Fimi, “seu interesse migrou de criar uma mitologia ‘nacional’ para experimentar o gênero do romance e das estórias para crianças” (FIMI, 2010, p. 196, tradução nossa).⁵

Sobre as estórias⁶ de Tolkien para crianças, há debate sobre ser esse o real intuito do autor, uma vez que, em “Sobre Estórias de Fadas” Tolkien afirma que narrativas de fantasia não são especificamente para crianças (2020c, p. 44–47), mas a maior parte de suas estórias em fase embrionária ou final foram criadas para o público infantil de dentro de sua casa. Para Jones (2021), a carreira de Tolkien “como autor de fantasia lendária poderia nunca ter ocorrido sem seus filhos”.⁷ Embora suas estórias sejam embasadas em seu

2 “[...] between fiction and biography, and the ways in which such comparisons can be mutually illuminating.”

3 “These several factors — folklore research, national consciousness, love for fairy stories and the desire to write them — are reasonable answers to the ‘why?’ of Tolkien’s self-election as England’s mythographer”.

4 “[...] heroic legend on the brink of fairy-tale and history [...]”.

5 “[...] his interest moved from creating a ‘national’ mythology to experimenting with the genre of the novel and with children’s stories.”

6 O ensaio “Sobre Estórias de Fadas” é uma das bases teóricas deste artigo. Na tradução de Reinaldo José Lopes, os termos estória (*story*), história (*history*) e conto (*tale*) são diferenciados e, por isso, aqui, utilizaremos o termo “estória” para narrativas ficcionais.

7 “[...] his career as a legendary fantasy author may never have come about without his children”.

conhecimento acadêmico, muito de sua inspiração vem de experiências pessoais. No entanto, se Tolkien, por um lado, não defendia uma escrita específica para crianças, por outro, “não se pode diminuir a importância que o desejo de entreter e educar seus filhos teve no seu estilo como escritor e no desenvolvimento de sua ficção inicial” (JONES, 2021, tradução nossa).⁸

Em “Sobre Estórias de Fadas”, Tolkien se opõe claramente à classificação de “estórias para crianças” dada por críticos, editores e estudiosos. Mas, ainda que alguns de seus escritos sejam classificados como “estórias para pessoas jovens”, porque o primeiro objetivo do autor era entreter e ensinar seus filhos valores espirituais, morais e sociais por meio delas, essas obras não foram escritas de forma isolada em relação a seu legendário. Em *Cartas do Papai Noel* (2020), segundo Fimi, Tolkien “leva seu Papai Noel a direções diferentes, gravitando rumo à sua própria mitologia da Terra-média, que estava se desenvolvendo paralelamente” (FIMI, 2017, tradução nossa).⁹ No texto de Tolkien, “a mitologia do autor é reforçada, e a mitologia tradicional do Natal é modificada” (FIMI, 2017, tradução nossa).¹⁰

Todas as narrativas estudadas neste artigo foram criadas durante a escrita do legendário do autor, que levou décadas e nunca foi terminado, mas foi constantemente reescrito: conforme afirma Garth (2020, p. 45), Tolkien reiniciou seu legendário várias vezes. Não é surpreendente, portanto, que vários de seus textos apresentem semelhanças: ambientados em Arda ou não, eles estão, em certa medida, de acordo com o projeto do autor como criador de uma mitologia para a Inglaterra. Para Fimi, qualquer trabalho do autor que acontece na Terra-Média é parte de um quadro maior (FIMI, 2010, p. 202). Expandindo essa ideia, Christina Scull e Wayne G. Hammond afirmam, na Introdução à *Roverandom*,¹¹ que “[com] a publicação de mais trabalhos de Tolkien, nos vinte e cinco anos após a sua morte, tornou-se claro que quase todos os seus escritos estão interrelacionados, mesmo que em pequena medida, e que cada um ilumina os outros” (HAMMOND; SCULL,

8 “But the degree to which his storytelling and characterization developed from his desire to entertain and educate his kids can’t be overstated in the development of his early fiction”.

9 “But he also takes his Father Christmas in different directions, gravitating towards his own mythology of Middle-earth, which was developing in parallel.”

10 “[...] his mythology is reinforced, Christmas mythology is changed”.

11 Aqui a versão em inglês foi utilizada e traduzida e, por isso, optou-se por mencionar o título original em inglês.

2015b, p. 31, tradução nossa).¹² De que modo, então, podemos afirmar que qualquer trabalho de Tolkien é parte de um quadro maior?

Este artigo busca identificar como as obras *Cartas do Papai Noel*, *Roverando*, *Senhor Boaventura* e *Mestre Gil de Ham* — textos mais breves ou “infantis” de Tolkien e que não se passam na Terra-média — seguem os mesmos princípios ideológicos das narrativas do legendário do autor, mais longas e conhecidas e, da mesma forma, são coerentes com a visão do autor sobre a fantasia e mitologia, conforme mencionado na correspondência a Waldman e em seu ensaio “Sobre Estórias de Fadas”. Cabe antes uma breve consideração sobre a mitologia na obra de Tolkien.

A Mitologia em Tolkien

Em *Interrupted Music*, Verlyn Flieger afirma que “a função principal de qualquer mitologia, real ou não, é refletir uma cultura para si, dando a ela uma história e identidade assim como uma conexão com o sobrenatural ou transcendente” (FLIEGER, 2005, p. 139, tradução nossa).¹³ Flieger aponta que Tolkien foi ímpar — e mais bem-sucedido do que Spenser, Yeats, Milton e Blake — em sua criação mitológica em virtude de seu *corpus* de histórias. Ela afirma: “nenhum outro escritor que conheço abraçou e realizou tão completamente todos os aspectos de uma tradição mítica oral e escrita como ele foi capaz de fazer” (FLIEGER, 2005, p. x, tradução nossa).¹⁴ Ainda segundo Flieger, a grandeza da criação mitológica em Tolkien está em sua abrangência — em suas narrativas, há referência à tradição oral e escrita, assim como a contos populares de diferentes épocas.

Como defendido pelos estudiosos do mito Joseph Campbell e Mircea Eliade em, respectivamente, *O Poder do Mito* e *Mito e Realidade*, há sempre algo maior implícito na narrativa mitológica, um sentido para a vida através de personagens e lugares aparentemente inacessíveis e distintos da realidade vivida pelo leitor; há uma proposta sobrenatural clara. Fimi (2010, p. 11) identifica a existência de um objetivo espiritual e teológico na mitologia de

12 “As more of Tolkien’s works have been published in the quarter-century since his death, it has become clear that nearly all of his writings are interrelated, if only in small ways, and that each sheds a welcome light upon the others.”

13 “The chief function of any mythology, real or feigned, is to mirror a culture to itself, giving it a history and identity as well as a connection to the supernatural or transcendent”.

14 “No other writer I know of so wholly embraced and actualized all the aspects of a mythic tradition both oral and written as he was able to do”.

Tolkien a partir da imitação de mitos antigos; Flieger, por sua vez, aponta que, no século XIX, os mitos tiveram um momento especial durante a pesquisa dos contos folclóricos, produtos diretos desses mitos (2005, p. 17). Mas Tolkien não queria apenas conhecer lendas e histórias de uma cultura para imitá-las, e criticava folcloristas e arqueólogos por “apenas examinarem dados” e não usarem criativamente o material que encontravam, o que era um de seus objetivos (FIMI, 2010, p. 39).

Ecos de várias histórias, provenientes de várias culturas, podem ser percebidos implicitamente em seu trabalho, mas de forma criativa. Há apenas uma impressão da fonte em um contexto diferente, com propósitos diferentes. Se a mortalidade dos Homens e a imortalidade dos Elfos trazem reflexões profundas sobre a existência humana em *O Silmarillion* e *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, as histórias mais breves também têm ensinamentos pautados em princípios espirituais, principalmente os difundidos pelo cristianismo. *Ferreiro de Bosque Grande* destaca vários ensinamentos — entre eles um sobre a humildade. O cozinheiro assistente, chamado na história de Novato é, na verdade, o Rei de Terra-Fada,¹⁵ mas ele só se apresenta assim ao arrogante cozinheiro Noques no final da narrativa, causando-lhe grande surpresa e medo. Em *Roverando*, o cachorro Rover, que não é gentil com o mago Artaxerxes ao pedir sua bola de volta, vive grandes aventuras após ser transformado pelo mago em um cachorro de brinquedo. Rover aprende pelo menos uma lição: é preciso respeitar os mais velhos. Em *Cartas do Papai Noel*, o cotidiano do protagonista é compartilhado com a família Tolkien nas cartas que envia. Os textos, normalmente bem-humorados, trazem reflexões profundas sobre as crianças do mundo e a guerra, por meio de um olhar que busca ser compassivo e conscientizador.

Nas narrativas de Tolkien, mito e fantasia caminham juntos, convidando o leitor a locais de encantamento e viagens por paisagens montanhosas e litorâneas que acabam por revelar não só um universo paralelo, mas o mundo interior de cada um. O ensaio “Sobre Histórias de Fadas” é definido por Diego Klautau (2021) como “o texto mais importante de Tolkien sobre teoria literária” e, por Flieger, como uma autoanálise de Tolkien: “‘Sobre Histórias de Fadas’ é tanto uma justificativa ampliada para o que ele fez

15 Os termos Terra-Fada e Feéria são sinônimos e serão usados no texto com o mesmo significado.

quanto seu manifesto criativo de como ele o fez” (FLIEGER, 2005, p. 26, tradução nossa).¹⁶

No texto teórico, o encontro da fantasia e mitologia é explicado pelo conceito de subcriação, enfatizando que o “mito é realidade subcriada”, conforme explica Ronald Kyrmse (2003, p. 23). Subcriação é o Mundo Secundário, que imita o Mundo Primário, onde vivemos cotidianamente e que foi criado por Deus (FIMI, 2010, p. 120). Assim, o ensaio responde a três perguntas principais sobre os contos de fadas: o que são, qual é sua origem e seu uso ou função (TOLKIEN, 2020c, p. 17). Tolkien defende que contos de fadas não são sobre fadas, mas sobre Feéria: “o reino ou estado no qual as fadas têm seu ser” (TOLKIEN, 2020c, p. 23). Ela é um Reino Encantado e Perigoso, de maravilhamento e descobertas, entendido como verdadeiro pelos que o “visitam”. Esse reino é subcriado, e manifesta a lógica de um mundo fantástico e mitológico que ainda fornece ao leitor a esperança da eucatástrofe, “uma graça repentina e miraculosa: nunca se pode contar que ela se repita” (TOLKIEN, 2020c, p. 75); é a esperança do Evangelho adaptada para a ficção, porque Tolkien afirma igualmente que o “Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da estória do Homem” (TOLKIEN, 2020c, p. 78).

Em todas as narrativas estudadas neste artigo, o leitor é convidado a adentrar o Reino Perigoso e ser surpreendido com a esperança. Alguns elementos específicos foram selecionados para análise exatamente porque demonstram uma clara ligação com o propósito tolkieniano de literatura e semelhanças com textos do seu legendário. Para a pesquisa, foram destacados principalmente *personagens*, *temas* e *lugares* e como esses elementos contribuem para a manifestação da mitologia e fantasia nas narrativas.

As obras serão apresentadas na ordem provável em que foram criadas (não necessariamente escritas) e não na ordem em que foram publicadas, pois entende-se que a ordem de escrita e desenvolvimento dos textos é mais instrumental para a compreensão do processo criativo do autor. Ressalta-se também que algumas dessas obras só foram lançadas muitos anos após o sucesso de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, o que alteraria a percepção de sua interinfluência. Kyrmse salienta que “a imaginação de Tolkien, nos anos 20 e 30, prosseguia por duas trilhas paralelas: a grandiosa mitologia e os contos divertidos [...]. No começo da década de 30, as duas vertentes se encontraram” (KYRMSE, 2003, p. 12). Esse encontro pode ser notado em *O Hobbit*

16 “On Fairy-Stories’ is both his extended rationale for what he did and his creative manifesto for how he did it”.

que, inicialmente, usa um tom infantil, com bastante humor, tornando-se mais complexo e sério na segunda edição (1951), conforme se ajustou ao enredo de *O Senhor dos Anéis*, para cuja criação foi fundamental. Há ainda uma terceira vertente na obra de Tolkien que é produto de sua pesquisa filológica — seus estudos e traduções de *Sir Gawain and the Green Knight* e *Beowulf* são bons exemplos. Esse material é uma rica fonte para o pensamento tolkieniano em seu viés moral, espiritual, literário e seu uso do conceito de mito e fantasia, influenciando várias de suas obras.

Cartas do Papai Noel

Em *Cartas do Papai Noel*,¹⁷ muitas são também as reverberações mitológicas tolkienianas, a começar pela presença de alguns personagens que povoam seu legendário (elfos, gobelins e dragões) e outros de seus textos — o Homem-da-Lua, por exemplo. Embora tenha havido alterações na caracterização deles, elas foram sutis: no decorrer da carreira de Tolkien, as Fadas foram transformadas em Elfos (FIMI, 2010, p. 197). Assim, alguns dos auxiliares do Papai Noel são Elfos, mesmo que mais simples ou “simplificados para crianças”, mas reminiscentes dos Elfos de seus poemas mais antigos (FIMI, 2010, p. 25–26). Os Gobelins sempre estiveram conectados a uma ideia de mal (FIMI, 2010, p. 32) e se tornaram equivalentes aos Orques. Os Gnomos, por sua vez, tornaram-se equivalentes aos Elfos mais dotados (FIMI, 2010, p. 40). Na verdade, os gnomos nunca foram equivalentes a duendes na obra de Tolkien: eles correspondem, de fato, aos elfos Noldor, baseados na definição grega de conhecimento e sabedoria (TOLKIEN, 2018a, p.30).

Os Gobelins são citados nas cartas a partir de 1932 (definidos como “piores do que ratos”) e até 1942,¹⁸ quando parecem ter sido, mais uma vez, derrotados. Esses seres das trevas são apaixonados por ferrovias de brinquedo e, sempre que podem, usurpam esses presentes da Casa do Penhasco, a morada do Papai Noel, conforme narrado na carta de 1933. Isso parece transparecer a aversão do autor a máquinas, ferrovias e tudo o que traz alteração desarmoniosa com os espaços da natureza. Papai Noel torna-se porta-voz dessa resistência ao progresso quando afirma, na carta de 1931: “Vocês não devem acreditar em nenhuma imagem que virem de mim em

17 A respeito de *Cartas do Papai Noel*, cf. também o artigo de Solange Carvalho neste volume. [N.E.]

18 Na edição brasileira de 2020, utilizada nesse artigo, não há número de páginas e, por isso, a identificação dos trechos será feita através dos anos nos quais as cartas foram publicadas.

aviões ou automóveis. Eu não consigo dirigir nenhum deles e nem quero; e são lentos demais, de qualquer modo (para não falar do cheiro)”. A tecnologia estava, de fato, bem distante da casa de Tolkien e sua família e, segundo Carpenter (2018, p. 332), eles não possuíam nem eletrodomésticos.

A aversão do autor em relação a máquinas, poluentes e danos causados pelo progresso à natureza fica clara em sua palestra “Dragons” [Dragões]. O autor define o dragão às crianças do Museu da Universidade como um ser “cheio de um espírito terrível”, o qual “é bem capaz de sobreviver e de entrar em outras coisas que poderiam contrariamente ter sido úteis ou lindas: os seres humanos ou o que fazem, como carros ou aviões” (TOLKIEN, 2018b, p. 48; 61, traduções nossas).^{19, 20}

As cartas assinadas pelo Papai Noel e depois por vários de seus ajudantes começaram a ser produzidas ainda em 1920, sempre destinadas aos filhos de Tolkien e escritas pelo próprio autor. Papai Noel mandava informações sobre os presentes de Natal enviados e sobre sua vida cotidiana no Polo Norte. Também fazia perguntas sobre o estado de saúde das crianças e sobre as experiências na escola. As cartas eram enviadas em envelopes temáticos com selos do polo Norte e transportadas de várias formas — “por Rena direta” (em 1927) e “via Elfo Mensageiro” (em 1936), por exemplo. As correspondências continham desenhos mostrando o trabalho de Papai Noel, sua casa, decoração, a região onde mora e até eventos — um jantar para celebrar a recuperação do Urso Polar, seu principal ajudante, depois de um período no qual esteve doente, o que pode ser observado na carta de 1930.

Ao contrário de outras versões famosas do personagem, o Papai Noel de Tolkien não é colocado em um pedestal. Possivelmente, foi o poema do século XIX “‘Twas the Night Before Christmas” [“Era Véspera de Natal”], de Clement C. Moore, que lançou a “ideia de Papai Noel vestido de vermelho e branco, dirigindo um trenó puxado por renas toda véspera de Natal entregando presentes para crianças” (FIMI, 2017, tradução nossa).²¹ Papai Nicolau Noel é descrito fisicamente e se mostra simpático quando entra em uma determinada casa. Lá dentro, porém, “ele não disse nenhuma palavra e

19 “[...] he was filled with a terrible spirit.”

20 “*That* [the spirit of the dragon] is quite capable of surviving and getting into other things that might otherwise have been useful or beautiful: men or things they make, like cars or aeroplanes.”

21 “The idea of Santa Claus dressed in red and white, and riding a sleigh drawn by reindeer every Christmas Eve delivering presents to children, comes from perhaps the best-known poem in the English language: ‘The Night Before Christmas’”. O poema também é conhecido sob o título “‘Twas the Night Before Christmas”, versão usada neste trabalho.

seguiu direto para seu trabalho” (MOORE, 1912, tradução nossa).²² Já o Papai Noel de Tolkien não apresenta características de um personagem idealizado, tampouco evita a exposição de suas limitações ou a interação com as crianças. Sua letra, por exemplo, é trêmula, porque ele é idoso, mas, ainda assim, ele mesmo escreve suas cartas. Quando há algum problema com uma encomenda, Papai Noel não garante uma entrega perfeita ou pontual, como na carta de 1926 (TOLKIEN, 2020a), quando as renas escapam e jogam vários chocolates do trenó pelo ar, e Papai Noel ainda tem esperança de que os presentes cheguem intactos: “Espero que os de vocês não estejam muito despedaçados”. Ou, em 21 de dezembro de 1933, quando o Urso Polar mistura alguns presentes de menina com os de menino. No entanto, mesmo apresentando um Papai Noel em um contexto falível, Tolkien o envolve em uma aura de magia e dá a ele capacidades (poderes) acima de qualquer outro ser humano — ele percorre vários quilômetros em pouco tempo e comanda a iluminação da Aurora Boreal.

O mundo subterrâneo aparece através de cavernas maravilhosas (por si só já fantásticas e *perigosas*). De maneira parecida, em *O Senhor dos Anéis* são citadas as “Cavernas Cintilantes de Aglarond” cujas cores, formas e iluminação Gimli descreve em profundo encantamento para Legolas, em *As Duas Torres*, no capítulo “A Estrada para Isengard” (TOLKIEN, 2020g, p. 547). Já em *O Silmarillion*, o leitor pode contemplar Menegroth, sede do reino de Doriath, governado pelo Rei Thingol, também conhecido como o “Reino das Mil Cavernas” e Nargothrond, fortaleza élfica subterrânea, repleta de cavernas, construída por Finrod Felagund.

Em *Cartas do Papai Noel*, a mensagem de 30 de novembro de 1932 menciona que gobelins fizeram um túnel da caverna até a casa antiga do Papai Noel e lá estocaram objetos roubados. Sobre o local, Papai Noel afirma: “As cavernas são maravilhosas. Eu sabia que estavam lá, mas não quantas ou o quão grandes elas eram”. E depois acrescenta: “O próprio Urso Polar ficou atônito quando eu trouxe luz; pois a coisa mais notável dali é que as paredes dessas cavernas estavam todas cobertas de pinturas, talhadas na rocha, ou pintadas em vermelho, marrom e preto”. As pinturas eram escritos dos gobelins e continham alfabeto e desenhos relativos a essa cultura.

Nota-se no texto uma preocupação com a língua como identidade e cultura de um povo ou de um indivíduo, como em praticamente todas as obras de Tolkien, especialmente no que diz respeito à língua de cada um. O

22 “[...] he spoke not a word but went straight to his work”.

Urso Polar fala árctico como língua nativa e apresenta inúmeras falhas em quaisquer línguas nas quais se comunica como estrangeiro — o texto reproduz seus erros gramaticais e ortográficos. Ilbereth, Elfo que assina a carta de 1936 como secretário do Papai Noel, comunica-se em várias línguas, inclusive as que usam alfabetos específicos: árctico, latim, grego, runas e élfico, sua língua nativa, na qual um dia escreve para as crianças. Como aponta Fimi (2017), o alfabeto élfico utilizado por Ilbereth é uma variação das *tengwar* vistas em *O Senhor dos Anéis*. Igualmente, é perceptível o apreço à etimologia de palavras desde o início, quando, em carta de 1925, Papai Noel comenta a origem comum do nome Christopher e de *Christ* [Cristo].

Em trecho da carta de 1927, aparece um personagem recorrente nas obras de Tolkien — o Homem-da-Lua. Ele também está presente em *As Aventuras de Tom Bombadil*, *Roverando* e *O Senhor dos Anéis*. Em breve visita à casa do Papai Noel, ele é recebido com um pudim de passas e, após beber conhaque flamejante, inicialmente usado para aquecer seus dedos frios, dorme no sofá. As visitas anuais do Homem-da-Lua ao Polo Norte ocorrem porque ele se sente muito solitário na Lua nessa época do ano. Mas a visita do personagem não interrompe a principal atividade da Casa do Papai Noel: levar presentes, alegria, esperança e ensinamentos às crianças, ainda que apareçam inimigos que tentem impedir que isso aconteça. O itinerário de Nicolau Noel normalmente passa pela Noruega, Dinamarca, Alemanha, Suíça, Norte da França, Bélgica, Inglaterra, Suécia, América do Norte, Canadá e, às vezes, Islândia, como afirmado nas cartas de 21 de dezembro de 1927 e do Natal de 1929. Embora não inclua inúmeros países, o caminho de Noel não menospreza ninguém. Na verdade, *a priori*, o trajeto do Papai Noel parece aludir às nações que contribuíram com as principais inspirações literárias e geográficas do autor, incluindo diferentes versões do personagem em questão. A tradição é essencial no contexto mitológico e com a obra de Tolkien não seria diferente. Muitos de seus personagens têm uma profundidade de existência, o que atesta seu peso de lenda, de mito. Nicolau Noel, em carta de 1930, fala de sua família — seu irmão verde e Vovô Yule.

A tradição é honrada dentro e fora da obra tolkieniana: em carta de 1938, destinada a Priscilla Tolkien, Noel menciona um livro de pinturas de Beatrix Potter: “Esse é o último livro de pinturas de Beatrix Potter que consegui. Creio que não estão fazendo mais dele”. Em carta de 22 de dezembro de 1941, também para Priscilla, são citados livros do personagem *Moldy Warp*, de Alison Uttley (“foram queimados”). Não existe literatura sem mito, sem estória ou tradição. Não existe literatura do agora sem

literatura do antes. Swank defende que “Tolkien criou sua própria Panela de Sopa, reciclando e reutilizando personagens e dispositivos de seu legendário pessoal em novas e diferentes histórias” (SWANK, 2013, p. 129, tradução nossa).²³ Por exemplo, a pesquisadora aponta que “tanto Gandalf quanto Papai Noel compartilham uma notável semelhança com o deus nórdico Odin. Além disso, Tolkien retrata tanto Gandalf quanto Papai Noel como velhos gentis, embora às vezes exasperados e temperamentais” (SWANK, 2013, p. 139, tradução nossa).²⁴ Swank ainda defende que: “Gandalf não é o Papai Noel, mas considerando sua aparência física, temperamento e destreza com fogo e luz, parece que a caracterização peculiar de Papai Noel de Tolkien realmente influenciou o desenvolvimento inicial de Gandalf” (SWANK, 2013, p. 142, tradução nossa).²⁵

Roverando

Na Introdução à edição brasileira mais recente de *Roverando*, a história é apresentada como “a aventura de um cachorrinho branco e preto que se transformou num brinquedo, pois foi encantado por um mago atrapalhado” (TOLKIEN, 2021, p. 11). De fato, Rover só é vítima de encanto porque ele não sabe lidar respeitosamente com Artaxerxes quando o mago pega sua bola. Enfurecido, Rover o ataca e é transformado em um cachorro de brinquedo, até diminuindo de tamanho. Sofrendo, então, as consequências de seu ato, ele se arrepende logo depois: “[...] sentiu-se muito infeliz e bastante arrependido por ter mordido as calças do mago” (TOLKIEN, 2021, p. 22).

Ainda sobre a história, Carpenter afirma que a narrativa é sobre “um cãozinho que aborrece um feiticeiro, é transformado em brinquedo e depois é esquecido na praia por um garotinho” (CARPENTER, 2018, p. 222). Mas o encontro de Rover com o próximo mago — Psamatos Psamatides, o mago da areia — garante a ele muitas experiências em outros mundos. Psamatos tem poderes, mas não consegue desfazer todo o feitiço que vitima Rover.

23 “[...] Tolkien created his own Pot of Soup, recycling and recasting figures and devices from his personal legendarium into new and different stories”.

24 “Both Gandalf and Father Christmas share a perceived resemblance to the Norse Odin. In addition, Tolkien portrays both Gandalf and Father Christmas as rather kindly, though sometimes exasperated, short-tempered old men”.

25 “Gandalf isn’t Father Christmas, but from physical appearance, temperament, and his mastery of fire and light, it seems that Tolkien’s unique characterization of Father Christmas did influence Gandalf’s early development.”

Apenas faz com que ele volte ao tamanho normal. Assim, Psamatos o envia para a Lua, para buscar a ajuda de outro mago, o já mencionado Homem-da-Lua. Rover é levado à Lua com a ajuda da gaivota Mia, que o convida para um voo inusitado “[...] estou aguardando para levar você, assim que a lua nascer, pelo caminho lunar” (TOLKIEN, 2021, p. 39). E no texto original é Mia [Mews] que muda seu nome para Roverandom, em inglês, uma combinação do substantivo “rover” (“andarrilho”) e do adjetivo “random” (“aleatório”), que dão ao nome o sentido de um “andarrilho sem rumo”.

A troca do nome evita confusões, pois outros dois Rovers aparecem na estória: o cachorro-da-lua e o cachorro-do-mar. Além de alterar o nome do protagonista, Mia destaca-se por ser agente de salvação, o que ocorre com muitas aves na obra do autor. Mia é uma gaivota que aparece para levar Rover até a lua, o primeiro destino de sua viagem fantástica. Além de transporte, Mia também oferece conforto físico, depois de o cãozinho sentir o frio da superfície de um penhasco na primeira parada do trajeto, na área onde Mia habitava. Rover estava desconfortável com a baixa temperatura. No entanto, “As penas da ave pareceram-lhe quentes e confortáveis comparadas à fria beirada do penhasco, e ele se aninhou ali o mais juntinho que pôde” (TOLKIEN, 2021, p. 42). Como não lembrar o Senhor das Águias, ave que resgata Bilbo Bolseiro em *O Hobbit*, no capítulo VI, “Da Frigideira para o Fogo”, enquanto os lobos mantinham-no encurralado em uma floresta próxima às Montanhas Sombrias, juntamente com os anões? Seus companheiros, mais altos, conseguiram algum refúgio em galhos de árvores, mas, para Bilbo, a situação era limítrofe. Quando tudo parecia perdido, o Senhor das Águias surge para resgatá-lo. Igualmente salvíficas são as aves em *Beren e Lúthien*. Durante os quatro anos de peregrinação de Beren por Dorthonion, ele tornara-se amigo dos pássaros e dos animais. E eles o ajudavam (TOLKIEN, 2004, p. 161). Durante a busca pela Silmaril, enquanto Beren e Lúthien estavam em situação de perigo, três aves poderosas apareceram e os salvaram: “Depois, elas levantaram Lúthien e Beren da terra, e os sustentaram lá no alto das nuvens” (TOLKIEN, 2004, p. 180).²⁶ As aves protagonizam verdadeiros episódios eucatastróficos de Tolkien.

Embora considerada por muitos apenas uma estória infantil, publicada postumamente em 1998, *Roverando* apresenta inúmeras características comuns ao universo tolkieniano. Há uma evocação à mitologia

26 “Then they lifted up Lúthien and Beren from the earth and bore them aloft into the clouds.”

grega e várias outras com o reino do mar, seus perigos, através de escuridão e vários seres traiçoeiros — a Serpente-do-mar e os gobelins-do-mar, os três magos (Artaxerxes, Psamatos Psamatides e o Homem-da-Lua) e os dragões. Não é uma estória superficial apenas para contar as aventuras de um cachorro: é sobre a viagem transformadora de um ser e de seu caráter, resultado de suas vivências.

Roverando viaja dentro da baleia Uin — a mais velha de todas as baleias, que trabalha a serviço de Ulmo —, personagem que aparece em *The Book of Lost Tales* [O Livro dos Contos Perdidos], livro do legendário do autor. Quando Roverando realiza sua jornada dentro do grande cetáceo, para conhecer melhor as profundezas do mar, não há como não lembrar do texto bíblico de Jonas. O profeta recusa-se a ir para Nínive para pregar ao povo, contrariando uma ordem de Deus, e é engolido por um grande peixe, passando três dias e três noites dentro do ventre do animal (BÍBLIA, 2000, p. 1342). Durante o período, Jonas revê sua chamada espiritual, sua missão de vida e se arrepende. Semelhantemente, a trajetória de Roverando é, acima de tudo, uma jornada de descobrimento — sobre ele e sobre o que e quem o cerca. Como apontado por Swank, que considera *Roverando* o único texto de Tolkien completamente desenvolvido sobre uma viagem marítima a outros mundos, a narrativa apresenta inúmeras características do pensamento cristão, com temas como perdão e reconciliação (SWANK, 2015, p. 15).

Do Homem-da-Lua, o cachorrinho recebe um par de asas e visita os dois lados desse satélite — o lado claro com um céu escuro, e o escuro com um céu claro. Sobre os dois lados da Lua, o Homem pergunta para Rover: “Agora, o que você acha deste lado? [...] Escuro com um céu claro, enquanto o outro era pálido com um céu escuro, hein? Uma bela mudança, só não há tantas cores reais aqui como lá [...]” (TOLKIEN, 2021, p. 78).

Em sua viagem pela Lua, Rover encontra-se, pela primeira vez, com um outro Rover, aprende mais sobre dragões (especialmente os brancos, originários do local) e, no lado escuro da Lua, maravilha-se com um jardim aceso onde as crianças brincam enquanto sonham, uma espécie de refúgio de todos os problemas que enfrenta, ainda que temporariamente.²⁷ Como Psamatos não consegue fazer Rover voltar ao normal, o cachorrinho errante deve procurar Artaxerxes no mar, a nova moradia do mago após o casamento

27 A esse respeito, ver também o “Olóré Mallë”, em *The Book of Lost Tales I*, de J.R.R. Tolkien. [N.E.]

com a princesa-do-mar. Mas o mar não é para principiantes: “Coisas horrendas vivem lá, velhas demais para se imaginar, fortes demais para serem encantadas, enormes demais para se medir” (TOLKIEN, 2021, p. 115).

Seguindo conselho de Psamatos, ele procura o palácio, moradia de Artaxerxes, para desculpar-se ao agora MAP (Mago do Atlântico e Pacífico). O local era tenebroso, porque “nem lua, nem estrela atravessava aquelas águas escuras e profundas” (TOLKIEN, 2021, p. 125). Mas, quando Roverando chegou, encontrou o palácio iluminado. Entrou e se viu “diante de um vasto salão de baile, com sete cúpulas e dez mil pilares feitos de coral, iluminados pela mais pura mágica e repletos de água morna e borbulhante”; no local, havia belas donzelas-do-mar e sereias. Todas dançavam em sincronia (TOLKIEN, 2021, p. 112). O trajeto até a quebra do feitiço ainda é longo — Artaxerxes só o faz depois de mudar do mar, o que ocorre após um incidente com a Serpente-do-mar, causado, de fato, por Rover. É um caminho árduo, que gera arrependimento, mas não traz a solução imediata. É necessária uma reflexão. É necessário o tempo. O protagonista erra, recebe uma punição, se arrepende e é absolvido depois de uma transformação interior positiva.

Mestre Gil de Ham

Semelhantemente a *Roverando* e outras histórias de Tolkien, *Mestre Gil de Ham* surge como conto oral criado pelo autor para entreter seus filhos. O nome do protagonista que dá título à história, é uma abreviação de Ægidius Ahenobarbus Julius Agricola de Hammo, pois as pessoas antigamente recebiam vários nomes, de acordo com a explicação do narrador no início do texto. O personagem vive uma vida simples na aldeia Ham, localizada no Pequeno Reino. Dono de uma fazenda simples e com poucas posses, Gil tem uma vida tranquila, sem acontecimentos impactantes. O texto diz que ultimamente “[...] nada de memorável acontecia em Ham. Isso era perfeito para Mestre Gil, um camarada lento, bastante acomodado no seu estilo de vida e totalmente absorto nos próprios assuntos” (TOLKIEN, 2003, 13). Tais características lembram os tão conhecidos hobbits do legendário.

No primeiro capítulo de *O Hobbit*, “Uma Festa Inesperada”, Gandalf anuncia que seu propósito em visitar Bilbo é incluí-lo em uma viagem com uma missão específica, mas Bilbo declina veementemente: “Desculpe. Eu não quero nenhuma aventura, obrigado. Não hoje” (TOLKIEN, 2020e, p. 9,

tradução nossa).²⁸ Na primeira parte do Prólogo de *A Sociedade do Anel*, intitulada “A Respeito de Hobbits”, os hobbits são descritos como seres que historicamente não possuem e nem possuíam uma boa relação com máquinas complexas e que “são inclinados a se tornarem gordos e não se apressam desnecessariamente” (TOLKIEN, 2020f, p. 1, tradução nossa).²⁹ O próprio Tolkien parece achar Gil e suas aventuras desinteressantes (HAMMOND; SCULL, 2015a, p. 21). Como ressaltam Christina Scull e Wayne Hammond na Introdução à edição de 1999, “[...] Giles, assim como Bilbo, o hobbit, é um herói relutante e improvável levado de uma vida confortável a aventuras inesperadas” (2015a, p. 26, tradução nossa).³⁰

As similaridades entre as obras demonstram que houve, sim, momentos de concomitância em sua criação. Garth afirma que: “O Condado, apenas nomeado e totalmente desenvolvido em *O Senhor dos Anéis*, cresceu juntamente com o Pequeno Reino de Mestre Gil de Ham, que Tolkien estava expandindo simultaneamente no início de 1938” (GARTH, 2020, p. 19, tradução nossa).³¹ Tolkien chegou a oferecer *Mestre Gil de Ham* como próximo livro seu a ser publicado, quando percebeu que a continuação de *O Hobbit* demoraria a ficar pronta. Sobre a plausibilidade dessa publicação, no entanto, o biógrafo de Tolkien informa que “[...] os atrasos provocados pela guerra e a insatisfação de Tolkien com a escolha de um ilustrador fizeram com que o livro fosse publicado apenas em 1949, com desenhos de uma jovem artista chamada Pauline Diana Baynes” (CARPENTER, 2018, p. 227). Tolkien pretendia ainda criar uma continuação para a estória. No entanto, não finalizou seu desenvolvimento — o esquema dessa sequência foi publicado na edição de 1999 — pela demanda editorial de desenvolvimento de seu legendário, Tolkien acabou abandonando a ideia.

Do momento inicial de *Mestre Gil de Ham*, com a descrição do protagonista, da região onde vive e de seu cachorro Garm, até o fim, o texto mantém o tom sarcástico, utilizando o humor em vários elementos — personagens, situações e palavras, para citar alguns. Embora a estória de Mestre Gil tenha começado informalmente nos anos 1920 como uma estória

28 “Sorry! I don’t want any adventures, thank you. Not today.”

29 “[...] they are inclined to be fat and do not hurry unnecessarily.”

30 “[...] Giles, like Bilbo the hobbit, is a reluctant and unlikely hero drawn out of a comfortable life into unexpected adventures”.

31 “The Shire, only named and fully fleshed out in *The Lord of the Rings*, grew right alongside the Little Kingdom of *Farmer Giles of Ham*, which Tolkien was simultaneously expanding in early 1938.”

para entreter crianças, Tolkien afirmou, em 1938, um ano após o lançamento de *O Hobbit*, que *Mestre Gil* tornara-se uma publicação para adultos. Scull e Hammond afirmam que o texto é percebido por muitos como uma extensão satírica de sua palestra acadêmica “Beowulf: The Monsters and the Critics” [Beowulf: Os Monstros e os Críticos], de 1936, e que, durante a leitura da estória medieval, tem-se a impressão de que Tolkien objetiva recriar em *Mestre Gil* a ilusão de verdade histórica criada em *Beowulf*.

Na palestra, Tolkien examina a recepção de *Beowulf* pela crítica, discordando de analistas que buscam ver textos literários — objetos de arte, portanto — apenas como documentos históricos. *Mestre Gil* provavelmente seja o texto fictício mais cômico de Tolkien, com o intuito de provocação à crítica literária através do humor, recurso que ele conhecia bem. Carpenter afirmou que Tolkien possuía “[...] profundo senso de comédia, fruto da imagem que tinha de si mesmo, a de mais um débil membro da raça humana” (2018, p. 179). Seus heróis improváveis deixam rastros autobiográficos.

O caminho de Gil é cheio de improbabilidades. E é assim que ele vira herói para seu povo. Nas redondezas vivia um gigante sem muita importância que, em um dia de passeio, chega à aldeia de Ham. O narrador informa que não era conhecido, nem sua existência era registrada: “Não encontro menção alguma a seu nome nos relatos históricos, mas isso não vem ao caso” (TOLKIEN, 2003, p. 13). Era um gigante com alguns problemas de saúde — “míope e bastante surdo”, que causava danos onde passava, por ser “[...] destruidor de estradas e devastador de jardins, pois seus pés enormes faziam buracos fundos como poços. Se tropeçasse numa casa, acabava com ela” (TOLKIEN, 2003, p. 13). A destruição que causava era, porém, fruto de seu tamanho e não de um coração maldoso.

Ao vê-lo chegar à aldeia, as pessoas ficam amedrontadas. Mas sua aproximação é acidental. Na verdade, após o passeio, ele queria voltar para casa, porque “Tinha deixado sua melhor panela de cobre no fogo e temia que o fundo se queimasse” (TOLKIEN, 2003, p. 13). Com o aviso de seu cachorro Garm sobre a “invasão” de suas terras, Gil prepara sua defesa: “Mestre Gil apanhou o bacamarte, carregou-o com bastante pólvora, para o caso de serem necessárias medidas extremas, e na larga boca enfiou pregos velhos, pedaços de arame, cacos de louça, ossos, pedras e outros detritos” (TOLKIEN, 2003, p. 16). Ele dispara o bacamarte desajeitadamente, alguns objetos machucam o gigante que, surpreso e incomodado, vai embora. Garm fica orgulhoso de Gil e sua fama de homem valente começa a ser propagada. E é confirmada depois que Gil “vence” o dragão Chrysophylax Dives, o Rico.

Havia muito aquela região não era visitada por dragão algum, o que fazia que seus habitantes tivessem passado a comer Falsa Cauda de Dragão, em substituição das verdadeiras. A falsa era preparada pelo cozinheiro e saboreada após o jantar do Dia de Natal (TOLKIEN, 2003, p. 20). Chrysophylax não era um dragão típico ou malévolo, por assim dizer; ainda assim, reunia características de sua espécie: “Era esperto, curioso, voraz, provido de boa couraça, mas não excessivamente corajoso” (TOLKIEN, 2003, p. 21). Em muito lembrava o protagonista do conto *O Dragão Relutante*, de Kenneth Grahame, o qual gostava de literatura — lia e escrevia — e não queria assumir o papel social e destruidor de um dragão. Na verdade, ele era um pacificador. Ao fim da narrativa, São Jorge, símbolo, na Inglaterra e outros países, do cavaleiro guerreiro e protetor, surge na estória para que os moradores do local vejam uma luta com um dragão. A expectativa do evento gera alvoroço e ansiedade na população, e o animal fantástico e o cavaleiro acabam fazendo uma performance na qual todos os movimentos e golpes não fatais são previamente planejados. Como num ensaio, São Jorge repassa os detalhes da encenação: “Lembre-se que você vai ter que fazer a sua parte na luta, dragão!”. E acrescenta: “Estou falando de se debater com violência e soltar fogo pelas narinas e por aí vai!” (GRAHAME, 2020, p. 192).

Em *Mestre Gil*, semelhantemente, Chrysophylax prefere evitar problemas e está quase sempre aberto ao diálogo, à negociação, embora, seguindo a tradição dos dragões ocidentais, não seja confiável. A proximidade de Chrysophylax coincide com a admiração do Rei pela “expulsão” do gigante, aliada à ineficiência de seus cavaleiros que discutem assuntos como os chapéus da moda, em vez de se prepararem para o combate ao dragão.

A carta do Rei e a doação de Caudimordax (mais conhecida como Morde-cauda, uma espada na qual o Rei não achava função alguma) como presente de “honra” vieram apenas coroar a popularidade que Gil já alcançara com seus conterrâneos: ele se tornara uma celebridade e tinha acesso gratuito a bebidas no mercado. Muito da ação contra o dragão é realizada por Caudimordax que, como as espadas Ferroadas, de Bilbo, e Glamdring, de Gandalf, podem ser consideradas personagens à parte, assumindo vida própria e livrando seus donos de inúmeros perigos. Em *Mestre Gil*, o dragão pede para não ser morto e promete pagar indenização — o que não cumpre, para desagrado do Rei, interessadíssimo no tesouro. Mais por medo de Caudimordax do que de Gil, Chrysophylax acaba se rendendo e torna-se dragão de estimação do protagonista, o que reforça ainda mais o heroísmo

de Gil. Aclamado por seu povo, Gil é coroado Rei, possivelmente como um eco satírico de *Beowulf*.

Sr. Boaventura

Uma estória de enredo simples, *Sr. Boaventura* (*Senhor Felicidade*, em tradução literal do inglês) tem cerne tolkieniano.³² E dois de seus personagens são homônimos de personagens de *O Senhor dos Anéis*: Gaffer Gamgee [Feitor Gamgi] e Boffin. Em *Sr. Boaventura*, eles são, respectivamente, um residente do vilarejo e o sargento do vilarejo e, em *O Senhor dos Anéis*, são o pai de Sam Gamgi e o sobrenome de uma família de hobbits.

O texto de *Sr. Boaventura* foi desenvolvido juntamente com desenhos do autor, muito coloridos e, nas edições em inglês, inclui a reprodução dos originais manuscritos. Além de seu legendário, Tolkien teve muitas outras inspirações, principalmente as estórias infantis de sucesso da época. A Introdução à edição brasileira (HarperCollins, 2020) menciona o estilo dos livros ilustrados de Beatrix Potter, autora de *Pedro Coelho*, entre outras estórias, incluindo o conhecidíssimo *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Tolkien ofereceu *Sr. Boaventura* para publicação como sucessor de *O Hobbit* em 1936, ainda antes de o romance ser lançado. Mas, segundo os editores, seria muito caro publicar o texto com todas as ilustrações, o que só ocorreu postumamente, em 1982 (TOLKIEN, 2020d, p. 6).

Sr. Boaventura apresenta clara multimodalidade. Muito do que é dito em palavras, é ilustrado em seguida, com observações no texto que chamam a atenção do leitor para o desenho sempre elucidativo. Curiosamente, durante a maior parte da estória, Senhor Boaventura nada tem de feliz ou bem-aventurado. Até a sua expressão no desenho que acompanha o início do texto — “O Sr. Boaventura morava em uma casa” (TOLKIEN, 2020d, p. 11) — é séria, sem esperança ou apenas, talvez, metódica. Ele é um homem solitário — sua única companhia é Girafoelho, seu animal de estimação e consultor meteorológico. Embora o animal aparente ser só uma girafa, pela identidade visual apresentada, ele é, muito possivelmente, um híbrido de girafa e coelho, mistura indicada pelo nome.

Um dia, Boaventura decide comprar um automóvel e vai de bicicleta até o centro do vilarejo. Ele não exige que o automóvel tenha faróis, mas tem

32 Refiro-me a características fundamentais da obra de Tolkien, tais como a presença de elementos de fantasia, crítica ao progresso, um protagonista com claras inseguranças etc.

certeza sobre as cores que quer para o carro: totalmente amarelo (por dentro e por fora) e com rodas vermelhas (TOLKIEN, 2020d, p. 18–19). Após a compra, já dentro do automóvel, ele fala consigo mesmo para decidir aonde ir (TOLKIEN, 2020d, p. 20). Esse conflito interior também é externado com frequência por dois dos personagens mais famosos de Tolkien: Bilbo e Gollum. Em *O Hobbit*, Bilbo, talvez exatamente por esses detalhes, percebe a dualidade do dono do Anel, embora sem saber que Gollum ainda guarda em si qualidades de Sméagol, sua persona anterior quando hobbit. O assassinato de Déagol por Sméagol faz com que ele seja metamorfoseado em Gollum, criatura adaptável à escuridão e solidão. Nesse universo de trevas, Gollum é sua própria companhia. Mas nem tudo nele é sombra e isolamento. Ainda resta um pouco de Sméagol que, durante a visita do Bolseiro, propõe um jogo através de adivinhações.

Boaventura vive em um contexto muito diferente do de Bilbo e Gollum, mas, assim como eles, não possui amigos. Ele mantém uma relação superficial com seus vizinhos. E, semelhantemente aos outros dois personagens, mora sozinho. Ao decidir visitar a casa dos Broncos, Boaventura procura uma atividade social, mas sua chegada não é esperada. Quando ocorre, em virtude de vários acidentes que causa pelo caminho, mais desventuras acabam acontecendo na casa de seus conhecidos. Sua chegada é em si um percalço. Causa transtorno. Ele vive uma vida socialmente retraída, porque sabe que conviver com ele não é tão confortável assim. E o fato de Boaventura conversar consigo mesmo denuncia sua vida solitária, algo que Gollum entende bem.

Na verdade, o novo veículo de Boaventura está longe de ser uma bênção: o personagem vive uma sucessão de problemas após a aquisição do automóvel. Ele derruba os repolhos de Seu Zé Dias, que vinha andando de sua horta, depois bate na carroça de burro cheia de bananas de Dona das Noites, e decide levá-los como caronas, juntamente com os repolhos e as bananas, amarrando o burro na parte de trás do carro. A estrada os leva para o meio de uma floresta (indício de um convite a uma nova dimensão?), de onde surgem Arquí, Teddy e Bruno, ursos que tentam amedrontá-los, desejando tudo o que os viajantes têm, inclusive o automóvel. Os três ursos criam, então, jocosamente, uma atmosfera de suspense e terror, mas, depois, juntam-se ao passeio no carro. O automóvel segue viagem, mas fica tão cheio que Boaventura não consegue frear e, dessa forma atrapalhada, todos chegam à casa dos Broncos. Depois de algumas peripécias, os ursos são afugentados pelos cachorros dos Broncos, partindo para a Floresta dos Três Ursos.

O acesso ao Outro Mundo através da floresta é recorrente na obra tolkieniana. Em *Ferreiro de Bosque Grande*, o filho do Ferreiro, que encontrara uma estrela encantada em uma fatia de bolo na Festa das Boas Crianças e, por ela, acessa Terra-fada, não tinha um local certo para iniciar seu caminho. Mas sempre era uma área através da floresta: “Encontrou, por fim, uma estrada através das Montanhas Exteriores e prosseguiu até chegar às Montanhas Interiores. Elas eram altas, íngremes e assustadoras. Contudo, finalmente, deparou com uma passagem que conseguiu escalar” (TOLKIEN, 2015b, p. 23). Nas notas de Verlyn Flieger à edição em inglês de 2015, ela indica que “os nomes dos vilarejos em *Ferreiro* são todos etimologicamente associados com a ideia de bosque ou floresta [...]” (TOLKIEN, 2015d, p. 200, tradução nossa).³³ Flieger menciona ainda que “A mitologia celta, especificamente a irlandesa e a galesa, tradicionalmente localiza o Outro Mundo no Oeste, às vezes do outro lado do mar ou no subsolo, mas frequentemente em uma floresta” (TOLKIEN, 2015b, p. 136).

Em sua obra, Tolkien fez uso das três possibilidades de acesso mencionadas. Garth afirma que “A resposta mais distinta de Tolkien ao mundo natural é um sentimento profundo por árvores” (GARTH, 2020, p. 113, tradução nossa),³⁴ e ainda defende: “Florestas são locais de maravilhamento ou de peregrinação, mesmo nos seus primeiros textos” (GARTH, 2020, p. 113, tradução nossa).³⁵ As florestas são acesso ao Reino Perigoso em alguns poemas de *As Aventuras de Tom Bombadil* e no trecho de Bombadil em *O Senhor dos Anéis*, *Mestre Gil*, *Ferreiro do Bosque Grande* e *Sr. Boaventura*.

Em *Sr. Boaventura*, quando chegam à floresta, pela segunda vez, eles decidem deixar o automóvel e caminhar, como em tantas aventuras tolkienianas: “Eles se dirigiram para bem dentro da floresta e arrastaram o carro para fora da estrada. Então amarraram os pôneis e o burro e seguiram a pé” (TOLKIEN, 2020d, p. 57). Nesse momento, a covardia de Sr. Boaventura fica clara: ele se assusta com os uivos dos cães e corre muito, sem olhar para trás. Afasta-se do grupo — seu viés solitário é mostrado novamente — e o leitor só saberá o que aconteceu no dia seguinte, quando ele já tiver chegado perto de sua casa.

Para quem ficou na Floresta dos Três Ursos, há comida e música na casa de Arqui, Teddy e Bruno, em uma excelente recepção preparada por eles.

33 “The village names in Smith are all etymologically associated with the idea of a wood or forest [...]”.

34 “A deep feeling for trees is Tolkien’s most distinctive response to the natural world”.

35 “Forests are places of wonder, or of wandering, even in his very earliest writings”.

A situação para Boaventura, no entanto, só piora. As pessoas que se sentem prejudicadas por ele decidem cobrar providências: todas juntas. Mas “O pobre Sr. Boaventura não sabia de nada disso. Ele estava tendo novos problemas” (TOLKIEN, 2020d, p. 81). Sozinho em casa, Girafoelho destrói o tapete, mastigando-o, e põe a cabeça para fora da chaminé. Além disso, Boaventura passa a ser perseguido pelo Sargento Boffin, a pedido de Costadura, dono da loja de veículos. Todos os interessados na punição de Boaventura reúnem-se, furiosos, do lado de fora de sua casa. Mas então há uma virada. Há esperança, no final. Quando gritam juntos o nome de Boaventura pedindo uma providência, Girafoelho aparece e fala com eles. É o suficiente para mudar tudo. Muitos, que nunca tinham visto o animal, caem no chão, assustados. Todos apressam-se em sair dali. Astuto, o Girafoelho ameaça: “Levantem-se e vão embora, ou eu vou sair da minha toca e pular em vocês” (TOLKIEN, 2021, p. 90). Ficam somente os ursos. E, enfim, o Sr. Boaventura começa a se sentir bem, feliz. Depois de todos os percalços, “ele riu à beça” (TOLKIEN, 2020d, p. 92). Tudo é resolvido da melhor forma possível: Girafoelho sai do telhado com a ajuda dos ursos, Boaventura paga tudo o que deve e ainda celebra o casamento de Seu Dias com Dona das Noites tocando concertina, comendo e bebendo com os amigos. A eucatástrofe manifesta-se mais uma vez.

Considerações Finais

O legendário de Tolkien é definido como o conjunto de lendas que o autor desenvolveu para difundir sua mitologia. As histórias de seu legendário costumam apresentar personagens mais complexos do que as histórias mais curtas e sua localização é bem definida: Arda, especialmente a Terra-Média, que contém locais específicos, porém paisagens muito semelhantes às de outras histórias. Mas onde exatamente fica essa região? De acordo com Carpenter (2018, p. 129) e Kyrmse (2003, p. 62), o próprio Tolkien declarou que a Terra-média é o nosso mundo, num continente equivalente à Europa. O tempo, no entanto, era diferente (KYRMSE, 2003, p. 129).

Fimi defende que o conceito de Terra-média vem da literatura nórdica e é uma tradução de *Middangeard*, do inglês antigo e cognato do nórdico antigo *Midgard* (também da *Edda*), “a clausura do meio” (de *middle-enclosure*) que identificava “a fortificação ao redor do mundo dos homens protegendo-

o dos gigantes” (2010, p. 124, tradução nossa).³⁶ Garth declara que “Tolkien colocou a ação principal de seu legendário naquilo que os anglo-saxões chamaram de *middangeard*, ‘Terra-média’, entre os oceanos do oeste e leste, entre o calor do sul e o gelo do norte” (2020, p. 31).³⁷ O fato de a Terra-média estar dentro do planeta Terra e não em outro universo, embora em momento histórico diferente, aproxima ainda mais as possibilidades de fantasia dentro e fora do legendário. Há inúmeros pontos de conexão entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário bem próximo a todos. As portas para a fantasia se abrem de acordo com a sensibilidade e credulidade de cada um.

A obra de Tolkien, em sua totalidade, é um lindo manifesto de amor à vida, suas inquietações e possibilidades. É, acima de tudo, um manifesto de amor ao transcendental. Embora a crítica tenha tentado segmentar seu trabalho, parece ter perdido o ponto principal: tudo é fruto do mesmo intuito. Todos os dias Tolkien estava trabalhando para construir sua mitologia — inicialmente para seu país, posteriormente para o mundo, pelos valores universais que apresenta.

Mas Tolkien nunca foi muito afeito a críticos, referindo-se direta ou indiretamente a isso em alguns de seus escritos, como *Beowulf: the Monsters and the Critics*, *Mestre Gil de Ham* e *Folha de Cisco*. Neste último, o protagonista pretendia pintar uma árvore, mas preocupava-se com as folhas, assim como Tolkien, que escreveu cada texto tendo em mente a criação de uma mitologia, ou seja, de um conjunto de narrativas cujo foco é a *matéria* das estórias de fadas. Sobre isso, Klautau explica (2021) que são “as estórias concretas recolhidas nas tradições orais e escritas, com as palavras que as compõem, sendo estruturadas em narrativas formadas por conjuntos de personagens, temas, objetos e cenários”. Essas narrativas, assim estruturadas, carregam uma mensagem transcendental.

Sobre o processo criativo de Tolkien, Shippey afirma, na Introdução à coletânea *Tales from the Perilous Realm*, que durante os anos 1920 a 1940 o autor continuou trabalhando em variações de sua mitologia ocasionalmente escrevendo poemas e outras estórias, muitas vezes, nunca registradas (SHIPPEY, 2008, p. x). Alguns trechos de estórias ou personagens que não foram incluídas no legendário podem ter sido *rascunho* para os que se tornaram parte do “Silmarillion” tolkieniano.

36 “[...] the fortification surrounding the world of men protecting it from giants.”

37 “Tolkien set the main action of his legendarium in what the Anglo-Saxons called *middangeard*, ‘Middle-Earth’, between western and eastern seas, between northern heat and northern ice.”

As estórias do volume estenderam-se por quarenta anos, da maturidade à velhice (SHIPPEY, 2008, p. xiii) e podem dar uma perspectiva abrangente do trabalho de Tolkien. As alusões mitológicas na obra do autor são uma constante, tornando sua própria mitologia crível a partir da evocação a outras tradições humanas. Uin, a baleia já citada e que carrega *Roverando* no ventre, aparece antes no *Livro dos Contos Perdidos*; Ulmo é apresentado em *O Silmarillion* como “um Vala, um dos Aratar, chamado *Senhor das Águas e Rei do Oceano*” (TOLKIEN, 2004, p. 370, tradução nossa).³⁸ Para Shippey, o trecho com Uin é o que mais aproxima esse texto da grande mitologia de Tolkien (SHIPPEY, 2008, p. xiv). A serpente marítima na mesma estória lembra “a Serpente Midgard que será a morte de Thor no dia de Ragnarok” — a batalha final na Mitologia Nórdica (SHIPPEY, 2008, p. xv).³⁹ De acordo com o pesquisador, “Os mitos são os maiores sobreviventes [...] e a vingança mais importante em *Mestre Gil de Ham* é a vingança do mítico no dia a dia” (SHIPPEY, 2008, p. xviii, tradução nossa).⁴⁰

A inclusão de “Folha de Cisco” em *Tales from the Perilous Realm* pode parecer curiosa, inicialmente. A estória é tida por muitos pesquisadores como a expressão do medo de Tolkien de não conseguir terminar sua mitologia. Carpenter afirma que “[...] Tolkien expressou seus piores temores pela sua Árvore mitológica. Como Cisco, ele sentia que seria arrebatado da sua obra muito antes de tê-la concluído” (CARPENTER, 2018, p. 268).

Assim como a obra de Cisco, a obra de Tolkien foi feita e refeita inúmeras vezes. A estória tornou-se, enfim, um autorretrato do autor. “Folha de Cisco” apresenta a redenção do Reino Perigoso, metamorfoseado em Outro Mundo, o mundo pós-morte, não mais na Terra, onde normalmente a fantasia tolkieniana se manifesta, conforme visto antes. É no Outro Mundo que Cisco vê sua obra da forma que sempre sonhara — perfeita. E lá ela está longe de todos que tentaram segmentá-la ou classificá-la como bem queriam, o que continua acontecendo no reino terrestre, onde, no caso de Cisco, sua obra acaba inutilizada. A narrativa tornou-se de tal modo um símbolo de Tolkien e sua criação que um trecho dela foi lido em um culto à memória do autor, na Califórnia, destacando a perfeição da obra do pintor totalmente

38 “Ulmo [:] A Vala, one of the Aratar, called *Lord of Waters and King of the Sea*”.

39 “[...] the Sea-serpent recalls the Midgard Serpent who will be the death of Thor on the day of Ragnarok”.

40 “Myths are the greatest of survivals [...] and the most important revenge in *Farmer Giles of Ham* is the mythical on the everyday”.

acabada no pós-morte (CARPENTER, 2018, p. 351). São elementos de sua Árvore Mitológica todas as folhas: grandes e pequenas, visíveis e nem tão visíveis assim. Cada parte importa e contribui com a perfeição do todo.

Referências

- BÍBLIA Sagrada (edição trilingue): *Nova Versão Internacional*. 3. ed. Santo André: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FIMI, Dimitra. J.R.R. Tolkien's Christmas Letters to his Children Bring Echoes of Middle-Earth to the North Pole. *The Conversation*, 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/j-r-r-tolkiens-christmas-letters-to-his-children-bring-echoes-of-middle-earth-to-the-north-pole-89464>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- FIMI, Dimitra. *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- FLIEGER, Verlyn. *Interrupted Music: The Making of Tolkien's Mythology*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2005.
- GARTH, John. *The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places that Inspired Middle-Earth*. New Jersey: Princeton University Press, 2020.
- GRAHAME, Kenneth. O Dragão Relutante. In: ÁVILA, Marina (ed.). *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*. São Caetano do Sul (SP): Wish, 2020. p. 170–201.
- HAMILTON, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. 3rd ed. New York: Black Dog & Leventhal, 2017.
- HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. Introduction. In: TOLKIEN, J.R.R. *Farmer Giles of Ham*. London: HarperCollins, 2015a, p. 9–30.

- HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. Introduction. In: TOLKIEN, J.R.R. *Roverandom*. London: HarperCollins, 2015b, p. 9–37.
- JONES, Josh. Discover J.R.R. Tolkien’s Little-Known and Hand-Illustrated Children’s Book, *Mr. Bliss*. *Open Culture*, 2021. Disponível em: <https://www.openculture.com/2021/01/discover-j-r-r-tolkiens-little-known-and-hand-illustrated-childrens-book-mr-bliss.html>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- KLAUTAU, Diego. Sobre Estórias de Fadas e a Filosofia: Matéria e Forma. *Estadão (Estado da Arte)*, 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/estorias-fadas-tolkien-klautau/>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MOORE, Clement C. *‘Twas the Night Before Christmas: A Visit from St. Nicholas*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1912.
- SHIPPEY, Tom. Introduction. In: TOLKIEN, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 2008, p. ix–xxviii.
- SWANK, Kris. *The Hobbit and The Father Christmas Letters*. *Mythlore*, Weatherford (OK), v. 32, n. 1, 2013. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol32/iss1/9>. Acesso em: 25 abr. 2021, p. 129–146.
- SWANK, Kris. The Irish Otherworld Voyage of Roverandom. *Tolkien Studies*, Morgantown, v. 12, 2015, p. 31–57.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beren e Lúthien*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018a.
- TOLKIEN, J.R.R. *Cartas do Papai Noel*. Tradução de Cristina Casagrande. Rio de Janeiro: HarperKids, 2020a.
- TOLKIEN, J.R.R. Dragons. In: HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. *The Hobbit 1937–2017: A Commemorative Booklet*. London: HarperCollins, 2018b. p. 39–62.
- TOLKIEN, J. R.R. *Farmer Giles of Ham*. 4th ed. Edição de Christina Scull e W.G. Hammond. London: HarperCollins, 2015a.
- TOLKIEN, J.R.R. *Ferreiro de Bosque Grande*. Edição de Verlyn Flieger. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2015b.

- TOLKIEN, J.R.R. Folha de Cisco. *In: Árvore e folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020b. p. 105–125.
- TOLKIEN, J.R.R. *Letters from Father Christmas*. Edição de Baillie Tolkien. 6th ed. Boston: Houghton Mifflin, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. Edição de Christina Scull e W.G. Hammond. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TOLKIEN, J.R.R. *Mr. Bliss*. London: HarperCollins, 2011.
- TOLKIEN, J.R.R. *Roverando*. Tradução de Rosana Rios. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2021.
- TOLKIEN, J.R.R. *Roverandom*. 3rd ed. Edição de Christina Scull e W.G. Hammond. London: HarperCollins, 2015c.
- TOLKIEN, J.R.R. *Smith of Wootton Major*. 4th ed. Edição de Verlyn Flieger. London: HarperCollins, 2015d.
- TOLKIEN, J.R.R. Sobre Estórias de Fadas. *In: Árvore e folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020c. p. 17–88.
- TOLKIEN, J.R.R. *Sr. Boaventura*. Tradução de Cristina Casagrande. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020d.
- TOLKIEN, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 2008.
- TOLKIEN, J. R.R. *The Adventures of Tom Bombadil*. 4th ed. Edição de Christina Scull e W.G. Hammond. London: HarperCollins, 2015e.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*. 6th ed. London: HarperCollins, 2020e.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. London: HarperCollins, 2020f.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings: The Two Towers*. London: HarperCollins, 2020g.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion*. Edição de Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 2004.

Celebrando o Natal na Inglaterra: Dickens, Tolkien e o Espírito de Natal

Celebrating Christmas in England: Dickens, Tolkien, and the Spirit of Christmas

Solange P.P. Carvalho¹

Duas obras literárias separadas por mais de cem anos na data de publicação e por propósitos muito diferentes, *Um Cântico de Natal* (1843), de Charles Dickens, e *As Cartas do Papai Noel* (1976), de J.R.R. Tolkien, poderiam ter pontos em comum? As ideias de cada autor a respeito do mundo em que eles viviam, bem como circunstâncias históricas e sociais de sua época são encontradas nesses textos literários? Este artigo tem por objetivo apresentar algumas ideias de cada obra e tentar estabelecer pontos em comum entre elas, além de verificar como Dickens e Tolkien apresentavam a celebração do Natal para públicos muito específicos, bem como discutir o impacto causado pelas duas obras nos leitores atuais. PALAVRAS-CHAVE: Dickens; *Um Cântico de Natal*; Celebrações de Natal; J.R.R. Tolkien; *Cartas do Papai Noel*.

Two literary works published more than one hundred years apart and with different purposes, could *A Christmas Carol* (1843), by Charles Dickens, and *Letters from Father Christmas* (1976), by J.R.R. Tolkien have points in common? Each author's ideas about the world they lived in, as well as social and historical circumstances of their time can be found in their literary texts? This paper has as its aim to present some ideas related to each literary work, as well as try to establish common characteristics between them in order to see how Dickens and Tolkien presented Christmas celebrations to specific audiences. Furthermore, it will discuss how both works may influence contemporary readers. KEYWORDS: Dickens; *A Christmas Carol*; J.R.R. Tolkien; *Letters from Father Christmas*.

DETERMINAR O DIA 25 DE DEZEMBRO COMO A DATA do nascimento de Cristo não obedece a critérios histórico-científicos rigorosos, pois não há evidências precisas nesse sentido nos relatos bíblicos do Novo Testamento sobre o acontecimento. A religião cristã foi adotada pelo imperador romano Constantino em 325 da Era Comum, e onze anos mais tarde, quando cristianismo e paganismo ainda conviviam lado a lado no Império Romano, a igreja de Roma definiu o dia 25 de dezembro para a celebração do nascimento de Cristo como uma das formas de impedir o crescimento e a propagação do mitraísmo, religião existente no Império Romano nos primeiros séculos da Era Comum, e que realizava uma de suas

¹ Pós-doutora em Estudos da Tradução (FFLCH/USP).

E-mail: solangepinheiro@alumni.usp.br

principais festas, *Dies Solis Invicti Nati*, o culto ao nascimento do Sol Invencível, justamente nessa data. Após essa definição, ao longo dos séculos, a celebração do Natal desenvolveu diferentes características no que hoje é o continente europeu, recebendo influências de culturas locais, muitas delas pré-cristãs, visíveis até hoje nas particularidades que as festas assumem em cada país.

Nem sempre, entretanto, o Natal gozou de grande prestígio, ao contrário do que se supõe hoje. Na Inglaterra, país onde viveram os dois escritores abordados neste artigo, durante o período do Commonwealth (1647–1660), sob a liderança dos puritanos, a celebração foi proibida, entre outras razões por sua associação com o catolicismo;² com o retorno da monarquia e o poder ficando nas mãos da Igreja Anglicana, a data foi reintroduzida no calendário. Porém, no fim do século XVIII e meados do XIX, a comemoração do Natal era bastante restrita, desencorajada por empregadores que não desejavam liberar os trabalhadores do serviço, e nem mesmo nas prisões havia comemoração (HUTTON, 2001).

A partir da segunda metade do século XIX, as festas natalinas passaram a desempenhar um papel cada vez mais importante na cultura ocidental e, no século XX, tornaram-se uma referência já cristalizada no nosso imaginário, celebradas por praticamente todas as denominações cristãs. Após a Segunda Guerra Mundial, a televisão e, nas últimas décadas, a Internet, com as redes sociais, funcionam como grande meio de comunicação e de difusão de valores e ideias; contudo, até meados do século XX, esse papel era desempenhado pela imprensa escrita e pela literatura. E na Inglaterra do século XIX, período em que surgiram diversos escritores até hoje tidos como clássicos da literatura mundial, Charles Dickens escreveu uma novela que, de certa forma, se tornaria, nos mais de 150 anos após a sua publicação, um sinônimo do propalado “espírito natalino”: *Um Cântico de Natal* (1843).

Ainda nas Ilhas Britânicas, nas primeiras décadas do século XX, o escritor J.R.R. Tolkien escreveu para os filhos cartas que as crianças recebiam como se fossem enviadas pelo Papai Noel. Haveria alguma relação entre os dois escritores ingleses e as duas obras? Será possível estabelecer um fio condutor no espírito que norteia as duas empreitadas literárias de tema comum, uma mesma festa religiosa, ainda que em épocas distintas?

Este artigo traz algumas reflexões sobre o assunto, apresentadas da seguinte forma: uma rápida contextualização da Era Vitoriana, incluindo

2 O assunto é discutido em grande detalhe por Hutton (2001), no capítulo “The Trials of Christmas”.

referências às celebrações natalinas e à sociedade da época; Dickens e sua obra; uma pequena contextualização do mundo de Tolkien no período compreendido entre as duas guerras e as *Cartas do Papai Noel* e, ao fim, considerações sobre como as duas obras podem ser, de certa maneira, aproximadas.

A Era Vitoriana, Dickens e *Um Cântico de Natal*

Durante sua longa e prolífica carreira literária, o escritor inglês Charles Dickens (1812–1870) produziu mais de vinte romances e diversos contos e é um dos autores vitorianos mais reconhecidos e lidos até os dias atuais. Contudo, apesar do alcance e sucesso de sua obra, ele é, de modo geral, bastante lembrado pela autoria da novela *Um Cântico de Natal* (título da tradução consultada em português), tradicionalmente associada às festividades de fim de ano, já tendo tido diversas adaptações em animações, filmes e teatro, costumeiramente lançadas ou reprisadas no mês de dezembro como parte das celebrações natalinas. Vale notar que essa não é a única obra natalina do escritor: há outras novelas (*O Homem Possesso e o Pacto com o Fantasma*, *Os Carrilhões* e *O Grilo da Lareira*) e contos relacionados ao Natal publicados por ele, que, contudo, não tiveram a mesma popularidade no mundo editorial e entre os leitores.

Como vimos, a associação de Dickens ao Natal no imaginário popular pode remontar à Era Vitoriana com o lançamento de *Um Cântico de Natal* e de suas outras novelas natalinas; no século XX, contudo, a referência tomou forma com a definição um tanto categórica — publicada no *Sunday Telegraph* em 18 de dezembro de 1988 — de Dickens como o “homem que havia inventado o Natal” (citado por STOREY, 2008, p. 24, tradução nossa).³ A afirmação, modulada na biografia escrita por Ackroyd, “pode-se dizer que Dickens criou praticamente sozinho a concepção moderna de Natal” (1990, p. 34 apud STOREY, 2008 p. 24, tradução nossa),⁴ não diminui a força da associação entre a história do avaro Scrooge e grande parte do espírito natalino predominante em nossa sociedade ao longo do século XX e início do XXI. Porém, cumpre notar que alguns dos ingredientes da obra dickensiana realmente não foram inventados pelo autor, tendo origens muito diversas da Inglaterra, e foram espalhados pelo mundo por outros meios além de *Um Cântico de Natal*.

3 “the man who invented Christmas”.

4 “Dickens can be said to have almost singlehandedly created the modern idea of Christmas”.

Em “A Vida em Família”, Anne Martin-Fugier (1990, p. 216) aborda o surgimento de algumas das tradições natalinas mantidas até nossos dias. Segundo a autora, a árvore de Natal tem origem escandinava e foi levada para a Alemanha durante a Guerra dos Trinta Anos, e de lá para a Inglaterra pelo príncipe consorte Albert de Saxe-Coburg e Gotha, marido da rainha Vitória. Sua difusão pelo mundo pode ter sido auxiliada pelos imigrantes alsacianos e lorenos que partiram da região após a guerra franco-prussiana (1870–1871) e se estabeleceram na América.

Papai Noel (na tradição portuguesa, Pai Natal) apareceu na Europa “na segunda metade do século XIX. Teria vindo da América e seria uma criação de origem comercial” (MARTIN-FUGIER, 1990, p. 221). Entretanto, Martin-Fugier cita a *Histoire de Ma Vie* [História de Minha Vida], de Georges Sand (1804–1876), em que a escritora francesa relembra as celebrações de Natal de sua infância, dentre as quais tinha grande importância a vinda, pelo cano da chaminé, de Pai Natal, “bom velhinho de barba branca, que, à meia-noite, vinha pôr no meu sapatinho uma prenda que eu aí encontraria ao acordar” (1855 apud MARTIN-FUGIER, p. 221). O presente seria um brinquedo; Martin-Fugier informa que, com o passar do tempo, livros também passaram a ser dados para as crianças. Em alguns locais, como nos Estados Unidos, existia nesse período uma variante dessa tradição: no lugar dos sapatos, meias são penduradas na chaminé da lareira das casas, e, na manhã de Natal, as crianças as encontram cheias de presentes trazidos pelo Papai Noel.

As menções a festas natalinas na literatura inglesa do período vitoriano não são recorrentes. O próprio Dickens, tão associado às festividades, não as mencionou em grandes detalhes em seus romances,⁵ ou o fez brevemente e em tom irônico, como se pode ver em *A Casa Soturna*, em que um peru “é sempre perturbado por uma questão de classe (provavelmente o Natal)” (DICKENS, 1995, p. 96, tradução nossa).⁶

Há menções passageiras ao Natal e ao Ano Novo em *Middlemarch* (1872), de George Eliot, sendo a celebração descrita em maiores detalhes a do Ano Novo na casa da família Vincy: “E essa festa era para os amigos: todas as senhoras da família Farebrother estavam presentes; os filhos pequenos dos

5 Para este artigo, foram consultados os seguintes romances de Dickens: *Oliver Twist*, *Dombey e Filho*, *David Copperfield*, *Grandes Esperanças*, *A Pequena Dorrit*, *Tempos Difíceis* e *A Casa Soturna*.

6 “The turkey in the poultry-yard, always troubled with a class grievance (probably Christmas)”.

Vincys jantaram à mesa...” (ELIOT, 1998, p. 631, tradução nossa).⁷ Em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), são feitas duas menções ao Natal, em uma das quais a narradora, Jane, refere-se à presença das crianças na celebração, mas sem oferecer detalhes de cada festa:

Natal e Ano Novo haviam sido celebrados em Gateshead com a costumeira alegria festiva; presentes haviam sido trocados, jantares e festas noturnas, oferecidos. De todas as distrações eu fui, naturalmente, excluída: minha quota de alegria consistia em testemunhar a arrumação diária de Eliza e Georgiana, e em vê-las descendo para a sala de visitas, vestidas com leves vestidos de musselina e faixas escarlates, com cabelos elaboradamente cacheados; e, posteriormente, em ouvir o som do piano ou da harpa tocados no andar inferior, em ver o mordomo e o lacaio andando de um lado para outro, e em ouvir o tilintar de copos e da porcelana quando os azeites eram trazidos, em ouvir o murmúrio entrecortado das conversas quando as portas da sala de visitas se abriam e fechavam. (BRONTË, 1998, p. 29, tradução nossa)⁸

Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë (1847), há uma menção a uma festa de Natal, ocorrida no final da década de 1770, na qual há troca de presentes entre os jovens Linton e Catherine Earnshaw, mas de acordo com Nelly, a narradora, o ponto alto da festa é a presença de música ao vivo:

e nosso prazer foi ainda maior com a chegada da banda de Gimmerton, composta por quinze instrumentos: um trompete, um trombone, clarinetes, fagotes, trompas, e uma viola da gamba, além dos cantores. Eles passam por todas as casas respeitáveis, e recebem

⁷ “And this party was thoroughly friendly: all the ladies of the Farebrother family were present; the Vincy children all dined at the table...”

⁸ “Christmas and the New Year had been celebrated at Gateshead with the usual festive cheer; presents had been interchanged, dinners and evening parties given. From every enjoyment I was, of course, excluded: my share of the gaiety consisted in witnessing the daily apparelling of Eliza and Georgiana, and seeing them descend to the drawing-room, dressed out in thin muslin frocks and scarlet sashes, with hair elaborately ringletted; and afterwards, in listening to the sound of the piano or the harp played below, to the passing to and fro of the butler and footman, to the jingling of glass and china as refreshments were handed, to the broken hum of conversation as the drawing-room doors opened and closed.”

contribuições em todos os Natais, e nós achamos que ouvi-los era uma diversão de primeira. (BRONTË, 2018, p. 96)⁹

Na obra da escritora norte-americana Laura Ingalls Wilder (1867–1957), que registrou a vida de sua família de pioneiros nos EUA nas últimas décadas do século XIX, há várias menções ao Natal, nas quais Papai Noel desempenhava um papel importante. Em *À Beira do Riacho*, que reconta os acontecimentos na vida de Laura em torno do ano de 1874, a autora relembra a ocasião em que ela e as irmãs viram uma árvore de Natal pela primeira vez:

Uma árvore erguia-se à frente dos bancos. Laura achou que era uma árvore, pois podia-se [*sic*] ver o seu tronco e galhos. Mas Laura nunca havia visto uma árvore daquelas.

Onde no verão cresciam folhas, havia pequenos amontoados de fios de papel verde muito fino. Entre eles estavam dependurados saquinhos feitos de filó cor-de-rosa, todos amarrados com fios de cores diferentes. Laura tinha quase certeza de que continham pirulitos. Dos galhos pendiam pacotes embrulhados em papel colorido, pacotes vermelhos, pacotes amarelos, pacotes cor-de-rosa, todos amarrados com fios de cores diferentes. Lenços de seda formavam dobras entre eles. Luvas vermelhas estavam dependuradas por fios que se enrolavam no pescoço para não perdê-las quando não estivessem sendo usadas. Num galho, dependurado pelos saltos, via-se um par de sapatos novos. No meio disso tudo, feiras de pipoca formavam laços. (WILDER, [196–], p. 184)

A partir dessas breves menções, vemos que as celebrações de Natal certamente ocorriam na Europa e nos Estados Unidos no final do século XVIII e ao longo do XIX, muitas vezes contando com a presença do Papai Noel, mas que havia variações talvez relacionadas às localidades e às condições em que cada família vivia, bem como à denominação cristã a que ela pertencia.

Na Inglaterra Vitoriana, a celebração de Natal poderia ser encarada como uma reação à crescente industrialização da sociedade, originada na idealização de um mundo mais idílico que estava sendo deixado para trás por causa do progresso material. Embora uma pequena parte da população

⁹ “[...] and our pleasure was increased by the arrival of the Gimmerton band, mustering fifteen strong: a trumpet, a trombone, clarionets, bassoons, French horns, and a bass viol, besides singers. They go the rounds of all the respectable houses, and receive contributions every Christmas, and we esteemed it a first-rate treat to hear them” (BRONTË, 1998, p. 52–3).

britânica usufruísse da riqueza e do bem-estar decorrentes da industrialização e da expansão imperial, a grandeza do Império Britânico havia sido alcançada com um grande “custo social do crescimento econômico” (BRESCIANI, 1989, p. 23) que deixara milhares de pessoas pobres e desabrigoadas, subempregadas e mal alojadas, morando em “casas de três a quatro andares, construídas sem planejamento, em ruas estreitas, sinuosas e sujas” (BRESCIANI, 1989, p. 25), em um contraste absoluto com o luxo e a opulência das classes nobres. Essa situação, que perdurou em grande parte do reino de Vitória, atraiu as críticas de pessoas em diversos escalões, incluindo inúmeros escritores: “a análise crítica da sociedade, vista como muito cheia de falhas, e que se acreditava ser remediável, ajudou a inspirar e a popularizar Dickens, Thackeray, Mrs. Gaskell e Trollope” (TREVELYAN, 2000, p. 535, tradução nossa).¹⁰

Outro ponto a ser destacado é o papel desempenhado pela família real britânica no tocante às festividades. O reinado de Vitória representou uma grande mudança em relação aos anteriores: a doença mental de seu avô Jorge III, as grandes festas da corte, as extravagâncias de seu tio Jorge IV e o relacionamento de seu outro tio Guilherme IV com sua amante foram substituídos por uma vida que se aproximava daquela de um casal de uma família burguesa.

O príncipe Albert, marido da rainha, supervisionava a educação dos filhos, era econômico e ordeiro; a família real passava grandes temporadas longe de Londres, sobretudo na Ilha de Wight, onde todos se levantavam cedo, dormiam cedo e tinham uma alimentação mais saudável; o casal real apresentava um comportamento aprovado por grande parte da população não pertencente à aristocracia: “Esse comportamento familiar [...] agradou à burguesia, assim como também lhe agradava a devoção isenta de todo misticismo da família real” (CHASTENET, 1961, p. 34, tradução nossa).¹¹ Em 1848, foi publicada uma gravura que mostrava a família real reunida decorando a árvore de Natal no Castelo de Windsor, e logo a árvore passou a fazer parte das celebrações natalinas de inúmeras famílias nas Ilhas Britânicas.¹²

10 “[...] the critical analysis of actual society, perceived to be very faulty and believed to be remediable, helped to inspire and popularize Dickens, Thackeray, Mrs Gaskell, and Trollope.”

11 “Ce comportement familial [...] plaît à la bourgeoisie comme lui plaît aussi la piété exempte de tout mysticisme du ménage Royal.”

12 A imagem pode ser vista em FOUSSIANES, 2018.

Apesar dessas evidências de celebrações de Natal anteriores e não relacionadas a Dickens, o papel desempenhado por ele para a “criação” do Natal pode ter sido exagerado no *Sunday Telegraph* e na biografia de Ackroyd, mas não pode ser totalmente negado, pois o *Cântico de Natal* teve um impacto na sociedade como poucas obras literárias já tiveram. Dado o alcance de seus romances e contos, desde seus primeiros escritos, Dickens certamente aproveitou a popularidade que tinha entre os leitores para divulgar algumas de suas ideias sobre a precariedade da vida das classes desfavorecidas.

Grande conhecedor das ruas de Londres e da miséria da cidade, seu trabalho inicial como jornalista “levou-o a visitar prisões, sanatórios, e possivelmente as ‘baby farms’,¹³ aprofundando o seu conhecimento da vida das classes trabalhadoras” (DICKENS, 2011, p. 17, tradução nossa).¹⁴ Dickens não deixava de denunciar o que via como grandes problemas de sua época, entre eles, a precária situação das crianças, em locais sem higiene, sem acesso aos estudos, tendo de trabalhar, muitas vezes, em serviços perigosos e insalubres, como limpar chaminés, para contribuir com o sustento da família. Conforme observa Patricia Ingham em sua introdução a *Bleak House* (2011, p. 18), o conhecimento das ruas de Londres, somado à sua experiência pessoal de pobreza na infância, fez de Dickens um filantropo à moda vitoriana.

A ideia da filantropia é uma das bases de *Um Cântico de Natal*. Scrooge, o avaro protagonista da novela, não sente simpatia pelos seus poucos parentes e trata seu funcionário, Cratchit, com extrema severidade, negando-lhe aquecimento nos dias frios, exigindo que ele trabalhe por muitas horas e pagando-lhe um salário muito baixo. Scrooge não parece ver a necessidade — ou utilidade — de uma ação individual para o benefício de outrem, considerando suficientes as iniciativas do governo para melhorar a vida dos pobres. Contudo, é possível perceber o ponto de vista de Dickens sobre essas mesmas iniciativas no diálogo a seguir, travado entre Scrooge e os dois cavalheiros que vão ao seu escritório na véspera de Natal para pedir-lhe donativos para os pobres:

13 “Baby farms” eram instituições criadas na Inglaterra com o objetivo de proporcionar um abrigo para crianças pobres sem família. Em muitos casos, administradas por pessoas pouco escrupulosas, eram locais insalubres, onde as crianças eram subnutridas, não recebiam educação e ficavam expostas a doenças, e a mortalidade infantil era elevada.

14 “[...] led him to visit prison, asylums, and possibly ‘baby farms’, deepening his knowledge of working class lives.”

— Nesta época festiva do ano, Sr. Scrooge — disse o sujeito, erguendo uma caneta —, é mais desejável que de costume fazermos uma modesta oferta aos pobres e carentes, que muito sofrem nestes dias. Muitos milhares deles estão passando necessidade; centenas de milhares carecem das mais básicas comodidades.

— Não há prisões?

— Muitas prisões — disse o cavalheiro, baixando a caneta de novo.

— E os asilos da União? — perguntou Scrooge. — Ainda estão funcionando?

— Estão. Mesmo assim — replicou o sujeito — gostaria de poder dizer que não.

— A Lei Treadmill e a Lei dos Pobres estão em pleno vigor, então?

— disse Scrooge.

— Ambas a pleno vapor, meu senhor.

— Ah! Eu temia, pelo que o senhor me havia dito antes, que tivesse acontecido alguma coisa com eles que impedisse o seu bom e útil funcionamento — disse Scrooge. — Fico muito feliz em saber.

(DICKENS, 2015, p. 59–60)¹⁵

As duas leis citadas no diálogo eram uma parte do “sistema de auxílio aos pobres” desenvolvido no Reino Unido, contra o qual Dickens se manifestou tanto em *Um Cântico de Natal* quanto em *Oliver Twist*. É possível ler a resposta de Scrooge mencionando o “bom e útil funcionamento” como um comentário irônico do escritor, já que o propalado auxílio não havia melhorado a vida dos pobres no Reino Unido.

Imagens de pobreza e de amargura são recorrentes na narrativa, contrastando com o Espírito do Natal Presente e sua alegria e fartura que Scrooge encontra em sua própria casa:

15 “At this festive season of the year, Mr. Scrooge,” said the gentleman, taking up a pen, “it is more than usually desirable that we should make some slight provision for the Poor and destitute, who suffer greatly at the present time. Many thousands are in want of common necessaries; hundreds of thousands are in want of common comforts, sir.”

“Are there no prisons?” asked Scrooge.

“Plenty of prisons,” said the gentleman, laying down the pen again.

“And the Union workhouses?” demanded Scrooge. “Are they still in operation?”

“They are. Still,” returned the gentleman, “I wish I could say they were not.”

“The Treadmill and the Poor Law are in full vigour, then?” said Scrooge.

“Both very busy, sir.”

“Oh! I was afraid, from what you said at first, that something had occurred to stop them in their useful course,” said Scrooge. “I’m very glad to hear it.”

As folhas frescas de azevinho, visco e hera refletiam a luz [...] Amontoados sobre o assoalho, formando uma espécie de trono, havia perus, gansos, animais de caça, galináceos, carne de porco, grandes postas de carne, porquinhos de leite, presuntos, longas guirlandas feitas de salsichas, tortas de carne, pudins, barris de ostras, castanhas assadas, maçãs vermelhas, suculentas laranjas, peras reluzentes, bolos imensos e canecas ferventes de ponche... (DICKENS, 2015, p. 98–99)¹⁶

Outra imagem recorrente na novela é o sentimento de simpatia ou amizade entre as pessoas, muitas vezes fora do ambiente familiar mais tradicional. O Espírito do Natal Presente mostra para Scrooge festas acontecendo em locais remotos e simples, como a “charneca triste e deserta, cheia de massas monstruosas de rocha bruta, como um cemitério de gigantes” (p. 113),¹⁷ onde moram os mineiros, o “triste recife, a algumas léguas da costa” (p. 114),¹⁸ onde se localiza o solitário farol vigiado pelos dois faroleiros, e a família de Bob Cratchit, o empregado de Scrooge. Todos celebram o Natal, mesmo com poucos recursos, e demonstram alegria sincera ao fazê-lo.

Entretanto, em *Um Cântico de Natal*, os valores defendidos por Dickens e encontrados nas festas natalinas descritas não se relacionam exclusivamente à celebração do nascimento de Cristo, voltados a uma prática religiosa específica; e, sim, os que poderiam e deveriam ser encontrados na prática das virtudes entre os amigos e no seio familiar, como união, honra, virtude, moderação, generosidade, bondade, amor, caridade, entre outros. Esse posicionamento do autor está de acordo com as ideias em voga no momento em que escreveu sua novela, com a valorização da família e dos sentimentos que poderiam ser chamados de humanitários, ocorrida durante todo o século XIX. O fato de essas ideias terem sobrevivido e, por assim dizer, prosperado na época, pode se relacionar a todo um conjunto de crenças e ideias compartilhadas por grande parte das pessoas, conforme observou Les Standiford (2011, p. 176–177, tradução nossa):

16 “The crisp leaves of holly, mistletoe, and ivy reflected back the light [...] Heaped up on the floor, to form a kind of throne, were turkeys, geese, game, poultry, brawn, great joints of meat, sucking-pigs, long wreaths of sausages, mince-pies, plum-puddings, barrels of oysters, red-hot chestnuts, cherry-checked apples, juicy oranges, luscious pears, immense twelfth-cakes, and seething bowls of punch...”

17 “a bleak and desert moor, where monstrous masses of rude stone were cast about, as though it were the burial-place of giants.”

18 “dismal reef of sunken rocks, some league or so from shore.”

Sendo considerados contra o pano de fundo de uma era em que o Império Britânico atingiu o máximo de expansão, e quando os avanços na ciência e na indústria sugeriam que o homem ocidental era realmente senhor de seu destino, os temas de *Um Cântico de Natal*, as verdadeiras razões para seu enorme apelo e influência, parecem evidentes: com o apoio de uma família unida, com educação e caridade e cada pessoa tendo boa vontade para com as outras — com o tempo para a celebração não sendo negligenciado — tais problemas como Ignorância e Necessidade poderiam ser banidos do mundo. Tais conceitos não poderiam ser somente aplaudidos na era que Dickens via se descortinar à sua frente, mas também era possível acreditar neles. E é uma prova do poder de sua visão que, até os dias de hoje, quando as audiências passam pela experiência de seu pequeno Cântico — sua “bordoadá” —, elas ousam compartilhar de seu sonho.¹⁹

A filantropia de Dickens, de acordo com Ingham (DICKENS, 2011, p. 18), atingiu e ainda atinge os corações de muitos leitores, possibilitando a permanência e o sucesso de *Um Cântico de Natal* até nestas primeiras décadas do século XXI. Sua ideia da celebração de Natal como um modo de reforçar valores familiares, não limitado à religião, pode ter influenciado uma maior participação das crianças, levando à criação de novas tradições natalinas, o que nos leva ao escritor J.R.R. Tolkien.

J.R.R. Tolkien e as *Cartas do Papai Noel*

A tradição de escrever cartas para o Papai Noel não parece ter um local e data definidos, tendo surgido no final do século XIX e adquirido força nas primeiras décadas do novo centenário. A princípio, os pais escreviam cartas para os filhos como se fosse Papai Noel o remetente e, nessa correspon-

19 “Considered against the backdrop of an era when the British Empire expanded to its zenith and when advancement in science and industry suggested that Western man was truly the master of his own fate, the themes of *A Christmas Carol*, the real reasons for its vast appeal and influence, seem evident: with the support of a tight-knit family, with education and charity and the expenditure of goodwill from one to all — with time out for celebration not neglected — such problems as Ignorance and Want could be banished from the world. Such notions could not only be applauded in an era that Dickens saw opening before him, but they could also be believed. And it is testament to the power of his vision that even to this day, when audiences experience his little Carol — his “sledge-hammer” — they dare to share in his dream.”

dência, as ações das crianças durante o ano eram discutidas, havendo uma separação entre as boazinhas e as malcriadas, com a correspondente recompensa pelo comportamento (FABRY, 2015); varas usadas em castigos corporais poderiam ser esperadas pelas crianças mal-educadas. Depois, as crianças começaram a escrever e, no início do século XX, houve a iniciativa, por parte de algumas organizações de caridade, de responder às cartas enviadas para o Papai Noel (PALMER, 2015).

O site dos correios norte-americanos informa que, em 1912, foi organizada a “Operation Santa” [Operação Papai Noel], em que funcionários foram contratados para responder às cartas enviadas ao Papai Noel, e que atualmente dezenas de cidades e organizações de caridade se encarregam de responder às cartas das crianças em um programa cuidadosamente organizado (OPERATION SANTA, 2015). Um artigo publicado no jornal inglês *The Telegraph* do dia 14 de dezembro de 2019 informa que a primeira carta para Papai Noel foi escrita no Reino Unido em 1895 (ALBERGE, 2019). Portanto, quando Tolkien incentiva o diálogo entre os filhos e Papai Noel, escrever para o bom velhinho não era uma tradição muito antiga.

Em que momento histórico e pessoal se inserem as primeiras cartas tolkienianas para o Papai Noel? As duas primeiras décadas do século passado foram um período conturbado não apenas para Tolkien, mas para toda a Europa. O período de aparente estabilidade dos anos 1900–1914 foi interrompido pela eclosão da Grande Guerra, na qual o escritor teve parte ativa, tendo participado da Batalha do Somme; porém, após adoecer no fim de 1916, passou alguns meses em convalescença em hospitais e foi desmobilizado em 1920. Com o retorno à vida civil, já casado com Edith, ele se voltou à carreira acadêmica, período em que pôde se dedicar com mais regularidade aos estudos que tanto influenciariam sua produção literária anos mais tarde, participando, por exemplo, da equipe que desenvolvia o Oxford English Dictionary. Foi também em 1920 que, para responder a uma pergunta do filho mais velho, John (1917–2003), “Eu ouvi você perguntar ao papai como eu era, e onde eu morava” (TOLKIEN, 2020, p. 9),²⁰ ele escreveu a primeira carta do Papai Noel, dando início a uma correspondência privada entre os quatro filhos e o bom velhinho que duraria muitos anos e apresentaria, no decorrer do tempo, detalhes que a diferenciam até hoje de outras cartas do gênero.

Tais escritos de Tolkien, inicialmente concebidos apenas para o ambiente familiar, não são um exemplo típico da correspondência daquele

20 “I heard you ask daddy what I was like and where I lived” (TOLKIEN, 2015, p. 9).

período. Eles instituem uma novidade que parece não ser vista em outras cartas do gênero: a apresentação de um mundo fictício onde Papai Noel tinha uma “vida pessoal”, característica que pode aproximá-lo ainda mais de seu (ainda que reduzido) público leitor. Essa vida vai além da mera entrega de presentes no dia de Natal, criando para Noel um ambiente em alguns pontos semelhante à da realidade em que as crianças Tolkien viviam: uma casa com empregados, os pequenos problemas diários, as desavenças entre as pessoas, questões de saúde envolvidas.

A carta de 1920 inclui um desenho com a assinatura P.N. e os dizeres “Eu” e “Minha casa”. Noel diz ter ouvido o pequeno John perguntar para o pai como ele (Papai Noel) era e onde morava, portanto, além de estabelecer um contato inicial, a carta tem o objetivo de esclarecer as dúvidas da criança. Na série de missivas, a vida no Polo Norte é apresentada em detalhes: os vários ajudantes de Papai Noel, como o Urso Polar, o elfo Ilbereth e gnomos; os inimigos, como os gobelins que tentam atacar a sua residência.

Essas informações aproximam Noel de um nível mais humano, sem deixá-lo apenas como a figura incorpórea ou misteriosa que traz os presentes; a personificação é vista principalmente nos contratempos que ele tem de enfrentar, como a mão trêmula por causa da velhice e o engano quanto à própria idade (mencionados na carta de 1923), a falta de dinheiro para comprar os presentes que as crianças pedem, a mudança de casa e os presentes avariados (carta de 1925). Um detalhe adicional é o fato de os ajudantes também terem problemas, como o Urso com a perna quebrada (carta de 1925), reforçando a sensação de realidade do mundo onde Papai Noel vive.

Outras vozes além da de Noel se fazem presentes na correspondência, intensificando ainda mais a sua personificação/caracterização, como na carta de 1925, em que o Urso justifica o aspecto de sua letra pelo fato de sua pata ser gorda; em 1926, apartes um tanto petulantes do Urso, irritado com os comentários feitos pelo Papai Noel sobre a sua falta de habilidade para desenhar e rebatendo ao afirmar a sua capacidade de escrever com uma letra que não é trêmula, estabelecendo um contraponto com o possível defeito de Noel. Outros detalhes que poderiam ser entendidos como negativos e parte do “mundo real” são mencionados, como a falta de dinheiro, que impede Papai Noel de atender a todos os pedidos das crianças Tolkien (carta de 1927); a velhice, que o aflige e leva alguns de seus ajudantes (elfos) a irem morar permanentemente na sua casa (carta de 1936). Papai Noel também tem papel mais ativo: ele se preocupa com a ausência de cartas enviadas pelas crianças e manda um ajudante ir a Oxford verificar o que aconteceu com a

família Tolkien (carta de 1937) e fica aliviado ao saber que tudo não passara de um equívoco: a família havia se mudado para a casa vizinha, e o mensageiro havia ido à casa antiga.

As cartas normalmente são ilustradas com desenhos bastante coloridos e minuciosos, permitindo que os pequenos Tolkien concebam uma vida bastante diferente da deles, mas é uma concepção que pode ser relacionada à experiência infantil. A primeira ilustração apresenta a casa onde Papai Noel mora; a carta de 1925 traz a nova casa, e nessa mesma carta a imagem de Noel com a legenda “Me! angry” [Eu! bravo] (TOLKIEN, 2015, p. 20) introduz a ideia de alguém bondoso, mas com sentimentos compartilhados por todos os seres humanos. Além da caligrafia trêmula por causa da idade, as cartas apresentam também outros detalhes do mundo de Noel, como as runas, o alfabeto dos gobelins com uma tabela de correspondência no alfabeto latino (carta de 1936). Outro ponto que cria uma afinidade entre os dois mundos — a Inglaterra e o Polo Norte — é o fato de os envelopes serem selados, assim como quaisquer cartas trazidas pelo carteiro teriam selos ingleses no envelope.

Porém, o detalhe que mais aproxima Papai Noel do nível humano e da realidade da época em que essas cartas foram escritas é a sua luta contra os inimigos. O período entreguerras no Reino Unido foi relativamente tranquilo e estável, ainda que a população estivesse bastante abalada pelos acontecimentos da Grande Guerra,²¹ e a economia, que não se recuperara depois dos gastos e cortes necessários para o esforço do período vivido, tenha sofrido bastante com a Depressão em 1929. No entanto, indícios de uma nova disputa mundial se faziam presentes na vida dos britânicos, com grandes discussões sobre verbas a serem destinadas ao armamento, possíveis cortes em gastos também como um modo de reforçar as finanças. Todas essas discussões estavam, certamente, muito além do alcance das crianças inglesas, mas Tolkien incluiu em suas cartas vários indícios que fazem do Polo Norte quase um reflexo da vida na Grã-Bretanha.

Conflitos armados ocorrem no Polo Norte, os aliados de Noel são convocados para o combate; novas batalhas são previstas na carta de 1935. A Segunda Guerra Mundial é mencionada na carta de 1939, endereçada a Priscilla Tolkien, sua filha caçula. Em 1940, a conturbada realidade da guerra também se manifesta no mundo de Papai Noel — a carta contém um desenho do Urso junto com pinguins; Papai Noel comenta que eles normal-

21 Apenas na Batalha do Somme (julho–novembro de 1916), as baixas no exército inglês somam cerca de 420.000 mortos, desaparecidos e feridos (SIMKINS, 2003, p. 81).

mente não vivem no Polo Norte, mas são “evacuees” (evacuados) que abandonaram sua residência no Polo Sul e atravessaram o oceano a nado para auxiliar Papai Noel em sua guerra contra os inimigos.

Em 1941, Papai Noel é atacado de novo e comenta com Priscilla que a situação das crianças na Inglaterra está muito difícil por causa da guerra. Em 1942, os suprimentos estão em falta, e Papai Noel pede desculpas a Priscilla por não poder satisfazer os desejos dela. A última carta do livro, de 1943, menciona o ano triste para as pessoas em geral e traz para a menina dinheiro, no lugar dos presentes — por causa da falta de suprimentos de novo. Esses comentários são obviamente um reflexo da situação na Inglaterra, envolvida nas batalhas da Segunda Guerra Mundial,²² e podem ter ajudado Priscilla a aceitar uma possível diminuição na quantidade de presentes recebidos, ou por não ganhar aquilo que havia pedido.

Grande parte desse aspecto mais “humano” do Papai Noel tolkieniano é um reflexo do background acadêmico e dos interesses pessoais do escritor. A presença desses interesses — a mitologia, a história, a literatura, as runas — configura uma visão totalmente diferente do Papai Noel daquela encontrada no imaginário coletivo da época. Se para as crianças do começo do século — e de modo geral até nossos dias — o “bom velhinho” era uma figura sem muita profundidade, cuja existência não ultrapassa a entrega de presentes na noite de Natal, para os filhos de Tolkien ele era multidimensional e poderia ter uma existência ativa — ainda que não perceptível no mundo real — durante o ano inteiro.

Algumas considerações

A pergunta inicial deste artigo — se haveria uma ligação ou fio condutor entre as obras de Dickens e Tolkien — dificilmente será respondida de forma categórica. É possível ver que as duas obras discutidas têm um ponto em comum muito evidente: a visão pessoal do autor. No *Cântico de Natal*, percebe-se uma crítica social embutida na narrativa, por exemplo, quando Scrooge pergunta sobre as *workhouses* e o auxílio para os pobres, e o leitor se depara com menções à pobreza existente em Londres. A ênfase nos

22 Na década de 1930 e durante a Guerra, a situação econômica na Europa, não apenas no Reino Unido, era muito difícil. A falta de moeda forte e saídas substanciais de ouro do mercado em 1938 (FERGUSON, 2015, p. 456–465) e os gastos nos anos de guerra diminuiram o fornecimento de alimentos e roupas, e artigos tidos como supérfluos, como presentes, nem sempre eram encontrados.

sentimentos de generosidade e compaixão, aliada à crença em ações individuais para melhorar a sociedade, característica da Era Vitoriana, poderiam, à primeira vista, indicar um afastamento dos valores cristãos como o nascimento de Cristo redentor dos seres humanos e a mensagem divina de amor. Contudo, sentimentos como generosidade, compaixão, bondade, amizade, caridade, relacionam-se às obras de misericórdia (alimentar os famintos, vestir os despidos, abrigar os desabrigados), mencionadas no Evangelho de Mateus 25, 30–40, menção que poderia ser resumida na conhecida citação: “Em verdade eu vos declaro, todas as vezes que o fizestes a um destes mais pequenos, que são meus irmãos, foi a mim que o fizestes”. Assim, talvez de forma indireta, existe na obra de Dickens uma base cristã que favorece a ação individual para a promoção de uma sociedade melhor e mais justa.

As cartas de Tolkien também apresentam a visão muito particular do escritor, mas não há nelas uma incitação a algum tipo de ação transformadora da sociedade e, sim, a introdução de elementos da vida pessoal do autor, como o interesse pela cultura nórdica — a exemplo do alfabeto dos gobelins enviado para as crianças na carta de 1936, o endereço escrito em letras semelhantes a runas em 1940. Contudo, a realidade concreta se faz presente nelas, já no período entreguerras, com as referências aos inimigos de Noel, e de forma ainda mais evidente a partir de 1939, quando a vida de Noel é afetada por uma guerra contra os gobelins que espelha em escala reduzida os acontecimentos do nosso mundo.

Considerando a grande diferença na recepção de cada obra — Dickens publicou *Um Cântico de Natal* esperando que a novela fosse lida por milhares de pessoas, Tolkien escrevia as cartas para os filhos, sem pensar em publicação — é possível dizer que essa visão pessoal dos escritores tem como elemento comum a mistura do real com a ficção na expectativa de obter certos resultados. No *Cântico de Natal*, não basta uma pessoa comum — o sobrinho, os cavalheiros que vão pedir dinheiro — dizer para o Scrooge que ele tem de celebrar o Natal, é preciso que uma força maior ou do além (o Espírito de Natal) mostre para ele que os valores são bons, não apenas em uma base individual, mas coletiva, bem como são necessários para o bom funcionamento da sociedade. Os Espíritos de Natal dickensianos incitam ações e pensamentos positivos em Scrooge e, como decorrência, seria esperado que os leitores se comovessem e fizessem boas ações no período das festas.

Por sua vez, Papai Noel explica para Priscilla Tolkien que a situação está complicada por causa da sua guerra contra os inimigos e, por isso, ele não pode dar muitos presentes. Nesse ponto, o imaginário infantil pode

servir como uma “ferramenta” para promover a aceitação de fatos incompreensíveis para uma criança, afastando um pouco o fardo da tristeza e da dor da vida real. Quando uma “força maior” ou externa (Papai Noel) mostra para Priscilla o que está acontecendo por meio de ideias existentes no imaginário infantil, isso se torna para a mente da criança uma explicação mais cabível e aceitável do que uma possível menção à conturbada realidade da Segunda Guerra e suas consequências negativas feita pelo casal Tolkien a seus filhos.

Em *Um Cântico de Natal*, os espíritos mostram os acontecimentos enfatizando a vida do avaro Scrooge, principalmente em relação ao seu futuro, que poderia ser alterado caso ele se transformasse em um ser humano melhor. Porém, ainda que cada espírito tenha uma aparência distinta, e o Espírito do Natal Presente comece a definir no fim do encontro com Scrooge, eles são entidades incorpóreas, atuando no âmbito da irrealidade ou dos sonhos — a viagem de Scrooge para seu próprio passado, suas viagens com o espírito do Natal presente para testemunhar as celebrações daquele Natal específico, a possibilidade de um futuro tristonho com a morte de Scrooge e a do pequeno Tim, o filho deficiente físico de Bob Cratchit. Na vida das crianças Tolkien, Papai Noel tem uma atuação mais concreta e inserida na realidade infantil, e a ambientação que as cartas apresentam se localiza no limiar de um Mundo Primário (a realidade concreta, representada pelo Polo Norte, no planeta Terra) e de um Mundo Secundário (o imaginário, com todos os detalhes sobre ursos polares, elfos, as explicações sobre fenômenos naturais como a aurora boreal), que as crianças conseguem compreender, embora seja inacessível para uma experiência direta delas.

Outro possível ponto em comum entre as duas obras parece ser a crença no Natal como um período especial na vida das pessoas. Os valores humanos prezados por Dickens, sobretudo o apreço pela família, podem não surgir explicitamente nas cartas que Tolkien escreve em nome do Papai Noel, mas são vislumbrados em pequenos detalhes, como a valorização do progresso individual de cada criança (a fluência de John na leitura, na carta de 1926); as lembranças mandadas para outros membros da família (papai, mamãe, Michael e tia Mary, também na carta de 1920), mostrando sutilmente para o menino que ele não é a única pessoa por quem Papai Noel se interessa; as perguntas sobre o desenvolvimento escolar de Michael (carta de 1925, quando Papai Noel se pergunta quando o menino poderá escrever pessoalmente); e até o comentário na carta de 1927 sobre o crescimento de John e a possível falta de interesse do menino em pendurar meias para receber presentes, e na carta de 1928 a recomendação para que as crianças

compartilhem os brinquedos recebidos, estimulando o sentimento de fraternidade (TOLKIEN, 2015, p. 43).

Essa valorização da família é um dos pontos em que a celebração do Natal se mantém mais tradicional até os nossos dias. Propagandas enfatizam a ideia do lar, do afeto e da satisfação que cada membro da família sente ao ver os parentes e ao receber presentes. De certa forma, as ideias apresentadas por Dickens em sua novela se mantiveram no imaginário coletivo ocidental e não perderam a força, mesmo com todas as profundas alterações pelas quais a sociedade passou nos mais de 150 anos após a morte do escritor, embora seja discutível dizer que elas tenham exercido uma influência direta no comportamento das pessoas. As cartas de Tolkien, por sua vez, nunca exerceram tal influência coletiva, e atualmente podem ser objeto de pesquisa para os estudiosos da obra do autor ou lidas como uma pequena obra literária voltada para o público infantil. De qualquer forma, ambas são um testemunho da força da literatura, independente da idade e da época em que ela se faz presente na vida dos seres humanos.

Referências

- ACKROYD, Peter. *Dickens: A Biography*. London: Sinclair-Stevenson, 1990.
- ALBERGE, Dalya. First letter to Father Christmas discovered from girl requesting paints in 1895. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/12/14/first-letter-father-christmas-discovered-girl-requesting-paints/>. Acesso em 05 de maio de 2021.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no Século XIX: O Espetáculo da Pobreza*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edição, introdução e notas de Margaret Smith. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Edição de Ian Jack. Introdução e notas de Patsy Stoneman. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CHASTENET, Jacques. *La Vie Quotidienne en Angleterre au debut du Règne de Victoria 1837–1851*. Paris: Librairie Hachette, 1961.

- DICKENS, Charles. *Bleak House*. Edição e Introdução de Patricia Ingham. Toronto: Broadview Press, 2011.
- DICKENS, Charles. *Um Cântico de Natal e Outras Histórias*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- DICKENS, Charles. *A Casa Soturna*. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo, Martin Claret. No prelo, previsão de lançamento em 2022.
- DICKENS, Charles. *The Christmas Books*. Cumberland: Wordsworth Editions, 1995.
- ELIOT, George. *Middlemarch*. Edição de David Carrol. Introdução de Felicia Bonaparte. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ELIOT, George. *Middlemarch*. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo, Martin Claret. No prelo, previsão de lançamento no segundo semestre de 2021.
- FABRY, Merrill. This is how Letters to Santa were First Delivered by the U.S. Mail. *Time*, 21 dez. 2015. Disponível em: <https://time.com/4147998/history-letters-to-santa-claus>. Acesso em: 05 maio 2021.
- FERGUSON, Niall. *A Guerra do Mundo. A Era de Ódio na Nossa História*. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.
- FOUSSIANES, Chloe. How Queen Victoria and Prince Albert Made Christmas Trees a Holiday Staple. *Town and Country*, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://www.townandcountrymag.com/society/tradition/a25619292/queen-victoria-prince-albert-christmas-tree-holiday-tradition>. Acesso em: 04 maio 2021.
- HUTTON, Ronald. *The Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (org.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Tradução de Armando Luís de Carvalho Homem. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 193–261.
- OPERATION SANTA. *United States Postal Service*. 2015. Disponível em: <https://about.usps.com/holidaynews/2015/operation-santa.htm>. Acesso em 05 maio 2021.

- PALMER, Alex. A Brief History of Sending a Letter to Santa. *Smithsonian Magazine*, 3 dez. 2015. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/brief-history-sending-letter-santa-180957441>. Acesso em: 05 maio 2021.
- SAND, George. *Histoire de ma vie*, v. 1. Paris: [s.n.], 1855. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/39101/39101-h/39101-h.htm>. Acesso em: 20 maio 2021.
- SIMKINS, Peter. *The First World War 2: The Western Front 1914–1916*. London: Routledge, 2003.
- STANDIFORD, Les. *The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens’s A Christmas Carol Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits*. New York: Crown Publishers, 2011.
- STOREY, John. The Invention of the English Christmas. In: WHITELEY, Sheila (ed.). *Christmas, Ideology and Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, p. 17–31.
- TOLKIEN, J.R.R. *Cartas do Papai Noel*. Tradução de Cristina Casagrande. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.
- TOLKIEN, J.R.R. *Letters from Father Christmas*. Edição de Baillie Tolkien. London: HarperCollins, 2015.
- TREVELYAN, G.M. *English Social History*. London: Penguin, 2000.
- WILDER, Laura Ingalls. *À Beira do Riacho*. Tradução de Luiz Fernandes. Rio de Janeiro: Record, [196–].

Angelologia em *O Silmarillion*

Angelology in *The Silmarillion*

Carlos Caldas¹

O objetivo deste artigo é mostrar como, em *O Silmarillion*, J.R.R. Tolkien apresenta sua compreensão dos seres celestiais conhecidos genericamente como anjos na tradição judaico-cristã. Os leitores do *legendarium* tolkieniano estão familiarizados com referências aos Valar e aos Maiar, entidades espirituais intermediárias entre Eru, o Único, e o restante da criação. No presente artigo, pretende-se apresentar como Tolkien encontrou inspiração para essas obras literárias no ensino bíblico a respeito dos seres celestiais. O capítulo também pretende apresentar o *proprium* da produção literária tolkieniana dos seres celestiais, isto é, os elementos de sua compreensão quanto a esses seres que são especificamente do autor, não necessariamente encontrados na angelologia bíblica. PALAVRAS-CHAVE: Anjos; Maiar; Valar; Tradição Judaico-cristã; Bíblia.

The aim of this article is to show how J.R.R. Tolkien, in *The Silmarillion*, presents his understanding of the heavenly beings broadly known as angels in the Judeo-Christian tradition. Readers of the Tolkienian *legendarium* are familiar with references to the Valar and the Maiar, spiritual entities situated between Eru, the One, and the rest of creation. This article is intended to present how Tolkien found inspiration to these literary works in the biblical teaching concerning the angelic beings. The chapter intends also to present the *proprium* of the author's literary production of the heavenly beings, viz., the elements of his understanding about these beings that are specifically Tolkien's, not necessarily found in Biblical angelology. KEYWORDS: Angels; Maiar; Valar; Judeo-Christian Tradition; Bible.

QUEM COMEÇAR A LER TOLKIEN POR *O Hobbit* ou *O Senhor dos Anéis* talvez estranhe quando ler *O Silmarillion*, obra póstuma que alguns consideram como a mais densa e complexa de todo o *legendário* tolkieniano, e, já nas primeiras linhas do *Ainulindalë*,² encontrar referências a personagens que não são mencionados nem uma vez sequer (ou o são de forma notavelmente indireta) nas obras mais populares do autor britânico:

1 Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo, com estágio de pós-doutorado (PNPD-CAPES) pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Professor no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da PUC Minas. Líder do GPPRA – Grupo de Pesquisa sobre Protestantismo, Religião e Arte.

E-mail: craldas2009@hotmail.com

2 *O Silmarillion* é composto por cinco partes, a saber: *Ainulindalë*, *Valaquenta*, *Quenta Silmarillion*, *Akallabêth* e *Dos Anéis de Poder e da Terceira Era*.

os Ainur, os Sagrados. À medida que o leitor avançar na leitura, encontrará inúmeras referências aos seres identificados como Valar e Maiar. O *Silmarillion* pode ser considerado como o “Gênesis” da obra tolkieniana, e justamente no início de todo o início pretendido por Tolkien ao todo de sua construção literária, encontram-se referências aos mencionados seres. O presente artigo parte do pressuposto operacional que os “Poderes de Arda”,³ isto é, os Valar, e Maiar representam a concepção angelológica de Tolkien, extraída do ensino bíblico a respeito das criaturas celestiais conhecidas genericamente como “anjos”. Afinal, a Bíblia e a tradição judaico-cristã foram — juntamente com as mitologias grega e nórdica e a assim chamada “matéria da Bretanha” — uma das fontes de inspiração de Tolkien para a construção de seu universo literário.⁴ Portanto, neste capítulo será dada maior atenção à “matriz bíblica” que serviu de inspiração para Tolkien na criação de sua angelologia.⁵ Tolkien, como cristão católico convicto que era, tinha pela Bíblia muito mais que interesse intelectual ou meramente dileitante. Como afirma Christina Ganong Walton, “Tolkien era familiarizado com a Bíblia em todos os seus aspectos, por conta de sua devoção religiosa e de seu trabalho como filólogo” (WALTON, 2006, p. 62). Em outras palavras: a Bíblia, sem embargo das demais influências, também ajudou a “batizar” a imaginação de Tolkien. Não por acaso, Tolkien participou do lançamento da *Bíblia de Jerusalém* em inglês, tendo parte na tradução do livro de Jonas. A esse respeito, Hammond e Anderson escrevem:

Conforme o próprio Tolkien, em carta a Charlotte e Denis Plimmer com data de 8 de fevereiro de 1967 ele originalmente teria traduzido um bloco maior, mas sob pressão por outros trabalhos, terminou apenas a tradução de Jonas (“um dos livros menores”) e ainda “foi consultado a respeito de um ou dois pontos de estilo, e criticou

3 *Arda* é a palavra em um dos idiomas élficos criados por Tolkien para designar o mundo, o planeta Terra.

4 Para uma apresentação abrangente e detalhada das demais inspirações de Tolkien consultar KLAUTAU, 2019, p. 15–54.

5 Para detalhes sobre a inspiração que Tolkien recebeu da Bíblia, consultar, *inter alia*, HACK (2020). O livro *O Senhor dos Aneis e a Bíblia* (SMITH, 2002), publicado pela editora Mundo Cristão, não é uma boa referência para este assunto, já que a tradução do título é enganosa para o leitor. O título original da obra é *Tolkien's Ordinary Virtues*, literalmente, “Virtudes comuns (ou simples) de Tolkien”. De fato, o conteúdo da obra de Smith não apresenta o que o título em português “promete”, ou seja, uma leitura de elementos bíblicos em *O Senhor dos Aneis*. Antes, em 30 capítulos curtos, apresenta como virtudes são trabalhadas nas narrativas da mencionada trilogia.

algumas contribuições de outros [tradutores]”. Conforme Anthony Kenny, *A Path from Rome: An Autobiography* (London: Sidgwick & Jackson, 1985), solicitou-se a Tolkien que traduzisse Juízes e Jonas, mas no final contribuiu apenas com uma revisão deste último. Conforme a biografia escrita por Carpenter, a única contribuição de Tolkien foi o esboço original de uma tradução de Jonas, que foi amplamente revisada por outros antes da publicação. Mas foi relatado em *Amon Hen* n. 26 (maio de 1977), de acordo com Darton, Longman & Todd, que Tolkien também trabalhou no livro de Jó, preparando seu esboço inicial e desempenhando papel importante no estabelecimento de sua forma final. (ANDERSON; HAMMOND, 1993, p. 278, tradução nossa)

No esforço de comprovação da hipótese defendida, o capítulo apresentará primeiramente, ainda que apenas em síntese, o ensino bíblico a respeito dessas mencionadas criaturas celestiais, seguido de algumas considerações quanto à compreensão dos anjos no judaísmo pós-bíblico e na história do pensamento cristão, e em perspectiva da teologia cristã, e em seu segundo momento, o capítulo apresentará a concepção tolkieniana dos seres celestiais, conforme encontrada em *O Silmarillion*.

Anjos no Ensino Bíblico

“Não são todos eles espíritos ministradores, enviados para serviço a favor dos que hão de herdar a salvação?” — a pergunta retórica do texto de *Hebreus* 1.14 resume a compreensão bíblica a respeito dos seres celestiais conhecidos como anjos. A pergunta é a resposta. Há evidentemente outras informações no testemunho bíblico a respeito dessas criaturas misteriosas. É bem verdade que o volume de informações é pequeno, mas, de maneira algo paradoxal, encontram-se nos textos bíblicos, literalmente do *Gênesis* ao *Apocalipse*,⁶ referências a seres espirituais, incorpóreos portanto, e inteligentes, conhecidos de maneira geral e genérica como anjos. A palavra anjo em português é de origem latina — *angelus* — que por sua vez é a transliteração da palavra

⁶ A afirmação de que a Bíblia cita anjos “do *Gênesis* ao *Apocalipse*” é um merisma, e conseqüentemente, quer dizer que anjos são mencionados no início e no fim das Escrituras judaico-cristãs. O merisma não pretende afirmar que sejam citados em todos os livros do cânon escriturístico judaico-cristão, seja este formado por 66 (como nas edições protestantes da Bíblia) ou por 73 livros (como nas edições católicas, que incluem os assim chamados deutero-canônicos). Antes, quer dizer que o tema é encontrado em toda a extensão da Bíblia Hebraica e do Novo Testamento cristão.

grega *ángelos*,⁷ que significa literalmente “mensageiro”. *Ángelos* é a palavra utilizada na Septuaginta (a tradução do hebraico para o grego do bloco do material bíblico que os cristãos conhecem como Antigo Testamento) para traduzir o hebraico *malach*, que também significa “mensageiro” ou “porta-voz”). A escolha da palavra “mensageiro” para designar esses seres celestiais é significativa: eles são definidos por sua função. E de fato, em muitas das passagens bíblicas que os mencionam, eles são apresentados entregando uma mensagem da parte de Deus para destinatários humanos. A poesia antiga de Israel fala dos anjos e das “legiões celestes” louvando a Javé (*Sl* 148,2), e, sem dar detalhes, afirma que são “valorosos em poder” executando as ordens e obedecendo à palavra do Senhor e fazendo a sua vontade (*Sl* 103,20–21).⁸ Em uma passagem bastante conhecida do Saltério, é afirmado que “o anjo do Senhor acampa-se ao redor dos que o temem e os livra” (*Sl* 34,7).⁹ O Novo Testamento apresentará no terceiro evangelho uma referência à “multidão da milícia celestial” (*Lc* 2,13). Antes de prosseguir, uma observação importante, posto que óbvia: a crença em seres espirituais que, “em condições normais de temperatura e pressão”, são imperceptíveis aos sentidos físicos não é de modo algum patrimônio exclusivo da tradição judaico-cristã. Antes, é encontrada em inúmeras culturas ao redor do planeta (cf. NKANSAH-OBREMPONG, 2017, p. 19). Mas o ponto desta parte do capítulo é observar o ensino bíblico a respeito dos mensageiros celestiais. A esse respeito,

A Bíblia sugere a existência de classes ou categorias de seres celestiais: além do anjo, há também referência ao *seraf*, cuja forma plural é serafim, citado apenas em *Is* 6,2, 6, ao *cherub*, cuja forma plural é querubim (*Gn* 3,24; *1 Rs* 6,29, 32, 35; *Ez* 10, passim). Menciona-se ainda na Bíblia o *sar hamalachim*, literalmente “príncipe (ou “chefe”) dos anjos”, traduzido nas versões em português como

7 Optou-se neste capítulo por transliterar as palavras bíblicas, e não utilizar os caracteres hebraicos (das palavras empregadas no Antigo Testamento) e gregos (das palavras empregadas no Novo Testamento).

8 No discurso de Estevão em *At* 7,53 é dito Israel recebeu a lei “por ministério de anjos”. A mesma ideia transparece em *Gl* 3,19, e provavelmente em *Hb* 2,2. O texto de Atos não deixa claro se a referência é a Moisés e Arão, que lideraram o povo por ocasião da outorga da Torá — a “lei” — no Sinai (cf. *Sl* 77,20) ou se seria referência a algum midraxa judaico que narraria participação de anjos por ocasião da recepção da lei pelo povo, pois a ideia aparece primeiramente no Livro dos Jubileus (cf. COLLINS, 2010, p. 126).

9 A mesma ideia de proteção angelical aparece em *Sl* 91,11–12 e em *At* 12,1–10, textos que provavelmente inspiraram a ideia do “anjo da guarda”, muito popular na piedade cristã popular.

arcanjo (do latim *archangelus*). Observe-se que arcanjos só aparecem em textos tardios da Bíblia Hebraica, especificamente, na literatura apocalíptica, e são os únicos citados por nome. Destes, dois são citados nos textos canônicos, a saber, Miguel e Gabriel: Miguel, citado em *Dn* 10,13, 21; 12,1; *Jd* 9; *Ap* 12,7–9 (há também uma referência a “arcanjo” em 1 *Ts* 4,16, todavia sem menção de nome), e Gabriel, citado em *Dn* 9,21, na Septuaginta e no Novo Testamento por duas vezes, *Lc* 1,19, 26. (CALDAS FILHO, 2020, p. 351)

A literatura apocalíptica judaica também deu grande importância à temática angélica. Exemplo notável encontra-se no *Livro dos Jubileus*,¹⁰ também conhecido como *Pequeno Gênesis*, visto retomar, à maneira de um midrax,¹¹ narrativas do *Gênesis* canônico. Conforme Jubileus, os anjos desceram à terra para ensinar aos homens a justiça e o juízo:

E na segunda semana do décimo jubileu [...] Hahalalel tomou para si como esposa Diná, a filha de Barakiel, filha do irmão de seu pai, e ela deu à luz a um menino na terceira semana no sexto ano, [...] e ele o chamou pelo nome de Jared, porque em seus dias os anjos do Senhor desceram para a terra, aqueles que são chamados de Guardiões, os quais deveriam ensinar os filhos dos homens e que deviam executar julgamento e justiça na terra (4,15). (PRADO, 2012, p. 17)

Em *Jubileus* encontra-se uma visão escatológica coerente com toda a literatura apocalíptica, tanto judaica quanto cristã, de que, no fim, a última palavra não será das forças espirituais malignas, mas de Deus. Conforme Collins, Jubileus “fornece uma compreensão do cosmos e da história na qual os anjos bons e seus seguidores prevalecerão, e os pecadores serão condenados a um julgamento inevitável” (COLLINS, 2010, p. 131).

No que diz respeito especificamente ao Novo Testamento, há que se lembrar que Paulo menciona o que parece ser uma hierarquia de seres

10 Não há consenso entre os estudiosos quanto à data de redação do *Livro dos Jubileus*, mas a tendência atual é seguir VANDERKAM (1989, p. 17–21), que situa o livro por volta de 160–150 a.C.

11 O midrax é “um método judaico de interpretação bíblica que consiste na releitura e recontagem de determinada narrativa, acrescentando-lhe detalhes” (CALDAS FILHO, 2017). As narrativas bíblicas em geral são lacônicas o que motivou a tradição judaica (os textos midráxicos são de autoria desconhecida) a reescrevê-las com acréscimos de detalhes que não constam do texto canônico. Para mais detalhes, consultar, *inter alia*, BRUNS (1997).

celestiais: “Pois nele (= Cristo) foram criadas todas as coisas, nos céus e sobre a terra, as visíveis e as invisíveis, sejam *tronos* sejam *soberanias*, quer *principados*, quer *potestades*” (*Cl* 1,16, grifos nossos). Nessa mesma linha, em *Ef* 1,21–23 há referência a “principado, potestade, poder e domínio” e *Ef* 3,10 menciona “principados e potestades”.¹²

Em resumo, a Bíblia apresenta, ainda que sem muitos detalhes, seres espirituais, mensageiros e servos não humanos de Deus.¹³ As poucas referências bíblicas parecem indicar uma espécie de classificação ou talvez até uma hierarquia desses seres celestiais.

Anjos no Judaísmo Pós-Bíblico

A tradição judaica sempre se interessou pelo tema dos anjos, tendo gerado, ao longo dos séculos, muita especulação a respeito, indo além do testemunho do texto bíblico. Tal interesse se torna mais notável no período conhecido como intertestamentário (o período entre os dois testamentos), quando surge a literatura apocalíptica.¹⁴ Em um texto apocalíptico, o *Livro dos Segredos de Enoque*,¹⁵ encontra-se:

Trouxeram até mim os anciãos e os dirigentes das ordens estelares, e mostraram-me duzentos anjos que dirigiam as estrelas e suas funções nos céus, e voaram com suas asas e apareceram todos que navegam. (TRICCA, 1989, p. 25)

A visão dos anjos colaborando com a ordem do cosmos, conforme apresentada no *Enoque Eslavônico*, sendo que cada um deles responsável por ser uma espécie de espírito tutelar das estrelas terá grande influência não apenas na própria apocalíptica judaica, mas também em muitos pensadores cristãos.

12 Os “principados e potestades” são mencionados também em *Ef* 6.12, juntamente com “os dominadores deste mundo tenebroso” e “as forças espirituais do mal nas regiões celestes”, referência clara a entidades espirituais de natureza maligna.

13 Para mais detalhes a respeito do tema angelológico na Bíblia, consultar, *inter alia*, REBLIN (2011, p. 81–86), MELVIN (2013), WESTERMANN (2017).

14 É vasta por demais a literatura técnica a respeito da apocalíptica, em ambas as vertentes, a saber, a judaica e a cristã. Uma introdução densa pode ser encontrada em COLLINS, 2010.

15 O *Livro dos Segredos de Enoque* não deve ser confundido com o bem mais conhecido *Livro de Enoque* (ou *Enoque Etíope*). O *Livro dos Segredos de Enoque* também é conhecido como *Enoque Eslavônico* (ou *Enoque Eslavo*) visto ter sido preservado apenas na língua eslavônica.

A literatura judaica antiga, em textos como o Talmude¹⁶ e em vários midraxes, fala de anjos citados no texto bíblico propriamente, como Miguel e Gabriel, mas também de Uriel (o anjo da luz) e Rafael (o anjo da cura), sendo que estes quatro são apresentados como os anjos principais, que estão ao redor do trono divino, onde o Senhor se assenta para governar o universo.

O judaísmo medieval também se ocupou de uma especulação angelológica. Exemplo é Maimônides, o Rambam (1138–1204), que dedicou uma seção de sua *Mishneh Torah* (“Base da Torá”) para falar em uma hierarquia angelical composta por dez ordens “com diferentes tipos tais como criaturas santas (*chayot hakodesh*), serpentes voadoras e cocheiros de carruagens” (MJL, 2021).¹⁷

A literatura cabalística também dará grande importância ao tema. Textos cabalísticos vão mencionar os anjos como sendo seres constituídos de pura energia metafísica, capazes de atuar no mundo material de maneira invisível e imperceptível aos sentidos humanos.¹⁸

Em síntese: o judaísmo, herdeiro do Israel clássico, o “berço” da Bíblia e da literatura apocalíptica, também sempre teve curiosidade em relação aos assuntos angelicais, tendo produzido literatura especulativa a respeito, em uma tentativa de encontrar respostas para perguntas que todos os humanos fazem a respeito desses seres espirituais.

Anjos na Tradição Cristã

Apesar da escassez extrema de informações a respeito, a tradição cristã posterior ao período neotestamentário desenvolveu um intrincado sistema de hierarquia angelical, conforme a qual haveria três grupos de anjos, cada qual contendo, por sua vez, três ordens ou “coros”. Os pensadores cristãos dos períodos antigo e medieval basearam-se também no ensino judaico a respeito, considerando que, conforme visto, houve muita especulação quanto a esse tema da parte de mestres judeus, e isso desde o período da formação da literatura apocalíptica, que viria a influenciar decisivamente o

16 O Talmude é o texto central do judaísmo rabínico e, conseqüentemente, da teologia judaica. É composto por duas partes: a *Mishnah*, que apresenta a “Torá Oral”, isto é, a tradição oral surgida em torno do texto escrito da Torá canônica, e a *Guemarah*, que é um comentário da *Mishnah*. Para detalhes, consultar, *inter alia*, STEINSALTZ (1996; 2006a).

17 Para o texto da *Mishneh Torah*, consultar MAIMÔNIDES (1927).

18 Para detalhes, consultar STEINSALTZ (1996; 2006 a).

pensamento neotestamentário.¹⁹ São notáveis as obras do Pseudo-Dionísio, o Areopagita (2019) que teria vivido na virada do quinto para o sexto século da era cristã, com seu esforço de produzir uma síntese entre a tradição cristã e o neoplatonismo, que viria a exercer grande influência no pensamento cristão nos séculos seguintes. Por influência do Pseudo-Dionísio, elaborou-se a divisão de três grupos de anjos com três integrantes cada: a primeira tríade formada por serafins, querubins e “tronos”, a segunda por “dominações”, “virtudes” e “potestades”, e a última por “principados”, “arcanjos” e “anjos” propriamente.

A tradição cristã fala também do “anjo da guarda” (mencionado *en passant* no presente capítulo) que, como o próprio nome indica, seria o guardião dos humanos, e do “Anjo do Senhor”, mencionado em algumas passagens do Antigo Testamento (*inter alia*, Gn 22,11, 15–18; Êx 3,2–6; Jz 2,1; 6,11–16) — nessas passagens, o “Anjo” é identificado com o próprio Senhor, o que levou alguns teólogos (*inter alia*, RHODES, 2007 p. 125; BORLAND, 2010, *passim*) a classificarem essas passagens como sendo uma *crisofania*, isto é, uma manifestação visível e audível da Segunda Pessoa da Trindade antes da encarnação do Verbo.

Por fim, a tradição cristã fala também de um poderoso anjo caído, provavelmente um querubim,²⁰ que se rebelou contra o próprio Deus, e foi expulso da presença divina por Miguel²¹ (cf. Lc 10,18; Ap 12,7–9). Esse ponto em particular será retomado adiante neste capítulo, por ser importante para a compreensão de um caso específico da angelologia tolkieniana em *O Silmarillion*. Por oportuno, há que se lembrar a participação de Tolkien no grupo dos *Inklings*, do qual C.S. Lewis fazia parte. O tema da angelologia era importante para Lewis, como se percebe em uma leitura de *The Screwtape Letters* e de sua trilogia espacial. Não é forçado supor que esse tema tenha surgido em alguns dos encontros do grupo em uma noite de quinta-feira no bar *Eagle and Child*.

19 Para detalhes sobre a angelologia desenvolvida no período medieval, consultar, *inter alia*, LE GOFF; SCHMITT (2002, p. 69–81).

20 A palavra *querubim*, apesar de ser uma forma plural em hebraico, assumiu a forma singular em língua portuguesa.

21 Miguel é chamado — no texto apocalíptico canônico de Daniel — de “o grande príncipe”, defensor dos filhos do povo de Israel (Dn 12,1).

A Angelologia Presente em *O Silmarillion*

O exposto até o momento serve como base teórica para um entendimento da angelologia complexa elaborada por Tolkien em *O Silmarillion*, o objeto de estudo propriamente deste capítulo. Não é demais repetir que a hipótese que se pretende demonstrar é que a matriz bíblica foi a inspiração primária de Tolkien para sua criação literária dos Poderes de Arda. Como observado por Reinaldo José Lopes, tradutor da segunda versão de *O Silmarillion* em português para a HarperCollins Brasil, “a influência da Bíblia e do cristianismo medieval, tanto nas ideias quanto no estilo, é inegável neste volume” (LOPES, 2019, p. 8).²²

Os seres que viriam a ser chamados de Poderes de Arda são citados logo no início do *Ainulindalë*, que, como mencionado, é a primeira parte do *Silmarillion*. A citação a seguir é extensa, mas necessária para o bem da compreensão do argumento que se pretende defender no capítulo:

Havia Eru, o Uno, que em Arda é chamado Ilúvatar; e ele fez primeiro os Ainur, os Sacros, que eram os rebentos de seu pensamento e estavam com ele antes que qualquer outra coisa fosse feita. E falou com eles, propondo-lhes temas de música; e cantaram diante dele, e ele estava contente. Mas, por muito tempo, cantaram cada um a sós, ou apenas alguns juntos, enquanto os demais escutavam; pois cada um compreendia apenas aquela parte da mente de Ilúvatar da qual viera, e na compreensão de seus irmãos cresciam devagar. Contudo, enquanto ouviam, chegavam sempre a um entendimento mais profundo e aumentavam em uníssono e harmonia.

E veio a acontecer que Ilúvatar convocou todos os Ainur e declarou a eles um tema poderoso, revelando-lhes coisas maiores e mais maravilhosas do que as que revelara até então; e a glória de seu começo e o esplendor de seu fim deslumbraram os Ainur, de modo que eles se curvaram diante de Ilúvatar e ficaram em silêncio.

Então, Ilúvatar disse a eles: “Do tema que declarei a vós, desejo agora que façais, em harmonia e juntos, uma Grande Música.

22 Em carta enviada a Milton Waldman em 1951, Tolkien comenta sobre as fontes que o influenciaram na composição do “*Silmarillion*”, obra em que, de acordo com o relato de seu filho Christopher, trabalhou praticamente durante toda sua vida, até pouco antes de sua morte. Tolkien afirma explicitamente que foi influenciado por narrativas míticas “gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas (que muito me influenciaram) [...] Por outro lado e de modo mais importante: [o “*Silmarillion*”] está envolto na (e explicitamente contém) religião cristã” (TOLKIEN, 2020, p. 18).

E, já que vos inflamei com a Imperecível Chama, mostrareis vossos poderes ao adornar esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e desígnios, se desejar. Mas sentar-me-ei e escutarei e ficarei contente que através de vós grande beleza despertou em canção.”

Então, as vozes dos Ainur, tal como harpas e alaúdes, e flautas e trombetas, e violas e órgãos, e tal como incontáveis corais cantando com palavras, começaram a moldar o tema de Ilúvatar em uma grande música. E um som se levantou de intermináveis melodias cambiantes tecidas em harmonia, que passou além da audição para as profundezas e para as alturas, e os lugares da habitação de Ilúvatar se encheram até transbordar, e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e ele não era mais vazio. Nunca, desde então, fizeram os Ainur música alguma semelhante a essa música, embora se diga que outra maior ainda há de ser feita diante de Ilúvatar pelos corais dos Ainur e dos Filhos de Ilúvatar depois do fim dos dias (TOLKIEN, 2019, p. 39–40).

Essa é a narrativa da *Urgeschichte* tolkieniana, a história antes da história, acontecida em um tempo antes do tempo. A cosmogonia de Tolkien é apresentada em tom nitidamente calcado no modelo das primeiras narrativas do Antigo Testamento, e nem poderia ser diferente, pois o projeto de Tolkien para o *Silmarillion* era ambicioso: a obra seria o seu “Gênesis”, por assim dizer. Com tal afirmação não se quer dizer que ele pretendia escrever uma “segunda Bíblia”. Seu grande projeto era criar uma mitologia e, ao dar-lhe início, é notável sua inspiração no estilo do *Gênesis*.

Na sequência do *Ainulindalë*, Tolkien mostra, em um tom que faz lembrar alguns momentos da apocalíptica judaica, a queda de Melkor, o ser que se tornará o “Senhor do Escuro”. Curiosamente, Melkor é o primeiro Ainu a ser citado por nome. A queda de Melkor é nitidamente baseada na tradição cristã que narra o que teria sido a queda de Lúcifer, o arcanjo que teria se transformado em Satã, o “inimigo”.²³ Há dois textos bíblicos que desde o período patrístico tem sido interpretado como referência ao que teria acontecido nos céus, isto é, a queda do arcanjo rebelde, um em Isaías e outro em Ezequiel:

Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações! Tu dizias no teu

23 A palavra hebraica *satan* significa literalmente “inimigo” ou “adversário”. Aparece em 2 Sm 19,22, em referência a opositores de Davi.

coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. Contudo, serás precipitado para o reino dos mortos, no mais profundo do abismo (*Is 14-12-15*).

Tu és o sinete da perfeição, cheio de sabedoria e formosura. Estavas no Éden, jardim de Deus; de todas as pedras preciosas te cobriam: o sárdio, o topázio, o diamante, o berilo, o ônix, o jaspe, a safira, o carbúnculo e a esmeralda; de ouro se te fizeram os engastes e os ornamentos; no dia em que foste criado, foram eles preparados.

Tu eras querubim da guarda ungido, e te estabeleci; permanecias no monte santo de Deus, no brilho das pedras andavas.

Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio se encheu o teu interior de violência, e pecaste; pelo que te lançarei, profanado, fora do monte de Deus e te farei perecer, ó querubim da guarda, em meio ao brilho das pedras. Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor; lancei-te por terra, diante dos reis te pus, para que te contemplem. Pela multidão das tuas iniquidades, pela injustiça do teu comércio, profanaste os teus santuários; eu, pois, fiz sair do meio de ti um fogo, que te consumiu, e te reduzi a cinzas sobre a terra, aos olhos de todos os que te contemplam. Todos os que te conhecem entre os povos estão espantados de ti; vens a ser objeto de espanto e jamais subsistirás (*Ez 28,11-19*).

Para a criação literária de Melkor, Tolkien claramente se baseia não exatamente nesses textos, mas na interpretação deles que, como afirmado, desde o período patrístico os entende como se referindo a um arcanjo que se corrompeu por orgulho e soberba, e não a reis humanos.²⁴ Lopes ([ca. 2000], p. 14-15) apresenta a seguinte descrição de Melkor:

24 Para não incorrer em fuga do tema, não se entrará no mérito da discussão hermenêutica referente a essas passagens bíblicas, controversas por demais. A despeito da antiguidade da tradição que as interpreta como sendo referentes à queda do arcanjo que viria a ser conhecido como Satanás, e não apenas da antiguidade, mas também da quase total aceitação dela no senso comum cristão, católico e protestante igualmente, há biblistas que defendem que os textos em questão referem-se a reis humanos, e não a um ser celestial. Para os objetivos do capítulo, é suficiente o que foi afirmado, a saber: para a criação do personagem literário Melkor, Tolkien baseou-se na tradição antiga de interpretação das perícopes mencionadas de Isaías e Ezequiel.

No início, ele era a mais poderosa das criaturas de Ilúvatar, mas seu desejo insaciável por mais poder e pelo domínio sobre todas as outras vontades de Arda fez com que ele decaísse da sua alta condição, transformando-se num espírito de ódio, diante de quem caminhava sempre uma sombra de medo. Mesmo assim, durante muito tempo ele foi capaz de ocultar essa mudança quando desejava, de maneira que muitos dos Maiar, também corrompidos, passaram a servi-lo.²⁵

Mas o foco propriamente do presente capítulo está não em Melkor, mas nos demais Ainur, que permaneceram fiéis a Eru. Tolkien apresenta uma descrição detalhada dos espíritos angélicos da Terra-média, os Ainur, que são divididos em dois grupos: os Valar (no singular “Vala”), de uma hierarquia superior, e os Maiar (no singular “Maia”), de uma hierarquia inferior. O mesmo Lopes ainda comenta a respeito dos seres angélicos tolkienianos:

Manwë foi designado pelo próprio Eru Ilúvatar como seu vice-regente em Arda, e a ele coube a missão de se opor com maior firmeza à ameaça de Melkor. Sentado em seu trono sobre a imensa Taniquetil, a maior das montanhas do mundo, o olhar de Manwë é capaz de penetrar todas as sombras e desvendar as tramas do Inimigo. Seu domínio é o ar e o vento que circunda Arda, razão pela qual ele também é chamado de *Súlimo*, o Senhor do Alento da Terra. Espíritos incontáveis em forma de falcão e águia circundam o trono do Rei dos Valar, e trazem a ele mensagens de todas as regiões de Arda²⁶ [...] sua consorte é *Varda*, a Rainha das Estrelas [...] também chamada de Tintallë, a Inflamadora, pois a luz de Ilúvatar antes do nascer do Mundo ainda brilha no rosto dela.

Ulmo é o Vala das águas e só perde em poder para o próprio Manwë. Senhor tanto das fontes que saem das profundezas da Terra quanto do vasto Belegaer Sem-Litoral, o Grande Mar, Ulmo sempre se opôs vigorosamente ao mal de Melkor [...] Através das águas,

25 A capacidade de engano de Melkor faz lembrar a declaração paulina em 2 Co 11.14: “E não é de admirar, porquanto o próprio Satanás se disfarça em anjo de luz”. Nada mais coerente para o ente que, nas palavras de Jesus registradas no Quarto Evangelho, “ele (o diabo) nunca se firmou na verdade, porque nele não há verdade; quando ele profere mentira fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso, e pai da mentira” (Jo 8,44).

26 Na referência a espíritos em forma de falcões e águias que levam a Manwë mensagens de toda a terra, é possível perceber influência da mitologia nórdica: conforme a *Edda* do *skald* (“poeta”) islandês Snorri Sturluson (1179–1241), os corvos Hugin (“pensamento”) e Munin (“memória”) levam a Odin, o principal dos deuses Aesir, notícias do que se passa em Midgard (o nosso mundo).

seus bons conselhos chegam tanto a Elfos quanto a Homens em qualquer lugar de Arda.

Aulë comanda a estrutura física de Arda, as rochas, os metais e as pedras preciosas [...] Com ele vive a Valië *Yavanna Kementári* [...], Rainha da Terra [...] tem sob sua proteção especial os animais e plantas que tiram seu sustento de Arda, e reverencia mais que qualquer outra coisa as árvores. Foi graças à sua intercessão junto a Manwë que os Ents²⁷ passaram a existir, e seus ensinamentos eram origem à mais sagradas das artes, entre Elfos e Homens: o cultivo da terra.

Oromë, o caçador dos Valar, seguido por uma multidão de espíritos valentes e amantes da floresta, prontos a perseguir e exterminar todas as criaturas malévolas de Melkor. *Vána*, a Semprejovem, é a consorte de Oromë, que faz brotar do solo flores e leva os pássaros a cantar quando caminha por Valinor.

Mandos é o nome pelo qual Elfos e Homens, em geral, conhecem *Námo*, o Juiz dos Valar. Ele habita nos vastos Salões de Mandos, de onde tirou seu apelido [...] Com ele [habita] *Vairë*, a Tecelã, que borda em suas tapeçarias toda a história de Arda.

Lórien também não é o nome verdadeiro do irmão de Mandos, *Irmo*, mas o de seus vastos jardins de Valinor. Seus domínios são a imaginação, os sonhos e o repouso, e em suas alamedas de árvores e flores, os rouxinóis cantam e até os mais atormentados podem encontrar a paz. Com ele vive *Estë*, a Gentil.

Nienna é a irmã dos *Fëanturi*, os Mestres dos Espíritos, como são apelidados Námo e Irmo. Ela é cheia de tristeza pelas dores de Arda, mas esse sentimento se reflete em sabedoria e compaixão, que ela oferece aos que sofrem.

Por último, entre os Valar vem *Tulkas*, o Forte, que entrou em arda muito tempo depois do início da Criação, quando os Poderes estavam envolvidos nas suas incessantes guerras contra Melkor. Com a ajuda da enorme força e resistências de Tulkas, eles venceram essa batalha, e o novo Vala se uniu à bela *Nessa*, irmã de Oromë. Chamado também de Astaldo, o Valente, Tulkas corre a pé mais rápido que qualquer criatura vivente²⁸ (LOPES, [ca. 2000], p. 10–14, grifos nossos).

27 Os ents são árvores antropomorfizadas, um dos seres mais antigos da Terra-média, que têm como uma de suas principais características a sabedoria, vinda da observação paciente e cuidadosa de tudo que está ao seu redor. O mais conhecido dos ents é Barbárvore, uma das mais curiosas e interessantes criações literárias de Tolkien.

28 Parece que Tolkien encontrou no deus grego Hermes (o Mercúrio dos romanos), o mensageiro dos deuses, famoso por sua velocidade, a inspiração para a criação do espírito angelical Tulkas.

Considerações Finais

Algumas considerações precisam ser feitas quanto à angelologia de *O Silmarillion* sem as quais o capítulo seria meramente descritivo. A primeira delas já foi anunciada (ainda que não comentada de maneira exaustiva) na primeira parte do capítulo: Tolkien recorreu a diferentes fontes para suas criações literárias dos Valar, seus seres angélicos. A primeira e primária dessas fontes é a Bíblia, o que não é de se admirar, considerando que o “pai da Terra-média”, como anteriormente afirmado, era católico praticante e leitor assíduo das Escrituras. O fato de Tolkien ter optado por incluir o tema angélico em *O Silmarillion* é em si interessante por demais, porque é um libelo contra uma tendência racionalista dominante na teologia europeia desde o século XVII, que ganhou corpo no XVIII com o Iluminismo e se consolidou no XIX com a assim chamada TLP, “Teologia Liberal Protestante”, predominantemente germânica.²⁹ Essa compreensão da teologia a partir de pressupostos racionalistas rejeitaria por completo a crença em entidades espirituais invisíveis. Nessa visão, o mundo é visto como uma caixa fechada, impenetrável a qualquer interferência transcendente ou metafísica. Por conseguinte, a crença em anjos seria entendida como inaceitável para a mente “moderna” da primeira metade do século XX, o período em que Tolkien começou a escrever o “*Silmarillion*”. Tolkien, como se sabe, não era teólogo de formação, mas considerando a amplitude e a vastidão de seu repertório intelectual, é mais que razoável supor que ele estivesse familiarizado com essa tendência, que rejeitou.

O tema da angelologia, como visto, está presente nas Escrituras canônicas, mas também — talvez até mais ainda — na literatura apocalíptica apócrifa judaica.³⁰ Textos como *O Livro dos Vigilantes*, o *Enoque Etíope* ou o *Livro dos Jubileus* apresentam descrições detalhadas da atividade angelical. Nesses livros, os anjos são apresentados como sendo intermediários entre Deus e o mundo dos homens e também como responsáveis por atividades específicas. Quem tem conhecimento, posto que mínimo, dessa literatura, quando lê *O Silmarillion*, se perguntará se Tolkien era familiarizado de alguma maneira com essa produção literária religiosa do judaísmo tardio,

29 Para detalhes referentes à teologia liberal protestante consultar, *inter alia*, CHAPMAN, 2001.

30 Os livros da literatura apocalíptica judaica são chamados de apócrifos porque não entraram nem no cânon da Bíblia Hebraica e nem no da Septuaginta. Logo, esses textos não constam de nenhuma edição da Bíblia, nem católica nem protestante.

que influenciou fortemente a teologia de todo o Novo Testamento. Afinal, a semelhança entre as descrições das atividades angélicas em textos apocalípticos judaicos e no *Silmarillion* é muito grande. Mas é pouco provável que Tolkien tivesse tido contato de alguma maneira com essa literatura. É mais razoável admitir que ele teve contato apenas com o material canônico bíblico. Por exemplo, em *Ap* 16,5 há menção ao “anjo das águas”: “Então ouvi o anjo das águas dizendo: Tu és justo, tu que és e que eras, o Santo, pois julgaste estas coisas” — é muito provável que daí Tolkien tenha retirado inspiração para a criação de Ulmo. Em *Ap* 14,18 há referência a um “anjo que tinha poder sobre o fogo”. As referências bíblicas não são muito abundantes, mas tudo indica que foram suficientes para que a partir delas Tolkien criasse seu conjunto de seres angélicos.

Outra observação que se pode fazer é que os Valar tolkienianos nunca são adorados pelos humanos. As memórias da Primeira Era, o tempo mítico, o “tempo sagrado” (cf. ELIADE, 1992, p. 38–49) em que tiveram lugar as narrativas do *Silmarillion*, permaneceram no “consciente coletivo”³¹ dos povos da Terceira Era (o tempo em que aconteceram as narrativas de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*). Tolkien é cuidadoso ao mostrar que os “povos livres da Terra-média” (homens, hobbits, anões e elfos) mais prestam adoração aos Poderes de Arda. É provável que Tolkien tivesse em mente a palavra apostólica que adverte contra a “adoração de anjos” (*Cl* 2,18) ao não apresentar em nenhum momento de seu vasto legendário os poderosos Valar sendo adorados por criaturas inferiores. Depreende-se daí que Tolkien apresenta em *O Silmarillion* uma narrativa que aparenta ser pagã, mas que, na verdade, é profundamente cristã. Os Poderes de Arda não são nem deuses nem semideuses. Antes, são espíritos poderosos e sencientes, mas seu poder é derivado, e não próprio. Em outras palavras: todo o poder que têm lhes foi outorgado por Eru, para que sirvam a seus propósitos. Eles atuam como intermediários entre Eru e os povos da Terra-média, o que permite supor que Tolkien, ao criá-los, tinha em mente o texto de *Hb* 1,14: “Não são todos eles espíritos ministradores, enviados para servir a favor dos que hão de herdar a salvação?”

Uma terceira observação tem a ver com o fato de que há casais de Valar, com exceção de Ulmo e Nienna, que não têm consorte. Os demais são casais, o que faz lembrar as mitologias grega e nórdica, fontes das quais Tolkien também bebeu, em que há casais de deuses: Odin e Frigga, Bragi e

31 A expressão “consciente coletivo” é inspirada na conhecida expressão “Inconsciente coletivo”, criada pelo psicanalista Carl Gustav Jung.

Iddun na mitologia nórdica, Zeus e Hera, e Hades e Perséfone na mitologia grega são exemplos. Os Valar e Maiar tolkienianos têm uma espécie de “encarnação”, por assim dizer, pois podem reproduzir.³² Talvez Tolkien tenha se inspirado na narrativa de *Gênesis* 6, que diz que os “filhos de Deus” se uniram às “filhas dos homens, as quais lhes deram filhos; estes foram valentes, varões de renome na antiguidade” (*Gn* 6,4) — os misteriosos *nefilim*, que algumas versões da Bíblia traduzem por “gigantes”. Já no período patrístico, esse texto era interpretado de maneira literal — os “filhos de Deus” seriam anjos que geraram filhos em mulheres humanas, à semelhança dos semideuses da mitologia grega.³³ Na mitologia tolkieniana, os Maiar podem ter filhos com elfos, como aconteceu com Melian e Thingol, pais de Lúthien, que mais tarde se casaria com o humano Beren. Nesse ponto, a angelologia do *Silmarillion* se afasta totalmente da matriz bíblica, pois, como Jesus disse, os anjos do céu nem se casam nem se dão em casamento (cf. *Mt* 22,30).³⁴ Desse ponto, é possível constatar a liberdade criativa de Tolkien: ele não se limitou a copiar um modelo, seja ele hebraico, grego ou escandinavo. Antes, com muita naturalidade, criou sua própria mitologia, valendo-se de fontes variadas, sem se prender a nenhuma delas. Mas no caso específico de sua angelologia, a matriz dominante, por assim dizer, foi a bíblica.³⁵

Finalizando: Tolkien, em *O Silmarillion* constrói uma angelologia que é rica em termos literários e densa em termos teológicos. Os Poderes de Arda podem ser interpretados como sua própria maneira de expressar, pela via da literatura de fantasia, sua visão cristã quanto ao que não pode ser percebido pelos sentidos físicos. Neste capítulo, apresentou-se o início de uma discussão do tema. Espera-se que outras abordagens a respeito desse assunto tão instigante e curioso sejam produzidas.

32 Percebe-se que conforme o *legendarium* progredia, aos poucos, Tolkien deixa de lado a ideia de que os Valar seriam capazes de gerar filhos. Eönwë, por exemplo, que antes era filho de Manwë, posteriormente passa a ser apresentado não mais como filho, mas como alferes.

33 O anteriormente citado Maimônides interpretava o texto de *Gênesis* 6 de maneira diferente: para o Rambam os “filhos de Deus” seriam homens poderosos, que abusavam de sua autoridade violentando mulheres pobres.

34 À luz do observado no comentário da página anterior, talvez possa ser dito que, com o passar dos anos, Tolkien se aproxima mais da matriz bíblica na elaboração de seus seres angelicais.

35 Para detalhes, consultar, *inter alia*, MCINTOSH (2017).

Referências

- ANDERSON, Douglas Allen; HAMMOND, Wayne G. *J.R.R. Tolkien: A Descriptive Bibliography*. Winchester: St. Paul's Bibliographies, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BORLAND, James A. *Christ in the Old Testament: Old Testament Appearances of Christ in Human Form*. Chicago: Moody Bible Institute, 2010.
- BRUNS, Gerald L. Midrax e Alegoria: Os Inícios da Interpretação Escritural. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: EdUNESP, 1997.
- CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Anjos do Espaço: Angelologia na Trilogia Cósmica de C. S. Lewis. *Teoliterária*, v. 10, n. 22, p. 345–376, 2020.
- CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. O Midrax Machadiano em “Na Arca”. *Machado de Assis em Linha*, v. 10, n. 22, dez. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000300047&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 maio 2021.
- CHAPMAN, Mark D. *Ernst Troeltsch and Liberal Theology: Religion and Cultural Synthesis in Wilhelmine Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- COLLINS, John J. *A Imaginação Apocalíptica: Uma Introdução à Literatura Apocalíptica Judaica*. São Paulo: Paulus, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FAURE, Philippe. Anjos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.) *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2006.
- HACK, Jonathan Luís. A Cosmovisão Bíblica de Tolkien. Criação, Queda, Redenção e Consumação no seu Legendário. In: HACK, Jonathan (org.) *Tolkien e a Bíblia: Pesquisas Teológicas no Legendário Tolkieniano*. 2020. *Kindle E-book*.

- KLAUTAU, Diego. Tolkien e suas Referências. In: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego Genu; CUNHA, Maria Zilda da (org.). *A Subcriação de Mundos: Estudos sobre a Literatura de J.R.R. Tolkien*. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788575063750>. Acesso em: 04 jun. 2021.
- LOPES, Reinaldo José. Nota de tradução. In: TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Edição de Christopher Tolkien. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- LOPES, Reinaldo J. Uma Nova Mitologia para o Ocidente. In: *O Universo Fantástico de Tolkien*, Barueri, n. 2, [ca. 2002], p. 10–15.
- MAIMÔNIDES. *Mishnen Torah*. Tradução de Simon Glazer, 1927. Disponível em: https://www.sefaria.org/Mishneh_Torah%2C_Foundations_of_the_Torah.3.5?lang=bi&with=all&lang2=en. Acesso em: 21 maio 2021.
- MCINTOSH, Jonathan S. *The Flame Imperishable: Tolkien, St. Thomas, and the Metaphysics of Faërie*. New York: Angelico Press, 2017.
- MELVIN, David P. *The Interpreting Angel Motif in Prophetic and Apocalyptic Literature*. Minneapolis: Fortress Press, 2013
- MJL. Do Jews Believe in Angels. *My Jewish Learning*. Disponível em: <https://www.myjewishlearning.com/article/angels/>. Acesso em: 6 abr. 2021.
- NKANSAH-OBREMPONG, J. Anjos. In: DYRNESS, William A. KÄRKÄINEN, Veli-Mati (org.) *Dicionário Global de Teologia*. São Paulo: Hagnos, 2017.
- PRADO, L.F.S. (trad.). *O Livro dos Jubileus*. Disponível em: https://issuu.com/renatoalves51/docs/o_livro_dos_jubileus_-_traduzido_pa. Acesso em: 21 maio 2021.
- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *A Hierarquia Celeste*. Campinas: Ecclesiae, 2019.
- REBLIN, Iuri Andreas. Quando os Deuses Morrem na Praia: Algumas Anotações sobre Anjos e Textos Sagrados. *Protestantismo em Revista*, n. 25, maio–ago. 2011, p. 81–86.
- RHODES, Ron. *What does the Bible say about...? Easy-to-understand Answers to the Tough Questions*. Eugene: Harvest, 2007.

- SMITH, Mark Eddy. *O Senhor dos Anéis e a Bíblia: Sabedoria Espiritual na Obra de J.R.R. Tolkien*. São Paulo: Mundo Cristão, 2002.
- STEINSALTZ, Adin. *The Essential Talmud*. New York: Basic Books, 2006a.
- STEINSALTZ, Adin. *The Talmud: A Reference Guide*. New York: Random House, 1996.
- STEINSALTZ, Adin. *The Thirteen Petalled Rose: A Discourse on the Essence of Jewish Existence and Belief*. New York: Basic Books, 2006b.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TRICCA, Maria Helena de Oliveira. O Livro dos Segredos de Enoch. *In: Apócrifos: Os Proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1989.
- VANDERKAM, J. C. *The Book of Jubilees: A Critical Text*. Leuven: Peeters, 1989.
- WALTON, Christina Ganong. Bible. *In: DROUT, Michael D.C. (ed.) The J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York: Routledge, 2006. p. 62–64.
- WESTERMANN, Claus. *O Anjo de Deus Não Precisa de Asas*. 2ed. São Paulo: Loyola, 2017.

De Jerusalém a Gondolin: da Queda ao Soerguimento

From Jerusalem to Gondolin: Fall and Rise

Cássio Selaimen Dalpiaz¹ & Diego Klautau²

Este artigo trata das relações entre as cidades de Jerusalém e Gondolin a partir da narrativa bíblica sobre a Cidade Santa e a parte da obra de J.R.R. Tolkien que versa sobre a cidade élfica: *O Silmarillion* (1977), *Contos Inacabados* (1980), alguns volumes da série *The History of Middle-earth* (1983–1996) e a publicação *A Queda de Gondolin* (2018). Apesar de Tolkien ser avesso ao uso da alegoria em suas obras, a sua subcriação — termo designado por ele em seu exercício de autoria — pode ter sido inspirada, direta ou indiretamente, nas fontes teóricas, religiosas e artísticas com que ele teve contato. Tal fenômeno, contudo, não rouba a originalidade daquele que compõe. O conto de fantasia que dialoga com tema bíblico permitirá aproximações, nas quais podemos encontrar a figura manifesta, como propôs Auerbach, entre a realidade imediata do Mundo Primário, e a obra do autor, o subcriador do Mundo Secundário. Apesar das diversas aproximações possíveis, e também pelas diferenças encontradas, não nos é permitido, em consonância com o desejo do autor, afirmar que temos uma alegoria nessas figuras, mas aproximá-las nos ajuda a compreender o fazer criativo de Tolkien. PALAVRAS-CHAVE: J.R.R. Tolkien; Figura; Teologia e Literatura; Jerusalém; Gondolin.

This article addresses the relationship between Jerusalem and Gondolin from a scriptural perspective of the Holy City and selected works by J.R.R. Tolkien which deal with the elven city: *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales* (1980), some volumes of *The History of Middle-earth* (1983–1996) and *The Fall of Gondolin* (2018). While contrary to the use of allegory in his works, Tolkien's subcreation — the word he used for his writing exercise — may have been inspired, directly or not, by the theoretical, religious, and artistic sources with which he had contact. Such a phenomenon, however, does not deprive the composer's originality. The association between the fantastic work and the biblical theme allows one to find the manifest figure, as proposed by Auerbach, between the immediate reality of the Primary World and the author's work, the subcreator of the Secondary World. Despite the several possible associations, and also because of the noticeable differences, it is not possible for us to claim that there is allegory in said figures, but to trace their relationship may help us understand Tolkien's creative process. KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; Figure; Theology and Literature; Jerusalem; Gondolin.

1 Licenciado em Português e Literaturas em Língua Portuguesa (UFRGS), Filosofia (FASEM) e Bacharel em Sacra Teologia pela Universidade Lateranense de Roma. Professor no Centro de Estudos Filosófico-Teológicos *Redemptoris Mater* de Brasília e do Seminário Arquidiocesano Propedêutico São José.
E-mail: csdalpiaz@gmail.com

2 Doutor em Ciências da Religião pela PUC-SP. Pós-doutorando em Ciências da Religião pela PUC-Minas. Professor do Centro Universitário FEI.
E-mail: dklautau@gmail.com

A LEITURA DE *A QUEDA DE GONDOLIN* nos sugere diversas pontes com outras narrativas, dentre elas a da proposta deste artigo: a história da cidade de Jerusalém. Nothrop Frye, em *O Grande Código: A Bíblia e a Literatura* (2021), traz elementos basilares para nossa reflexão no que concerne a compreensão do mito em relação à *Bíblia*, assim como Erich Auerbach, ao falar de “Figura” na obra homônima (1997). Ao precisarmos esses pontos, percebe-se que a Figura permeia as *Sagradas Escrituras*. Apoiando-nos nesses teóricos, versaremos sobre o pensamento de Tolkien, que cunhou os termos subcriação e eucatástrofe no ensaio *Sobre Histórias de Fadas* (2010) em relação à leitura da queda e do soerguimento que aproximam duas cidades: uma histórica, mas cercada de elementos mitológicos, dados a conhecer pelas Sagrada Escrituras; outra, mitológico-literária, parte do legendário do autor de fantasia.

Erich Auerbach nos diz que “a história, com toda a sua força concreta, permanece para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação” (1997, p. 50). Entrementes, Frye disserta:

Certas estórias³ que dizem a uma sociedade quais conhecimentos é importante possuir, seja sobre os seus deuses, sua história, suas leis e estruturas de classes [...] tornam-se assim estórias “sagradas”, em oposição às “profanas”, e formam parte do que a tradição bíblica chama de revelação. [...] Mítico, nesse sentido secundário, significa, portanto, o oposto de “não realmente verdadeiro”: significa possuir uma carga de importância e seriedade especiais. (FRYE, 2021, p. 69)

Por conseguinte, temos de dizer que são duas cidades: uma antiga e centro de culto de três crenças, difícil de ser descrita, mais ainda pelo imaginário em torno dela: Jerusalém. Veremos seu aspecto histórico partir do livro *A História do Povo de Israel* (1982), de Abba Edan, assim como de *Jerusalém: Uma Cidade, Três Religiões* (2011), de Karen Armstrong. A história nos abre ao imaginário bíblico, sendo o *Vocabulário de Teologia Bíblica* (2008),

3 Em português, a diferença entre estória e história caiu em desuso, o que faz com muitos tradutores não considerem a diferença em inglês dos termos *story* e *history*. Contudo, para Tolkien, a primeira se enquadraria como uma subcriação dentro Criação, no caso a ficção, que para existir necessariamente deverá utilizar elementos próprios da realidade (TOLKIEN, 2010, p. 61–63). Já para Frye, estórias — mitos, fábulas etc. — são um dos elementos fundantes da história, já que compreendem o mito como um precursor dos registros históricos, e o mito forma o “imaginário” de onde surgem os devidos registros históricos (FRYE, 2017, p. 95–11).

organizado por Xavier Léon-Duffour (entradas “Jerusalém” e “Exílio”), o ponto de partida de nosso acesso à sua imagética escriturística. Ao mesmo tempo, vemos uma cidade mítica, ficcional, cuja estrutura e finalidade é retratada em diferentes versões: Gondolin. Dela nos falam *O Silmarillion* e o último livro organizado por Christopher Tolkien, *A Queda de Gondolin* (2018). Para aproximarmos ambas as cidades é necessário, antes de tudo, definir os aspectos em que isso é possível.

O Mito, a Subcriação e a Figura

Duas urbes que carregam em si uma categoria em comum: mito. Numa tentativa de defini-lo, Mircea Eliade (1972, p. 9) reconhece que se trata de

uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento.

Nossa cultura e sociedade atual herdou já da Antiguidade o valor de “não verdadeiro” do mito, e por isso traz o prejuízo de incrível.⁴ Contudo, o equívoco de como compreendê-lo precisamente reside em que

a mitologia surgiu não para descrever fatos historicamente verificáveis, e sim para tentar explicar seu significado interior ou ressaltar realidades por demais elusivas para serem discutidas de maneira coerente. [...] Na história de Jerusalém encontraremos a recorrência instintiva ao mito sempre que as dificuldades da vida aumentam e não se consegue encontrar consolo numa ideologia mais racional. (ARMSTRONG, 2011, p. 16)

Ou seja, estamos tratando de algo que transborda a “verificação ordinária” da realidade. Não a nega, senão que a transcende, visto que o “mito é criado não para escrever uma situação específica, mas para contê-la de um modo

⁴ Miranda (2020) nos traz uma excelente reflexão sobre tema da relação de *Mythos* e *Logos*, apontando para as dificuldades do tema.

que não restrinja a sua importância àquela situação isolada. A sua verdade está dentro de sua estrutura e não fora” (FRYE, 2021, p. 87). Essa chave de leitura nos ajuda a ver a grandeza e complexidade de Jerusalém e sua imbricada história nos diferentes tempos, nas mais diferentes culturas e religiões que ali tiveram ponto de encontro.

Desse modo, podemos contemplar e entender Gondolin, seu esplêndido surgimento e fatal destino na Primeira Era do universo tolkieniano uma vez que, segundo Pearce, “Tolkien via o próprio mito como um reflexo do Mito Verdadeiro, isto é, da plenitude da realidade que procede de Deus, não surpreende observar essas convicções na sua vida e não só na sua obra” (PEARCE, 2010, p. 105, tradução nossa).⁵ Ele afirmara na carta 131 que “mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro), moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo ‘real’ primário” (TOLKIEN, 2006, p. 141).

No ensaio *Sobre Histórias de Fadas*, em que Tolkien desenvolve sua compreensão e abordagem acerca desse gênero literário, o Mundo Primário é compreendido como a realidade em si, a obra do Criador, a partir da qual o escritor de ficção, particularmente nos contos de fadas, participa da Criação, sendo assim “subcriador” de um mundo ficcional e, por isso, secundário. Em tempos em que a produção de fantasia é por muitos considerada como “fábrica de mentiras”, parece-nos pertinente notar que, segundo Tolkien,

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição de dicionário — “consistência interna da realidade” —, é difícil conceber como isso pode acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade. A qualidade peculiar da “alegria” na Fantasia bem-sucedida pode, portanto, ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente. Não é

⁵ As traduções de PEARCE, 2010, são indiretas. “Poiché Tolkien vedeva il proprio mito come un riflesso del Mito Vero, cioè della pienezza della realtà che procede da Dio, non sorprende osservare queste convinzioni riflettersi nella sua vita oltre che nelle sue opere”.

apenas um “consolo” para o pesar do mundo, mas uma satisfação, e uma resposta à pergunta: “É verdade?” A resposta a essa pergunta que dei inicialmente foi (muito corretamente): “Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim, é verdade nesse mundo.” Isso basta ao artista (ou à parte artística do artista). (TOLKIEN, 2010. p. 79)

É justamente acerca dessas realidades míticas, construídas por um subcriador, que emerge a aproximação mais autêntica. Tolkien reservava particular afeto pela aproximação mais genuína das tais realidades míticas, à qual Auerbach⁶ dá o nome de “Figura” e explica da seguinte forma:

Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que repete pre-anunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação. (AUERBACH, 1987, p. 500–501)

Assim, Auerbach explica que a

interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários [...]. (AUERBACH, 1997, p. 46)

⁶ Tolkien conhecia as ideias presentes em *Mimesis* de Auerbach, conforme a carta 183. Nela, apesar de algumas críticas relacionadas à limitação metafísica da teoria de Auerbach, Tolkien concordava com algumas propostas teóricas e literárias presentes em *Mimesis*. Ver Tolkien 2006, p. 229–234.

Dessarte, no legendário da Terra-média, Gondolin aparece num tempo preciso e num local específico, o autor situa dentro da nossa história, como uma possível pré-história, dando verossimilhança ao contado como um mito para a Inglaterra entre os mitos conhecidos na contemporaneidade. A beleza e a originalidade de sua criação estão justamente na abertura à compreensão do que por ele foi contado. Tolkien mesmo afirmara que

Quanto a qualquer significado oculto ou “mensagem”, na intenção do autor estes não existem. O livro não é alegórico e nem se refere a fatos contemporâneos [...]. Outros arranjos poderiam ser criados de acordo com os gostos ou as visões daqueles que gostam de alegorias ou referências tópicas. Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as suas manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor. (TOLKIEN, 2003, p. xiv–xv)

Para precisarmos essa distinção, é oportuno dizermos que, conforme Klautau (2020, p. 1),

a alegoria é entendida como método do autor de construir um sentido determinado e fechado da narrativa literal, enquanto a aplicabilidade é um método de interpretação do leitor, que reside na sua liberdade a partir de sua própria experiência. Para Tolkien, essa escolha carregava uma perspectiva moral, entre dominação e liberdade, já nos dando o indício da razão do seu desgosto pela alegoria: reduzia a experiência humana.

Partindo dessa premissa de liberdade, acreditamos que tanto a Cidade de Davi, quanto a cidade refúgio do Noldor, têm narrativas que se ligam, se combinam, se explicam, mas uma não é metáfora da outra. A primeira anuncia e faz compreender a segunda. A segunda dá sentido à primeira; “a realidade das duas é entrelaçada de modo a serem, a despeito do tempo ou geografia que as separam, a mesma” (BRUM, 2016, p. 57).

As Duas Cidades

O conto sobre a Cidade de Gondolin, publicado em *O Silmarillion*, e suas demais versões,⁷ é “naturalmente o cristianismo católico, o ‘Mito Verdadeiro’, por conseguinte, não surpreende que a versão tolkieniana da Criação em *O Silmarillion* apresente uma notável *semelhança* com o conto da Criação no livro do Gênesis” (PEARCE, 2010, p. 94, tradução nossa, grifo nosso).⁸ Parece-nos mais pertinente, assim, que nosso olhar para Jerusalém traga uma “lente” cristã para que nossa aproximação entre as duas cidades seja mais coesa.

Jerusalém

O epíteto *cidade santa* na tradição judaico-cristã e, mais tarde, na islâmica, revela Jerusalém como especial por razões diferentes, embora, interligadas, entre as três crenças monoteístas: “o *Sagrado* ali se manifestou, relacionou-se com ‘natural’, e igualmente o transcendeu” (ARMSTRONG, 2011, p. 13–14).

Estudos arqueológicos encontraram vasilhas de cerâmica em tumbas do Monte Ofel ao sul das atuais muralhas da Cidade Velha em Jerusalém, datadas de 3200 a.C. Não sabemos nada sobre quem as deixou ali. A topografia e a situação política dessa época não favorecem a compreensão de que ali já havia então uma urbanização. Outras descobertas mais recentes, datadas de 1800 a.C., ao contrário, demonstram naquela colina já haver um povoamento fortificado. Mais ou menos contemporânea a essa época, encontramos a referência a *Rushalimum*, isto é, “Shalem a fundou” no mapa político do Egito: possivelmente o Monte Ofel e sua água em abundância atraía habitantes ali, mas o nome da cidade já indicava que quem a fundara teria sido uma divindade, Shalem. Já então ela possuía o status de Cidade Sagrada. A ausência de elementos arqueológicos faz pensar que em dois séculos seguintes ela ficou desabitada (cf. ARMSTRONG, 2011, p. 26–50).

7 Distribuídas entre *Contos Inacabados* (1980), alguns volumes da série *The History of Middle-earth* [A História da Terra-média] (1983–1996), e a publicação *A Queda de Gondolin* (2018), dedicada a várias versões do conto, além de textos de apoio de Christopher Tolkien, o editor da obra.

8 “[...] è naturalmente il cristianesimo cattolico, il ‘Mito Vero’, e non può certo sorprendere che la versione tolkieniana della Creazione nel *Silmarillion* presenti una notevole somiglianza come il racconto della Creazione nel libro biblico della Genesi”.

Para além da arqueologia, importa-nos, como temos pontuado, o mito construído a partir da Sagrada Escritura acerca da Cidade Santa, tendo particular compreensão da leitura cristã, não podendo deixar de lado a perspectiva bíblica do Antigo Testamento, ou seja, judaica. A primeira referência explícita segura na Escritura Sagrada remonta ao século XII a.C., no livro de *Js* 10, 1–27,⁹ ocasião em que Josué batalha contra a coligação de cinco reis, entre eles o rei Adonisec de Jerusalém. Em *2Sm* 5, 6–10, vemos que, por volta de 1000 a.C., Davi toma a cidade dos jebuseus, fazendo dela o centro do seu reinado. Nessa ocasião, a cidade periférica não possuía mais que três ou quatro hectares. Igualmente ali, Davi, em posse da Arca da Aliança, que continha as tábuas da Lei, estabelece seu reinado e a determina como lugar da morada de Deus, obra que seu filho Salomão concretizou construindo o primeiro Templo e nele entronizando tal Arca.

O crescimento da cidade se dará de fato com a tomada da Samaria pelos assírios no ano 722 a.C., quando passará de seus mil habitantes a 15 mil. Em 701 a.C., nas circunstâncias de uma rebelião contra os assírios, o rei da cidade, Ezequias, constrói uma muralha para a defesa e um túnel de 513 metros para trazer água da fonte de Gion para dentro da muralha (cf. *2Rs* 20, 20; *2Cr* 32, 2–4, 30). A primeira destruição da cidade no contexto hebraico remonta ao ano de 587 a.C., quando Nabucodonosor deporta todos seus habitantes para a Babilônia, ficando a cidade abandonada por 50 anos (KAEFER, 2012, p. 9–17).

Os judeus que retornam do exílio a reconstróem, assim como ao templo, cabendo a Herodes, o Grande, no seu reinado (37 a.C.–4. a.C.) reestruturá-la e construir um novo templo. Sabemos que durante a guerra judaica (66–73 d.C.) a cidade foi mais uma vez saqueada e invadida pelo general romano Tito, arruinando o templo. Por fim, em 132–135 d.C., uma nova rebelião contra os romanos precipita a conquista dos romanos sobre ela com a expulsão dos judeus, destruindo por fim sua muralha. Sua estrutura e dimensão permanece praticamente a mesma até hoje no que se refere à cidade antiga.

A pequena cidade voltou a nascer e crescer a partir de 313 d.C., quando o cristianismo recebeu o aval do Imperador Constantino, precisando ela adaptar-se à condição de cidade de peregrinação à medida em que o número de visitantes se multiplica. No século V, a parte chamada “Cidade

⁹ Todos os textos bíblicos citados terão como referência a Bíblia de Jerusalém editada pela Paulus de 2010.

de Davi” é cercada por um muro. Em 637 d.C., Jerusalém é submetida ao Califado de Omar, sem ainda ter grande importância para o Islã. Em 1517, a cidade teve as muralhas restauradas por Solimão, o Magnífico. Vemos assim que a Cidade Velha, sob influência da história dos judeus, cristãos e muçulmanos, entre muitos conflitos, vai passando por sucessivas alterações. Contudo, o retorno dos judeus só foi permitido no final da Segunda Guerra, com a criação do Estado de Israel.

Com 35 séculos de existência relatados em diferentes momentos e de maneiras diversas, a Cidade Santa é um caldeirão de imagens e símbolos. Sua estrutura, sua imagética e o universo simbólico que a cerca se fez, assim, diverso e rico. Ultrapassando a historiografia, o livro sagrado do judaísmo, com acréscimos e exclusões na sua versão cristã, é testemunho de sua imagética e valor.

Segundo Stiasny (1983, p. 6), ainda no universo semita, em um comentário sobre o relato da Escritura sobre a vocação de Abraão, o *Sefer ha-Zohar*, o *Livro do Esplendor*, coluna vertebral da Cabala, que é a dimensão mística do judaísmo, refere-se a Jerusalém naquilo que o *Cântico dos Cânticos* 2, 14 diz: “Pomba minha, que aninha nos vãos do rochedo, pelas fendas dos barrancos”. Se a “pomba minha” é Israel, os “vãos da Rocha” é Jerusalém, sólida e elevada como uma rocha. Ademais, “as fendas” é o Santo dos Santos, onde Iahweh se oculta na Arca da Aliança, como um esposo que tem seu deleite somente na esposa e dali jamais sai. O livro dos *Salmos* cita diversas vezes as portas e as muralhas de Jerusalém¹⁰. Da boca do salmista vemos brotar o amor pela Cidade, personificando-a tantas vezes, colocando nela o seu gozo e segurança, tanto quanto a bênção de Iahweh sobre ela.

Gondolin

Dentro do legendário de Tolkien, na metade do primeiro século da Primeira Era se dá o início da história de Gondolin. Ulmo, o Senhor das Águas, revela em sonho ao elfo Turgon de Nevrast, filho de Fingolfin e Rei dos Noldor, o Vale de Tumladen, escondido pelo Círculo de Montanhas, e a colina de *Amon Gwareth*. O elfo, a partir da inspiração, decide ali fundar uma cidade secreta para abrigar seu povo do mal de Morgoth, o Inimigo Negro. Iniciada no ano 64, sua construção demorou 52 anos e ela foi chamada de Ondolindë na língua dos Elfos de Valinor, que quer dizer a Rocha da Música da Água

10 A saber 9, 14–15; 24, 9–10; 48,13–14; 51, 20–21; 87, 1–2; 118, 19–20; 122, 1–2.7; 147, 12–13.

(inspirada nas fontes de água que escorriam pelo leito rochoso). Em seguida, recebe o nome de Gondolin, que em sindarin, uma das línguas élficas criadas por Tolkien, significa “Rocha Escondida” (DÉROBERT, 2011, p. 421).

No ano 116 da Primeira Era, a cidade concluída é então ocupada. Cercada de altos muros brancos, revestidos de mármore, ela é de uma beleza ímpar, construída com ruas e praças, inspirada na cidade idílica dos Elfos, Tirion, Grande Torre-de-vigia, onde moram os elfos que ouviram o seu chamado a fim de partirem para lá. A Leste, a cidade de Gondolin é acessível somente por debaixo da terra, protegida por sete portas (feitas em madeira, pedra, bronze, ferro batido, prata, ouro e aço, respectivamente) sempre vigiadas, ou pelos ares, não podendo sair aqueles que ali entram (FONSTAD, 2013, p. 22). Em 472, Turgon com sua armada saiu dali para a Batalha das Lágrimas Incontáveis, *Nirnaeth Arnoediad* em élfico, na qual se dá o massacre de elfos, homens, e anões por Morgoth, o Senhor do Escuro. Refugiando-se ali após a batalha, a lembrança dessa queda motiva a resistência de Turgon em sair doravante de seu esconderijo: o povo daquela cidade nunca mais queria estar em meio às dores dos elfos e dos homens mundo afora, nem retornar, através do terror e perigo, a Oeste. Tuor, filho de Huor, da gente dos Homens, é enviado pelo Vala Ulmo até Gondolin para rogar-lhes que saiam dali, a fim de escapar da cólera de Morgoth. Com estas palavras, o Valar lhe envia:

Agora deves tu buscar através das terras pela cidade do povo chamado de Gondothlim, os habitantes da pedra, e os Noldoli hão de te escoltar até lá em segredo por medo dos espiões de Melko. Palavras porei em tua boca e lá residirás por um tempo. Contudo, talvez tua vida volte-se outra vez para as águas poderosas e com certeza um filho virá de ti que, mais do qualquer homem, há de conhecer as últimas profundezas, sejam elas do mar ou do firmamento do céu. (TOLKIEN, 2018, p. 49)

Tuor cumpre sua missão, contudo o aviso do mensageiro é ignorado, sendo ele, ademais, impedido de sair, passando a viver na cidade, casando-se com a filha do Rei Élfico, Idril Celebrindal, sendo esse o segundo casamento entre Elfos e Homens da história, do qual nasce Eärendil, o Abençoado. No ano 510 da Primeira Era, a cidade é invadida pelas forças de Morgoth. A derrocada se dá devido à traição de Maeglin que, por ciúmes do casamento de sua prima com o Homem, delatou o local da Cidade Oculta, entregando

ao inimigo a localização da cidade e como conquistá-la. Neste assalto, morre Turgon, mas Tuor, Idril, seu filho Eärendil, junto com parte dos Gondolindrim, fogem por uma saída secreta que fora escavada em segredo por sugestão de Idril, que os conduz para fora da cidade em chamas.

As Duas Cidades e um Mesmo Destino

Ao nos aventurarmos na investigação dos elementos imagéticos que perpassam as duas cidades, encontramos aproximações entre elas, a partir do já mencionado conceito auerbachiano de Figura. Em que medida teria Tolkien se inspirado, ainda que inconscientemente, na Cidade Santa de sua crença para criar a cidade élfica? Sabemos que elas tiveram o mesmo destino ao caírem. Mas seria esse o único elemento que as aproxima?

Primeiras Aproximações

Gondolin era o reino oculto élfico do rei Turgon. Jerusalém, por sua vez, não tinha existência nem localização secreta. Porém, os povos que não conheciam a Iahweh nem sequer imaginavam que nela se escondia a Arca da Aliança que continha as Tábuas da Lei entregues por Deus a Moisés no êxodo do Egito, com as quais se firmara uma Aliança entre o Criador e aquele povo, que ali quis estabelecer sua morada: “Pois o Senhor quis para si Jerusalém e a desejou para que fosse sua morada: ‘Eis o lugar do meu repouso para sempre, eu fico aqui: este é o lugar que eu preferi’” (*Sl* 131, 13-14). Assim, um segredo une as duas cidades, estabelecendo o vínculo entre as duas cidades “secretas”.

O povo de Deus, pela descendência de Isaac, estava dividido em doze tribos no Antigo Testamento e, no Novo Testamento, o livro do Apocalipse nos fala das doze tribos. Ademais, os Evangelhos testemunham que doze são também os apóstolos de Jesus Cristo, o Filho de Deus que se encarnou, anunciou a chegada do Reino do Senhor por suas palavras, ações miraculosas e presença. É justamente em Jerusalém que Ele testemunha de maneira derradeira e patente sua deidade, razão pela qual é morto pelos governantes e doutores da Lei. O relato da Queda de Gondolin testemunha no exato instante em que se deflagra a invasão da cidade a existência de doze casas que ali residiam, e que se levantam e lutam contra o invasor, sabendo que dentre

essas encontramos traidores, tal qual entre os Apóstolos que de Jesus receberam o múnus do anúncio do Reino.

Como dissemos, a construção de Gondolin fora tão eximamente realizada que era comparada à cidade élfica “Tirion, Grande Torre-de-vigia”, localizada em Aman, na terra dos Valar, onde outrora estiveram muitos dos que ali vieram residir. Jerusalém, por sua vez, é relacionada com a Cidade Celeste, onde mora o Altíssimo, imagem que as Escrituras reiteram em diferentes circunstâncias.¹¹ A construção fortificada da cidade élfica, com um acesso controlado por sete portas de diferentes materiais, cercada por uma “muralha” natural formada por montanhas, além da construção sobre a rocha da cidade em si, garantiu por séculos a paz de seus habitantes. Como vimos, essa localização apropriada fora indicada por Ulmo, o Vala. No Salmo 147b, 13–14, vemos o cantar dos louvores de Jerusalém ao seu Senhor, que abençoa os seus habitantes e garante a paz, uma vez que fora o próprio Deus que escolhe a sua localização (*Dt* 12, 4).

Ademais, Gondolin permanece escondida e seus habitantes permanecem “separados” porque não querem se contaminar com o mal, nem tampouco entrar numa nova guerra inglória, como fora a Batalha das Lágrimas Incontáveis. O povo de Deus é chamado pelo Senhor na Aliança à “santidade” (cf. *Ex* 21–23; *Lv* 20, 24–26; 22, 32–33 etc.): um povo separado, consagrado ao Senhor (cf. *Dt* 14, 2) — em hebraico *kadosh*, santo. A separação tem seu sentido ritual, mas não se resume a isso: indica “perfeição” e “totalidade” na sua pertença e identificação com o Autor da Aliança que é Santo (*Lv* 11, 44–45).

No tempo do exílio da Babilônia, destituído de todo o aparato ritual ligado ao Templo destruído, a circuncisão de todos os machos (cf. *Gn* 17, 9–14), o *Shabbat* (cf. *Gn* 2, 2ss) e a preocupação com a limpeza ritual, que inclui as questões alimentares (*Ez* 4, 12–15; 22, 26; 44 etc.) passam a ser distintivo da fidelidade desse povo e lhes garante o sinal da eleição em meio aos povos “impuros” (BRIGHT, 2003, p. 418). Na restauração pós-exílica, o culto restituído, “embora fosse praticado com alegria e entusiasmo e representasse uma expressão espontânea da vida nacional, [...] era [simplesmente] um cumprimento das exigências da lei” (BRIGHT, 2003, p. 520), mas, a partir de então, o cumprimento da lei torna-se a soma e expressão de toda retidão. Entrementes, a literatura do judaísmo ressalta a nota de separação, indicando

11 Cf. por exemplo, *Tb* 13, 12–17; *Sl* 46, 4; *Ez* 48, 35; *Zc* 2, 10; *Gl* 4, 26; *Hb* 12, 22–24; *Ap* 3, 11–12; *Ap* 21, 2.10 etc.

a todo judeu evitar qualquer contato com os gentios e suas práticas. A “pureza” assim compreendida, é causa de enorme orgulho para a comunidade judaica, uma vez que eles eram cômicos de sua eleição e posição diante de toda a Criação (BRIGHT, 2003, p. 528–529). Tanto os Noldor quanto os *Kadosh* estão à parte, salvaguardando em sua separação a sua existência e perpetuação.

Como vimos, tanto Jerusalém quanto Gondolin têm no nome etimologias que as aproximam de rocha e de esconderijo. O fato de Tolkien ser filólogo, amante de línguas e palavras, nos permite dizer que talvez não seja coincidência que Jerusalém e Gondolin tragam nos nomes ecos etimológicos que as aproximam de rocha e esconderijo.

Duas Cidades e um Destino: da Queda à Eucatástrofe

Ora, tendo visto tantos elementos que as assemelham, cabe-nos agora olharmos para essas duas cidades no seu destino: a queda e as razões que as levaram a cair. Salientar esse ponto de encontro justifica-se sobretudo porque o professor de Oxford, na sua Carta 131, afirma que “não pode haver história sem queda — todas as histórias, no fim, são sobre a queda —, pelo menos não para mentes humanas tal como as conhecemos e possuímos” (TOLKIEN, 2006, p. 144).

Jerusalém da Escritura sofre por duas destruições. A primeira queda remonta ao ano 587 a.C. Por que teria ocorrido se o próprio Deus ali habitava? A segunda destruição deu-se em 70 d.C. A que razões foi atribuída? Uma resposta que resumiria dirá que:

Era necessária tal persistência de catástrofe para que o povo e seus chefes tomassem consciência de sua perversão incurável (*Jr* 13, 23; 16, 12s). As ameaças dos profetas, até então não levadas a sério se realizavam ao pé da letra. O exílio aparecia assim como um castigo das culpas tantas vezes anunciadas: culpas dos dirigentes, que ao invés de se apoiarem na aliança divina, haviam recorrido a cálculos políticos por demais humanos (*Is* 8, 6; 30, 1s; *Ez* 17, 19ss); culpa dos grandes, que, na sua cobiça, haviam quebrado a unidade fraterna do povo pela violência e pela fraude (*Is* 1,23; 5, 8...; 10, 1); culpas de todos, imoralidade e idolatria escandalosa (*Jr* 5, 19; *Ez* 22) que tinham transformado Jerusalém num lugar não recomendável. (LESQUIVIT; VANHOYE, 2008, p. 324)

Dentre todos os profetas enviados e desprezados, Isaías, em sua profecia, nos ajuda a compreender a situação de Jerusalém frente à vontade de Deus, tanto quanto a sentença por sua rebeldia e profanação:

Como se transformou em prostituta a cidade fiel? Sião, onde prevalecia o direito, onde habitava a justiça, mas agora, povoada de assassinos. [...] Tua prata transformou-se em escória, tua bebida foi misturada com água. Teus príncipes foram rebeldes, companheiros de ladrões; [...]. Ai de ti! [...] Será a destruição dos ímpios e dos pecadores, todos juntos! Os que abandonam Iahweh perecerão! (*Is* 21–28)

Se essa situação conduz a Cidade Santa à primeira queda e ao exílio do povo, após a sua restauração, nos Evangelhos, Jesus Cristo profetiza sobre o mesmo destino, pelos mesmos pecados. Assim Ele fala sobre os pecados da cidade, que a levaram a uma primeira ruína e, após a Reconstrução, pelas mesmas razões, uma segunda queda:

Serpentes! Raça de víboras! Como haveis de escapar ao julgamento da Geena? Por isso vos envio profetas, sábios e escribas. A uns matareis e crucificareis, a outros açoitareis em vossas sinagogas e perseguireis de cidade em cidade. E assim cairá sobre vós todo o sangue dos justos derramado sobre a terra, desde o sangue do inocente Abel até o sangue de Zacarias, filho de Baraquias, que mataste entre o santuário e o altar. Em verdade vos digo: tudo isso sobrevirá a esta geração. Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas e apedrejas os que te são enviados, quantas vezes quis reunir teus filhos como a galinha recolhe seus pintinhos debaixo das asas, e não o quiseste! Eis que vossa casa ficará abandonada. (*Mt* 23, 33– 38)

Em contexto similar, no Evangelho segundo Lucas, Ele afirmará:

Ah! Se neste dia tu [Jerusalém] também conhecesses a mensagem de paz! Agora, porém, isso está escondido a teus olhos. Pois dias virão sobre ti, e os teus inimigos te cercarão com trincheiras, te rodearão e te apertarão por todos os lados. Deitarão por terra a ti e a teus filhos no meio de ti, e não deixarão de ti pedra sobre pedra, porque não reconheceste o tempo em que foste visitada! (*Lc* 19, 42–44)

A nota de rodapé explicativa da Bíblia de Jerusalém do versículo 44 acima citado explica que esse oráculo de Jesus evoca tanto a ruína de 587 a.C., quanto a de 70 d.C., não possibilitando saber se se refere a uma ou a outra derrocada. Já a nota do texto de *Mt* 24, 1 assinala que a ruína de Jerusalém é o fim de uma era e inauguração de uma nova.

Acerca de Gondolin, cabe-nos dizer será o último reino Élfico, o maior obstáculo a Melko,¹² o Vala que, revoltando-se por não poder criar para além do Criador, Eru, empenha-se em dominar e perverter o criado. Por isso, o antagonista quer a conquista de toda a Terra-média, sendo a Cidade Oculta e o seu rei Turgon alvo de sua maior ira, estando o Senhor do Escuro sempre em busca de informações sobre a sua localização. Depois de séculos, são os próprios Valar que enviam Tuor para dizer a Turgon, rei dos Noldor:

Vede, ó pai da Cidade de Pedra, mandou-me aquele que faz profunda música no Abismo, conhecedor da mente de Elfos e Homens, dizer-vos que os dias da Soltura estão próximos. Chegaram aos ouvidos de Ulmo sussurros sobre a vossa morada e vosso monte de vigilância contra o mal de Melko e isso o agrada: mas seu coração está irado, e enraivecidos estão os corações dos Valar que se sentam nas montanhas de Valinor e observam o mundo do pico de Taniquetil, vendo a tristeza da servidão dos Noldoli e as andanças dos Homens, pois Melko os aprisiona na Terra das Sombras para além das colinas de ferro. Portanto, fui trazido por um caminho secreto para dizer que conteis vossas hostes e vos prepareis para a batalha, pois o tempo é propício. (TOLKIEN, 2018, p. 56)

Ante à recusa de Turgon, Tuor volta a profetizar:

Então me cabe dizer que os homens dos Gondothlim devem partir veloz e secretamente descendo o Sirion até o mar, e lá construir para si barcos e tentar retornar a Valinor: eis que os caminhos para lá estão esquecidos e as estradas sumidas do mundo, e os mares e montanhas a cercam, mas lá ainda habitam os Elfos no monte de Kôr e os Deuses sentam-se em Valinor embora seu regozijo esteja diminuído pela tristeza e pelo temor de Melko e eles ocultem sua terra e teçam à sua volta magia inacessível para que nenhum mal chegue a suas costas. Contudo ainda podem vossos mensageiros

12 Grafia do nome Melkor em textos mais antigos.

chegar até lá e mudar os corações deles, para que se levantem irados e firam Melko e destruam os Infernos de Ferro que ele fez sob as Montanhas de Escuridão. (TOLKIEN, 2018, p. 56–57)

O rei volta a ignorar o aviso e, ademais, convida Tuor para ali permanecer com o seu favor, permitindo, mais tarde, que desposasse sua filha e com ela tivesse filho. Será, então, uma questão de anos para que tudo se consumasse segundo a profecia, como vimos acima.

Assim, ambas as cidades não acolheram a profecia e os profetas a elas enviados. Jerusalém acaba por matar os enviados do Senhor, e em Gondolin, ainda que Tuor se torne esposo de Idril, a filha do Rei, ele é rejeitado no conteúdo de sua profecia, e visto com desprezo por habitantes da cidade, como é o caso de Meglin (posteriormente Maeglin), o sobrinho traidor do rei.

Se por um lado a “Queda” se mostra como algo a ser contado e aproxima essas distintas cidades, faz-se mister observar que o próprio “novo” se apresenta e as faz próximas. Na busca da palavra precisa para expressar esse “novo”, Tolkien explica que:

o “consolo” das histórias de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todas as histórias de fadas completas precisam tê-lo. No mínimo eu diria que a Tragédia é a verdadeira forma do Drama, sua função mais elevada, mas o contrário vale para a história de fadas. Já que não parecemos possuir uma palavra que expressa esse contrário, vou chamá-lo de *Eucatástrofe*. (TOLKIEN, 2010, p. 76)

Ora, é a Eucatástrofe que fundamenta essa leitura escatológica esperançosa (KLAUTAU, 2021, p. 170–182), apesar de todos os sofrimentos de Gondolin e da Jerusalém bíblica: no dizer de Tolkien a seu filho, na carta 89, “a repentina mudança feliz em uma história que o atinge com uma alegria que o leva às lágrimas” (TOLKIEN, 2006, p. 101). No caso dos homens, é a Igreja que busca construir a Jerusalém Celeste como modelo para a vivência do Reino de Deus. Por sua vez, os elfos construíram cidades, inclusive Gondolin, fazendo-o como memória do que viram em Valinor. Assim, a nova esperança que nelas surge

[...] não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega

(em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente com o pesar. (TOLKIEN, 2010, p. 77)

Assim, na tomada de Gondolin, um grupo consegue escapar pelo túnel escavado a pedido de Idril, e nesse grupo está Eärendil do qual nos explica a mesma Carta 131 de Tolkien:

Ele é importante por ser a pessoa que conduz o *Silmarillion* a sua conclusão e que, através de seus descendentes, proporciona os principais elos com pessoas nas histórias de Eras posteriores. Sua função, como representante das duas famílias, Elfos e Homens, é encontrar a rota marítima que leve de volta a Terra dos Deuses e, como embaixador, persuadi-los a se preocuparem novamente com os Exilados, a se apiedarem deles e resgatá-los do Inimigo. (TOLKIEN, 2006, p. 146)

Foi respondendo a esse apelo que os Valar expulsam o Inimigo da Terra-média definitivamente, impedindo-o de retornar de forma encarnada a ela. Eärendil passou então a velejar no céu com sua nau Vingilot, adornado com a última Silmaril que restara em sua testa, brilhando como a estrela mais reluzente.

Agora, olhar para Jerusalém num aspecto “eucatastrófico”, podemos pensar acerca de suas sucessivas reconstruções, seja na volta do Exílio da Babilônia, seja na instituição recente do Estado de Israel. Contudo, parecemos muito mais relevante olhar para o que fala a Escritura sobre essa imagem de Jerusalém Reconstruída. Tanto os textos apocalípticos judaicos quanto os textos apocalípticos cristãos falam da Nova Jerusalém, a Jerusalém Celeste.

O Novo Testamento traz no Apocalipse de São João uma Nova Jerusalém, em que suas portas são descritas como lugar de passagem, mas também de separação. Assim, a geografia descrita se resume nela e no mundo exterior, que é o reino de Satanás, sendo, por conseguinte, o Imperador de Roma seu mordomo. Descrita como a Cidade Celestial (*Ap* 3, 12), uma cidade nova que desce do Céu de junto de Deus, imagem já cantada em *Tb* 13, 11–17. Encerrado o tempo da profecia, em que experimenta a hostilidade, vemos uma cidade transformada, marcada pela unidade e após a ruína, experimenta a glória, como evidencia o livro do Apocalipse de São João:

Vem, vou mostrar-te a Esposa, a mulher do Cordeiro! Ele então arrebatou em espírito sobre um grande e alto monte, e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, que descia do céu de junto de Deus, com a glória de Deus. Seu esplendor é como o de uma pedra preciosíssima, uma pedra de jaspe cristalino. Ela está cercada por muralha grossa e alta, com doze portas. Sobre as portas há doze anjos e nomes inscritos, os nomes das doze tribos de Israel: [...]. A muralha da cidade tem doze alicerces, sobre os quais estão os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. As nações caminharão à sua luz, e os reis da terra trarão a ela sua glória; suas portas nunca se fecharão de dia — pois ali já haverá noite — e lhe trarão a glória e o tesouro das nações. Nela jamais entrará algo de imundo, e nem os que praticam abominação e mentira. Entrarão nela somente os que estão inscritos no livro da vida do Cordeiro. (*Ap 21, 9–14.24*)

Na imagem da plenitude das duas cidades, a figura escatológica da futura Jerusalém Celeste e da remota Tirion, cidade dos elfos nas terras de além-mar, podemos contemplar a restauração definitiva das duas cidades destruídas. Em Valinor, Eärendil, o Abençoado, após lograr o perdão para o Noldor, convence os Valar a libertarem a Terra-média. Na futura Nova Jerusalém, temos o retorno à realidade do Éden, da harmonia com Deus. Tirion, em Valinor, por sua vez, é a cidade da Eternidade, anseio dos Elfos e reflexo da unidade com Eru da qual Homens e Hobbits têm esperança no fim dos dias.

Considerações Finais

Tendo em vista a Figura e sua abertura, talvez essa parte do texto devesse chamar-se “Considerações Eternas” e não finais. Assim compreendemos porque, como vimos, a Figura auerbachiana trará sempre a abertura para uma nova realização e, por conseguinte, abrindo a uma nova aplicabilidade. No nosso caso, ao aproximarmos Gondolin de Jerusalém, abrimos uma compreensão da realidade de ambas a partir da experiência de cada leitor que com elas se deparar, podendo aproximá-las em suas assonâncias, mas igualmente nas dissonâncias. Não estamos falando de uma simples alegoria que reduziria a experiência em relação a cada uma delas e na sua comparação. Esse labor a partir da Figura faz surgir novos horizontes, primeiro porque, sendo Jerusalém uma realidade em caminho no mundo primário, tem seu destino a ser consumado, ainda mais se tratamos das profecias de uma Jerusalém Celeste; depois porque a reflexão sobre o mundo secundário

tolkieniano em que está Gondolin poderá sempre mais ser aprofundada. A Figura, como vimos, nas assonâncias é sempre prenunciadora ou confirmativa, mas não reduzida a uma relação causal ou temporal.

Das assonâncias, faz-se mister lembrar que vimos um primeiro encontro na etimologia do nome das cidades, em que Jerusalém, do hebraico, e Gondolin, do sindarin, apresentam no nome o sentido de rocha e também de esconderijo. Podemos dizer que ambas são cidades secretas, Jerusalém por “esconder” a Deus no Santo dos Santos do Templo, Gondolin por esconder os Noldor na intenção de protegê-los até que o restante da Terra-média tenha se livrado do mal em tempos melhores. Quanto aos habitantes, tanto o Povo de Deus quanto os Noldor podem ser compreendidos como um povo separado. Entrementes, doze tribos no Povo de Deus, assim como são doze os apóstolos de Cristo; da mesma forma doze são as casas que se apresentam na batalha na invasão da cidade élfica. Ademais, às duas cidades são enviados profetas anunciando um caminho de libertação, contudo, estes não são acolhidos e escutados, resultando a rebeldia em queda e destruição.

Outrossim, são considerações eternas pelos aspectos escatológicos a que nos reportam as cidades, sobejadas de esperança, uma vez que se espera a Jerusalém Celeste e a vinda do Messias no caso dos judeus, ou a volta dele, no caso dos cristãos; por sua vez, na fuga durante a derrocada de Gondolin, encontramos Eärendil, o Abençoado, que ao ir para Valinor, intercede junto aos Ainur, donde virá a ajuda em derrotar definitivamente a Melkor. Outro elemento interessante está no fato de Jerusalém ser comparada à Cidade Celeste, o que na visão escatológica se mostra explícito ao falar-se de uma Nova Jerusalém que desceu do Céu, enquanto a construção da cidade escondida dos Noldor é feita inspirada na Tirion, Grande Torre-de-vigia, casa dos elfos que partiram para Aman.

Pudemos ver que a subcriação, como Tolkien denomina seu processo de autoria literária, bebeu das fontes com as quais ele teve contato, como todo autor. Tal fenômeno não diminui a originalidade daquele que compõe. Cada história permite, entretanto, aproximações, nas quais podemos encontrar a Figura manifesta, como propôs Auerbach, entre a realidade imediata do Mundo Primário, e a obra do autor, o subcriador do Mundo Secundário. Aproximá-las faz-nos entrever no fazer criativo do grande filólogo e professor de Oxford ecos de uma tradição que estava na sua formação, e mesmo na formação de toda a tradição europeia.

Referências

- AMSTRONG, Karen. *Jerusalém: Uma Cidade, Três Religiões*. Tradução de Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2010.
- BRIGHT, John. *História de Israel*. Tradução de Luiz Alexandre Solano Rossi, Eliane Cavaliere Solano Lopes. São Paulo: Paulus, 2003.
- BRUM, Fernando Machado. *Realismo Desfigurado: Dom Casmurro entre o Preciso e o Impreciso*. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- DÉROBERT, Marine. Gondolin. In: FERRÉ, Vincent (org.). *Dictionnaire Tolkien*. A-K. Paris: CNRS, 2019. p. 412.
- EBAN, Abba. *A História do Povo de Israel*. Tradução de Alexandre Lisovsky. 4. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1982.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Tradução de Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva: 1972.
- FERRÉ, Vincent (org.). *Dictionnaire Tolkien*. A-K. Paris: CNRS, 2019.
- FONSTAD, Karen Wynn. *O Atlas da Terra-média*. Tradução de Ronald Kyrmse. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- FRYE, Nothrop. *O Grande Código: A Bíblia e a Literatura*. Tradução de Marcelo Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2021.
- FRYE, Nothrop. *A Imaginação Educada*. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Geraidine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide, 2017.
- JOIN-LAMBERT, Michel; GRELOT, Pierre. Jerusalém. In: LÉON-DUFOUR, Xavier (org.). *Vocabulário de Teologia Bíblica*. Tradução de Fr. Simão Voigt. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 467–473.
- KAEFER, José Ademar. *Arqueologia das Terras da Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2012.

- KLAUTAU, Diego. *Metafísica da Subcriação: A Filosofia do Mito em J.R.R. Tolkien*. São Paulo: A Outra Via, 2021.
- KLAUTAU, Diego. *Tolkien e a Alegoria*. Anais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC-Campinas. Campinas, v. 3, 2020.
- LANGER, Johnni (org.). *Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medievo*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- LÉON-DUFOUR, Xavier (org.). Tradução de Fr. Simão Voigt. *Vocabulário de Teologia Bíblica*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LESQUIVIT, Colomba; VANHOYE, Albert. Exílio. In: LEON-DUFOUR, Xavier (org.). *Vocabulário de Teologia Bíblica*. Tradução de Fr. Simão Voigt. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 324–326.
- MIRANDA, Pablo Gomes de. Mito. In: LANGER, Johnni (org.). *Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medievo*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- MORIAU, Emeric. Eärendil. In: FERRÉ, Vincent (org.). *Dictionnaire Tolkien*. A-K. Paris: CNRS, 2012. p. 262–264.
- PEARCE, Joseph. *Tolkien: L'uomo e il Mito*. Tradução de Arduini R., Bonechi S. Genova-Milano: Marietti, 2010.
- PRIGENT, Las Puertas de Jerusalén Según el Apocalipsis. In: *Jerusalén: Piedras y Hombres*. Col. El mundo de la Biblia. v. 1. Valencia: Edicep, 1983.
- STIASSNY, Joseph. Jerusalén, mi ciudad. In: *Jerusalén: Piedras y Hombres*. Col. El mundo de la Biblia. v. 1. Valencia: Edicep, 1983. p. 3–8.
- TOLKIEN, J.R.R. *Contos Inacabados*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.
- TOLKIEN, J.R.R. *Les Étymologies*. Tradução de Daniel Lauzon. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2008.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth I: The Book of Lost Tales 1*. Edição de C. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1992a.
- TOLKIEN, J.R.R. *The History of Middle-earth II: The Book of Lost Tales 2*. Edição de C. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1992b.
- TOLKIEN, J.R.R. *A Queda de Gondolin*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018.

- TOLKIEN, J.R.R. Tolkien. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Edição de C. Tolkien. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. *Sobre Histórias de Fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER; Humphrey. TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

A Interpretação Alegórica como Ferramenta para Análise Literária: Um Olhar sobre o Conto “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira”

Allegorical Interpretation as a Tool for Literary Analysis:
A View of the Tale “Of the Voyage of Eärendil and the War of Wrath”

Emanuelle Garcia Gomes¹

O objetivo deste artigo é enfatizar que uma tradição interpretativa com estudos centrados nas intenções da escrita, submetendo-a a um “padrão” de conhecimento das artes, é um caminho possível, mas não único. Traçar um estudo alegórico da literatura de J.R.R. Tolkien pode esvaziar seu conteúdo artístico, justamente por ser indissociável do pensamento do autor a respeito desse tipo literário. Com o objetivo de discutir a noção de alegoria nas ciências humanas, ou a retomada dessa tradição em áreas do conhecimento como História e Sociologia, buscaremos os pontos norteados por dois autores: Hans-Georg Gadamer e Michel Foucault. Como contraponto, usaremos o conto “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira”, de *O Silmarillion*, como um dos vários exemplos literários de Tolkien para uma perspectiva mais consistente e alinhada com o pensamento de Tolkien. PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Tolkien; Eärendil.

The aim of this article is to emphasize that an interpretive tradition with studies centered on the intentions of writing, subjecting it to a “standard” of knowledge of the arts, is a possible path, but not the only one. Studying Tolkien’s works allegorically can empty its artistic content, precisely because it is inseparable with the author’s thinking about this literary type: the fairy-stories. To discuss the notion of allegory in the Humanities, or the resuming of this tradition in areas such as History and Sociology, we will follow the guidance of two authors: Hans-Georg Gadamer and Michel Foucault. As a counterpoint, we will use the short story “Of the Voyage of Eärendil and the War of Wrath”, from *The Silmarillion*, as one of many of Tolkien’s literary examples for a more consistent and aligned perspective with the author’s thought. KEYWORDS: Allegory; Tolkien; Eärendil.

NO ESTUDO DA LITERATURA DE J.R.R. TOLKIEN, muito pode ser exposto e analisado à luz dos seus próprios escritos críticos. Mas, para os cientistas das humanidades, sobretudo os historiadores, existem algumas questões que, por seguirem uma tradição interpretativa

¹ Mestre em História e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.
E-mail: emanuellegg@gmail.com

comum, escapam do que pode ser considerado fundamental em relação ao seu legado literário. Uma delas é analisar suas obras como escrita alegórica.

A alegoria, vista como figura de linguagem é, portanto, um artefato da retórica. Como figura de linguagem, ela é usada a fim de “maquiar” uma situação dita; não ser explícito ou direto sobre o que se quer dizer. Sendo o seu meio de representação não restrito à linguagem verbal, os elementos alegóricos podem aparecer em obras de meios distintos (como a pintura, a escultura e o cinema) e querem retratar algo além delas próprias, e não aquilo que está posto à primeira vista.

Segundo Flávio R. Kothe em *A Alegoria* — o qual retoma Aristóteles para comentar a relação entre alegoria e retórica —, a retórica era uma parte da dialética: a verdade era muito frágil para se impor, era necessário um instrumento que a tornasse mais eficaz. Mas de instrumento da verdade, a retórica passou a ter uma finalidade em si e depois passou a ser um instrumento de persuasão, não necessariamente preocupada com a verdade: “[...] tornou-se cabal demonstração da verdade entendida como vontade de poder” (KOTHE, 1986, p. 8). No mesmo livro, Kothe discute formas de alegoria, como a metáfora (que tem caráter objetivo e subjetivo, com uma linguagem indireta) e a fábula (cujos elementos “concretos” procuram expressar uma ideia “abstrata”). Uma difere da outra, sendo que a primeira é mais extensa e detalhada e a segunda, mais curta e com conclusão moral, concretizando o que o autor entende ser algo inerente a toda a arte. Cita também uma fábula como exemplo de uma rebelião de escravos, entendida como uma forma de estabelecer o *status quo*, favorecer a mudança e desconstruir a imagem de rebeldia. Em nossa cultura, a alegoria seria uma forma estratégica que serve para legitimar interesses, principalmente daqueles que detêm o poder.

Examinar a relação da obra com a “realidade” — de intenção autoral, de tempo e espaço na qual a obra foi produzida e recebida — é algo muito levado em conta por pesquisadores das ciências humanas que buscam nessas obras literárias respostas para suas inquietações. Por isso, obras de fantasia como as de Tolkien podem ser tratadas por essa tradição (apresentada aqui brevemente por meio do livro de Kothe), colocando-o como um autor que faz uso de alegorias disseminadoras de alguma verdade pautada numa “realidade” histórico-cultural. Se não fosse por esse viés interpretativo, suas obras poderiam ser consideradas como “entretenimento mercadológico” e não teriam “lugar nos estudos acadêmicos”.

O propósito deste artigo não é trazer à luz as “reais” — se é que existem nesse sentido — intenções de Tolkien na escrita de sua obra, mas expor e problematizar os elementos que estão em jogo quando se considera, de antemão, a possibilidade de uma interpretação alegórica e histórica de uma obra de fantasia. Por isso, escolhemos um conto para exemplificar nosso estudo: “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira”, um dos seus escritos mais interessantes. Nele, vemos uma bela narrativa sobre a Terra Imortal de Aman; o protagonista aparecera em um poema de 1914, mas ressurge no conto aqui analisado, publicado em prosa e de forma condensada em *O Silmarillion* (1977), editado por seu herdeiro literário, Christopher Tolkien, o qual sugere uma interpretação tradicional.

Este artigo também tem como objetivo uma discussão teórico-metodológica, mais do que necessariamente analisar um dos escritos de Tolkien, embora façamos brevemente esse exercício. De alguma forma, não seria questão de colocar o entendimento de Tolkien como chave interpretativa para sua própria obra, mas de defender seu ponto de vista no que diz respeito à alegoria como viés interpretativo das artes literárias. Assim, surgem algumas indagações que guiam a nossa análise. Seria o conto sobre Eärendil uma fábula de cunho moral cristão? Tolkien pretendia legitimar um ponto de vista a partir de um interesse prévio? Ou ainda, sua intenção seria “doutrinar” leitores sob uma visão de mundo que ele entendia como verdade?

Kothe (1986, p. 10) aponta que aquilo que numa época pertence às convenções de uma sociedade, é inteligível para outras, “[...] obrigando a buscar explicações na erudição histórica”. Esse parece ser o mote de alguns pesquisadores para depreciar os escritos de Tolkien, considerando a fantasia uma narrativa menor ou uma falsidade. Por que isso acontece? A racionalidade moderna da sociedade pós-Revolução Industrial tenderia a considerar que a razão é muito mais importante do que as estórias de fadas e, assim, elas passariam a ser ridicularizadas e gradualmente excluídas do cotidiano dos centros urbanos.

Poderíamos, por um lado, adentrar numa discussão muito mais profunda do que a que propomos, ligada à filosofia medieval, calcada no cristianismo, com o qual o pensamento e erudição de Tolkien tinham forte ligação. Outro caminho seria percorrer dentro de uma matriz interpretativa sobre o resgate da estética da arte clássica. Esse destaque nos levaria à Giambattista Vico e seu livro *Ciência Nova* (1725), no qual o autor faz uma aproximação entre a mitologia greco-latina e uma lógica interna de evolu-

ção dos direitos dos povos, ou seja: uma filosofia da história. Não só ele traça esse levantamento, o filósofo alemão George W.F. Hegel também aborda isso em seus *Cursos de Estética* (compilação de notas universitárias do período de 1818 a 1829, publicada postumamente em 1905), sobre a construção de um cânone interpretativo a respeito da mitologia para estudiosos das ciências humanas, a primeira grande sistematização teórica da natureza da obra de arte, sua evolução histórica e de cada arte particular, tendo influenciado todo o pensamento estético contemporâneo. É isso que propomos aqui: uma abordagem ligada à premissa hegeliana de debate, mas de forma mais pontual e com outro autor.

Esses dois últimos pensadores, Vico e Hegel, foram certamente lidos por Hans-Georg Gadamer, que tentou, em *Verdade e Método* (1960), buscar a ideia de que a compreensão da arte passa necessariamente por uma hermenêutica, e confronta as diversas leituras no tempo. Segundo ele, existe uma dialética histórica que faz com que o passado e o presente se unam de alguma maneira, havendo um ponto em comum por meio dessas representações artísticas. A partir daí, seria possível realizar essa ponte entre o passado, o presente e o futuro por meio da hermenêutica.

Há também uma proposta bem articulada sobre o embate das racionalidades que Foucault nos mostra em *As Palavras e as Coisas* (1966) e que pode não levar a lugar nenhum. Ele mostra que a episteme clássica traz à tona uma interpretação da arte — neste caso, da literatura — sobre o viés da representação de um tempo. Mais adiante, a episteme moderna debate o resgate da representação com uma base hegeliana, prevendo que certa apreensão do real corresponde a uma racionalidade de época. Para Foucault, essa colocação moderna não resolveria a problemática do binarismo linguístico, isto é, entre o que é significante e o que é significado. Nas obras de fantasia de Tolkien, essa racionalidade é formulada a partir dele mesmo, de sua imaginação e não remete necessariamente ao seu tempo, nem às referências que ele teria para compô-la ou à sua intenção com a obra.

Em “Sobre Estórias de Fadas”, Tolkien (2020) formulou a ideia de subcriação, de um Mundo Primário base para a construção de Mundo Secundário e, assim, a magia do Reino Encantado seria um lugar onde a imaginação se torna encarnada por meio da linguagem. O subcriador pode ser bem-sucedido a ponto de o leitor não buscar saber se é ou não verdade o que está ali escrito, compreendendo o seu sentido e entendendo que todas as amarrações apresentadas tomam corpo. Uma explicação alegórica, um dado significado e não uma significância da narrativa, destronaria a ideia

de subcriação bem-sucedida. Se desmontarmos a fantasia dessa forma, a magia — a arte — fracassaria e não teríamos mais condições de apreciar a história contada. Ou seja, voltamos ao Mundo Primário, o mundo material, racionalista e tecnicista, que não permite que a imaginação tenha espaço.

A questão aqui buscada,² ao levantar a possibilidade de interpretar uma obra literária questionando o conceito de alegoria como elemento-base, nem é a de poder ver as coisas “como são”, mas sim a de assumir que não há, impreterivelmente, a necessidade de apego a uma visão canônica demonstrada pela tradição retórica. O idealismo entende que a alegoria é eterna e imutável para, na prática, servir a interesses específicos e nem sempre com o intuito de promover o bem comum (como na retórica: o ato de convencer, manipular, legitimar interesses a partir do poder que é conferido àquele que fala). Acreditamos que a abordagem das alegorias em uma obra deve ser, no entendimento de Tolkien, algo “universalizante” e capaz de levar ao juízo de cada alegoria, desvelando o máximo possível de suas significações.

Cruzaremos as questões sobre a alegoria, a partir de dois teóricos, de forma sucinta a seguir. O primeiro teórico reforça um argumento sobre os conceitos de símbolo e alegoria e o segundo contrapõe a ideia da retomada dela, na modernidade, apontando como problemática.

Gadamer

Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método*, discorre sobre os limites da arte vivencial e a reabilitação da alegoria, e isso nos parece pertinente. Há, no entendimento do filósofo, uma oposição artística entre alegoria e símbolo. Por que se chegou à necessária distinção e antagonismo entre as duas? Utilizaram-se os dois conceitos como sinônimos, inclusive para todos os estudos sobre estética do século XVIII.

De fato, as duas palavras possuem algo em comum desde as suas origens: designam algo que não está na sua aparência visual, mas em um significado para além de seu aspecto. Contudo, símbolo e alegoria são conceitos diversos para Gadamer: a alegoria pertence ao campo do discurso, do *lógos*; um elemento utilizado pela retórica ou pela hermenêutica. Em contrapartida, o símbolo não se restringe ao campo do *lógos*, pois não é

2 Ainda que de forma sucinta, pois as questões teórico-metodológicas aqui expostas são extensas e por ser uma pesquisa em processo de desenvolvimento.

o seu significado que o liga a outro. Todavia é o seu próprio ser e manifesto que tem “significado”:

É claro que se denomina “símbolo” aquilo que vale não só por seu conteúdo, mas também por sua capacidade de exhibir, ou seja, é um documento no qual se reconhecem os membros de uma comunidade: quer seja um símbolo religioso, ou se apresente com um sentido profano, como uma insígnia, uma credencial ou uma senha, seja qual for o caso, o significado do *symbolon* está em sua presença e só obtém sua função representativa pelo fato de ser mostrado ou ser dito em sua atualidade. (GADAMER, 2015, p. 120)

Embora os conceitos pertençam a esferas diferentes, estão próximos por uma estrutura comum: a de representar uma coisa por meio de outra. Gadamer acrescenta que ambos encontram sua aplicação no âmbito religioso. A alegoria surge da necessidade de eliminar o que é chocante na tradição religiosa e reconhecer, por trás disso, verdades válidas. O mesmo se aplica à retórica: a alegoria ganha função sempre que o recurso a rodeios e enunciados não diretos se faz necessário a fim de convencer. Por outro lado, em função da inadequação do ser suprassensível de Deus para o nosso espírito já acostumado ao sensível, o símbolo recebe uma função analógica: coloca-nos a par do conhecimento do divino, assim como o discurso alegórico nos conduz a um significado mais elevado. Os procedimentos de interpretação na e pela alegoria e do conhecimento são necessários pela mesma razão: “não é possível conhecer o divino a não ser através do sensível” (GADAMER, 2015, p. 121).

Um pano de fundo metafísico no conceito de símbolo afasta, na visão de Gadamer, o uso retórico da alegoria. É possível, pelo sensível, ser conduzido ao divino, pois o sensível não é o nada, mas sim o reflexo do verdadeiro. A palavra “símbolo” só pode ser elevada da sua aplicação de origem enquanto documento, conceito filosófico de um signo secreto, como se fosse quase um hieróglifo, que só pode decifrar os iniciados, pois o símbolo não é apenas uma criação do signo, mas a pressuposição de uma ligação metafísica do visível com o invisível. Na base do culto religioso então, encontra-se o fato de não se poder separar as duas esferas: a contemplação do visível do significado invisível.

É possível resumir as tendências semânticas da linguagem do final do século XVIII como resultado da oposição entre o símbolo de um lado

(que detém um significado interno e essencial) e, por outro, a alegoria (cujos significados são exteriores e artificiais): “o símbolo é a coincidência do sensível e do não sensível; a alegoria é uma referência significativa do sensível ao não sensível” (GADAMER, 2015, p. 122).

Assim, Gadamer busca em Immanuel Kant a elucidação da lógica do conceito de símbolo, uma vez que contrasta a representação simbólica e esquemática: ela é representação, mas não apresenta um conceito imediato, mas, sim, indireto; “através do qual a expressão não contém o genuíno esquema para o conceito, mas apenas um símbolo para a reflexão” (GADAMER, 2015, p. 123). Com isso, Kant mantém distanciados os conceitos humanos de Deus. Ademais, Gadamer critica a constatação kantiana de que a linguagem trabalha de maneira simbólica e assim, aplica o conceito de analogia para descrever a relação do belo com o bem ético (o que não pode ser uma relação de subordinação nem de equiparação). Afirmando que “o belo é o símbolo do eticamente bom”, Kant reúne a noção exigida de liberdade de reflexão do juízo estético com o significado humano de beleza e do que apraz (GADAMER, 2015, p.123).

Com Kant (e mais adiante, com Foucault), pelo coletivo seria possível partir de uma de arte que pode ser compreendida na forma em que o humano faz de si mesmo; uma racionalidade em que o empírico e o transcendente estão juntos, e não necessariamente conflitantes. A alegoria como interpretação de contexto e intenção é o que coloca o materialismo histórico como a única possibilidade possível. Não significa que o juízo da arte dependa da obra em si, ou que a representação dela seja a única forma possível de entendê-la, mas que os efeitos criados pelas obras de Tolkien nos seus leitores ultrapassam a intenção do autor e o momento das quais foram produzidas.

A partir disso, Gadamer questiona como o conceito de símbolo se converteu em conceito contrário ao da alegoria, através de uma análise da troca de cartas entre Schiller e Goethe, delineando uma nova ideia para o conceito de símbolo. Aqui destacamos: para Goethe, a oposição dada pela teoria da arte entre símbolo e alegoria não passa de um caso particular de orientação geral para significação em todos os casos, “a verdadeira relação manifestaria ao mesmo tempo o significado” e “tudo que o que acontece é símbolo e, na medida em que se representa inteiramente a si mesmo, acena para todo o restante” (GADAMER, 2015, p. 125).

Quando trata da estética filosófica — que tem na linguagem certa familiaridade com o viés da “religião artística” grega — Gadamer evoca

Schelling, segundo o qual é a partir da mitologia que se desenvolve a filosofia da arte. E é Schelling que rompe com a alegoria ao tratar das poesias mitológicas, usando o símbolo para essa “linguagem da fantasia”, termo usado por Gadamer, que destaca a seguinte citação de Schelling em *Filosofia da Arte* (1802):

A mitologia em geral, e toda composição da mesma, em particular, não devem ser entendidas nem esquemática, nem alegórica, mas simbolicamente. Porque a exigência da representação absoluta da arte é a seguinte: representação com *inteira indiferença*, de maneira que o geral seja plenamente o singular e o singular ao mesmo tempo seja o geral pleno, portanto, que seja e não que signifique. (SCHELLING, 1802 apud GADAMER, 2015, p. 125, grifos do autor)

Schelling prepara o conceito de símbolo para ter função central no campo da filosofia da arte. De acordo com a visão exposta pelos românticos alemães, toda arte é simbólica e, com essa afirmação, Gadamer pondera que é isso o que faz da obra de arte a existência da própria ideia, e não uma ideia que seja necessária de procurar ao lado da obra de arte em si. Ou seja, na visão do autor, seria uma ideia fora da arte propriamente dita, sem intenções, tempo, espaço e recepção e alcance. A característica principal da obra de arte é que seu significado reside no próprio fenômeno e não introduzido nele de forma arbitrária: “O símbolo significa a coincidência do fenômeno sensível com o significado suprassensível”, e essa coincidência, como acontece no sentido da palavra *symbolon*, e a sua sobrevivência no uso do termo das confissões religiosas, “não é um acréscimo posterior, como na adoção de um signo, mas é como a união daquilo que mutuamente se pertence” (GADAMER, 2015, p. 126).

O autor de *Verdade e Método* aponta (a partir de Friedrich Creuzer), que toda simbologia, cuja missão faz refletir o saber mais elevado, está, antes, naquela ligação de origem, entre os deuses e os homens; ou melhor, o simbólico assumiu a tarefa de trazer a noção da simbologia dos primórdios (conforme já preconizado por Vico). Essa elevação do conceito do símbolo só veio à tona depois de resistências, afinal a íntima unidade e significado — própria do símbolo — não é exata nem para Gadamer. O símbolo não apaga o embate entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos, e também não resolve a desarmonia entre forma e essência, entre

expressão e conteúdo. A desarmonia da forma e da essência é fundamental para o símbolo, uma vez que, por seu significado, menciona para além da evidência dos sentidos. E dela vem a característica que paira de indecisão entre a forma e a essência, que é própria do símbolo. A inadequação será mais forte quanto mais obscuro e significativo for o símbolo, e quanto mais o significado entrar na forma, menor será a inadequação.

A restrição realizada por Hegel antes de Gadamer, do uso simbólico somente à arte simbólica do Oriente antigo, diz respeito a essa desarmonia entre a imagem e o sentido. O excesso do significado pelo símbolo caracterizará uma forma especial de arte, diferente da clássica por esta colocar-se acima dessa desarmonia (GADAMER, 2015). Isto é, uma consciente fixação e um estreitar artificial do conceito que não quer expressar essa inadequação, mas sim uma coincidência entre a imagem e o sentido. Gadamer admite que a redução hegeliana se opõe à tendência recente de estética da unidade do fenômeno e do significado, para justificar a autonomia estética no que concerne às pretensões do conceito de símbolo.

Ulteriormente, Gadamer rastreia a razão pela qual a alegoria foi depreciada nesse desenvolvimento. Para tal, busca em Erwin Solger uma fundamentação teórica: esse autor mantém a expressão do alegórico “num sentido bastante elevado frente ao conjunto da arte cristã” (GADAMER, 2015, p. 128). Pensamos aqui, — como uma pequena intervenção à explicação que Gadamer nos conduziu até o momento, — que o fato de Tolkien ter sido criado sob a doutrina cristã, e suas histórias da Terra-média terem um pano de fundo de um só Deus Criador, portanto monoteísta, acarretaria fácil associação a uma alegoria de intenção moral para alguns de seus pesquisadores. Porém, questiona-se: seria necessário então, conhecer esses aspectos de sua vida para “apreciar” os seus escritos?

A alegoria, para Gadamer, não é apenas uma questão do “gênio”: ela “repousa sobre sólidas tradições e sempre teve um significado determinado e declarado, que não se opõe, de forma alguma, à compreensão intelectual através do conceito” (GADAMER, 2015, p. 128). O autor afirma que o conceito e a questão da alegoria estão vinculados “a dogmática, com a racionalização do místico” ou ainda “com a interpretação cristã da Bíblia Sagrada” (no sentido de doutrina) e, por sua vez, com a reconciliação entre a tradição cristã e a cultura da Antiguidade: ao romper com essa tradição, rompeu-se também com a alegoria como conceito, pois, uma vez que a essência da arte rompeu com o vínculo dogmático — podendo definir-se

por produção inconsciente do gênio — a alegoria tornou-se “esteticamente problemática” (GADAMER, 2015, p. 128).

É exatamente nesse ponto que reside a argumentação de Gadamer quanto à questão da alegoria e do símbolo no debate dos últimos duzentos anos: o autor defende a reabilitação da alegoria frente ao conceito de símbolo, por entender que as consequências trazidas, sobretudo pela terceira crítica de Kant, teriam originado uma desvalorização da retórica e do valor da tradição baseado no entendimento comum — elementos estes que, na visão de Gadamer, seriam o ponto vital de conciliação entre a Antiguidade clássica e a tradição cristã.

Gadamer coloca questões hermenêuticas e historicistas, tentando fazer um apelo ao retorno da representação, mas ela não seria a solução das questões da modernidade. Os princípios de interpretação da realidade mudaram: não só a do tempo, mas a mentalidade mudou e se tornou mais complexa, isto é, a racionalidade não se modificaria conforme a época, mas conforme o princípio adotado. Esse é um dos vícios do historicismo — aqueles que trabalham a História sob o viés de que a mentalidade da humanidade muda conforme o tempo pode ser problemático.

O filósofo tenta voltar para a ideia da temporalidade da história como a chave para a compreensão de um passado possível e a alegoria como detalhe que os escritores deixam para que o leitor do presente entenda o que é importante ser lido. É por isso que a alegoria é tão importante para os estudiosos de base — digamos, marxista: ela está lá, embora escondida; é revolucionária, mas contém o que eles chamam de “verdade social” do seu tempo. Em seus escritos, Gadamer não diz isso propriamente, mas é exatamente isso que transita no debate acadêmico sobre a interpretação da arte, pois a alegoria, para ele, traz à tona uma possibilidade de “casamento” dos tempos.

E é por isso que precisamos, antes de avançar, destacar um pouco a sua *visão* a respeito de Kant. Gadamer acusa a crítica do gosto kantiana de um excesso de individualismo, em que cada um diz o que gosta. O que não é verdade: Kant quer buscar a resposta pelo coletivo, não aquele direcionado por outrem para saber como funciona e quais são as representações daquela obra, mas que é possível entender que o literário pode ser compreendido por um ponto de vista de igualdade. A episteme moderna estaria ultrapassando essa separação entre a realidade social e as representações literárias, o social e a ficção. O literário faz a dobra, uma abordagem que o humano faz sobre si mesmo, e as ciências humanas usariam um critério de

racionalidade mais próximo da literatura, no sentido de que o empírico e o transcendental não teriam uma divisão muito clara.

Por isso, e como uma contraposição a respeito dessa tradição na interpretação alegórica e no conceito de representação, buscamos Foucault para fechar a análise teórica. Para Foucault, (e os pós-estruturalistas franceses) essa problemática não é questão de época. Para eles, a alegoria se torna sem sentido por não explicar os problemas da modernidade. De que maneira? Porque a própria representação não explica mais o que se vive nos tempos modernos, em grande parte porque não é uma questão de temporalidade que fará as pessoas tomarem consciência das coisas, e que elas passarão a compreender melhor as representações e passarem a agir conforme essa consciência, em sociedade. Isso é justamente o que o Foucault que diz: a episteme moderna não tem uma resolução. Por isso é complexo e por isso não abarca a tradição de base marxista. Ela é uma contradição em si, não tem uma função clara, — a não ser que o indivíduo a coloque no âmbito humano, isto é, na ideia, no conceito de homem.

Foucault e o Debate das Epistemes

Tratando do embate entre a episteme³ clássica e a moderna, em seu livro *As Palavras e as Coisas*, Foucault pretende fazer uma “arqueologia” das chamadas Ciências Humanas. Segundo ele, é quando o conceito de “homem” aparece em nossa cultura que se passou a entender a dependência deste com as práticas cotidianas das instituições sociais, e argumenta que tal processo não é só particular, e sim coletivo, isto é, social.

A concepção de Foucault é “repassar” a história da representação, colocando uma análise das semelhanças (ou das “identidades”, ou do “Mesmo”), da forma como se apresentam à mente, no ato de pensar. Seu interesse é precisamente o modo como o homem põe ordem no mundo: compreender “sob que condições o pensamento clássico pôde refletir, entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras, as classificações, as trocas?” (FOUCAULT, 2007, p. 13–14).

3 No pensamento de Foucault, o que chama de episteme é o paradigma geral no qual se estruturam, em uma determinada época, os variados saberes científicos que compartilham, a despeito de suas especificidades e diferentes objetos, determinadas formas ou características gerais. O surgimento de uma nova episteme estabelece uma ruptura com os métodos e pressupostos anteriores e, por isso, ele faz uso de uma abordagem arqueológica para demonstrar que a mudança quebra a totalidade dos métodos e fragmenta a história da ciência.

Entre o ver e o dizer, entre o visível e o dizível, é a linguagem que captura e enquadra o que é visto; a fala incorpora a visão. Há no mundo diversos estímulos sensíveis e cabe ao indivíduo observá-los, recortá-los e enquadrá-los para formar algo equilibrado o suficiente que lhe permita, então, conhecer.

A grande ideia de Foucault para explicar essa questão foi juntar as formas de ordenamento de entendimento do mundo às práticas institucionais da época clássica. Não se tratava mais de descrever longamente aquela mudança de paradigma entre o que se via e o que se dizia. Na modernidade, era necessário explicar de forma profunda toda uma nova forma de relação entre o visível e o dizível. Para nosso artigo, entendemos que não se trata mais de descrever o que se vê e diz, juntando as pontas e interpretando em únicos significados, mas de tentar estabelecer as condições de possibilidade (boa parte delas) de se dizer o que se passou a poder ver, e dizer algo a respeito da obra de Tolkien.

Até a virada do século XVIII para o XIX, o homem representava-se a partir da ideia de que a linguagem seria como um espelho do mundo — uma noção especular da linguagem, a qual deveria produzir reflexões adequadas ao real, conforme já comentamos através do recorte de alguns pensadores. Foucault diz que foi a partir do século XIX, principalmente com a filologia comparada, que os estudos de linguagem se voltaram para as estruturas internas das línguas — radicais e raízes, derivações e flexões, variações etc. Afinal, a História Natural descrevia o visível na natureza; a História das Riquezas descrevia as formas de troca; a Gramática Geral descrevia a coincidência, ou não, da linguagem com o aparentemente real. Esta última relação de similitude Foucault chamou de “a escrita das coisas”.

Tratava-se da relação homogênea entre linguagem e mundo até o fim do século XVIII, como se, para o pensamento da época, o mundo possuísse uma organização evidente em si mesma, clara. Foucault, entretanto, diz que a partir do século XIX a linguagem começa a ser compreendida e explicada dependendo de suas relações exteriores (que são em sua essência, heterogêneas) — as novas “empiricidades” e também a limitação, ou seja, a finitude. Na virada do século, a ideia de que algo, (seja linguagem, economia ou algo orgânico) possui uma estrutura interna, porque tem de alcançar uma finalidade que lhe é externa, acaba por se tornar um novo modelo. Isso revela que adquiriram sua historicidade: “Na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano” (FOUCAULT, 2007, p. 329).

No capítulo em que trata sobre as ciências humanas, Foucault mostra o estatuto que forma essas ciências, isto é, o corpo de conhecimento que toma como objeto, o homem no que ele tem de empírico. Antes dos séculos XVII a XVIII, nenhuma análise de sensação, imaginação ou das paixões eram inerentes ao homem, pois ele não “existia”; as ciências humanas não apareceram quando, sob efeito de algum racionalismo premente, de algum problema científico não resolvido, ou de algum interesse prático, decidiu-se fazer passar o homem para o campo dos objetos científicos (FOUCAULT, 2007, p. 476). Esse foi o obstáculo de ordem prática e teórica que se fez necessário resolver diante das ameaças desde a Revolução Francesa, que interferiu sobre os equilíbrios sociais e sobre o que instaurou a burguesia, para que aparecesse uma reflexão do tipo sociológica nas ciências humanas. Isso explica por que tal circunstância foi determinante para que, pela primeira vez desde a existência humana em sociedade, o homem, isolado ou não, tenha se tornado objeto da ciência.

Esse acontecimento na ordem do saber produziu-se numa redistribuição da episteme, abandonando o espaço da representação. Os seres vivos se instalaram na essência específica da vida, das riquezas dentro das progressivas formas da produção, das palavras no devir da linguagem. Foram essas condições que tornaram necessário para o conhecimento que o homem surgisse junto ao escopo científico, como contemporâneo. A representação desaparecia e se impôs a necessidade de interrogar o ser do homem como fundamento, o que não pode deixar de gerar um desequilíbrio: “o homem tornava-se aquilo a partir do qual todo conhecimento podia ser constituído em sua evidência imediata e não problematizada” (FOUCAULT, 2007, p. 477).

Na época clássica, o campo do saber era homogêneo, qualquer que fosse o conhecimento ordenando e estabelecendo as diferenças, definindo-as pela ordem instaurada (FOUCAULT, 2007, p. 478). A partir do século XIX, o campo epistemológico se fragmenta em direções também diferentes, a partir das quais o filósofo faz uma contundente (e densa) análise sobre as ciências humanas, inclusive a História e a relação com o homem.

O ponto que nos é pertinente: nenhuma história foi mais preocupada com as leis gerais e constantes que a da Idade Clássica, quando o mundo e o homem se uniam em uma histórica única. Mas é com o século XIX que surge o fato de que o homem enquanto homem está exposto ao acontecimento. Nesse momento é que se tem as interpretações da História

a partir do homem considerado como vivo, ou por leis da economia ou a partir de conjuntos culturais (FOUCAULT, 2007, p. 513).

Essa disposição da História na episteme é de grande importância na sua relação com as ciências humanas, afinal, o homem histórico é o homem que vive, trabalha e fala, uma vez que todo o conteúdo da História concerne à psicologia, à sociologia ou às ciências da linguagem. Todavia, de forma inversa, desde que o homem se tornou histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas fica estável em si mesmo nem mesmo escapa do movimento da História (FOUCAULT, 2007, p. 513). A História forma um campo de amparo às ciências humanas que é ao mesmo tempo perigoso e privilegiado; a cada ciência do homem, ela dá uma base que a estabelece, mesmo quando tais ciências evitam a referência histórica. (FOUCAULT, 2007, p. 514).

Como visto anteriormente, Gadamer mobiliza a literatura romântica para mostrar a distinção entre alegoria e símbolo, sendo que a alegoria demonstraria a diferença entre o sensível e o suprassensível de modo mais claro que o símbolo, — que seria a retomada pela estética da tradição religiosa de justaposição entre o sensível/suprassensível. Essa questão esteve presente para salientar a discussão que propõe uma forma de fazer jus à interpretação da literatura moderna agindo com a retomada da tradição retórica/alegórica e, assim, podendo ser feita a distinção entre a “imagem” e o “real”. Para tal, buscamos em Foucault a tentativa de contrapor a ideia de Gadamer acerca da retomada da alegoria. Foucault concentra o debate sobre a episteme clássica e a moderna para esclarecer que, quando no século XIX os estudiosos das ciências humanas querem compreender as diversas expressões e atividades humanas pelo ponto de vista da representação, não são efetivamente bem-sucedidos do mesmo jeito que se fazia na episteme clássica. Nela, o significado dos signos estava relacionado à identidade entre linguagem e pensamento. Assim sendo, mesmo que se traga a noção de representação, para se fazer explicar os elementos inconscientes presentes em qualquer ordem social, a representação desdobra-se para além de seus limites.

Isso faz, por sua vez, com que se usem elementos exteriores à capacidade de significar algo da linguagem. É isso que se busca nas biografias de autores e artistas — os tempos vividos, os levantes históricos contemporâneos, as relações humanas, seja do público, seja do privado, para extrair seus conteúdos “inconscientes” ou “psicológicos” inerentes nas obras literárias. Embora isso aconteça com o auxílio de elementos

metafísicos — os principais fatos da época como expressão do “tempo” e/ou divisão dos grupos sociais como expressão do “espaço” daquela época —, são usados para explicar as noções empíricas das diversas atividades humanas, como as “intenções” do autor na produção da obra. Em contraposição à boa parte dos historiadores das ciências, Foucault desconstrói as interpretações que atribuem o caráter eminentemente racionalista do conhecimento sobre o objeto.

Para Foucault, o tempo não é preponderante na episteme moderna. A representação na episteme clássica funciona pautada na razão, enquanto na racionalidade moderna é uma contradição, um ponto sem solução. A percepção da racionalidade na era moderna se dá de forma ampla e plural. Não há mais, na modernidade, uma permeabilidade entre o que é empírico e o que é transcendental. Não daria mais para separar as coisas, e dizer que só porque ela é irreal e fantasiosa deve ser descartada. Para os estudiosos marxistas, existe o material e o ideal e, quando se diz que o empírico e o transcendental estão intrometidos em algo sem resolução clara, eles perdem o ponto que sustenta a sua argumentação: a premissa de que lidam com a verdade material, enquanto os outros (que aparentemente não lidariam com isso), são idealistas, portanto, alienados.

Pensamos que este elemento é crucial para dar sustentação à ideia que defendemos sobre a imaginação/fantasia em Tolkien, percebendo e montando uma contraposição com Gadamer e Foucault. Por mais que essas teorias canônicas tenham pontos que coincidam e, muitas vezes, sejam parâmetros seguidos metodologicamente por muitos estudiosos das ciências humanas, como historiadores, na análise da arte em seu aspecto “histórico” — mesmo que não sejam explícitos e nem falem abertamente que seguem aspectos muito semelhantes à linha de raciocínio da tradição dialética de Hegel — é comum encontrar traços fundamentais desses autores em abordagens atuais.

Tolkien e a Alegoria

Como já mencionamos, há profissionais das ciências humanas que tomam as artes como “fontes” para analisar o contexto no qual foram produzidas. O legado literário de Tolkien sob a perspectiva histórica, analisado à luz do tempo de escrita e de sua vida acadêmica, ligado às preferências, influências, leituras e gostos do autor, bem como aos principais acontecimentos referentes à época da escrita, seja como “alegoria” de um tempo histórico,

seja como conteúdo “querigmático” de uma mensagem, é possível, porém, não é único caminho a percorrer.

O entendimento do próprio Tolkien como chave interpretativa para a sua própria obra daria gatilho para estudiosos dessa matriz destruírem a ideia. Ele deu uma opinião sobre as suas obras, sim, no entanto, nem ele mesmo consideraria tais falas como as únicas possibilidades para interpretar o que ele próprio escreveu. Tolkien pode apontar o que seria uma leitura possível de suas próprias obras, mas ele não as impõe — nunca às custas da interpretação do leitor. De algum modo, essa colocação é interessante: se ele precisasse e acreditasse ter que reiterar sempre as ideias que se passaram em sua mente para construir esta e aquela história, ele não faria literatura, mas escreveria teorias.

Um modelo hierarquizado é o que se coloca na tradição histórica; um padrão a ser seguido é um dado de lógica para a construção da obra de arte. É importante delimitar gêneros e subgêneros e racionalizar a construção de obras literárias, que façam com que essas obras tenham um lugar e uma função histórica; no entanto, essas ações não podem ser limitantes. A questão que percebemos aqui é enfática: quem lê Tolkien, não precisa conhecer — não como um especialista — fatos a respeito de sua erudição para conseguir refinar os elementos do texto, sejam eles sentimentais ou fantásticos, só para adequar ao que seria a “verdadeira” narrativa sobre os povos, no início de sua história. Talvez baste entendê-los como capazes de atingir qualquer leitor em seu ânimo e sentimentos morais, sem que se pressuponha um conhecimento prévio de todos os elementos dos quais Tolkien tomou emprestado para criar algo totalmente novo e a seu modo.

Deveríamos supor que Tolkien, ainda que não tivesse “consciência” total das grandes questões sociais de seu tempo, sintetizou-as em sua obra, demonstrando uma visão mais abrangente do que a maioria das pessoas de seu tempo? Parece-nos que há um problema irrefutável de interpretação histórica concernente ao uso do conceito de alegoria para a validação histórica do conteúdo de uma obra literária. Até que ponto a validade de uma obra literária se dá apenas mediante a identificação dos eventos que ela “representa”? Ou será que a validade de uma obra literária não está, justamente no questionamento que ela faz das fronteiras entre fatos e ficções?

Tolkien projetou um mundo possível a partir de sua elaboração ficcional, subcriando. E este “subcriar” não é criar de novo, mimeticamente; copiando elementos preexistentes de forma automática de repetição, com as formas alteradas. O conceito de “subcriação” dá-se numa ação,

não somente a partir da linguagem, mas também a ultrapassando — o homem altera o mundo à sua volta e “subcria” uma nova realidade. O “Mundo Primário” (ou seja, o mundo em que vivemos) está ligado como base de formação para o que o autor chama de “Mundo Secundário”. Nesse sentido, a fantasia não nega, nem se distancia do que chamamos de realidade concreta, mas busca os elementos ali contidos e permite a adoção de outros aspectos. A linguagem, por exemplo, não poderia ser descartada (TOLKIEN, 2020, p. 58).

Tolkien costumava dizer que não criou sua mitologia, mas que a descobriu, prevendo o seu desenrolar quase por acaso. Admite então que a sua aplicabilidade é possível, mas jamais à custa da liberdade interpretativa de quem lê. Um bom conto deve ter mais sentidos do que um leitor pode imaginar ou prever, tornando-se maior que o seu criador. É um mundo possível, com elementos reais, mas que são imaginados, “subcriados”.

Tomamos para a nossa análise, a história de Eärendil e Guerra da Ira, publicada postumamente em *O Silmarillion* (1977). Dos contos compilados por Christopher Tolkien, esse é mais um carregado de simbolismos e nuances, assim como todos os outros que relatam os acontecimentos de antes e durante a Primeira Era. “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira” é o último capítulo da parte central do livro, o *Quenta Silmarillion*.

É impossível resumir com propriedade as partes, sobretudo essa, significativa e derradeira. No entanto, é necessário trazer um pequeno destaque: A Guerra da Ira ocorreu quando Eärendil foi a Valinor pedir ajuda dos Valar contra Morgoth na Terra-média. Na batalha que se seguiu, quase todo o exército de Morgoth foi destruído, Angband foi arrasada, Morgoth fugiu para o túnel e mesmo assim foi pego pela ira dos Valar, feito prisioneiro e trancado além dos confins do mundo, para não mais retornar a Arda, e as Silmarils foram arrancadas de sua coroa de ferro.

Eärendil foi um grande marinheiro Meio-Elfo que viajou a Valinor para convencer os Valar a protegerem os Filhos de Ilúvatar, além de ser um dos responsáveis por carregar uma estrela pelos céus no fim da Primeira Era da Terra-média. Pai de Elros, primeiro Rei de Númenor, e de Elrond, Senhor de Valfenda, percebemos que é uma das figuras centrais e foi o primeiro personagem profícuo da mitologia fantástica de Tolkien.

O nome do personagem e o seu propósito foram inspirados de um trecho do *Crist*, trio de poemas em inglês antigo sobre Jesus Cristo e contidos no *Livro de Exeter* anglo-saxão. Os poemas constituintes, *Crist I, II*

e *III*, tratam de temas como o advento e ascensão de Cristo e Tolkien teve contato com eles em seus anos de formação acadêmica.

Para concluirmos a exposição, tomamos a seleção de cartas de Tolkien, destacando uma em específico: a carta 297, rascunhada em resposta ao Sr. Rang. Ali, Tolkien explica longamente o uso de nomenclaturas, uma verossimilhança de suas obras que auxiliariam a “crença literária” na história sob um viés histórico, e o quanto a invenção linguística, o crescimento e a construção lendária estão intimamente ligados. A respeito da suposta verossimilhança, sobretudo sobre o personagem Eärendil, Tolkien indica um posicionamento:

[...] olhar ao redor em busca de palavras ou nomes mais ou menos similares não é muito útil mesmo como uma fonte de sons e de modo algum como uma explicação para significados e importâncias internas. O empréstimo, quando ocorre (o que não é frequente), é simplesmente de *sons* que são então integrados em uma construção; e apenas em um caso, *Eärendil*, a referência à sua fonte lançará alguma luz sobre as lendas ou sobre o “significado” destas — e mesmo nesse caso a luz é pouca. (TOLKIEN, 2006, p. 366, grifos do autor)

O nome Eärendil seria um empréstimo apenas, e qualquer comparação com a sua referência pregressa não denotaria sentido próprio, uma vez que ele “constrói” a história a seu modo, de forma singular. Sobre o conto “Da Viagem de Eärendil e da Guerra da Ira” ele diz:

O uso de *éarendel* no simbolismo cristão a-s como o arauto do nascimento do verdadeiro Sol em Cristo é completamente estranho ao meu uso. A Queda do Homem está no passado e fora de cena; a Redenção do Homem no futuro distante. Estamos em uma época em que a existência do Deus Único, Eru, é de conhecimento dos sábios, mas não está acessível exceto pelos ou através dos *Valar*, embora Ele ainda seja lembrado em preces (não-pronunciadas) por aqueles de origem Númenóreana. (TOLKIEN, 2006, p. 366, grifos do autor)

Não se aplica, então, a associação da figura de Eärendil com Cristo. A Terra-média, onde se passam a Primeira, a Segunda e Terceira Era é a nossa

Terra, mas num passado distante. A Queda do Homem ocorreu, mas está de alguma forma “esquecida” e Cristo ainda não veio, encarnado.

A partir do impasse entre os escritos literários de Tolkien, sua própria concepção de “subcriação” e as interpretações de autores que consideram fortemente a existência de alegorias como chaves heurísticas da obra tolkieniana, tentamos colocar alguns pontos da tradição hermenêutica e seus debates no século XX para pensar que a literatura está sempre correlacionada ao mundo, mas que é um aspecto que escapa quando tratamos das obras de Tolkien, uma vez que suas histórias caminham pelo modo narrativo do maravilhoso. Não que seja uma abordagem fácil para quem se propõe a estudá-lo. É necessário certo distanciamento para buscarmos essas ideias sem priorizar, por exemplo, sua suposta genialidade. Sendo uma literatura de fantasia, o tom do “não real” salta aos olhos, obviamente. Todavia, as narrativas que giram em torno da Terra-média fazem completo sentido em relação ao Mundo Primário, mas não o representa, pelo menos não em termos alegóricos. É uma fantasia que se pauta em noções realistas particulares e, ao mesmo tempo, universais. Mais do que isso: a moldura dessa escrita — calcada na fantasia, na imaginação — é uma arte que apraz, cujo propósito final seria a contemplação.

Acreditamos, então, que quando Tolkien usa elementos que coincidem com uma época, uma cultura ou lenda representada, isso não faz dele um acadêmico que pretendeu construir uma narrativa envolta de muitos sentidos, que buscou um fim específico de ser fiel a um tempo ou a uma tradição. Por outro lado, entendemos que pretendia colocar em suspenso nossa maneira de atribuir sentido “histórico” — tanto numa visão tradicional quanto acadêmica — aos símbolos de um passado, colocando em outro plano as possibilidades de leitura dos símbolos que a narrativa contém.

Apesar da tentativa de pesquisadores das ciências humanas de conhecer os mecanismos inconscientes por meio da análise das representações, afirmamos aqui nosso ponto de crítica que, a nosso ver, norteia a ideia central de nossa investigação: a literatura, apesar da tradição que remonta a Hegel, Gadamer e outros, é um “ser da linguagem” — usando a expressão empregada por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* — que aparece para se contrapor à capacidade expressiva da linguagem como significado, opondo-se inclusive à gramática, à retórica e à filologia.

Se o papel da literatura é demonstrar uma separação entre as palavras, o supracensível e as coisas, essa concepção vai de encontro à boa parte da tradição acadêmica que a coloca basicamente de duas maneiras: ora

como demonstração dos costumes de uma época em que a fantasia não tinha sido superada pelo entendimento e pela civilização, ora como coincidência simbólica entre sensível e suprassensível próxima à experiência religiosa (Gadamer). A combinação do sensível com o suprassensível em um símbolo não é sua coincidência dogmática, mas a expressão da impossibilidade de juntar as duas esferas, já que nos símbolos da literatura há uma lacuna insuperável entre o que se apreende e o que se entende.

Tolkien nega a alegoria em suas obras — e, em termos mais acadêmicos, nega como interpretação única para a grande maioria dos contos fantasiosos — pensando que contradições desse artefato da linguagem eram inapropriadas para sua proposta literária, inclusive a ponto de levar a interpretações desvirtuadas. Tendo como exemplo a linha de análise por meio da alegoria, poderíamos empreender uma busca intelectual ou racional dessas obras literárias fantásticas, de modo que as tornassem como algo técnico, submetido à interpretação acadêmica, como fontes detentoras de verdades, como se fossem munidas da responsabilidade de conter significados que instruem, informem, ensinem. Em termos gerais, a interpretação alegórica poderia reduzir a polissemia literária à funcionalidade da retórica — de manipular, de legitimar interesses específicos. Assim, não se permitiria um espaço de contemplação da obra, da qual Tolkien era defensor.

A literatura só existe porque não há caminho canônico estabelecido pela investigação alegórica entre a “coisa” e o que ela deve “significar” conforme o tempo: a fantasia e a imaginação das histórias da Terra-média só existem enquanto literatura, porque os signos de diversos tempos e tradições funcionam em suspenso, no caminho contrário ao que propõe a tradição acadêmica para a leitura desses mesmos signos. Tolkien não é um autor de “seu tempo”, não estabeleceu discurso a fim de afirmar uma ideologia, e nem por isso não tem valor enquanto literato, caso contrário suas obras já teriam sido esquecidas ou se tornado defasadas. Mais do que isso, ainda podemos afirmar que a noção de “subcriação” em Tolkien caminha em sentido diverso daquele proposto pelos entusiastas da interpretação alegórica: a aplicabilidade é muito mais complexa, ampla e não estanque, conforme tentamos formular a partir da exposição deste artigo.

Referências

- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Vol. 1*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R.; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

COLABORADORES

CARLOS CALDAS é graduado em Teologia e em Letras (Português e Inglês). Doutorou-se em Ciências da Religião na Universidade Metodista de São Paulo e, desde 2017, é professor na PUC Minas, onde leciona Cultura Religiosa para cursos de graduação, e no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, onde lidera o GPPRA (Grupo de Pesquisa sobre Protestantismo, Religião e Arte). Seus interesses de pesquisa circulam em torno do pensamento de Dietrich Bonhoeffer, C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien, e nas artes como expressão de conteúdos religiosos e teológicos, com ênfase na literatura e na cultura pop (cinema e HQs).

PE. CÁSSIO DALPIAZ é licenciado em Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001). Tornou-se Presbítero Missionário da Igreja Católica e concluiu bacharelado em Teologia pelo Centro de Estudos Filosófico-Teológicos *Redemptoris Mater* de Brasília, afiliado da Universidade Lateranense de Roma (2013). É também licenciado em Filosofia pela Faculdade da Serra da Mesa (2021). Atualmente, é mestrando em Literatura Comparada na UnB e membro do conselho editorial da *Revista Brasiliensis*, além de participante do Grupo de Estudos Mitopoéticos, subordinado ao Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens III (CNPq/USP). É professor do Centro de Estudos Filosóficos *Redemptoris Mater* de Brasília e do Seminário Arquidiocesano Propedêutico São José de Brasília.

CRISTINA CASAGRANDE é autora do livro *A Amizade em ‘O Senhor dos Anéis’* (2019), fruto de seu mestrado (2018). É tradutora, tendo contribuído para a HarperCollins Brasil em publicações de J.R.R. Tolkien. Estuda literatura tolkieniana em seu doutorado (USP/CAPES) e administra o site/canal Tolkienista. É pesquisadora na Universidade de São Paulo, onde coorganiza o Grupo de Estudos Mitopoéticos, uma linha do grupo de pesquisa PLCCJ, dirigido por Maria Zilda da Cunha. Na universidade, coorganizou a exposição “De Volta Outra Vez: 80 anos de *O Hobbit*” (2017), o curso (2018) e o ebook (2019) “A Subcriação de Mundos: Estudos Sobre a Literatura de J.R.R. Tolkien” e o curso “As Obras Póstumas de J.R.R. Tolkien: Uma Homenagem a Christopher” (2020).

DIEGO KLAUTAU é doutor em Ciências da Religião pela PUC-SP, onde realizou estágio de pós-doutorado em Ciências da Religião. É pesquisador do GPPRA (Grupo de Pesquisa sobre Protestantismo, Religião e Arte), sediado na PUC-Minas, onde realiza outro estágio de pós-doutorado em Ciências da Religião. É pesquisador do GEM (Grupo de Estudos Mitopoéticos), sediado na Universidade de São Paulo. É professor de História e Filosofia no Colégio Catamarã e do Centro Universitário FEI.

EDUARDO BOHEME é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (2013) e mestre em Tradução Literária pelo Trinity College Dublin (2019), com a dissertação “Poetry and Calligraphy: Brazilian Translations of J.R.R. Tolkien’s *Legendarium*”. Em 2013, participou da Tolkien Spring School na Universidade de Oxford e, na USP, coorganizou o curso “As Obras Póstumas de J.R.R. Tolkien: Uma Homenagem a Christopher” (2020).

EMANUELLE GARCIA GOMES é bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2013) e mestre em História Social pela mesma universidade (2017). Desde 2020, é doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de História, Hermenêutica e Estética, com ênfase nas áreas de História e Literatura, atuando desde 2010 principalmente com pesquisas vinculadas ao escritor inglês J.R.R. Tolkien.

ÉRICA RODRIGUES FONTES é professora associada de Língua Inglesa e Literaturas da UFPI, onde coordena o grupo de teatro “Os Federais”. É bacharel e licenciada em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), mestre em Romance Languages (Literatura Luso-brasileira) pela University of North Carolina at Chapel Hill, EUA (2003), doutora em Romance Languages (Teatro Brasileiro) e Performance of Literature pela University of North Carolina at Chapel Hill, EUA (2005). É pós-doutora em Estudos Teatrais pela Ryukoku Daigaku, Quioto, Japão (2020), tendo desenvolvido, com bolsa da Fundação Japão, projeto sobre possibilidades de intercâmbio entre o teatro tradicional japonês (kyogen, comédia) e o Teatro Imagem de Augusto Boal. Seus principais interesses são: Performance de Literatura; Teatro Tradicional Japonês e suas possibilidades de interação com o Teatro Imagem de Augusto Boal na adaptação de textos literários para o palco; Mito e Literatura; Tolkien; Música na Fantasia e Ficção Contemporânea de Autoria Feminina.

ERICK CARVALHO DE MELLO possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense e em Ciências Sociais, com pós-graduação em Sociologia, bem como mestrado e doutorado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atua com ênfase nas sociedades celtas, sua identidade, arte, História e Memória. Sua pesquisa atual está voltada para os usos e apropriações de elementos históricos da antiguidade e medievo do chamado “mundo celta” na Memória coletiva contemporânea e como os significados culturais e políticos se modificam nesse processo.

FERNANDA DA CUNHA CORREIA é graduada em Comunicação Social – Jornalismo (2008) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduanda em Letras – Linguística (2021) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras (2018) e doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com bolsa CAPES – PROEX. Em sua pesquisa de mestrado, investigou a construção do personagem Melkor a partir das tradições bíblicas e nórdicas. Atualmente pesquisa a relação dos fãs de Tolkien e a crítica.

GUILHERME MAZZAFERA é graduado em Letras (2013) e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2017), onde realiza, atualmente, sua pesquisa de doutoramento em Literatura Brasileira, dedicada à crítica literária de Otto Maria Carpeaux. Desde 2018, atua como revisor da HarperCollins Brasil no projeto de publicação das obras de Tolkien, autor sobre o qual ministrou três cursos coletivos: “J.R.R. Tolkien: de *Beowulf* ao *Silmarillion*” (2019), “A Ficção Curta de J.R.R. Tolkien” (2019) e “As Obras Póstumas de J.R.R. Tolkien: Uma Homenagem a Christopher” (2020). Mais recentemente, participou da tradução de *O Hobbit Anotado* (HarperCollins Brasil, 2021).

MARIA ZILDA DA CUNHA é professora doutora na Universidade de São Paulo; pós-doutora em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas (Universidade do Minho) e pós-doutora em Ciências, Educação e Humanidades (UERJ). Tem doutorado em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP); mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Coordena a área de Literatura Infantil e Juvenil FFLCH/USP, sendo líder do grupo de Pesquisa: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (PLCCJ/CNPQ) e diretora editorial da *Revista Literartes*. Junto à pró-reitoria de pesquisa e extensão, desenvolve, como coordena-

dora responsável, o projeto de extensão universitária “Diálogos Híbridos na formação do leitor literário: teoria, prática e experimentação”. Pesquisadora do CNP.

SOLANGE P.P. CARVALHO é bacharel em Letras/Tradutor-Intérprete inglês-português pelo Centro Universitário Ibero-Americano (São Paulo). É Mestre no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (FFLCH/USP), com a dissertação “A Tradução do Socioleto Literário: Um Estudo de *Wuthering Heights*” e Doutora no Programa de Filologia e Língua Portuguesa (FFLCH/USP), com a tese “As Muitas Faces de uma Pedra: O Universo Lexical da Obra em Prosa de Ariano Suassuna”. Entre 2014 e 2015, fez pós-doutorado no Programa de Estudos da Tradução (FFLCH/USP), analisando as possibilidades de tradução da *lingua mista* do escritor italiano Andrea Camilleri, pesquisa que deu origem ao livro *A Tradução de Variantes Dialectais: O Caso Camilleri – Desafios, Estratégias e Reflexões* (Editora Transitiva, 2017). É pesquisadora do GREAT, Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução, liderado pelo Prof. Dr. John Milton (FFLCH/USP). Trabalha como tradutora e revisora, já tendo trabalhos publicados nas editoras Planeta do Brasil, Martin Claret, Companhia das Letras e L&PM.

VERÔNICA VALADARES é bacharel em Letras pela Universidade de Brasília e mestre em Literatura pela mesma instituição (PósLIT/UnB). Suas áreas de interesse incluem Literatura Comparada, Ficção Gótica, Literatura de Fantasia e Tradução Intersemiótica. Foi membro do grupo de pesquisa Victor Hugo e o Século XIX e parte do comitê editorial da Revista XIX (TEL/UnB). Hoje, faz parte do (Sub)Grupo de Estudos Mitopoéticos, subordinado ao Grupo de Pesquisa de Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH/USP). Recentemente, contribuiu para o e-book *Harry Potter: Caminhos Interpretativos* (FFLCH/USP, 2021) e na II Semana do Romance Gótico (FFLCH/USP, 2020). Paralelamente, há oito anos utiliza o YouTube como plataforma para expandir o diálogo sobre literatura para além da universidade com o canal *Vevsvaladares*.