



**UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
IEL – Instituto de Estudos da Linguagem**

Thiago Antunes

***A ascensão da Modern Fantasy:
magia e temporalidade no *legendarium* de Tolkien***

**The rise of modern fantasy:
Magic and temporality in Tolkien's *legendarium***

Campinas
2024

Thiago Antunes

**A ascensão da *Modern Fantasy*:
magia e temporalidade no *legendarium* de Tolkien**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na Área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Carlos Eduardo Ornelas Berriel

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO THIAGO ANTUNES, E
ORIENTADA PELO PROF. DR. CARLOS
EDUARDO ORNELAS BERRIEL.

**Campinas
2024**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

An89a Antunes, Thiago, 1982-
A ascensão da *modern fantasy* : magia e temporalidade no *legendarium* de Tolkien / Thiago Antunes. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Carlos Eduardo Ornelas Berriel.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Fantasia na literatura inglesa - História e crítica. 2. Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel), 1892-1973. 3. Magia na literatura. 4. Tempo na literatura. I. Berriel, Carlos Eduardo Ornelas, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The rise of *modern fantasy* : magic and temporality in Tolkien's legendarium

Palavras-chave em inglês:

Fantasy literature, English - History and criticism
Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel), 1892-1973
Magic in literature
Time in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel [Orientador]

Milene Cristina da Silva Baldo

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Arlenice Almeida da Silva

Juarez Torres Duayer

Data de defesa: 03-05-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8214-0650>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/9944978360332605>



BANCA EXAMINADORA:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Milene Cristina da Silva Baldo

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Arlenice Almeida da Silva

Juarez Torres Duayer

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Aos meus amigos.
À minha família.*

Agradecimentos

Mesmo que eu tente, não vou conseguir agradecer a todos que de algum modo me auxiliaram e estiveram comigo durante todo o processo de pesquisa e escrita da tese. Seria uma tarefa hercúlea me lembrar de todos. Afinal, os agradecimentos não se restringem apenas aos últimos anos. Mas, mesmo sendo uma tarefa quase impossível nomear todos a quem estes agradecimentos se referem, espero que todos saibam o quanto eu estou agradecido por tudo, pela vida compartilhada em todas as suas manifestações.

Em primeiro lugar, portanto, agradeço a toda a minha família. Especialmente meus pais, José e Marly. Eles sempre estiveram ao meu lado. Por todo o caminho, mesmo quando o caminho não fez sentido para eles.

Agradeço também aos meus colegas e amigos que, em alguma medida, percorreram parte do caminho comigo. Ainda que estivéssemos indo para lugares diferentes. Esse agradecimento engloba todos os meus professores e todos que estudaram comigo ao longo dos anos. Foi como aluno da ETE Basilides de Godoy, que conheci os livros de Tolkien e outras obras de *modern fantasy*; como aluno da UNESP, que descobri que era possível pesquisar literatura; e, finalmente, como aluno da UNICAMP, que tive a oportunidade de me dedicar a um problema teórico que me incomoda há quase vinte anos. Aprendi, em alguma medida, com todos os professores que eu tive em cada um desses locais. Mais com uns, menos com outros. Agradeço a todos eles.

Aprendi muito também com meus alunos e com meus colegas em todos os locais que lecionei desde 2010. E os agradeço por isso. Dedico um agradecimento especial ao IFSP – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo –, principalmente aos meus colegas do Departamento de Humanidades do Campus São Paulo. O agradecimento ao IFSP se estende também para o viés institucional, pelo afastamento concedido para a execução da pesquisa.

A banca de qualificação foi um momento de muito aprendizado e reflexão sobre o rumo da pesquisa. Por isso, agradeço os professores Rui Luis Rodrigues e Alfredo Suppia pela leitura atenta, pelos direcionamentos e pelas críticas apresentadas. Ambas as contribuições foram de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho. Destaco principalmente, a indicação do livro de Stuart Clark feita pelo professor Rui.

O agradecimento para a banca de defesa é ainda mais profundo. Agradeço a disponibilidade, a simpatia e o comprometimento dos membros suplentes, os professores Rui Luis Rodrigues, Fran de Oliveira Alavina e Daniela Spinelli. Além disso, expresso um

agradecimento para as leituras atentas e generosas dos professores Juarez Torres Duayer, Arlenice Almeida da Silva, Milene Cristina da Silva Baldo e Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

De certo modo, essa pesquisa se iniciou durante a minha graduação em Ciências Sociais na Unesp/Marília. A professora Célia Tolentino foi de extrema importância nas primeiras etapas: ela acolheu a minha ideia de estudar Tolkien e orientou o meu mestrado. Agradeço imensamente as suas contribuições.

Também não tenho palavras suficientes para agradecer à professora Milene Baldo que, além de todos os apontamentos feitos durante a defesa dessa tese, me presenteou com uma necessária revisão textual.

Preciso direcionar um agradecimento especial aos membros do U-Topos, Centro de Estudos sobre Utopia. Nossas reuniões, inclusive as informais, sempre constituem um ambiente de aprendizado sobre as coisas mais variadas.

É impossível citar o U-Topos e não falar do Professor Carlos Eduardo Ornellas Berriel. Ele combina na mesma pessoa o orientador clássico e o amigo. O Berriel é um intelectual corajoso e uma das pessoas mais generosas que eu conheço. Todas as nossas conversas incluíam quantidades massivas de indicações culturais de todas as ordens: teóricos de todas as áreas das ciências humanas, romances, filmes e mais. Aprendi e continuo aprendendo coisas com o Berriel todas as vezes que nos encontramos. Agradeço pelas orientações, pelo apoio, pelas críticas e, acima de tudo, pela amizade.

Por fim, quero agradecer a minha amada companheira Graciela Gonçalves Scherdien. Agradeço por compartilhar as alegrias e sucessos. Agradeço por compartilhar as dores e frustrações. Agradeço por compartilhar os sonhos e o cotidiano. Agradeço por compartilhar a vida em toda a sua magnitude.

Resumo

Tratamos, neste trabalho, da ascensão da *modern fantasy* enquanto gênero literário. Propomos que o marco de surgimento desse gênero é a obra de J.R.R. Tolkien e seu *legendarium*, principalmente, *The Lord of The Rings* e “The Silmarillion”. Portanto, estas são as obras que analisamos para construir nossos argumentos. Defendemos que o *modern fantasy* se relaciona com diversos gêneros literários, dentre os quais o fantástico do romantismo europeu, o conto de fadas e diversas variações do chamado “maravilhoso”. Intentamos demonstrar, contudo, como o *modern fantasy* se diferencia desses gêneros correlatos por uma série de características estéticas, literárias, filosóficas e políticas. Tais diferenciações se desdobram principalmente através do papel exercido pela magia, pelo sobrenatural e pela temporalidade em cada gênero específico. Em outras palavras, através das nossas análises das obras de Tolkien, inferimos que nas obras de *modern fantasy* a magia é o elemento constituidor do Mundo e a narrativa é constituída em um tempo fora do Tempo. Tais características estão vinculadas a uma série de transformações sociais, culturais e políticas do século XX e expressam prioritariamente uma crítica a tais mudanças. Desse modo, o *modern fantasy* se utiliza de elementos formais, estéticos e filosóficos tidos como arcaicos e/ou pré-modernos. A mobilização desses elementos arcaicos gera dois efeitos no seio das narrativas de *modern fantasy*: 1) há uma dissonância entre a forma literária e o tempo de tessitura do texto; os elementos pré-modernos não conseguem ser incorporados de modo autêntico na obra, portanto, esta transfigura-se em *Ersatz*; e, por isso, 2) geralmente tais narrativas soam como conservadoras ou mesmo reacionárias.

Palavras-chave: Fantasia na literatura inglesa – História e crítica; Tolkien, John R. R. - 1892 - 1973; Magia na literatura; Tempo na literatura.

Abstract

We deal, in this work, with the emergence of modern fantasy as a literary genre. We propose that the milestone of this genre emergence is J.R.R. Tolkien's works and his *legendarium*, primarily, *The Lord of The Rings* and "The Silmarillion". Therefore, these are the works that we analyze to build our arguments. We defend that the modern fantasy is related to several literary genres, such as, the fantastic of the European romanticism, the fairy tale, and various variations of the so-called "marvelous". We want to demonstrate, however, how modern fantasy differs from these related genres by a series of features aesthetics, literary, philosophical, and political. Such differentiations unfold mainly through the role played by magic, by supernatural and by temporality in each specific genre. In other words, through our analyzes of Tolkien's works, we infer that in works of modern fantasy, magic is the constitutive element of the World, and the narrative is constituted in a time outside of Time. Such characteristics are linked to a set of social, cultural, and political changes of the twentieth century and primarily express a critic to such changes. Thereby, modern fantasy uses formal, aesthetics and philosophical elements considered archaic and/or pre-modern. The mobilization of these archaic elements makes two effects within modern fantasy's narrative: 1) there is a dissonance between the literary form and the time in which the text is written; pre-modern elements cannot be incorporated authentically into the work; therefore, it is transfigured into *Ersatz*; that's why, 2) usually, such narratives sound as conservative, or even as reactionary.

Keywords: Fantasy in English literature – History and criticism; Tolkien, John R. R. - 1892 - 1973; Magic in literature; Time in literature.

Lista de Ilustrações

- Figura 1 – Os Círculos do Mundo..... 92p.
- Figura 2 – O Palco está montado.....94p.
- Figura 3 – As Portas de Moria.....146p.

Sumário

Introdução.....	13
a) Do gênero à obra.....	15
b) Da obra ao Gênero	22
Parte I - A Literatura Fantástica: do Fantástico à <i>Modern Fantasy</i>	29
Capítulo I. O fantástico: um fruto da Modernidade.....	31
a) Delimitações e diferenciações do gênero: desenhando o fantástico	33
b) A literatura fantástica para além do fantástico.....	45
Capítulo II. Tolkien: expoente e formulador da <i>Modern Fantasy</i>	64
a) Fantasy: um selo editorial?	65
b) <i>Fantasy</i> por Tolkien.....	76
Capítulo III. A organização do <i>legendarium</i> tolkeano	87
a) Arda é o nome do mundo.....	87
b) Os textos do <i>Legendarium</i>	96
Parte II - Arda: Um mundo de Magia	105
Capítulo IV. Númenor, entre Atlântida e Utopia.....	108
a) O mito de fundação de Gondor e Arnor	110
b) A versão tolkeana de Atlântida.....	115
c) Excurso – Magia e Natureza.....	118
d) Tentativas de Utopias.....	122
Capítulo V. A magia dos magos: entre o sagrado e o profano	136
a) Um mundo harmônico: da Música dos Ainur ao Nome das coisas	136
b) A Morte e a Ressureição de Gandalf – Uma vida em dois mundos	144
c) Magia: Natural, Sagrada ou Demoníaca?	157
Parte III - Arda: Um mundo fora do tempo	172
Capítulo VI. Tentativas de Romance Histórico	174
a) O Livro Vermelho do Marco Ocidental.....	174
b) <i>Ersatz</i> de Contos de Fadas	179

c) <i>Ersatz</i> de Romance Histórico.....	188
Capítulo VII. O advento da fantasia, uma transformação do ato de narrar.....	193
a) A épica entre as narrativas e o romance	193
b) Tolkien emula épicas pré-modernas	202
Considerações Finais	212
Referências	217

Introdução

[Na década de 1960] Pink Floyd, ‘A Dialética da Libertação’, Che Guevara, A Terra Média e o LSD eram companheiros.¹

Em setembro de 1937 John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) publicou *The Hobbit*, seu primeiro romance a se passar em Middle-earth. À época, o livro foi bastante elogiado pela crítica e alcançou um grande sucesso comercial. Prontamente, portanto, os executivos da editora Allen & Unwin solicitaram ao autor uma sequência para as aventuras de Bilbo Bolseiro, o hobbit referido no título do livro. O resultado dessa sequência, entretanto, foi algo bem diferente daquilo que os editores (e que o próprio Tolkien) esperavam.

A ideia da editora era publicar a sequência após dois ou, no máximo, três anos. Imaginava-se também que o próximo livro teria aproximadamente o mesmo tamanho e o mesmo tom que *The Hobbit*. Esperava-se, além disso, que o vindouro “*The Hobbit 2*” obtivesse, em todos os aspectos, um sucesso similar ao primeiro livro. Contudo, o que de fato ocorreu foi diferente de muitas maneiras.

A sequência de *The Hobbit* foi publicada sob o título de *The Lord of The Rings* (LOTR) em três volumes. Em 1954 foram publicados os dois primeiros: *The Fellowship of the Ring* (FR) e *The Two Towers* (TT). *The Return of the King* (RK), o derradeiro volume, surge apenas em 1955. Tal divisão em três volumes foi uma necessidade, dentre outros fatores, ocasionada pela grande extensão do novo romance. LOTR se diferencia de *The Hobbit* de diversos modos, além de sua extensão. Em um primeiro momento, talvez possamos dizer que tais diferenciações derivam do tom da narrativa: bem mais densa e mais séria que a do primeiro romance.

Ainda que *The Hobbit* tenha sido um imenso sucesso comercial, LOTR indiscutivelmente se tornou um sucesso muito maior. Para exemplificar, podemos lembrar que quando, na epígrafe acima, Hobsbawm se refere ao estrondoso sucesso da “Terra-média” durante a década de 1960, ele estava se referindo a LOTR.

Não por acaso LOTR recebeu uma atenção maior da crítica que *The Hobbit*. Desde a sua publicação, tanto o livro quanto o autor foram objetos de inúmeras críticas, resenhas, análises, comentários etc. Estes textos possuem inúmeras e distintas abordagens, variadas metodologias de análise e/ou de exposição e objetivos de todas as ordens. Mas, desde o início,

¹ HOBSBAWM, Eric J., **Tempos interessantes: uma vida no século XX**, 1ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 281 p.

a maior parte destes comentários possuem uma característica em comum: eles são bastante assertivos em seu juízo sobre a qualidade da obra. Podemos ler, em uma das biografias de Tolkien, que já em 1955:

[...] as opiniões estavam polarizadas. O livro conquistara seus defensores e seus inimigos e, como escreveu W. H. Auden: “Ninguém parece ter uma opinião moderada; ou as pessoas como eu, acham que é uma obra-prima do gênero, ou então não o suportam.” E assim seria pelo resto da vida de Tolkien: elogios extremos de uma facção, desprezo total da outra.²

Como bem indica Carpenter, portanto, a crítica a LOTR pode ser extremamente elogiosa ou bastante depreciativa. Entretanto, diferente do que poderíamos imaginar num primeiro momento, não é a linha teórica do crítico que o vincula aos elogiosos ou aos detratores. Outro ponto a ser destacado é que, certamente, a imensa maioria das análises, críticas e/ou comentários sobre Tolkien – ou sobre qualquer um de seus livros específicos – foi produzida nos países de língua inglesa e apenas uma pequena parcela dessa produção foi traduzida para o português. Não obstante, nas últimas décadas tem crescido muito o número dessas críticas produzidas no Brasil; por aqui, todavia, quase todas as interpretações estão alinhadas aos “elogiosos” da obra.

Assim, ao levarmos em consideração o volume de sua repercussão, LOTR foi um sucesso de crítica ainda maior que *The Hobbit* – mesmo observando que uma parcela considerável desses comentários seja depreciativa. Ao tomarmos a obra de Tolkien como objeto de análise, portanto, devemos nos perguntar: por que é necessário mais um texto sobre Tolkien? Qual a validade de mais um comentário sobre LOTR? O que há de diferente em nosso trabalho em relação aos demais? Estas questões não podem ser respondidas fácil ou brevemente. De muitas maneiras, elas serão tratadas no próprio desenvolvimento do argumento do trabalho, ainda que de modo indireto. Por ora, cabe-nos o ônus de esclarecer alguns pontos de nossa abordagem que podem, ao menos, indicar algumas das especificidades do nosso trabalho.

O primeiro ponto de distinção em relação às demais críticas a que tivemos acesso é que não oferecemos nem “os elogios extremos” nem o “completo desprezo” a LOTR. O que não significa que temos uma posição moderada ou neutra acerca da obra de Tolkien. De um modo geral, concordamos com os “elogiosos extremos” quando indicam a obra de Tolkien como o principal marco do gênero *modern fantasy*, mas discordamos deles em quase todos os outros pontos. Poderíamos dizer algo similar sobre aqueles que oferecem o “completo desprezo” às obras de Tolkien, embora o ponto de concordância não possa ser indicado em

² CARPENTER, Humphrey, **Tolkien: uma biografia**, 1ª. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018. 304 p.

poucas linhas. Em outras palavras, os principais pontos de discordância que nos afastam das interpretações estabelecidas acerca de Tolkien não podem ser antecipados sob pena de gerar mal-entendidos. Mas, vale ressaltar, tais pontos serão esclarecidos no desenvolvimento do nosso argumento, começando pelo percurso teórico e/ou analítico percorrido pela pesquisa aqui apresentada.

a) Do gênero à obra

Um dos inúmeros comentários elogiosos sobre a obra de Tolkien, como vimos acima, é o do poeta W. H. Auden. Ele caracteriza *The Lord of The Rings* como “uma obra-prima do gênero”. Tendo em vista as interpretações antagônicas associadas a LOTR, a declaração em si já é bastante polêmica. Entretanto, ao menos nesse primeiro momento, devemos deixar o juízo sobre a obra de Tolkien em segundo plano e nos questionarmos sobre alguns pontos basilares em torno da declaração em si.

Nessa linha, antes de tudo, devemos nos questionar: qual o “gênero” a que Auden se refere? Ou, em outras palavras, a qual gênero literário LOTR pertence? Por ser, *a priori*, projetado como uma sequência de *The Hobbit*, ambos os livros pertencem ao mesmo gênero? É o mesmo gênero das demais obras de Tolkien? Entre inúmeras outras questões derivadas.

Tais questões ocultam uma série de armadilhas teórico-interpretativas que geralmente se manifestam em tentativas de classificar *The Lord of The Rings* e/ou as demais obras literárias de Tolkien. Num trabalho anterior, de certo modo, nós fomos seduzidos por esta armadilha:

O primeiro problema [com] que nos deparamos foi como classificar *O Senhor dos Anéis* no interior das próprias narrativas épicas. Afinal, identificar a forma de sua estrutura narrativa já nos possibilitaria delimitar um grande espectro de características ou abordagens possíveis para interpretar a obra. Entretanto, *O Senhor dos Anéis* não se encaixa em nenhuma forma de narrativa “pura”. Em certo sentido, podemos dizer que esta narrativa é um “híbrido” de narrativas “tradicionais” (epopéia e conto de fadas) e narrativas modernas (romance), pois contém elementos de ambas as formas de épica.³

Note que, à época, sequer nos referíamos a LOTR como um romance. Imaginávamos que Tolkien teria mobilizado elementos fundamentais das sagas, dos contos de fadas e das epopeias e que, por isso, LOTR não poderia ser tratado como um romance, ainda que possuísse alguns elementos romanescos. Como veremos em breve, o próprio Tolkien tentou

³ ANTUNES, Thiago, **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis**, Dissertação de Mestrado., UNESP, Marília, 2009. 135 p.

direcionar as eventuais apreensões acerca de LOTR para essa linha interpretativa; como se ele estivesse escrevendo alguma épica pré-moderna com o intuito de materializar o seu “mito para a Inglaterra”.

Apesar de inicialmente vislumbrarmos LOTR como um híbrido de formas épicas – ou talvez, justamente por vislumbrarmos LOTR como um híbrido de formas épicas –, quando decidimos dar prosseguimento à pesquisa, nós ampliamos o foco das análises. O nosso objeto de interesse passou a ser o gênero literário ao qual LOTR pertenceria. Grosso modo, imaginávamos um gênero que incorporasse elementos fundamentais de formas épicas pré-modernas e de formas épicas modernas. Neste momento, imaginávamos que Tolkien e LOTR seriam apenas uma pequena parte de uma discussão mais ampla que teria se iniciado no final do século XIX e que continuaria hodiernamente.

Em outras palavras, iniciamos nossa pesquisa com o intuito de discutir um bloco de obras literárias que possuiriam um certo conjunto de características:

- ambientação em um mundo *outro*;
- mundo esse – quase sempre – *pseudo medieval*;
- presença de magia e/ou de elementos sobrenaturais na narrativa; e, por fim,
- narrativas longas, muito longas, com diversos volumes publicados.

Nesse primeiro momento, imaginávamos que analisaríamos desde os contos de capa-e-espada dos *Weird Tales*, principalmente, *Conan, o Bárbaro* de Robert E. Howard. Passaríamos, posteriormente, a analisar as grandes “sagas” de Tolkien, Ursula Le Guin, Robert Jordan, Brandon Sanderson, entre inúmeros outros até alcançarmos as ainda inconclusas séries de George R. R. Martin e de Patrick Rothfuss. Incluíamos em nossa ambição, além disso, as obras de H. P. Lovecraft, C.S Lewis, Michael Ende e J. K. Rowling que víamos como sendo variações do mesmo tema; ou melhor, víamos como pertencentes ao mesmo gênero literário.

Até então, a nossa própria caracterização desse gênero literário era bastante superficial. Partimos da hipótese que estas obras eram as manifestações do gênero *maravilhoso* na segunda metade do século XX. Caracterizávamos esse “novo” maravilhoso como um gênero que, de um modo ou de outro, ambicionava expressar um certo irracionalismo *pari passu* a uma profunda crítica da sociedade moderna. Vislumbrávamos uma crítica extremamente aguda, mas ideologicamente fundamentada numa visão arcaizante, conservadora ou até mesmo reacionária dessa sociedade, convivendo com algumas raras dissonâncias entre os autores que listamos acima.

O desenvolvimento da pesquisa, cujo resultado é apresentado nas próximas páginas, modificou profundamente nosso entendimento. Ainda que os aspectos conservadores na crítica à sociedade moderna e um certo arcaísmo permaneçam, a concepção e caracterização desse gênero literário foi completamente transformada. Mais do que isso, no decorrer do processo, a caracterização e definição do gênero literário deixou de ser um elemento secundário de investigação para se tornar um dos principais objetivos do nosso trabalho.

Tal modificação – do papel da conceitualização do gênero – está ligada a uma transformação de nossa percepção sobre as obras. Num primeiro momento, imaginávamos que as obras que tínhamos em mente – mesmo que tão díspares entre si – poderiam ser classificadas como pertencentes a um único gênero literário, quase que sem nenhuma mediação. Logo, como em nosso trabalho anterior⁴ vislumbramos LOTR como uma narrativa pertencente ao gênero maravilhoso, tomamos como ponto pacífico a ideia de que as obras que estávamos analisando pertenceriam ao mesmo gênero. O desenrolar dos estudos, contudo, nos levou a questionar e posteriormente abandonar tal apreensão.

A definição de maravilhoso que utilizamos anteriormente foi formulada por Tzvetan Todorov. De acordo com esta definição – hoje já clássica e bastante difundida – os textos maravilhosos são eivados de elementos sobrenaturais, e é justamente a presença desses elementos que caracterizariam o gênero: “[os] elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular [...]. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.”⁵.

Como podemos perceber, esta definição é muito ampla. Justamente por isso, poderia servir como um conceito “guarda-chuva” para incorporar as obras e autores que estávamos analisando. Ao fazer isso, contudo, diluiríamos todas as especificidades dessas obras numa abordagem que tenderia a ser superficial e homogeneizante. Se lembrarmos que em determinados momentos de seu livro, Todorov incorpora como variações do maravilhoso, *As Mil e uma noites*⁶, a *Odisseia*⁷, os contos de fadas⁸, a ficção científica⁹ entre inúmeras outras obras, este ímpeto homogeneizante fica ainda mais claro. Desse modo, podemos perceber que

⁴ *Ibid.*

⁵ TODOROV, Tzvetan, **Introdução à literatura fantástica**, 3ª. São Paulo: Perspectiva, 2004. 60 p.

⁶ *Ibid.* 60 p.

⁷ *Ibid.* 171 p.

⁸ *Ibid.* 60 p.

⁹ *Ibid.* 63 p.

caracterizar LOTR ou as demais obras de Tolkien, sejam seus romances ou seus contos, como sendo obras pertencentes ao maravilhoso é um equívoco. Ou, no mínimo, consiste na instrumentalização de um conceito sem a devida acuidade teórica. Estender o conceito às demais obras e aos demais autores, seria ainda pior.

O desenvolvimento da pesquisa trouxe outros conceitos que poderiam se referir às obras com as quais estávamos preocupados, seja parcialmente, seja em sua totalidade: fantástico, literatura fantástica, neofantástico, *fantasy*, *epic fantasy*, *modern fantasy*, *fantasy fiction*, ficção fantástica, *Weird Tales*, entre outros. Certamente, pode-se objetar que cada um desses conceitos são apenas variações do mesmo tema. Essa apreensão, entretanto, está apenas parcialmente correta. Embora haja relação entre todas estas categorias, a utilização de cada uma delas expressa um conjunto de ideias completamente diferente das demais. E não apenas por visões diferentes do mesmo conceito, mas por variações de origens, afiliações teóricas e até mesmo diferenças do modo de definir os objetos. A vinculação quase total dos *Weird Tales* a uma determinada revista literária¹⁰ é apenas um dos exemplos possíveis dessa característica.

É lícito dizer que simplesmente problematizar o maravilhoso e os demais conceitos que se referem a gêneros literários (ou outras formas de apreender as obras literárias) que incluem o “sobrenatural” não foi o suficiente para solver nosso equívoco. Entretanto, nossa metodologia nos possibilitou a adoção de outros desvios e ajustes na pesquisa. Isto é, a problematização sobre as possíveis caracterizações das obras que estávamos analisando nos fez retornar às próprias obras. Esse processo nos possibilitou compreender que, independentemente de como classificássemos ou vislumbrássemos cada obra específica, situar *Dagon* ou *O chamado de Cthulhu* de H. P. Lovecraft como pertencente ao mesmo gênero que a *Thorns trilogy* (*Prince of Thorns*; *King of Thorns* e *Emperor of Thorns*) de Mark Lawrence é um erro. Ambos os autores lidam com o medo em suas respectivas obras, mas estas pertencem a gêneros literários diferentes, porque se relacionam com a História de modo diverso. Esse entendimento foi fundamental para o nosso primeiro grande ajuste: o recorte do objeto.

Ao nos recusarmos a utilizar conceitos “guarda-chuvas”, tivemos de restringir, da melhor forma possível, nosso objeto ao gênero literário que buscamos compreender. Poderíamos imaginar que esta seria uma tarefa simples, entretanto, esse não foi o caso. Ao abandonarmos a possibilidade de simplesmente vislumbrar os elementos sobrenaturais como

¹⁰ EVERETT, Justin; SHANKS, Jeffrey H. (Orgs.), **The Unique Legacy of Weird Tales: The evolution of modern fantasy and horror.**, 1ª. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015. IX p.

componente focal para a classificação, tivemos que apreender outras possibilidades de categorização e compreensão das obras que buscávamos analisar.

O entendimento dessas obras como pertencentes (ou não) a um determinado gênero literário é um debate bastante acalorado. Tais formulações e apreensões são polissêmicas e, muitas vezes, contraditórias entre si. No fim, *modern fantasy* foi o gênero que escolhemos utilizar. Na maior parte dos casos, este conceito aparece vinculado ao “núcleo” daquele conjunto de obras que estávamos interessados; ao menos, o vínculo é maior que em qualquer alternativa, exceto os conceitos “guarda-chuva”.

O caminho percorrido do conceito de *modern fantasy* às obras de Tolkien, contudo, foi um pouco mais complicado. Naquele momento, o núcleo da pesquisa consistia em elucidar alguns questionamentos: Qual é (era?) o cânone desse gênero? Quais são (eram?) as suas principais obras? Quais são as obras fundadoras do gênero? Afinal, metodologicamente é recomendável lidar com um *corpus* de obras reduzido, mas significativo. Esse conjunto de obras exemplares de determinado gênero é mais adequado para a sua compreensão do que a tentativa de analisar a totalidade de suas obras. Inclusive, este foi o procedimento adotado em diversos trabalhos importantes com objetivos similares (embora tratando de gêneros diferentes), tal qual em Auerbach¹¹ ou Benjamin¹².

Certamente, um dos primeiros autores a aparecer neste levantamento foi o “de Tolkien, o grande escritor inglês do gênero *fantasy*.”¹³ Mas, por si só, isso não era o suficiente para escolhê-lo como o recorte final de nossa pesquisa.

O receio inicial de escolher a obra de Tolkien como o ponto focal do trabalho pode ser resumido em três pontos; dos quais, dois são objetivos e um é subjetivo. Dentre os pontos objetivos, temos, em primeiro lugar, que nomes como os de Ursula Le Guinn ou George R. R. Martin, volta e meia, surgem como grandes expoentes do *modern fantasy*; de fato, mesmo nomes como o de H. P. Lovecraft ou de C.S. Lewis também são lembrados para este posto, dependendo da apreensão do conceito de *fantasy* e/ou de *modern fantasy* que estiver sendo utilizada. Além disso, como segundo ponto objetivo, temos o fato que inúmeros críticos, inclusive entre os críticos específicos de Tolkien (os chamados tolkeanistas) indicam e defendem a tese de que Tolkien não criou um gênero literário. Segundo eles, as obras de Tolkien

¹¹ AUERBACH, Erich, **A novela no início do Renascimento: Itália e França**, 1ª. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

¹² BENJAMIN, Walter, **Origem do drama trágico alemão.**, 1º. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

¹³ CESERANI, Remo, **O Fantástico**, 1º. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 9 p.

devem ser classificadas como *modern fantasy* (ou *epic fantasy* ou *fantasy fiction*), mas o gênero teria se iniciado com William Morris, George Macdonald e/ou Lord Dursney¹⁴.

Temos, também, um motivo subjetivo para nos afastar da obra de Tolkien. Como já indicado anteriormente, eu analisei *The Lord of The Rings* em minha dissertação de mestrado. Apesar de vislumbrar erros conceituais, equívocos de interpretação e alguma superficialidade no trato da obra literária, no meu entender, o núcleo do texto já expunha de modo satisfatório alguns dos principais aspectos da obra de Tolkien. Por exemplo, o entendimento de LOTR como a incorporação e a expressão da tensão entre tradição e modernidade¹⁵ ainda permanece, mesmo que com alguns matizes diferentes. Por isso, eu não tinha (e ainda não tenho) nenhuma intenção de refazer e/ou de reescrever meu trabalho anterior.

Entretanto, quanto mais a pesquisa se desenvolvia, menos força estas objeções retinham. No âmbito subjetivo, apesar de LOTR ainda ser o ponto focal de nossa análise, há profundas diferenças em relação ao nosso trabalho anterior. Não só o *corpus* analisado é mais amplo – pois agora inclui diversas outras obras de Tolkien –, como a abordagem é diferente, já que o objetivo é, antes de tudo, analisar os elementos literários que contribuem para o processo de constituição e/ou de ascensão do gênero *modern fantasy*.

Nos aspectos objetivos, por sua vez, devemos destacar uma série de pontos. De início, percebemos que embora a importância de George R. R. Martin e de Ursula K. Le Guin para a *modern fantasy* deva ser reconhecida – ambos são autores incontornáveis para o leitor do gênero –, a obra de Tolkien é ainda mais seminal. O fato de Tolkien ser anterior a estes autores pode contribuir para uma maior influência, mas, esta certamente não pode ser limitada à antiguidade. Vejamos, por exemplo, o que a própria Ursula Le Guin diz sobre LOTR:

– I read *The Lord of The Rings* about 1955, I Think. And, well... as far as I can remember, I read all the three books in four days. I just fell into it, and I lived there for weeks. *The Lord of The Rings* was the kind of book that I wanted to read all my life. So, of course it had enormous influence on me as a writer and as a fantasy writer. But I was old enough When I read it, I didn't have to imitate it. It just kind show me what you could do with fantasy.¹⁶

¹⁴ WILLIAMSON, Jamie, **The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series**, 1º. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

¹⁵ ANTUNES, **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis**.

¹⁶ SIMON & SCHUSTER BOOKS, Ursula Le Guin discusses Lord of the Rings. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M_Pgcy3G5V4. “– Eu li *O Senhor dos Anéis* por volta de 1955, eu acho. E, bem... até onde eu consigo me lembrar, eu li os três livros inteiros em quatro dias. Eu simplesmente caí nisso e vivi lá por semanas. *O Senhor dos Anéis* era o tipo de livro que eu queria ler por toda a minha vida. Portanto, com certeza ele teve uma enorme influência em mim como escritora e como escritora de fantasia. Mas eu era velha o

Mesmo que quiséssemos, é difícil sermos mais enfáticos que a autora acerca da influência de Tolkien em sua obra. Vale ressaltar apenas que, nessa linha, a grande contribuição de Tolkien está em demonstrar o que poderia ser feito com *fantasy*, isto é, o que poderia ser feito com o gênero literário.

Se buscarmos a apreensão de George Martin, tanto sobre Tolkien, quanto sobre o gênero *modern fantasy*, também teremos várias declarações emblemáticas. Aquela que, provavelmente, resume melhor o argumento do autor ocorre durante uma entrevista, em 2012. Quando perguntam a Martin se ele é o Tolkien americano, ele responde:

- I'm feeling a strange sense of déjà vu. [...] I'm very flattered to be called of American Tolkien. It is the greatest compliment that you can give to any fantasy writer. Tolkien essentially created modern fantasy. Fantasy in this core has existed before Tolkien and goes all the way back until, you know, Gilgamesh and Homer. But modern fantasy in the shape we're familiar with and understand today is all following of the footsteps for Tolkien.¹⁷

Podemos objetar que nem sempre os escritores são os melhores críticos, nem de suas obras, nem de obras de outros autores. E, provavelmente, também não sejam os mais indicados para teorizar sobre os gêneros literários. Isso não muda o fato de que, na visão de um dos maiores escritores de *modern fantasy*, o gênero surgiu com Tolkien. Certamente, se quiséssemos, poderíamos argumentar que Tolkien não tenha criado um gênero novo, e sim que ele teria “apenas” transformado um gênero anterior, como querem a maior parte dos críticos em geral e dos tolkeanistas em particular. De qualquer modo, Martin ainda se veria como um dos inúmeros autores de *modern fantasy* seguindo os passos de Tolkien. O impacto dessa declaração aumenta ainda mais quando lembramos que Martin discorda de Tolkien em inúmeras esferas da vida, principalmente em aspectos religiosos, estéticos, culturais e políticos. Some a isto que, ao analisarmos a obra de Tolkien, percebemos um ponto de inflexão muito maior em relação ao gênero literário do que aquilo que podemos observar nas obras de George McDonald, Lord Durnsey ou William Morris.

Quando se trata de H. P. Lovecraft ou de C. S. Lewis, os problemas são ao mesmo tempo mais simples e mais complicados. São mais simples porque suas obras, essencialmente,

suficiente quando eu o li, para não ter que imitá-lo. Isso só meio que me mostrou o que eu poderia fazer com Fantasia.” – [Transcrição e tradução nossas].

¹⁷ TOLKIEN BRASIL, G. R. R. Martin fala sobre Tolkien. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PdfqN4FrK_E. “– Eu estou sentindo um estranho déjà vu. [...] Eu fico muito lisonjeado de ser chamado de Tolkien americano. Esse é o maior elogio que você pode fazer a qualquer escritor de fantasia. Tolkien essencialmente criou a fantasia moderna. Fantasia, em seu núcleo, já existia antes de Tolkien e vai até, você sabe, Gilgamesh e Homero. Mas, a fantasia moderna, da forma com a qual estamos familiarizados e entendemos hoje, está seguindo os passos de Tolkien.” – [Transcrição e tradução nossas].

não pertencem ao gênero *modern fantasy* tal qual definiremos nesse trabalho. São mais complicados porque para afirmar este distanciamento já precisaríamos de alguns passos além no desenvolvimento da pesquisa. Entretanto, mesmo antes de formularmos nossa apreensão do gênero *modern fantasy*, já era possível perceber que o entendimento dos gêneros aos quais as obras desses autores pertencem é um território em disputa. Para sermos um pouco mais específicos, é comum que os textos de Lovecraft sejam vistos como pertencentes ao fantástico, ao horror ou aos *Weird Tales* variando de acordo com o conto e com o crítico. Já os textos de C. S. Lewis que teriam a mínima possibilidade de serem lidos como *modern fantasy*, ou seja, *As Crônicas de Nárnia*, estão muito mais próximas dos modernos contos de fadas e/ou de narrativas oníricas como *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll ou do próprio George McDonald, um dos ídolos de Lewis.

Certamente, pode-se encontrar autores que caracterizam estas obras como pertencentes ao gênero maravilhoso e/ou como um híbrido entre maravilhoso e *modern fantasy*, ou até mesmo como *modern fantasy*. O problema, nesses casos, acaba sendo a própria definição conceitual utilizada, invariavelmente muito ampla, especialmente as definições de *fantasy* ou *modern fantasy*. Tais apreensões funcionam como conceitos guarda-chuvas, tal qual o maravilhoso de Todorov que citamos anteriormente, por isso não as mantivemos.

b) Da obra ao Gênero

Ao estabelecermos nosso recorte nas obras de Tolkien, fomos capazes de avançar nas nossas reflexões acerca do papel dos gêneros literários em geral e do *modern fantasy* em particular. Mais que isso, a partir das análises das obras de Tolkien é que estabelecemos o próprio desenho da nossa apreensão deste gênero literário. Não é demais ressaltar que tais análises da obra de Tolkien foram conduzidas com o objetivo de compreender a formação e/ou o desenvolvimento do *modern fantasy*. Portanto, as discussões que não nos aproximam desse objetivo foram suprimidas e/ou reduzidas no texto que segue.

Desde as nossas primeiras abordagens e tentativas de estabelecer um entendimento mais acurado do gênero, partimos da obra em si. Mesmo que *The Lord of The Rings* seja uma obra que ofereça inúmeros pontos de entrada para o estabelecimento de análises, as primeiras reflexões sobre o seu gênero já aparecem em seu primeiro capítulo, “A Long-Expected Party” (“Uma festa muito esperada”). Aqui, nos deparamos com uma situação bastante interessante. Vários Hobbits estão reunidos numa taverna tomando cerveja após enfrentarem um longo dia de trabalho: eles são jardineiros, fazendeiros e/ou moleiros. O assunto do momento é o comportamento “estranho” do Sr. Bilbo Bolseiro. Ham Gamgee, o Feitor, em determinado

momento explica para a sua audiência que seu filho, Sam Gamgee, gosta de ouvir as histórias contadas por Bilbo. Entretanto, mesmo o velho jardineiro desaprova essa conduta de seu filho: “*Elves and Dragons!* I says to him. *Cabbages and potatoes are better for me and you. Don’t go getting mixed up in the business of your betters, or you’ll land in trouble too big for you,* I says to him.”¹⁸

Poderíamos ler a declaração do Feitor de forma direta e presumir que, embora existam Elfos e Dragões no mundo, eles não interferem nas vidas cotidianas dos Hobbits. Desse modo, o comportamento mais adequado seria simplesmente se ater àquilo que está diretamente relacionado à vida ou ao trabalho, como repolhos ou batatas. Outra interpretação possível para a mesma fala é que Elfos e Dragões simplesmente não existem; esse tipo de ilusão, portanto, poderia gerar problemas. Afinal, mais vale se ater àquilo que está diretamente relacionado à vida ou ao trabalho, tal como repolhos ou batatas. Certamente, há várias outras possibilidades de interpretação dessa passagem. Especialmente se, como fizemos até aqui, desconsiderarmos ou minimizarmos o desenvolvimento da narrativa e nos atermos apenas à declaração da personagem. Todavia, de um modo ou de outro, o conselho do Feitor a Sam é sempre uma variação de que ele deveria se preocupar com seus problemas imediatos, que ele deveria se preocupar com a sua própria realidade e não com algum tipo de ilusão, de imaginação e/ou de fantasia.

A declaração do Feitor é digna de nota, somente por estar inserida numa narrativa em que “Elfos e Dragões” existem. Em narrativas de outros gêneros literários, ou mesmo em situações cotidianas, tal “conselho” muito provavelmente seria visto como banal. Todavia, a apreensão exposta logo no início do livro de Tolkien ressoa para o mundo fora da própria narrativa. Em pleno século XX, por que deveríamos nos preocupar com Elfos ou Dragões? Repolhos e batatas não seriam muito mais importantes?

É claro que as questões acima são capciosas. E, de certo modo, tais questões expressam um falso dilema: se preocupar com “batatas e repolhos” não impede o exercício da imaginação, nem a dedicação à fantasia; do mesmo modo que o inverso também não ocorre. Não obstante, a questão é posta logo no início da narrativa de Tolkien porque, de muitas formas,

¹⁸ TOLKIEN, J. R. R., **The Lord of the Rings**, 1º. London: Harper Collins Publishers, 2005. 24 p. – “*Elfos e Dragões!*, digo eu para ele. *Repolho com batatas é melhor para você e para mim. Não vá se misturar com os negócios que não são para o seu bico, ou você vai arranjar problemas muito grandes para você,* digo eu para ele.” TOLKIEN, J. R. R., **O Senhor dos Anéis**, 1º. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 24 p. Em todo o trabalho, a tradução de *The Lord of the Rings* que utilizaremos será essa. Para facilitar a leitura, indicaremos apenas a página entre parênteses. Isso evitará a necessidade de citar o mesmo livro duas vezes na mesma nota. Nas situações em que propusermos uma tradução diferente, indicaremos como tradução nossa.

expressa um problema do tempo. O Feitor, tal qual muitos dos contemporâneos de Tolkien, despreza tudo aquilo que não se relaciona com seu cotidiano. No decorrer da narrativa, fica claro que ele despreza “Elfos e Dragões” porque não os entende.

Em LOTR, o Feitor é uma das personagens limitadas ao *Shire (Condado)* dos Hobbits. Ele só aparece no início e ao final do romance com o objetivo de demonstrar a limitação da experiência e da visão de mundo dos Hobbits. Nesta linha, há uma miríade de problemas que se entrelaçam nas possíveis interpretações e discussões oriundas da oposição entre “repolhos e batatas” e “Elfos e Dragões”, tanto se considerarmos apenas a economia interna do romance, quanto se extrapolarmos as discussões para a Inglaterra da primeira metade do século XX. Contudo, nosso objetivo não é elencar todos os possíveis desdobramentos. Ao contrário, nosso intuito resume-se a indicar como os questionamentos do Feitor são oriundos de um entendimento do próprio tempo.

Em outras palavras, como o entendimento da máxima do Feitor indica ou direciona um determinado relacionamento entre LOTR e a História? Esta não é uma questão que possa ser respondida diretamente sem reducionismos extremos. Todavia, se estivermos corretos em associar a máxima do Feitor como uma expressão de um fragmento do senso comum europeu, ela poderia nos indicar alguns dos motivos e/ou dos direcionamentos literários das obras de Tolkien. A criação de um mundo onde existam “Elfos e Dragões” durante o século XX na Europa, pressupõe a criação de um universo literário que é completamente diferente do nosso. Certamente, Tolkien não foi o primeiro autor a lidar com essa situação em suas obras. Mas, nos parece que a forma como Tolkien tratou esse problema criou ou, no mínimo, lançou as bases para o desenvolvimento posterior de um gênero específico, o *modern fantasy*.

De muitas formas, esta é a discussão central do nosso trabalho, portanto, não podemos antecipá-la completamente nessa introdução. Contudo, temos o ônus de indicar algumas das diferenças com o tratamento dado por outros autores. Por exemplo, obras do século XIX como *Lilith*, de George McDonald, ou do século XX como *As Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis, entre diversos outros textos, lidam com o problema do “outro mundo” criando “Portais”. Nesses casos, é possível o trânsito entre um universo “real” (ambientado num tempo histórico reconhecível, ainda que ficcional) e um universo “literário” (ambientado num tempo fora do tempo). Já podemos antecipar que na “solução” adotada por Tolkien – e pelo nascente gênero do *modern fantasy* – toda a construção literária é ambientada num tempo fora do Tempo. Ao menos, essa foi a primeira das nossas hipóteses de trabalho, que resistiu ao desenvolvimento da pesquisa.

De certo modo, isso antecipa um dos motivos de não considerarmos as obras de George McDonald, C. S. Lewis, Michael Ende, entre outros, como *modern fantasy*. Enquanto tais obras trabalham com duas temporalidades diversas – uma dedicada a “elfos e dragões” e outra dedicada a “repolhos e batatas” –, a obra de Tolkien mobiliza apenas uma temporalidade. LOTR cria um *locus* fora do Tempo que, como veremos no desenvolvimento do argumento, mobiliza, com variados graus de sucesso/fracasso, elementos de inúmeros momentos históricos distintos.

Certamente, o deslocamento temporal da narrativa – de modo isolado – não é capaz de caracterizar o gênero *modern fantasy*. Antes de tudo, diversos outros gêneros literários incorporam esta característica em suas respectivas constituições. Entretanto, o deslocamento temporal no *modern fantasy* é intrinsecamente relacionado ao despontar de outra característica do gênero: a incorporação da magia como elemento constituinte do mundo. Note que argumentamos em favor da existência de um entrelaçamento entre tais características, e não uma relação de causa e efeito e/ou em um desdobramento linear de uma característica para outra.

A revolta do Feitor com a preocupação de seu filho com “Elfos e Dragões” sugere o caminho, embora não o percorra. Tanto os elfos como os dragões são seres “mágicos”, folclóricos e/ou míticos em mais de uma cultura europeia. De antemão, podemos antecipar que isso nos sugeriu muitos elementos de análise. Embora nem todos estes elementos e desdobramentos interpretativos tenham sido produtivos, eles nos permitiram perceber que a magia na obra tolkeana não é um capricho, nem uma metáfora muito específica – não é uma metáfora diretamente relacionada ao desenvolvimento da tecnologia, por exemplo. Em LOTR, a magia é aquilo que constitui o universo. “Elfos e dragões” são apenas manifestações desses elementos mágicos, são elementos visíveis até mesmo para as personagens com uma visão limitada do mundo, como é o caso o Feitor e da maioria dos Hobbits.

As características e elementos que destacamos acerca do *modern fantasy* são, em alguns aspectos, propositadamente amplas. Isto porque não vislumbramos o conceito de gênero literário como uma taxonomia de características e técnicas literárias. Ao contrário, seguindo Lukács¹⁹ e Benjamin²⁰, interpretamos o conceito de gênero literário como o elemento de transição e de compreensão mútua entre a obra literária e a História.

¹⁹ LUKÁCS, György, **O romance histórico**, 1º. São Paulo: Boitempo, 2011.

²⁰ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**.

O principal objetivo desse trabalho, portanto, é analisar como a obra de Tolkien se relaciona com a História para desse modo compreendermos qual a dinâmica de criação e/ou ascensão do *modern fantasy*. Quais os elementos estéticos, filosóficos, sociais, culturais e políticos que são incorporados e/ou mobilizados nessa relação? Nossa hipótese, ao término desse trabalho, é que a obra de Tolkien produz um conjunto de *Ersatz*, um conjunto de sucedâneos literários que ao mesmo tempo em que formulam críticas extremamente agudas ao próprio tempo, reforçam as características do gênero que indicamos anteriormente.

O *Ersatz* se manifesta quando Tolkien incorpora elementos, gêneros, técnicas literárias e/ou modo de representação pré-modernos ou tidos como arcaicos para expressar a temporalidade fora do tempo que está no cerne de sua obra. Entretanto, ao fazê-lo estes mesmos elementos, gêneros, técnicas literárias e/ou modos de representação não são incorporados de modo autêntico, mas são mobilizados como simulacros de si mesmos. Note que a crítica ao tempo presente não perde potência desse modo. Mas, apesar das semelhanças e das aproximações, LOTR não é bem uma epopeia, nem uma novela de cavalaria, nem um conto de fadas, ou sequer um romance histórico. Além disso, Númenor não é uma Utopia e Mordor não é uma distopia. Interpretamos estes elementos, portanto, como *Ersatz*, como sucedâneos de epopeias, novelas, contos de fadas, romances históricos, Utopias e distopias.

Direta ou indiretamente, é isso que intentamos demonstrar nas próximas páginas. Todavia, não organizamos a apresentação do resultado dessa pesquisa seguindo o seu percurso de desenvolvimento. Com o objetivo de facilitar o entendimento de nossa proposta de interpretação, decidimos dividir a apresentação do texto em três Partes.

Desse modo, tanto o caminho percorrido na recusa de alguns conceitos e/ou gêneros literários associados à obra de Tolkien, quanto as formulações sobre o gênero empreendidas a partir das análises dessas obras serão encontradas na Parte I do nosso trabalho, A Literatura Fantástica: do Fantástico à *Modern Fantasy*. Eis onde analisamos o surgimento do gênero *modern fantasy* sob diversos pontos de vistas e orientações teóricas, e que apresentamos nossa proposta de caracterização específica desse gênero literário.

No primeiro capítulo dessa parte, O fantástico: um fruto da Modernidade, discutimos conceitos caros para a nossa análise como fantástico, maravilhoso, estranho, literatura fantástica, modo fantástico entre outros. O foco aqui é, entre outras coisas, apresentar as principais apreensões sobre os gêneros literários que funcionam como antecessores ao *modern fantasy*. No segundo capítulo, por sua vez, avançamos um pouco no tempo e discutimos as caracterizações do *modern fantasy* em si. A maior parte dos argumentos que justificam a

escolha da obra de Tolkien como foco das nossas análises estão nesse capítulo, do mesmo modo que a primeira construção da nossa definição de *modern fantasy*. O terceiro capítulo, A organização do *legendarium* tolkeano, por sua vez, tem como objetivo estabelecer uma ordenação compreensível das obras de Tolkien e do modo como elas se relacionam entre si.

Apesar da formulação do nosso entendimento sobre a caracterização do gênero *modern fantasy* ser apresentada na Parte I do nosso trabalho, as análises que basearam esta formulação serão discutidas nas Partes II e III. Se quisermos ser ainda mais específicos, poderíamos dizer que a própria organização do trabalho foi pensada para expressar o nosso entendimento sobre o gênero. Ou seja, na Parte I discutimos as formulações teóricas relacionadas a *modern fantasy*, nas Partes II e III agrupamos nossas análises de modo a expor as características basilares deste gênero.

Defendemos que o *modern fantasy* deve ser compreendido a partir de duas características. Primeiro, as obras de *modern fantasy* incorporam a magia em sua tessitura. Mais que isso, as obras de *modern fantasy* passam-se num universo ficcional outro, e este universo outro é constituído por magia. Portanto, a Parte II do trabalho, Arda: Um mundo de magia, discute justamente como a magia é incorporada no *legendarium* tolkeano, ou ainda, como Arda é criada a partir da magia.

A segunda característica central da *modern fantasy* diz respeito ao deslocamento temporal da narrativa. Ou, dito de outro modo, as obras pertencentes a este gênero se passam num universo ficcional outro, e este universo outro está fora do tempo. Intitulamos esta Parte de Arda: Um mundo fora do tempo.

Tanto a Parte II, quanto a Parte III dividem-se em dois capítulos complementares que tratam da obra de Tolkien. Mesmo quando tratamos de outras obras, de outros autores, de apreensões filosóficas diversas, de variadas interpretações de mundo, de diferentes manifestações culturais, fazemo-lo apenas porque de algum modo se relaciona com o *legendarium* tolkeano.

O Capítulo IV – Númenor, entre Atlântida e Utopia se situa no limiar entre as discussões sobre magia e sobre temporalidade. Em outras palavras, apesar de termos decidido iniciar a Parte II com este capítulo, boa parte das interpretações propostas poderiam ser apresentadas na Parte III. Esta escolha organizacional é oriunda da apreensão sobre a natureza de Númenor, no interior do *legendarium*. Tal qual a magia, Númenor está situado entre dois mundos e a derrocada de Númenor é o único evento sobrenatural – na perspectiva mantida no

interior do *legendarium* – que analisaremos em nosso trabalho. A discussão central do capítulo, todavia, é como Númenor se apresenta como *Ersatz* de uma Utopia.

Desse modo, é com o Capítulo V, intitulado: A Magia dos magos: entre o sagrado e o profano, que propomos efetivamente uma discussão acerca do funcionamento e estrutura da magia no interior do *legendarium* tolkeano. Nele analisamos como Arda é constituída de modo harmônico, analogamente à concepção neoplatônica de funcionamento do universo e que, de certo modo, a magia em Arda deriva dessa constituição harmoniosa. Os aspectos relacionados à sacralidade desse mundo, bem como, outras aproximações com as concepções de magia da história europeia também são abordadas.

O Capítulo VI – Tentativas de romance histórico, lida com a construção da forma de LOTR. Como o próprio título já antecipa, analisamos a aproximação do romance tolkeano com a estrutura dos romances históricos. Novamente, argumentamos que o resultado dessa aproximação constitui um *Ersatz*.

Por fim, o Capítulo VII – O advento da fantasia, uma transformação no ato de narrar, mobiliza algumas reflexões teóricas sobre a relação entre narração e romance. O intuito é discutir o processo de formação do *legendarium* tolkeano em sua relação com o Tempo e com a História.

Parte I - A Literatura Fantástica: do Fantástico à *Modern Fantasy*

*A hostilidade à arte, que é própria da realidade capitalista, anula a distinção clara entre os gêneros.*²¹

Os conceitos de *Literatura Fantástica*, de *Fantasia*, de *Fantástico* e de *Maravilhoso* serão extremamente importantes para a nossa discussão, entretanto, não são fáceis de serem definidos. Conforme são utilizados cotidianamente, esses conceitos – tais quais inúmeros outros – têm seus significados profundamente modificados. Os seus significados são distorcidos de inúmeras formas: são ampliados ou diminuídos, recortados ou alongados, exagerados ou minguados. O primeiro efeito de toda essa cacofonia em torno de todo e de qualquer conceito é que ele se torna extremamente polissêmico, inclusive no universo acadêmico das ciências e das artes. O conceito de *literatura fantástica* é emblemático para exemplificar esse fenômeno. Dependendo do seu interlocutor, pode se referir a autores latino-americanos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ou Gabriel Garcia Marquez. É bem possível, também, que a associação seja com autores como Ernest Hoffmann, Edgar Allan Poe ou H.P. Lovecraft. Isso sem contar, é claro, todo o universo dos contos de fadas “tradicionais” ou “modernos”, isto é, Irmãos Grimm ou Antoine de Saint-Exupéry, entre inúmeros outros.

Como dito anteriormente, nossa pesquisa partiu de um conjunto de obras e de autores bastante diferentes. Todavia, as obras que impulsionaram nossa discussão também já receberam a classificação de *literatura fantástica* de alguns interlocutores. Nossas reflexões se iniciaram a partir de obras que imaginam um universo completamente *novo*, geralmente associado a representações feudais de conduta e de organização política, e, claro, que abundem em magias, feitiçarias e espadas. Autores como George R. R. Martin (*A Song of Ice and Fire*), Ursula K. Le Guin (*A Wizard of Earthsea*), Stephen King (*The Dark Tower*), Patrick Rothfuss (*The Kingkiller Chronicle*), Paul Hoffman (*The Left Hand of God*), Robert Jordan (*The Wheel of Time*) e J. R. R. Tolkien (*The Hobbit*, *The Lord of The Rings*, *The Silmarillion*) impulsionaram essa pesquisa. Notemos que tais obras, além de serem incluídas na *literatura fantástica*, também podem ser classificadas como expressões da *Fantasia (Modern Fantasy)*, do *fantástico*, do *maravilhoso*; novamente, dependendo quase que exclusivamente de seu interlocutor.

²¹ LUKÁCS, György, *Marxismo e teoria da literatura*, 2ª. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 232.

Mesmo que o corpus literário do qual partimos seja bastante extenso, nosso foco será direcionado às obras de Tolkien como pode ser inferido de antemão pelo título do presente trabalho. Contudo, esse recorte é fruto do desenvolvimento dos nossos estudos e os motivos que impulsionaram tal decisão serão discutidos adiante. No momento, o que temos de compreender é que o afunilamento da pesquisa passa, entre outros fatores, pela tentativa de definição dos conceitos de *Fantasia*, *fantástico*, *maravilhoso* e *literatura fantástica* de um modo que, minimamente, possam ser utilizados para diferenciar obras tão díspares como *Sandman* de Ernest Hoffman e *Magician: Apprentice* de Raymond Feist.

Desde o momento em que nos debruçamos sobre nosso corpus expandido, vislumbramos diversas explicações possíveis para este tipo específico de desenvolvimento literário. É um tipo de literatura que será considerado “escapista” ou “inferior” por alguns, e será considerada como uma expressão de “genialidade” e/ou de “originalidade” por outros; há explicações que vinculam o desenvolvimento dessa literatura à necessidade humana de fantasia, mas, por outro lado, há explicações que a vinculam ao puro desenvolvimento da indústria cultural. Notemos, portanto, que não são obras que inspiram moderação de opiniões em seus leitores, sejam eles fãs ou detratores, as reações são quase sempre bastante incisivas. Discutiremos uma boa parte dessas interpretações no decorrer desse trabalho, mesmo que em algumas situações o façamos indiretamente.

Há, todavia, um elemento que permeia todas as apreensões sobre a literatura fantástica e/ou a fantasia, sobre o fantástico e/ou o maravilhoso desde o século XVIII: de um lado temos narrativas repletas de elementos de “fantasia”, de “magia”, de “sobrenatural” e de “mitos”; do outro lado, temos as sociedades em que tais obras floresceram. Leia-se, implícita ou explicitamente, os constructos teóricos incorporam uma tensão entre as sociedades cada vez mais tecnológicas e “racionalizadas” e produções culturais (dentre as quais, a literatura) que expressam elementos tidos como arcaicos: mitos, misticismos, magias, além de inúmeros outros elementos sobrenaturais. Esse, portanto, deve ser nosso ponto de partida.

Capítulo I. O fantástico: um fruto da Modernidade

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.²²

Como nos últimos anos temos vislumbrado o aumento da influência política e cultural de grupos obscurantistas – ou com projetos políticos obscurantistas – espalhados pelo mundo, talvez seja difícil recordar que, além da noção de novidade e de inovação, a ideia de esclarecimento pela razão – como o oposto de encantamento – é (ou era?) um dos pontos centrais da Modernidade: “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.”²³ Neste sentido, muitos acreditaram que conceitos como os de *magia, fantasia, mito, maravilhoso*, etc. se tornariam cada vez menos importantes para explicar e para compreender o mundo. Estaríamos vivendo na “Idade da Razão”, não tínhamos o tempo, nem a necessidade de discutir tais absurdos; os quais teriam sido devidamente superados e completamente esquecidos.

A razão, principalmente quando se apresentava como ciência, técnica e/ou tecnologia, passou a ser tida como a única forma de entendimento e/ou de explicação do mundo que valia a pena conhecer e reconhecer. Obviamente, estamos simplificando um processo extremamente complexo com o intuito de expor uma caricatura do modo como a Modernidade foi descrita desde o século XVIII até meados do século XX (no mínimo), no que Adorno e Horkheimer demonstraram ser uma apreensão mítica por si mesma²⁴. De qualquer maneira, havia (ou há?) uma imagem de evolução unilinear que acompanhava essa visão acerca do chamado “desencantamento do mundo”, pelo menos desde Weber²⁵. Era uma ideia de que as “explicações mágicas” sobre o mundo não resistiriam ao escrutínio da experiência e da razão, por isso seriam esquecidas. Ou, na pior das hipóteses, sobreviveriam completamente

²² BERMAN, Marshall, **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**, 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 27-28 pp.

²³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max, **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**, 1ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 17.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ WEBER, Max, **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**, 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

desacreditadas, exceto pelas crianças, pelos loucos ou pelos ignorantes enganados. Novamente uma caricatura, mas, por pouco.

Este processo de implementação da Modernidade, se é que podemos chamar assim, se estendeu na Europa por muitos séculos, pelo menos desde o século XVI até o século XX²⁶. Um processo grandioso como este, como não poderia deixar de ser, teve uma grande quantidade de entusiastas de todos os tipos. Teve, também, uma boa cota de detratores. Estes críticos da Modernidade, como bem salientado por Berman²⁷ e por Löwy e Sayre²⁸, podiam ser encontrados entre os indivíduos desconfiados das promessas da razão, da ciência e do progresso; entre os indivíduos das classes sociais que perderam prestígio, poder e riquezas por este tipo específico de desenvolvimento socioeconômico; bem como, entre os “novos” trabalhadores, além de muitos outros grupos sociais.

De um modo geral, as principais teorias sobre a Modernidade descrevem que desde o século XVI houve uma série de mudanças sociais, políticas e econômicas na Europa: o centro da economia vai se tornando cada vez mais urbano; o comércio, a manufatura e, posteriormente, a indústria, se tornam mais e mais proeminentes; o mundo se amplia com a chegada dos europeus a outros continentes; a Igreja Católica perde espaços de poder, entre uma infinidade de outros processos. *Pari passu* a tais processos, (e em algumas interpretações como sendo a causa deles) as explicações acerca dos fenômenos naturais e/ou sociais modificaram-se e tornaram-se preferencialmente “racionais”, buscando relações de causalidade entre fenômenos do mesmo plano de existência, por assim dizer.

Certamente, poderíamos elencar uma série de outras interpretações para o conceito de Modernidade. Para citar um clássico, por exemplo, Max Weber em seu *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, argumentou que a Reforma Protestante foi o ápice de um longo processo de desencantamento que se iniciou com a instituição da filosofia grega e os apontamentos religiosos do judaísmo²⁹. Processo esse, que afasta as explicações mágicas sobre o mundo, preferindo o que Weber chamou de explicações racionais. Nessa linha, portanto, a Reforma Protestante teria inaugurado a Modernidade pois marcou a vitória dos processos de racionalização e de desencantamento do mundo.

²⁶ MAYER, Arno J., **A força da tradição: a persistência do antigo regime.**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁷ BERMAN, **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade.**

²⁸ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert, **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade.**, 1º. São Paulo: Boitempo, 2015.

²⁹ WEBER, **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** p. 96.

Em outras palavras, as explicações mágicas e, com o tempo, mesmo as explicações religiosas acerca desses fenômenos foram questionadas, desconstruídas e, poderíamos dizer, abandonadas, pois não resistiram ao escrutínio da Razão e da Ciência que expandiam suas forças explicativas desde o início da Modernidade. Numa leitura apressada e unilinear dessa interpretação poderíamos pensar que todos os elementos sobrenaturais, irracionais e/ou místicos para a explicação do mundo desapareceriam por completo no decorrer da Modernidade.

Todavia, os modos de explicação e entendimento do mundo tidos como sobrenaturais, irracionais e/ou místicos não desapareceram, longe disso. No máximo, tiveram de encontrar novas formas de se manifestar. O importante para nossa discussão, entretanto, é a própria existência da proposição de que apenas as explicações racionais/científicas sobre o mundo deveriam ser consideradas. A validade e a veracidade (ou não) da proposição em si, nesse primeiro momento, são completamente secundárias.

Se lembrarmos que as obras literárias são sempre vinculadas a uma formação social e a um período histórico³⁰, poderemos inferir que esta apreensão reverberou de algum modo na produção literária e cultural do período em que esteve em voga. Outrossim, as diversas formas literárias produzidas e reproduzidas nesse período incorporaram, representaram e/ou expressaram os atores sociais em suas complexas interações com seu próprio tempo histórico. Em outras palavras, tanto os entusiastas quanto os detratores da Modernidade se expressaram literariamente, muitas vezes criando formas de expressão literária ou alterando formas antigas às suas necessidades estéticas, éticas e/ou políticas. Dentre estas novas formas literárias criadas neste período estava o *fantástico* que, desse modo, está intrinsecamente vinculado à Modernidade europeia, pelo menos desde o final do século XVIII. Esta parece ser uma afirmação genérica, mas, como veremos a seguir, carrega seus perigos.

a) Delimitações e diferenciações do gênero: desenhando o fantástico

O perigo mais iminente é tomarmos essa afirmação isoladamente e formularmos questionamentos tendo apenas ela por base. Numa situação como essa veríamos questões similares às que seguem: Como se pode afirmar que a *fantasia* surgiu somente no século XVIII? Como se pode afirmar que a *fantasia* surgiu na Europa? Como o vínculo entre a Modernidade e a *literatura fantástica* é estabelecido? O caso da *literatura fantástica* não é exceção em relação a outros gêneros literários? A *literatura fantástica* está ao lado dos entusiastas ou dos detratores

³⁰ LUKÁCS, Georg, **Ensaio sobre literatura**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. Dentre inúmeros outros textos, de várias linhas teóricas, dentre os quais a imensa maioria das referências teóricas desse trabalho.

da Modernidade? O *fantástico* é um gênero literário que apoia ou que critica as ideias de progresso e de razão? Entre inúmeras outras.

Note que ao formular os questionamentos do parágrafo anterior, propositadamente, nós utilizamos os conceitos de *fantasia*, *literatura fantástica* e *fantástico* como sinônimos. Sabemos que não o são e, no decorrer do texto, reforçaremos cada vez mais esta distinção. Ainda assim, a confusão entre os conceitos ocorre também em virtude de sua proximidade na linguagem cotidiana. Mesmo que usualmente o vocábulo “fantástico” seja apenas o adjetivo para o substantivo “fantasia”, nas discussões sobre este tipo específico de literatura, os dois conceitos possuem significados completamente diferentes, mesmo quando analisados por uma mesma linha teórica. Portanto, vale ressaltar, o que está profundamente vinculado à Modernidade europeia é o *fantástico* enquanto gênero literário, não a *fantasia*.

Embora tais questões não tenham sido formuladas com a devida acuidade conceitual, elas expressam problemas que devem ser enfrentados no decorrer do trabalho. Para entender por que o fantástico surge apenas ao final do século XVIII, por exemplo, temos de explicar ao que estamos nos referindo:

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais.³¹

A definição de Camarani é simultaneamente uma simplificação e um resumo de toda a discussão sobre o fantástico. Aqui temos os principais elementos acerca desse gênero que se repetirão em muitos dos teóricos que discutiremos neste capítulo. O primeiro ponto que temos que perceber é que existem duas “ordens” no interior da narrativa; poderíamos dizer dois modos de explicar o mundo: um “real” e um “sobrenatural”. Estas ordens coexistem no interior da narrativa fantástica, mas são antagônicas entre si. Em outras palavras, ao lidar com os eventos estranhos, insólitos, mágicos e/ou sobrenaturais, a narrativa fantástica evoca simultaneamente uma explicação “real” e uma explicação “sobrenatural”; eis que a incerteza e a ambiguidade se instauram. Esse seria o cerne do *fantástico*.

Nesta linha, poderíamos dizer que o *fantástico* dialoga com a Modernidade através de uma indagação. Ao estabelecer uma ordem “sobrenatural” paralela e simultânea à ordem dita “real”, é instaurado um questionamento tácito. Será que o seu entendimento “racional” sobre o mundo é capaz de explicá-lo em sua totalidade? Esse questionamento expressa um

³¹ CAMARANI, Ana Luiza Silva, **A literatura fantástica: caminhos teóricos**, 1ª. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. 7-8 pp.

problema do tempo; caso fosse formulado antes do Iluminismo, teria uma conotação completamente diferente.

É claro que a Razão, principalmente quando se manifesta como conhecimento científico, técnico e tecnológico, não foi questionada apenas pelo *fantástico*. De fato, o *fantástico* sequer está entre os principais questionadores dessa forma de conhecimento. Afinal, desde seu fundamento filosófico do século XVII, a ciência moderna duvida de tudo, inclusive de si mesma. Além de si própria, a ciência também foi questionada por outras formas de conhecimento, das quais muitas utilizam-se de elementos sobrenaturais, irracionais e/ou míticos de diversas tradições culturais e de diversas áreas da sociedade para formular seu entendimento acerca do mundo. Novamente, a veracidade e/ou a validade dessas apreensões contrárias à ciência, para nossa discussão, importam muito menos que sua existência.

As produções literárias não ficaram de fora desses questionamentos à razão em geral, nem à ciência em particular. Em certo sentido, bem antes dos ditos pós-modernos que consideram a ciência como sendo apenas mais uma forma de discurso sobre o mundo, o *fantástico* (bem como algumas das outras manifestações da literatura fantástica) surgiu(ram) como um contraponto à razão e ao conhecimento científico. Camarani não se refere a “ordens” à toa. Expressando um pensamento pós-moderno, a autora está se referindo a “ordens de discurso”. Embora essa abordagem esteja bem distante daquela que adotamos aqui, neste momento estamos mais interessados naquilo que está sendo descrito do que no modo de compreendê-lo ou analisá-lo. Por exemplo, numa abordagem anterior, temos uma caracterização bastante semelhante:

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais.³²

A caracterização do gênero fantástico por Furtado no trecho acima, deixa ainda mais claro o motivo da vinculação desse gênero à Modernidade, como veremos adiante quando retomarmos algumas das apreensões do autor. Além da oposição entre o “normal” e o “sobrenatural” que também está presente na apreensão de Camarani, Furtado destaca a presença de uma ruptura entre estes elementos. Mais que isto, esta ruptura causa um espanto, um estranhamento: será que este é o mundo “real”? Notemos que é justamente esse espanto que marcaria a temporalidade do gênero. Afinal, os fenômenos ou seres sobrenaturais só podem

³² FURTADO, Filipi, **A construção do fantástico na narrativa**, 1º. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 19 p.

causar espanto quando o leitor não aceita mais a sua existência, quando a Razão e o conhecimento científico já estabeleceram uma determinada “normalidade” ao real.

Portanto, antes do Iluminismo, a existência do gênero fantástico seria impossível. Não porque era impossível se imaginar situações repletas de maravilhas e de elementos sobrenaturais de diversas ordens. Ao contrário, o fantástico não podia florescer, pois as maravilhas e o sobrenatural faziam parte do cotidiano das pessoas, não havia possibilidades de uma quebra de “normalidade”, não havia possibilidades de um espanto. Podemos ver abaixo, por exemplo, como Le Goff descreve a percepção das pessoas sobre o “sobrenatural” e sobre as maravilhas durante o período medieval:

Os vestígios da passagem dos dragões são quase imperceptíveis, o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; e provavelmente é exatamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele.³³

Se as maravilhas e o sobrenatural não podem causar uma quebra de normalidade, o fantástico não pode existir. Por isso, a ascensão do fantástico está ligada ao surgimento da indústria e ao advento do Iluminismo. Ele depende, mais que qualquer outra coisa, da mudança no modo de encarar a possibilidade do “sobrenatural” e da presença das maravilhas.

Em poucos lugares, mesmo no Medievo, a integração do sobrenatural ao cotidiano fica mais clara que nos *Exemplum* compilados por Jaccopo de Varazze. Conforme narra a “vida dos santos”, seus milagres e as maravilhas presentes em tais situações vislumbramos um mundo em que os elementos sobrenaturais (ou preternaturais, como discutiremos no Capítulo IV) não se afastam do cotidiano. Até mesmo as eventuais mudanças e transformações decorrentes dos eventos sobrenaturais são completamente integradas ao cotidiano. Vejamos um dos *Exempla* sobre São Nicolau que se inicia assim: “Um judeu, testemunha do maravilhoso poder miraculoso do bem-aventurado Nicolau, mandou esculpir uma imagem do Santo.”³⁴. A breve narrativa descreve como a imagem foi utilizada como proteção contra ladrões, o que a princípio não impediu o roubo; sendo seguida da reclamação do judeu com a imagem e, mais importante, do milagre perpetrado por São Nicolau que força os ladrões a devolverem as riquezas ao judeu. Ao término da narrativa lemos: “Em seguida [os ladrões] tomaram a via da retidão e o judeu

³³ LE GOFF, Jacques, **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**, 1ª. Lisboa: Edições 70, 2010. 23 p.

³⁴ VARAZZE, Jacopo de, **Legenda Áurea: vida de santos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 74 p.

abraçou a fé do Salvador.”³⁵. Nem a aparição do Santo, nem o milagre causa espanto em ninguém. Nem o leitor, nem as personagens – que por uma característica do próprio gênero são estereótipos, não indivíduos – se incomodam com as maravilhas ou com os eventos sobrenaturais. E é justamente essa falta de tensão que impossibilita o fantástico.

Precisamos destacar ao menos dois outros pontos antes de continuarmos. Em primeiro lugar, para não haver qualquer tipo de dúvidas, aquilo que é considerado impossível, insólito e/ou sobrenatural varia de sociedade para sociedade e entre diferentes períodos históricos em cada uma dessas sociedades. Desse modo, mesmo se considerarmos apenas as sociedades europeias, as transformações acerca da apreensão sobre o sobrenatural desde a Idade Média até o século XIX foram imensas. Entretanto, vale ressaltar, essas mudanças não foram constituídas por uma evolução unilinear. Não vivíamos num mundo completamente “mágico”, “sobrenatural” e “irracional” durante o século X e passamos a viver num mundo completamente “não-mágico”, “natural” e “racional” no século XVIII. Em segundo lugar, temos que ter cuidado ao tratar da ideia e do conceito de magia. Isso é uma consequência direta do primeiro ponto, afinal, a apreensão de que a magia é sempre irracional é uma formulação iluminista, uma formulação moderna. Vamos discutir muito mais sobre magia e os possíveis desdobramentos das diversas apreensões sobre este conceito na Parte II desse trabalho, entretanto, vale antecipar o aviso de Kieckhefer quando nos debruçamos sobre a sua história:

We cannot begin with the assumption that magic is irrational; we must ask ourselves why it was that for people whose rationality was otherwise unimpeachable it seemed to fit into a rational view of the universe, and the first step toward answering this question is listening carefully to their formulations, their definitions.³⁶

Aqui estamos sendo lembrados de que a magia era – pelo menos até o século XVII, na Europa – uma forma de entender e de compreender o mundo. É somente depois desse período que a magia se tornou incompatível com uma apreensão puramente racional do mundo. O Iluminismo inaugura a ideia de que magia é sinônimo de irrealidade, de irracionalidade e do

³⁵ *Ibid.* 75 p.

³⁶ KIECKHEFER, Richard, **Magic in the Middle Ages**, 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. XI p. – “Nós não podemos começar assumindo que magia é irracional; nós devemos nos perguntar por que, para pessoas cuja racionalidade eram de outro modo impecável, parecia se encaixar numa explicação racional do universo, e o primeiro passo para responder essa questão é ouvindo cuidadosamente as suas formulações, suas definições.” – [Tradução Nossa]

impossível. Antes disso, a magia era vista pela intelectualidade europeia (pelo menos por uma grande parcela dela) simplesmente como um ramo da filosofia natural³⁷.

Como dissemos anteriormente, na segunda parte deste trabalho é que discutiremos a ideia de magia de uma forma mais extensa. Desde já, entretanto, é necessário perceber que a possibilidade do fantástico está intrinsecamente ligada à perda de prestígio da magia. Somente quando passamos a utilizar o vocábulo “mágico” como sinônimo de absurdo, de impossível, de ingênuo ou de irracional é que os acontecimentos insólitos, sobrenaturais e/ou mágicos podem causar o tipo de espanto associado ao fantástico.

Certamente, a implementação da Modernidade e/ou do Iluminismo não apagaram as superstições, a crença no sobrenatural ou mesmo as explicações mágicas sobre o mundo de uma vez, em todas as sociedades europeias. Ao contrário, num primeiro momento, seus efeitos foram experimentados apenas por um grupo bastante restrito de pessoas. Contudo, é justamente neste grupo restrito de pessoas que encontraremos tanto os autores, quanto os leitores do gênero fantástico, durante o final do século XVIII e todo o século XIX. É importante ressaltar ainda que, nos textos fantásticos, a ambiguidade e a incerteza estão situadas entre o que era considerado racional ou irracional, entre o natural ou sobrenatural daquele determinado momento histórico. Aquela incerteza que permeia todos os aspectos dessas narrativas não é colocada entre explicações contemporâneas e explicações “arcaicas” sobre o mundo. A disputa é totalmente sincrônica, o que reforça ainda mais o vínculo com a Modernidade.

Poderíamos dizer inclusive que esta perspectiva sobre a incerteza e a ambiguidade na construção do gênero fantástico está presente desde 1830, quando Charles Nodier publica *Du Fantastique en littérature*. Neste texto, que é o precursor de toda a reflexão sobre o fantástico – e é citado por Camarani³⁸, por Todorov³⁹ e por muitos outros – Nodier utilizará a expressão *hesitação* para caracterizar a convivência e a disputa entre o natural e o sobrenatural, em sua visão, o elemento central do fantástico verdadeiro. Caso a hesitação seja superada, teríamos uma das duas formas de falso fantástico (variando de acordo com o modo que esta hesitação é superada).

Como veremos a seguir, muitas das reflexões de Nodier foram incorporadas pelo pensamento de Todorov em seu texto, já clássico, *Introdução à Literatura Fantástica*. Desde a

³⁷ CLARK, Stuart, **Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna**, São Paulo: Edusp, 2020.

³⁸ CAMARANI, **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. 13-17 pp.

³⁹ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 49 p.

diferenciação entre o fantástico e os gêneros vizinhos até a utilização da expressão “hesitação” para determinar a caracterização do fantástico, as apreensões de Nodier são referenciadas e desenvolvidas por Todorov, cujo principal mérito é justamente a sistematização e normatização das reflexões prévias acerca do fantástico – de Nodier a Vax, como bem lembrou Furuzato⁴⁰. Vejamos então como Todorov define o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem estas três condições.⁴¹

Em todas as apreensões que observamos até agora, o fantástico está sempre no fio da navalha. Para simplificar, temos uma história que contém uma situação incomum (insólita, mágica, sobrenatural ou similares) onde há duas possibilidades de entendimento e compreensão para com estes acontecimentos: uma explicação racional e uma explicação irracional. É da tensão, da hesitação e da ambiguidade entre tais possibilidades antagônicas que surge o fantástico. Em nenhum momento o narrador pode determinar se a explicação racional ou a irracional é a correta.

A pergunta que se impõe aqui é, o que ocorre caso a ambiguidade, a tensão a hesitação, entre estas possíveis explicações para os acontecimentos narrados, se dissolver? O que acontece se o narrador reafirmar o racional e o natural ou, ao contrário, se defender o irracional e o sobrenatural? Neste ponto, seguindo aquilo que estava apenas sugerido em Nodier e em outros teóricos anteriores, Todorov incorpora dois outros gêneros à sua discussão: o *estranho* para as narrativas em que o sobrenatural é descartado e o *maravilhoso* para quando o sobrenatural é plenamente incorporado. Vejamos como o autor instrumentaliza os conceitos para empreender suas análises:

O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. Um dos grandes

⁴⁰ ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.), **O fantástico como textualidade contemporânea**, 1^a. Uberlândia - MG: Edibrás, 2019. 16 p.

⁴¹ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 38-39 pp.

períodos da literatura fantástica, o do romance negro (*the Gothic novel*) parece confirmá-lo. Com efeito, distinguem-se geralmente, no interior do romance negro, duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, poderíamos dizer), tal qual aparece nos romances de Clara Reeves e de Ann Radcliffe; e o do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que agrupa as obras de Horace Walpole, de M. G. Lewis e de Mathurin. Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos.⁴²

O trecho acima reforça a informação de que o fantástico é um gênero literário constituído entre o estranho e o maravilhoso. Entretanto, ao fazer essa diferenciação, Todorov também mobiliza um outro conceito sobre o qual devemos refletir um pouco. Estamos nos referindo, ao conceito de *literatura fantástica*, que, de acordo com o texto, incorpora os gêneros estranho, maravilhoso e fantástico. Além disso, ficamos sabendo que a literatura fantástica passou por outros “períodos”, dentre os quais, o “romance negro” (*Gothic Novel*).

Reforçando a ideia de que a *literatura fantástica* incorpora diversos gêneros, Todorov ainda adiciona outros dois gêneros literários intermediários à discussão “entre o fantástico e o estranho de um lado, [e entre] o fantástico e o maravilhoso, de outro.”⁴³. Desse modo, resumidamente, o autor está propondo que a literatura fantástica seja vista como um conjunto de gêneros literários que narram acontecimentos insólitos, sobrenaturais e/ou mágicos, que vai do estranho de um lado, ao maravilhoso do outro, passando pelo estranho-fantástico, pelo fantástico puro e pelo fantástico-maravilhoso. E, vale ressaltar, as diferenças de um gênero para o outro são dadas pela forma como o leitor ideal percebe a presença do sobrenatural no conto.

As definições dadas por Todorov para a literatura fantástica de um modo geral, bem como para cada um dos gêneros que a compõem foram bastante questionadas desde a publicação do texto na década de 1970. Ainda assim, são discussões incontornáveis para se pensar estes gêneros literários. Portanto, precisamos lidar com alguns outros detalhes da apreensão de Todorov antes de continuarmos. Vejamos a definição do estranho puro:

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. A definição é, como vemos, ampla e imprecisa, mas assim é também o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo

⁴² *Ibid.* 48 p.

⁴³ *Ibid.* 50 p.

outro, dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria do estranho).⁴⁴

Há muitos pontos neste trecho que merecem destaque, mas para um melhor desenvolvimento do nosso argumento vamos apenas indicar os principais. Toda a teoria sobre gênero de Todorov é baseada na ideia de que a definição de um determinado gênero literário “se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”⁴⁵; se retornamos à definição de estranho acima veremos que o único gênero vizinho do estranho é o fantástico, no outro extremo temos “o campo geral da literatura”. Essa característica, mais do que apenas indicar uma definição “ampla e imprecisa”, nos permite questionar a própria existência do gênero em si. Mesmo que utilizemos a própria definição do Todorov. Ou de modo mais direto: em que medida o estranho é mesmo um gênero literário?

Para enfrentar este questionamento vejamos os próprios exemplos elencados por Todorov. Além dos romances de Dostoiévski – cuja classificação como pertencente ao gênero estranho não me parece tão automática quanto o autor deseja –, Todorov⁴⁶ indica como narrativa exemplar do gênero *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe. O argumento que sustenta esta classificação é que, embora improvável, todos os acontecimentos insólitos são explicados de modo completamente racional. O desabamento da casa ao final do conto, por exemplo, seria apenas uma consequência “racional” de uma rachadura na própria estrutura da casa; embora passasse despercebida para a maioria das pessoas, a rachadura estava lá e comprometia a segurança da construção. Nesta linha, o único elemento que poderia invocar uma explicação sobrenatural para o desabamento da casa seria o *timing*, leia-se, o fato de a irmã de Usher ter acabado de “ressuscitar” (evento explicado por uma rara condição médica), mas para Todorov, tudo não passa de uma série infundável de coincidências.

A caracterização deste conto de Poe como sendo pertencente ao gênero *estranho puro* suscita alguns problemas. O primeiro e mais direto deles é que pelas análises de Todorov, embora a narrativa de *A Queda da Casa de Usher* nos remeta de algum modo à literatura fantástica, em nenhum momento o leitor ideal desconfia da possibilidade de uma explicação sobrenatural, mágica e/ou irracional para os acontecimentos descritos do conto. Afinal, se o leitor ideal pudesse imaginar que haveria tal possibilidade em algum determinado momento da narrativa, mesmo que em seu desenrolar apenas a explicação racional se tornasse a única

⁴⁴ *Ibid.* 53 p.

⁴⁵ *Ibid.* 32 p.

⁴⁶ *Ibid.* 53-54 pp.

possível, o gênero seria o estranho-fantástico, não o estranho puro. Parece que tal análise não encontra eco no texto em si, o *locus* último e fundamental de toda análise literária. Certamente, alguém poderia argumentar que esta seria uma discordância simples entre duas interpretações possíveis. Mas, há outros elementos que devemos destacar antes de qualquer afirmação mais enfática nesta discussão.

Ao final do livro, Todorov se questiona sobre qual a função social do fantástico e qual a função social do sobrenatural. Sua resposta é bastante elucidativa e nos possibilita discutir os próprios limites internos e externos da literatura fantástica:

Encontra-se numa observação de Peter Penzoldt o esboço de uma resposta. “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam ousado mencionar em termos realistas”.[...] Podemos duvidar de que elementos sobrenaturais não passem de pretextos, mas há certamente uma parte de verdade nessa afirmação: o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre. Retomando os elementos sobrenaturais, tais quais se enumeraram anteriormente, ver-se-á o fundamento dessa observação. Tomemos por exemplo os temas do *tu*: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um desses temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje.⁴⁷

De acordo com o próprio Todorov, portanto, a função social do fantástico (ou ao menos uma de suas funções) é a de permitir tratar de alguns temas que são tabus em sua respectiva sociedade. O que desafiaria estes limites sociais (e legais, em alguns casos), contudo, não é a hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas sim os elementos sobrenaturais em si mesmos. O leitor de *A Queda da Casa de Usher* identificará o incesto como sendo um dos temas proeminentes no conto de Poe e, desse modo, poderia até mesmo se perguntar o porquê de Todorov não o tratar como um conto fantástico? Voltaremos a isso.

No momento, temos que analisar outro ponto. Aquilo que Todorov classificou como os temas do fantástico e que ele dividirá entre temas do *eu* e temas do *tu*. Lemos acima uma lista com alguns dos temas do *tu*, isto é, com os temas do fantástico que tratam do outro e da sexualidade. Os temas do *eu*, por outro lado, serão aqueles temas que tratam de um mundo em “que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque.”⁴⁸ Desse modo, os temas do *eu* são associados à metamorfose, ao pandeterminismo, ao consumo de drogas e, principalmente, à loucura. Devemos ter em mente

⁴⁷ *Ibid.* 167 p.

⁴⁸ *Ibid.* 121 p.

que, nessa linha argumentativa, tanto os temas do *tu* quanto os temas do *eu* serão associados a temas tabus na maior parte das sociedades. Ou, em outras palavras, o conteúdo do fantástico, seu aspecto semântico, é baseado em tabus.

Tal apreensão acerca dos temas do fantástico é fundamental para o desenrolar do argumento de Todorov, ao mesmo tempo, pode expor algumas das contradições e/ou limitações da sua teoria. De acordo com o próprio autor, os chamados “temas do fantástico” são encontrados ao observarmos e analisarmos os aspectos semânticos das obras. Todavia, ao tratar deste aspecto, o *corpus* se amplia e, como veremos, potencializa a confusão entre *fantástico* e *literatura fantástica*. Ao retomar a própria definição de fantástico Todorov argumenta que:

[...] no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que depende do sobrenatural (ou do falso sobrenatural); por sua vez este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história): é esta reação que qualificamos de “hesitação”, e os textos que a fazem viver de fantásticos. Quando se coloca a questão dos temas, coloca-se a reação “fantástica” entre parênteses, por não interessar senão à natureza dos acontecimentos que a provocam. Em outros termos, deste ponto de vista, a distinção entre fantástico e maravilhoso não tem mais interesse, e nos ocuparemos indiferentemente de obras pertencentes a um ou outro gênero.⁴⁹

Para mantermos a terminologia de Todorov, portanto, no que se refere ao aspecto semântico não há distinção entre o fantástico e o maravilhoso. Todavia, a própria construção do argumento nos permite expandir a ruptura das linhas também para o *estranho*; afinal, mesmo que lide com o “falso sobrenatural”, o tema invocado ainda é vinculado ao “sobrenatural”, pela própria construção do argumento acima. Em certo sentido, nesta linha argumentativa, será no campo temático que poderemos perceber aquilo que une os diversos gêneros que compõe a literatura fantástica. Novamente, *A Queda da Casa de Usher* é bastante instrutivo, aqui o tema predominante é o incesto (um dos temas do *tu*) entre os irmãos Usher. Utilizando apenas as interpretações de Todorov temos que o conto de Poe pertence ao gênero estranho (mesmo que discordemos dessa classificação) e que o incesto é um dos temas do fantástico. Logo, para o autor, além do maravilhoso e do fantástico, o estranho e, por conseguinte, os gêneros intermediários têm como componentes semânticos os temas do fantástico.

Um ponto que merece ser destacado é que por utilizar a terminologia “temas do fantástico” para se referir ao espectro temático de toda a literatura fantástica, Todorov contribui para uma certa confusão conceitual. Fantástico e literatura fantástica tornam-se intercambiáveis em algumas situações inclusive no texto do próprio teórico. Por exemplo, como vimos

⁴⁹ *Ibid.* 111 p.

anteriormente, quando questiona a função social do *fantástico* (gênero) Todorov enumera uma série de *temas do fantástico* (literatura fantástica mais ampla) para construir o argumento, pelo qual o ponto do fantástico é justamente lidar com tabus sociais, sexuais, legais etc. Entretanto cabe a pergunta: lidar com tabus é uma característica do gênero fantástico ou da literatura fantástica mais ampla? Se levarmos em conta a relação com os tabus através dos temas fantásticos, podemos dizer que é uma característica de toda a literatura fantástica. Entretanto, a ambivalência na construção do argumento não desaparece com essa apreensão.

Antes de entrarmos numa discussão mais específica sobre o gênero maravilhoso em suas diversas apresentações, bem como, antes de discutirmos como os teóricos posteriores lidaram e/ou modificaram as formulações de Todorov, precisamos indicar uma consequência direta dessa apreensão. Ao vislumbrar o fantástico como um modo de lidar com tabus, Todorov condena a literatura fantástica a se tornar obsoleta com o advento da Psicanálise:

Vamos mais longe: a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem de vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados.⁵⁰

Como podemos ver acima, Todorov é bastante incisivo. Para ele, não apenas o gênero fantástico, mas toda a literatura fantástica torna-se inútil após o advento da Psicanálise. Não por acaso, o *corpus* analisado por Todorov, ao menos no que se refere ao fantástico, é inteiro do século XIX. São vários, os problemas decorrentes dessa apreensão. Contudo, para os nossos propósitos, podemos apenas indicar que as obras que impulsionaram essa pesquisa são todas publicadas pós Freud. Neste caso, nos caberia questionar: as obras em questão não pertencem à literatura fantástica de um modo mais amplo? Ou ainda: se a apreensão de Todorov está equivocada? Ou ao menos: se a apreensão de Todorov é insuficiente para discutirmos tais obras?

Ainda não temos elementos suficientes para formular respostas completas para estes questionamentos. Entretanto, conforme avançarmos em nosso argumento nossas apreensões acerca desses problemas ficarão cada vez mais claras. Já dissemos, por exemplo, que o fantástico é vinculado à Modernidade europeia, Todorov vê essa vinculação de um modo bastante específico.

[...] enquanto o sobrenatural e o gênero que o toma ao pé da letra, o maravilhoso, existem desde sempre em literatura e continuam a ser praticados

⁵⁰ *Ibid.* 169 p.

hoje, o fantástico teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. [...] Haverá uma razão para esta curta presença? Ou ainda: por que a literatura fantástica não existe mais?⁵¹

Esse trecho é bastante interessante por dois motivos. Primeiro, o autor indica que o maravilhoso, o gênero que lida com o sobrenatural existe desde sempre em literatura e continua a ser praticado, pelo menos, até a década de 1970. Esta apreensão de maravilhoso como um gênero que transcende qualquer especificidade histórica, social, política, filosófica etc. é problemática e teremos que retomá-la em breve.

O segundo ponto, entretanto, é mais urgente. Todorov afirma que o fantástico teve vida curta, de apenas um século. Ao final do parágrafo, inclusive questiona o motivo dessa brevidade e finaliza: “por que a literatura fantástica não existe mais?”. Novamente, embora apareçam como conceitos distintos na maior parte do livro, aqui *fantástico* e *literatura fantástica* tornam-se intercambiáveis. De certo modo, essa intercambialidade já estava inserida no tratamento do maravilhoso como algo quase atemporal, mas suscita outros problemas: o único modo de lidar literariamente com o sobrenatural no século XX é através do maravilhoso?

b) A literatura fantástica para além do fantástico

Aqui, é lícito anteciparmos uma parte de nossa próxima discussão. Certamente, o maravilhoso não é a única forma de se lidar literariamente com o sobrenatural no século XX. Em certo sentido, como veremos adiante, a maior parte dos autores sequer concorda com a apreensão de que o fantástico deva ser visto como algo restrito ao século XIX. Apenas para exemplificar, podemos ler como Rossi e Silvester iniciam a apresentação de uma coletânea de textos sobre o fantástico:

No decorrer do século XX e neste início do século XXI, o Fantástico enquanto gênero e modo ficcional se diversificou tanto em suas manifestações artísticas (fantástico puro, gótico, contos de fadas, fantasia, insólito, neofantástico, realismo mágico, ficção científica, retrofuturismos, Slipstream etc. — a lista é grande demais para ser elencada aqui em sua integridade), quanto em seus suportes (literatura, cinema, TV, artes plásticas, narrativa gráfica, videogame, música etc.)⁵²

É interessante que a maior parte dessa “diversificação” do fantástico já tinha sido produzida e publicada na ocasião que Todorov desenvolve sua pesquisa. Poderíamos

⁵¹ *Ibid.* 174-175 pp.

⁵² ROSSI; SYLVESTRE (Orgs.), *O fantástico como textualidade contemporânea*. 7 p.

conjecturar uma infinidade de possibilidades para explicar os motivos que levaram o autor a não lidar com algumas destas obras e/ou não perceber o vínculo dessas obras com o fantástico e/ou com a literatura fantástica. Entretanto, dificilmente tais conjecturas poderiam ser produtivas. Ainda assim, já vimos que Todorov reflete sobre o romance gótico anterior (romance negro/ *Gothic Novel*), do mesmo modo, veremos que o autor também pensa a ficção científica e, em certo sentido, o neofantástico.

O conceito neofantástico, vale ressaltar, não aparece no texto de Todorov. O que temos é a tentativa de responder “por que a literatura fantástica não existe mais?” que desembocará numa reflexão sobre Kafka nas últimas páginas do livro. É justamente nesta distinção entre o fantástico do século XIX e Kafka que alguns teóricos fundamentaram o nascimento do neofantástico, como bem aponta Camarani⁵³. O cerne do argumento de Todorov que empreende esta distinção está na própria apreensão de fantástico, ou mais especificamente, no seu fundamento filosófico. Vejamos:

O leitor e o herói, como vimos, devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real. Foi, portanto, a categoria do real que forneceu a base para a nossa definição de fantástico.⁵⁴

A categoria de *real* é a responsável pela definição de *fantástico*. Dificilmente poderíamos contrariar este argumento. Poderíamos nos questionar, contudo, em que medida a categoria de *real* não seria fundamental para a própria apreensão de “sobrenatural”? Ou, como consequência, em que medida a categoria de *real* não é fundamental para a definição do maravilhoso? O questionamento ganha força quando observamos o modo como o próprio Todorov vai vincular o fantástico a uma apreensão específica de *real*:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade.⁵⁵

A partir dessas considerações, muitos dos problemas que vínhamos elencando passam a exibir sua interdependência de modo mais cristalino. Todorov vincula o fantástico ao positivismo do século XIX. Isto reforça o vínculo do fantástico com uma determinada

⁵³ CAMARANI, A literatura fantástica: caminhos teóricos.

⁵⁴ TODOROV, Introdução à literatura fantástica. 175 p.

⁵⁵ *Ibid.* 176 p.

Modernidade, mas, simultaneamente, tenta estabelecer que a assimilação do real com o racional é possível somente em uma única linha filosófica: o positivismo.

Contudo, mesmo que o fantástico pudesse ser restrito ao século XIX, encontraríamos uma apreensão da realidade como algo externo, objetivo e racional em outras linhas filosóficas. Seguindo a definição de fantástico do próprio Todorov, poderíamos dizer que este gênero “apenas” incorpora a apreensão de Hegel para o qual, “o real é racional e o racional é real.”⁵⁶. É claro que, ao incorporar esta máxima, o fantástico adicionaria um ponto de interrogação à sentença.

Poderíamos apontar algum vínculo da estruturação do fantástico com outras linhas filosóficas do século XIX além do positivismo ou do hegelianismo. Apenas para exemplificar, o vínculo com o romantismo não passou despercebido para a maioria dos críticos, como bem apontou Camarani⁵⁷. Entretanto, para o nosso objetivo é suficiente notarmos que Todorov decreta o fim do fantástico por dois “fenômenos” teóricos do início do século XX: a “superação” do positivismo como modelo explicativo da realidade e a ascensão da Psicanálise.

Estes dois fenômenos tornariam o fantástico: 1) impossível, pois a realidade não é mais vista como externa ou imutável; ou 2) inútil, pois não precisamos mais mediar nossas discussões sobre os tabus com elementos sobrenaturais. Na perspectiva de Todorov, portanto, Kafka é muito diferente das narrativas fantásticas do século XIX porque ocorreu uma profunda mudança no modo de vislumbrar a própria realidade no século XX. Essas transformações transbordariam, inclusive, na sua interpretação de *A Metamorfose*:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.⁵⁸

⁵⁶ HEGEL, G. W. F., **Princípios da filosofia do direito**, 1º. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 36 p.

⁵⁷ CAMARANI, **A literatura fantástica: caminhos teóricos**.

⁵⁸ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 179 p.

O texto de Kafka, para Todorov, também está situado entre o estranho e o maravilhoso⁵⁹, tal qual as narrativas fantásticas do século XIX. Do mesmo modo, temos elementos naturais e sobrenaturais, racionais e irracionais convivendo no interior da narrativa. A diferença, como vimos, é que não temos uma “disputa” entre as duas formas de explicação do mundo. Em outras palavras, na narrativa de Kafka não temos uma ambiguidade entre estas duas “explicações”; e, sem essa ambiguidade, não temos a hesitação característica do gênero.

O processo de adaptação, que substitui a hesitação, é central para a apreensão de Todorov. Como vimos, adaptação e hesitação são processos “simétricos”, pois ambos mediam a relação entre natural e sobrenatural. Entretanto, são “inversos” pois, enquanto a hesitação mantém o natural e o sobrenatural afastados, como possibilidades antagônicas, a adaptação os aproxima. O sobrenatural é absurdo, e é exatamente por isso que ele é possível no universo kafkiano. É uma “nova” forma de ver o real e nessa nova forma o que causa estranhamento é somente o homem “normal”, completamente diferente da metafísica positivista. A transformação de Gregório Samsa em um inseto, o grande elemento sobrenatural de *A Metamorfose*, é totalmente naturalizada no decorrer do conto. Por isso que “o homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, não a exceção”⁶⁰.

Certamente, há inúmeras outras possibilidades de interpretação sobre a obra de Kafka, mas discutir outras interpretações aqui nos afastaria muito de nosso objetivo. O mais importante é percebermos que Todorov restringe o fantástico ao século XIX, mas indica que poderíamos ter “herdeiros” desse gênero no século XX. Conforme já vimos com Rossi e Sylvestre⁶¹, outros autores vão incorporar inúmeras variações ao fantástico ou à literatura fantástica durante o século XX. O processo de naturalização do sobrenatural que Todorov identifica nos textos de Kafka, por exemplo, será trabalhado por outros autores como expressão de outros gêneros tais quais o neofantástico, o realismo mágico e/ou o realismo maravilhoso⁶².

É mister reconhecer, contudo, que a própria ampliação daquilo que é considerado fantástico, ou mesmo literatura fantástica, para além do século XIX já incorpora uma crítica ou uma discordância em relação à formulação teórica de Todorov. Apesar disso, o próprio arcabouço teórico utilizado pelo autor faz com que a historicidade das narrativas fantásticas se torne secundária devido, entre outras coisas, à figura do Leitor ideal. Tal figura perde muito

⁵⁹ *Ibid.* 180 p.

⁶⁰ *Ibid.* 181 p.

⁶¹ ROSSI; SYLVESTRE (Orgs.), **O fantástico como textualidade contemporânea**. 7 p.

⁶² CAMARANI, **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. 8 p.

espaço em apreensões posteriores sobre o fantástico, o que possibilita interpretações que possam destacar a sua historicidade.

Entre essas perspectivas que buscam destacar a historicidade do fantástico, é válido observar aquela construída por Filipe Furtado. Como vimos anteriormente, o autor português também interpreta esse gênero literário a partir da ambiguidade entre o real e o sobrenatural. Todavia, o foco passa para a própria construção da narrativa. Tal desvio de foco gera uma série de reverberações nas possíveis apreensões do fantástico, mesmo que Furtado não ofereça uma nova teoria para o gênero, como bem indica Camarani⁶³.

Podemos observar diversos pontos em que essas reverberações geram interpretações interessantes. As longas citações de L. P. Hartley e de Elizabeth Bowen sobre narrativas de fantasmas⁶⁴ – suas transformações e as necessárias dificuldades que emergem das mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais através dos séculos – são ótimos indicativos do modo como Furtado conduz essas reverberações. Enquanto nas narrativas dos séculos anteriores, os fantasmas gemiam e tilintavam em suas casas senhoriais, castelos, cemitérios e encruzilhadas, no século XX eles vivem em apartamentos (ou qualquer outro lugar), e sabem apagar as luzes, ligar e desligar eletrodomésticos e lidar com todos os elementos tecnológicos desse novo tempo. Já vimos que Todorov limita o fantástico ao século XIX, portanto, já podemos perceber que a interpretação do que é o fantástico é mais ampla para o autor português. Além disso, Furtado inclui no fantástico algumas obras que Todorov considerou como pertencentes ao *Gothic Novel*, como *Drácula* de Bram Stoker.

Certamente, as diferenças entre ambas as apreensões não são tão limitadas. Enquanto Todorov estava preocupado em definir o gênero fantástico em sua relação com os gêneros vizinhos, Furtado está mais preocupado com a conquista da verossimilhança nas narrativas fantásticas. Nesta linha, para tornar-se plausível “[...] o discurso fantástico toma necessariamente como pontos de referência os dois eixos de orientação do verossímil (opinião pública e regras do gênero).”⁶⁵.

Em certo sentido, as variações entre as interpretações estão vinculadas ao modo como o autor português enxerga as “regras do gênero” e o papel da “opinião pública” na construção das narrativas fantásticas. Os dois “eixos de orientação do verossímil”, apesar de muito diferentes entre si, possuem funções similares as quais garantem a ambiguidade do

⁶³ *Ibid.* 107 p.

⁶⁴ FURTADO, A construção do fantástico na narrativa. 49-50 pp.

⁶⁵ *Ibid.* 48 p.

fantástico. Enquanto a “opinião pública” expressa uma correspondência aparente entre a narrativa e o real, as “regras do gênero” enquadram os aspectos sobrenaturais em uma série de leis próprias naquilo que Todorov chamou de “temas do fantástico”. Daí a importância das histórias de fantasmas a que nos referimos anteriormente.

Cada conjunto de situações econômicas, sociais, políticas e culturais em determinada sociedade produz um novo modo de se vislumbrar o real. Esse conjunto de situações produz uma ideia acerca do real. Mesmo que tenhamos apenas uma correspondência aparente entre o real e esta ideia, a chamada “opinião pública”, ela é suficiente para garantir uma parte da verossimilhança do texto fantástico. Afinal, para que o mundo retratado nas narrativas seja verossímil não é necessário que haja uma correspondência integral (deveras impraticável) ao real, é necessário “apenas” uma aparência de realidade. Mas, não nos enganemos, esta aparência é fundamental para o fantástico, pois é ela que produz a ambiguidade do gênero.

Essa “opinião pública”, esse senso comum, que é incorporado pelas narrativas fantásticas, indiretamente fornece o ponto de entrada para as críticas de Furtado ao gênero. Afinal, nesta linha, é justamente ao expressar essa “opinião pública” que a narrativa fantástica expressa sua ideologia:

Assim, mesmo que omita qualquer polémica ideológica expressa (o que de resto acontece frequentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambiguidade de que vive uma tomada de posição potencial, velada embora, a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as Faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e conhecimento científico em particular.⁶⁶

Há várias questões importantes nesse trecho. A narrativa fantástica, nessa perspectiva, incorpora uma crítica à razão e ao conhecimento científico por tomar uma posição em favor do irracional. Poderíamos pensar que o argumento de Furtado se baseia na própria incorporação do sobrenatural, do irracional ou do “meta-empírico” às narrativas fantásticas; que estes elementos seriam os responsáveis pela crítica à razão e ao conhecimento científico. Não é o caso. Do mesmo modo que Todorov, Furtado vê no maravilhoso o gênero que lida com o sobrenatural de maneira explícita, e “na lisura e honestidade do texto maravilhoso, o destinatário já sabe com o que conta, não tendo surpresas face a tudo o que nele possa surgir. [...] [Se] está em pleno sobrenatural, mas não tem quaisquer dúvidas sobre isso.”⁶⁷ No

⁶⁶ *Ibid.* 135 p.

⁶⁷ *Ibid.* 44 p.

fantástico, por outro lado, o que temos é sempre a dúvida e a ambiguidade; e é aqui que se origina, em sua visão, o posicionamento ideológico em favor do irracional.

Pode-se objetar que, mesmo que o fantástico – pela própria natureza do gênero – equipare explicações e apreensões de mundo racionais e irracionais, isto não significa por si só uma tomada de posição em favor do irracional. Entretanto, esta não é uma apreensão isolada de Furtado. Sequer essa é uma apreensão restrita aos detratores da narrativa fantástica.

Os entusiastas dessa forma literária diriam que, no auge da Revolução Industrial, surge uma expressão literária que denuncia um certo caráter “autoritário” e “limitador” dessa Razão. É uma forma literária que, por suas próprias características fundantes, questiona e desconfia da equivalência assumida entre razão e realidade. O fantástico denuncia a “arrogância” da presunção de compreensão da realidade pela razão e pela ciência. Ao menos, é assim que este gênero se vende: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade.”⁶⁸.

Portanto, o fantástico é visto como um gênero literário com um ímpeto intrínseco de tentar desconstruir a equivalência entre a realidade e a razão, especialmente, na forma de conhecimento científico. Notemos, todavia, que enquanto Roas vê nesta característica uma das maiores qualidades do texto fantástico, Furtado desconfia profundamente dela, pois a vislumbra como alinhamento a ideologias conservadoras.

Em uma apreensão um tanto quanto esquemática, o autor português vincula o arcabouço explicativo proporcionado pela razão à ascensão da burguesia durante os séculos XVIII e XIX. Nessa linha, a crítica à razão seria simultaneamente uma crítica à burguesia e viria de uma certa nobreza decadente e/ou da aristocracia, que se ressentiriam de uma eventual perda de poder, riqueza e/ou prestígio. A vinculação de classe à nobreza decadente e/ou à aristocracia seria percebida, na acepção de Furtado, através de alguns elementos formais dos próprios contos fantásticos. Nas palavras do próprio autor:

Assim, para reforçar a plausibilidade da acção através das *personagens*, é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado ou, mesmo à pequena burguesia, não sendo essas camadas, em regra consideradas suficientemente idôneas na maioria das narrativas do gênero para atestar a veracidade do acontecido. Tal reflete de resto, a leitura marcadamente conservadora e por vezes retrógrada que a narrativa fantástica

⁶⁸ ROAS, David, **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**, 1º. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 130 p.

em geral faz da estrutura social e da ideologia dominante que lhe são contemporâneas.⁶⁹

Para Furtado, portanto, um típico conto fantástico é narrado em primeira pessoa. O narrador seria um *gentleman*, ou seja, normalmente ele seria alguma combinação de excêntrico, acadêmico e aristocrata. Este *gentleman* duvida das próprias experiências, por isso, busca a todo custo uma explicação racional para o que ocorreu, mas nunca a encontra. A realidade é posta em xeque pois os acontecimentos causam dúvidas e espanto em tão distintos senhores.

Entretanto, como não poderia deixar de ser, até mesmo a interpretação de quem seria o narrador das narrativas fantásticas gera discordância entre os teóricos e críticos do gênero. O próprio Todorov, como veremos abaixo, oferece uma visão diferente da figura do narrador:

[...] a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior do texto, uma inscrição estrutural.⁷⁰

A ideia de que, em geral, essas narrativas são construídas preferencialmente em primeira pessoa também ressoa em Todorov. Contudo, esse parece ser o final da concordância entre os dois teóricos. Para o autor francês, a utilização da primeira pessoa é a forma encontrada pela estrutura dos contos fantásticos para gerar identificação entre o leitor e o narrador. Essa identificação, como vimos, se tornaria ainda mais proeminente ao inscrever o narrador como um “homem médio”.

Há uma série de motivos que poderiam justificar essas divergências interpretativas. O primeiro, e provavelmente o mais direto, é que embora ambos os autores estejam se referindo a narrativas fantásticas, o corpus literário referido por cada um é diferente. A divergência viria daí. Já dissemos que Furtado incorpora ao fantástico alguns textos que, para Todorov, poderiam pertencer à literatura fantástica, mas não ao fantástico. Entretanto, essas adições não são suficientes para explicar as divergências. A maioria dos contos, especialmente, as narrativas mais importantes do século XIX estão presentes em ambas as listas. Outros fatores importantes que poderíamos destacar são: foco investigativo e metodologia. Mas, novamente, nenhum deles

⁶⁹ FURTADO, A construção do fantástico na narrativa. 135 p.

⁷⁰ TODOROV, Introdução à literatura fantástica. 92 p.

é capaz, por si mesmo, de explicar as divergências ou nos esclarecer qual dos dois teóricos possui o melhor argumento.

Dessa feita, o que nos resta é revisitar os textos fantásticos. Mesmo com as variações indicadas acima, podemos observar alguns textos fantásticos fundamentais do século XIX que são repetidamente citados tanto por Todorov como por Furtado. *A volta do parafuso* de Henry James⁷¹, por exemplo, pode ser bastante instrutivo. Toda a série de eventos insólitos e possivelmente sobrenaturais presente no conto está contida no diário da Governanta. A primeira função do narrador é nos informar sobre como ficou sabendo da existência do diário e testemunhar a sua leitura coletiva dois dias depois. O texto lido, de acordo com o amigo em comum que o lera, era a maior história de terror/horror que ele conhecia, justamente por ser “real”. Os costumes, o tom, a casa senhorial e os convidados, neste caso, endossam o argumento de Furtado, mesmo que o núcleo do texto tenha sido escrito por uma mulher trabalhadora, uma “mulher média”, a veracidade do narrado, o espanto e a ambiguidade passam pelo crivo do *gentleman*.

Entretanto, devemos sempre ter em mente que o fantástico pode incorporar outros tipos de narradores. Por exemplo, um outro conto, também citado à exaustão por Furtado e por Todorov, *A mão do Macaco* de W. W. Jacob⁷², é narrado em terceira pessoa. Assim, poderíamos assumir que, ambos os autores consideram o narrador em primeira pessoa uma característica importante para o fantástico, mas ambos são cuidadosos em não incorporar o narrador em primeira pessoa como elemento determinante para a construção do gênero. Furtado vislumbra essa figura como “usual”, Todorov como um “facilitador” da identificação do leitor com a personagem. Todavia, talvez por serem leitores de *A mão do macaco*, ambos os teóricos evitam a vinculação completa da narrativa fantástica ao narrador em primeira pessoa.

Vale ressaltar que, como bem observa Camarani⁷³, se listarmos os textos do *corpus* analisado por Todorov, veremos que a grande maioria terá narradores em primeira pessoa. Entretanto, não são os “homens médios”; são caracterizados de um modo muito mais próximo da visão de Furtado. Isso não significa que podemos automaticamente vincular o fantástico com uma ideologia conservadora, retrógrada ou reacionária como faz o autor português. São necessárias inúmeras outras mediações para podermos indicar um vínculo entre a utilização de

⁷¹ JAMES, Henry, *A volta do parafuso; seguido de Daisy Miller*, 1ª. Porto Alegre: L & PM, 2011.

⁷² POE, Edgar Allan *et al*, *Contos de Suspense e Terror: Obras primas de grandes mestres do conto*, 2ª. [s.l.]: Le Books, 2017.

⁷³ CAMARANI, *A literatura fantástica: caminhos teóricos*.

narradores “respeitáveis” que narram eventos insólitos em primeira pessoa e uma ideologia conservadora e/ou reacionária. Por outro lado, não podemos descartar completamente tal possibilidade apenas por considerarmos a formulação de Furtado esquemática.

Se quiséssemos nos aprofundar nesta questão, poderíamos discutir a possibilidade de uma eventual sobreposição entre as interpretações de Todorov e Furtado. Como hipótese, poderíamos partir da justificativa de Todorov para a utilização do “homem médio” como narrador. Isto é, o objetivo é gerar uma identificação entre esta personagem e o leitor. Desse modo, poderíamos argumentar que a classe social ou fração de classe para a qual estes textos são escritos é composta principalmente pelos indivíduos “respeitáveis” descritos por Furtado. O “homem médio” das narrativas fantásticas seriam “aristocratas”, a divergência, neste caso, mais que interpretações diferentes seria fruto de formas diversas de descrever uma especificidade histórica. Certamente, do modo que foi apresentada, essa é uma formulação bastante esquemática e superficial. Todavia, explorar cada mediação necessária para falsear ou corroborar esta formulação nos afastaria muito de nosso objetivo, o importante a ser salientado é que, indiretamente, ambas apreensões acerca do narrador do fantástico, reforçam a vinculação do gênero à Modernidade do século XIX.

Um último ponto acerca do narrador é que seu papel não é cumprido isoladamente. Seja para gerar identificação do leitor, seja para garantir verossimilhança do conto, o narrador incorpora elementos narrativos diversos para cumprir suas funções. Furtado, por exemplo, destaca o papel exercido por cartas e outros tipos de documentos – geralmente antigos – como complementos da respeitabilidade dos narradores. Notemos que o argumento que vincula o fantástico ao conservadorismo pode ser explorado a partir desse ponto. Apesar de ser um gênero “transgressor” o fantástico sempre reconhece uma certa autoridade advinda da antiguidade, da tradição e da continuidade. Furtado indica essas possibilidades, mas não as desenvolve, portanto, não precisamos nos deter nesse aspecto por muito tempo.

Aqui cabe um parêntese. Se retomarmos os autores citados no início deste capítulo como possíveis expoentes da literatura fantástica, veremos que fizemos alguns avanços no entendimento da relação destes autores entre si e para com os gêneros literários que temos discutido. Ainda que escrevam textos de outros gêneros além do fantástico (e de outros gêneros da literatura fantástica) não é difícil vislumbrar Hoffman, Poe⁷⁴ e Lovecraft como

⁷⁴ Todorov classifica apenas “Lembranças de Mr. Bedloe” e “O Gato preto” como sendo fantásticos. Os outros contos e novelas de Poe pertenceriam em sua maioria ao estranho, tendo alguns textos maravilhosos. “Entretanto não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico.” - TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 55 p.

representantes do fantástico. Por outro lado, mesmo que só tenhamos indicado essa aproximação durante a discussão da interpretação que Todorov fez de Kafka, Júlio Cortázar, Luis Borges e Gabriel Garcia Marques podem ser compreendidos como expoentes do realismo mágico ou realismo maravilhoso. Devido a sua proximidade do neofantástico – ou melhor, por compartilhar com o neofantástico um certo entendimento do real onde natural e sobrenatural convivem, mas não são antagônicos – é possível situar estes autores, mesmo que superficialmente, nos debates sobre o fantástico.

Entretanto, ao menos dois daqueles grupos de autores não podem ser compreendidos satisfatoriamente utilizando apenas o instrumental teórico mobilizado até aqui. Os contos de fadas, tradicionais ou modernos, e os autores que compõem o nosso corpus expandido. Em ambos os casos, a análise deve partir do maravilhoso puro. Para Todorov, como vimos, um dos gêneros contíguos ao fantástico no qual o sobrenatural não causa nenhum espanto:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.⁷⁵

Enquanto o fantástico depende da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural, no maravilhoso não há dúvidas sobre o sobrenatural; ao contrário, desde cedo sabemos que estamos lidando com um conjunto de regras diverso da natureza a que estamos acostumados.

Há deuses, medusas e centauros na *Iliada* e na *Odisseia*; há ciclopes, gênios e ifrites em *Mil e uma noites*; há transmutações humanas, bruxas e fadas nos *Contos dos Irmãos Grimm*; há dragões, elfos e orcs em *The Lord of The Rings*; logo, se aceitarmos a caracterização de Todorov sem mediações, todos estes textos pertencem ao gênero maravilhoso.

Em nosso trabalho anterior, sobre a obra de Tolkien⁷⁶, utilizamos esta caracterização. À época, nós tentamos adicionar alguma historicidade ao conceito de Todorov, mas não conseguimos escapar adequadamente dessa armadilha teórica. Apesar de incorporar o sobrenatural em sua tessitura, as obras listadas acima claramente são muito distintas entre si para poder constituir um único gênero.

De um modo mais direto, Ceserani argumenta que: “o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si.”⁷⁷.

⁷⁵ *Ibid.* 59-60 pp.

⁷⁶ ANTUNES, **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis.**

⁷⁷ CESERANI, **O Fantástico.** 56 p.

Nesta linha argumentativa, o problema da definição de gênero maravilhoso se daria por conta do processo de formulação dos conceitos de fantástico e de literatura fantástica empreendido por Todorov. Como vimos anteriormente, para o teórico francês, a formulação do conceito de fantástico passa pela construção de dois outros gêneros vizinhos: o estranho de um lado e o maravilhoso do outro. Estes gêneros contíguos delimitam o fantástico enquanto gênero. E, lembremos, para Todorov os gêneros literários são caracterizados justamente pela delimitação dos gêneros correlatos. Outrossim, já indicamos que o próprio Todorov diz que o estranho possui uma definição ampla porque é contíguo ao fantástico, mas do outro lado “dissolve-se no campo geral da literatura.”⁷⁸. O mesmo processo ocorre com o maravilhoso, embora Todorov não o afirme diretamente.

Não por acaso, Ceserani defende a compreensão de que estranho e maravilhoso, na construção de Todorov, são mais abstrações para facilitar o entendimento do fantástico do que gêneros literários propriamente ditos⁷⁹. Ainda que Todorov tente delimitar o maravilhoso de um modo um pouco mais específico do que ele lidou com o estranho, a caracterização do maravilhoso permanece abstrata.

O caráter abstrato da formulação de Todorov fica mais evidente ao buscarmos outras definições possíveis para o gênero maravilhoso. Para citarmos apenas um exemplo, há a possibilidade de vinculação direta do maravilhoso ao folclore e aos “contos de magia” como faz Propp⁸⁰. Neste caso, embora haja um aparente avanço em relação à historicidade e apesar da utilização do conceito de “conto maravilhoso”, os objetos a que se referem são diversos. O conto maravilhoso de Propp está mais próximo do “conto de fadas”, que se refere a um dos gêneros que mantêm o sobrenatural como elemento primordial a sua tessitura. O próprio Todorov percebe a aproximação entre o conto de fadas e o maravilhoso:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa. [...] O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. [...] Também seria necessário caracterizar *As Mil e uma noites* antes como contos maravilhosos do que como contos de fadas.⁸¹

⁷⁸ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 53 p.

⁷⁹ CESERANI, **O Fantástico**.

⁸⁰ PROPP, Vladimir I., **Morfologia do Conto Maravilhoso**, 2ª. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁸¹ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica**. 60 p.

Notemos que ao delimitar o maravilhoso, Todorov afirma que a característica fundamental do gênero é a aceitação do sobrenatural em sua narrativa. Neste trecho, contudo, vislumbramos que esta característica por si mesma não é suficiente, pois a depender da “escritura”, o texto não será maravilhoso, mas uma variação de maravilhoso, um conto de fadas.

Conforme avança o argumento, a definição de maravilhoso puro recebe mais uma característica definidora: nele, o sobrenatural “não se explica de nenhuma maneira”⁸². Caso exista algum tipo de explicação para o sobrenatural na narrativa, o que teremos serão variações do maravilhoso. Mais especificamente, teremos o “*maravilhoso hiperbólico*”⁸³ quando o sobrenatural se basear no exagero; o “*maravilhoso exótico*”⁸⁴ quanto o encanto se basear em elementos culturais desconhecidos pela distância no tempo e/ou no espaço; o “*maravilhoso instrumental*”⁸⁵ quando os elementos sobrenaturais são ligados a produções técnicas impossíveis (ao menos no contexto da narrativa); e, finalmente, como uma radicalização da variação anterior, o “*maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*”⁸⁶.

Se levarmos em conta que Todorov utiliza histórias tiradas de *Mil e uma noites* como exemplos do maravilhoso hiperbólico (animais gigantes em Sinbad), do maravilhoso exótico (o pássaro Roca e o rinoceronte também em Sinbad) e do maravilhoso instrumental (tapete voador, maçã que cura e um tubo de longa visão de Príncipe Ahmed), podemos perceber que apesar de adjetivar essas variações do maravilhoso, para o autor, elas permanecem no mesmo espectro. Basta-nos lembrar da própria ênfase na citação acima, segundo a qual *As Mil e uma noites* devem ser vista como contos maravilhosos e não como contos de fadas. Sem contar que, ao incorporar a ficção científica como parte do maravilhoso, o autor amplia profundamente a própria noção de sobrenatural.

Se aceitássemos completamente esta definição e a levássemos aos seus próprios limites veríamos que a gama de obras que deveriam ser classificadas como maravilhoso é tão vasta, que, mais que um gênero literário, deveríamos vislumbrá-lo como um conjunto de gêneros. Uma solução similar à do próprio Todorov ao tratar da literatura fantástica que, como sabemos, inclui a gama de gêneros do estranho ao maravilhoso. Todavia, seguindo a mesma construção argumentativa que Todorov, poderíamos propor que o “maravilhoso” fosse

⁸² *Ibid.* 63 p.

⁸³ *Ibid.* 60 p.

⁸⁴ *Ibid.* 61 p.

⁸⁵ *Ibid.* 62 p.

⁸⁶ *Ibid.* 63 p.

substituído por “literatura maravilhosa” que englobaria todos os gêneros literários que aceitem o sobrenatural, isto é, os contos de fadas (com sua escritura característica), todas as variações de gênero que incorporem o sobrenatural explicado (que inclui até mesmo a ficção científica), além do maravilhoso puro, em que não há justificativa para o sobrenatural. Portanto, é muito difícil discordar de Ceserani neste ponto: o maravilhoso segundo Todorov (e poderíamos acrescentar segundo Furtado e uma série de outros autores) corresponde a inúmeros gêneros, e não apenas um.

Tanto se utilizarmos o conceito de maravilhoso, como se o substituirmos por literatura maravilhosa, a ideia que fundamenta esta apreensão é muito ampla para ser instrumentalizada para classificarmos gêneros tão díspares e tão distantes. Mesmo que ignorássemos alguns dos aspectos da formulação de Todorov acerca do maravilhoso e tratássemos este conceito como sinônimo de conto de fadas – que sabemos não é uma apreensão rara – perceberíamos de imediato que esta não seria uma discussão simples.

Autores como Walter Benjamin⁸⁷ e Georg Lukács⁸⁸, de um lado, e J.R.R. Tolkien⁸⁹ de outro, como veremos do decorrer desse trabalho, discutiram aspectos do chamado “conto de fadas”. Uma das vantagens dessa “troca” de conceitos seria a possibilidade de historicizar melhor os contos a que se referem. Dos autores citados no início desse Capítulo, claramente poderíamos situar mais precisamente os Irmãos Grimm, Antoine de Saint-Exupéry etc. Entretanto, essa historicização seria limitada, entre outros fatores, porque não nos auxiliaria a caracterizar ou não LOTR ou *A Song of Ice and Fire* como contos de fadas e/ou como obras pertencentes ao maravilhoso.

Novamente, há muitos caminhos para se tentar lidar com esse problema de definição e/ou caracterização do gênero maravilhoso, ou para a vinculação de alguma determinada obra a um determinado gênero. Há sempre a possibilidade de esgarçar a definição do gênero para nela caber qualquer obra, de um modo até mais radical que o proposto por Todorov.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter, **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.**, 8ª. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁸⁸ LUKÁCS, Georg, **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**, 1ª. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁸⁹ TOLKIEN, J. R. R., **The Monsters and the critics and other essays**, 1ª. London: Harper Collins Publishers, 2012.

Em certo sentido, é o que Tom Shippey faz em seu livro sobre Tolkien: “The dominant literary mode of the twentieth century has been the fantastic.”⁹⁰. Não que Shippey tenha sido o primeiro a tentar resolver esse emaranhado conceitual acerca dos gêneros que lidam, de algum modo, com o meta-empírico caracterizando todos eles como sendo parte do “modo fantástico”. Mas, é bastante instrutivo listar quais obras e autores ele caracteriza como fazendo parte desse “modo” literário:

[...] J. R. R. Tolkien’s *The Lord of The Rings*, and also George Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* and *Animal Farm*, William Golding’s *Lord of the Flies* and *The Inheritors*, Kurt Vonnegut’s *Slaughterhouse-Five* and *Cat’s Cradle*, Ursula Le Guin’s *The Left Hand of Darkness* and *Dispossessed*, Thomas Pynchon’s *The Crying of Lot-49* and *Gravity’s Rainbow*. The list could readily be extended, back to the late nineteenth century with H. G. Wells’s *The Island of Dr Moreau* and *The War of the Worlds*, and up to writers currently active like Stephen R. Donaldson and George R. R. Martin. It could take in authors as different, not to say opposed, as Kingsley and Martin Amis, Anthony Burgess, Stephen King, Terry Pratchett, Don DeLillo, and Julian Barnes. [...] This is not the same, one should note, as fantasy as a literary genre - of the authors listed above, only four besides Tolkien would find their works regularly placed on the “fantasy” shelves of bookshops, and “the fantastic” includes many genres besides fantasy: allegory and parable, fairy tale, horror and science fiction, modern ghost-story and medieval romance.⁹¹

Ao caracterizar gêneros tão díspares como o *fantasy*, a ficção científica, o conto de fadas e o “romance medieval” como pertencentes ao modo fantástico perde-se, além das especificidades e da historicidade de cada gênero, o próprio potencial analítico e explicativo dos conceitos e dos gêneros envolvidos. Deveríamos tratar qualquer obra literária que evoque, ou que ressoe como algo meta-empírico ou sobrenatural como pertencente ao *modo* fantástico? Em qualquer entendimento minimamente rigoroso sobre gênero, a resposta será negativa. Mesmo que percebêssemos ao final dessa pesquisa que uma classificação em gêneros literários

⁹⁰ SHIPPEY, Tom, **J. R. R. Tolkien: author of the century**, 1^o. London: Harper Collins Publishers, 2000. VII p. – “O modo literário dominante no século XX foi o fantástico” – [Tradução nossa]

⁹¹ *Ibid.* VII–VIII pp. “O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien, e também 1984 e Fazenda de Animais de George Orwell, O Senhor das Moscas e Os Herdeiros de William Golding, Matadouro 5 e Cama de gato de Kurt Vonnegut, A mão esquerda da escuridão e Os despossuídos de Ursula Le Guin, O leilão do lote 49 e O arco-íris da gravidade de Thomas Pynchon. A lista poderia prontamente ser estendida do final do século XIX com A ilha do dr. Moreau e A Guerra dos Mundos de H. G. Wells a escritores ativos atualmente como Stephen R. Donaldson e George R. R. Martin. Poderia incluir autores tão diferentes, para não dizer opostos, como Kingsley e Martin Amis, Anthony Burgess, Stephen King, Terry Pratchett, Don DeLillo e Julian Barnes. [...] Isso não é o mesmo, alguém poderia notar, que fantasia como gênero literário – dos autores listados acima, apenas quatro além de Tolkien, encontrariam seus trabalhos colocados nas prateleiras de fantasia das livrarias, e “o fantástico” inclui muitos gêneros além de fantasia: alegoria e parábolas, conto de fadas, horror e ficção científica, histórias de fantasma modernas e romances medievais.” [Tradução nossa]

dessas obras com algum rigor fosse impraticável, ainda assim, eu teria dificuldades em classificar *1984* ou *The Left Hand of the Darkness* como sendo fantásticos.

Vale ressaltar, todavia, que o impulso em classificar esse conjunto imenso e dispar de obras como um único “modo literário” não é exclusivo de Shippey. Remo Ceserani, por exemplo, que acerta ao criticar o aspecto prioritariamente abstrato do conceito de maravilhoso de Todorov, contraditoriamente também vê o fantástico como um modo literário, não como “apenas” um gênero, e é bastante claro ao delimitar o problema:

[...] duas tendências contrapostas se apresentam [...] para identificar o fantástico como um modo literário específico. Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente como um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu”. [...] A outra tendência é aquela [...] que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo.⁹²

Novamente nos parece que se amplia tanto o escopo do fantástico que ele acaba por perder qualquer potencial analítico e/ou explicativo. Embora Ceserani, em certa medida, proponha uma interpretação intermediária àquelas que ele descreveu acima, ainda é uma classificação bastante distendida. O autor italiano localiza o surgimento do modo fantástico no início do século XIX. Mas, tal qual Shippey, inclui uma infinidade diferente de gêneros literários e de outras manifestações culturais em sua apreensão de modo. Ainda assim, vale destacar que a própria construção de seu argumento ilustra o motivo de preferirmos não utilizar a ideia de modo:

O modo fantástico, introduzido no início do século XIX, demonstrou, mais do que outros modos e outras formas literárias, uma extraordinária vitalidade. Foi um componente relevante daquilo que chamamos a literatura da “modernidade”, e ainda hoje ocupa um lugar central na imaginação literária e, ainda mais, na não literária (o cinema, as histórias em quadrinhos, a televisão). Com alguns de seus textos, o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado ao sonho e visões. Alguns movimentos de vanguarda, como, por exemplo o surrealismo (basta pensar em Breton, Buñuel e Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática.⁹³

⁹² CESERANI, *O Fantástico*. 8-9 pp.

⁹³ *Ibid.* 93 p.

A primeira parte do trecho destacado é bastante direta: o modo fantástico é relevante para a literatura da Modernidade, é um dos modos em que essa literatura se manifesta ainda hoje. Na frase seguinte, entretanto, o fantástico voltaria a ser um gênero que somente antecipou a literatura moderna? Se o *modo* fantástico é superior ao *gênero* fantástico, no sentido que o segundo está contido no primeiro, o surrealismo também não estaria contido no modo fantástico? Por que são tratados como entes excludentes? Esses questionamentos ganham contornos ainda mais amplos quando vemos como o próprio Ceserani define o modo fantástico, e sua forma de lidar com a linguagem:

Entre a concepção tradicional da “transitividade” da linguagem (as palavras são instrumentos neutros que devem nos enviar o mais fielmente possível à realidade) e aquilo que será difundido por algumas correntes extremas do simbolismo, da “intransitividade” da linguagem (as palavras não devem nos enviar a nada mais que elas próprias), o modo fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das potencialidades criativas da linguagem (as palavras podem criar uma nova e diversa realidade).⁹⁴

Se a questão do modo fantástico é criar “uma nova realidade” com as palavras, reitero a pergunta, o surrealismo não seria então uma das manifestações do *modo* fantástico? Para além de uma mera confusão entre o que o próprio Ceserani chama de *modo* e de *gênero*, há uma dificuldade na própria caracterização do fantástico em sua relação com sua própria historicidade. O autor argumenta que as modificações culturais oriundas do surgimento do amor romântico, a incorporação de elementos culturais que antes estavam em poder exclusivo da Igreja, e a sátira são os pilares que devem ser considerados para compreensão do surgimento do modo fantástico.

Poderíamos argumentar, ainda utilizando elementos levantados pelo autor italiano, que tais modificações culturais caminham *pari passu* com o desenvolvimento da Modernidade, e não apenas da Modernidade cultural, mas também de seus aspectos sociais, políticos e econômicos. Todavia, Ceserani busca manter seus argumentos o mais distante possível desses aspectos, pois afinal, logo após afirmar que o fantástico está ligado à Modernidade, ele salienta que: “Parece haver, hoje, entre os historiadores e estudiosos da literatura, um consenso bastante amplo sobre a necessidade de recusar todas as explicações sociológicas tradicionais.”⁹⁵

Certamente, é lícito criticar a sociologia quando ela expressa uma visão reducionista e/ou mecanicista da literatura. O mesmo vale para a crítica socialmente orientada,

⁹⁴ *Ibid.* 93 p.

⁹⁵ *Ibid.* 93 p.

se ela cometer o mesmo erro. Todavia, parece-nos que o autor vai além e minimiza o potencial explicativo oriundo de todas as relações existentes entre as produções culturais e quaisquer aspectos sociais, econômicos e/ou políticos. Desse modo, a dimensão da linguagem recebe um escopo maior que o devido e Cesarani pode falar em modo fantástico. Afinal, para incorporar elementos tão diversos quanto o gênero fantástico e o gênero *fantasy* num mesmo modo, por exemplo, é preciso aproximar os aspectos linguísticos

Todavia, embora em questões de linguagem, no argumento de Cesarani, tais gêneros sejam quase equivalentes – pois ambos utilizam (ou tentam utilizar) aquilo que Benjamin chamou de dimensão Adâmica⁹⁶ da linguagem –, se incorporarmos alguns elementos históricos e/ou sociológicos na análise, notaremos que são apenas próximos. Ou, de um modo ainda mais assertivo: o gênero *fantasy* é herdeiro do gênero fantástico, tal como os contos de fada modernos são herdeiros dos contos de fada tradicionais.

Até aqui, portanto, podemos dizer que entre os séculos XVIII e XIX surgiu na Europa um novo gênero literário chamado de fantástico. Um gênero com diversas interpretações concorrentes, mas que de um modo geral incorpora uma tensão entre o natural e o sobrenatural no seio da própria narrativa. Além disso, suas interpretações mais difundidas localizam o fantástico entre os gêneros *estranho* e *maravilhoso*. Conceitos esses que também são polissêmicos, podendo ser entendidos como gêneros literários em si, ou como abstrações criadas para facilitar o entendimento de fantástico. Notemos que esta última definição não nega a existência das obras que foram descritas como pertencentes ao estranho ou ao maravilhoso, mas é uma crítica ao caráter amplo e indefinido da formulação dos conceitos, especialmente por Todorov.

Desse modo, o gênero fantástico influenciou direta ou indiretamente uma série de outros gêneros que se formaram posteriormente, chegando inclusive ao ponto de vários autores chamarem esse conjunto de gêneros de *modo* fantástico. Enfim, a essa altura já podemos afirmar que aquele conjunto de obras que cria um universo completamente novo, associadas a representações medievais de conduta e organização sociopolítica, repleta de espadas e magia que são a base de nossas reflexões não pertencem ao gênero fantástico nem ao gênero maravilhoso. Mas são obras que, em muitos sentidos, são herdeiras do fantástico e que alguns autores já tentaram classificar como um gênero, seja como (*modern*) *fantasy* (*fantasia moderna*), *epic fantasy* (*fantasia épica*) ou *fantasy fiction* (*ficção fantástica*). Não por acaso, o

⁹⁶ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*.

conceito de *fantasy* enquanto gênero literário já apareceu em alguns dos trechos citados nesse trabalho, ainda que até agora, não tenhamos desenvolvido a discussão.

Apesar dos nomes diferentes, os três conceitos se referem, grosso modo, ao mesmo conjunto de obras, e a escolha do termo varia de acordo com a origem, afiliação teórica e/ou método de classificação. Shippey⁹⁷, por exemplo, embora utilize prioritariamente o conceito de modo, prefere fantasia épica (*epic fantasy*) quando se refere ao gênero das obras do principal autor do gênero, Tolkien. Por outro lado, Kyrmse⁹⁸, um dos tradutores de Tolkien para a Harppen Collins Brasil, preferiu, num livro de 2003, se referir ao gênero ora como fantasia moderna (*modern fantasy*), ora como ficção fantástica (*fantasy fiction*). Há, ainda, autores como Williamson⁹⁹ que utilizam os três termos praticamente como sinônimos. O importante para a autora em questão é garantir que tais obras sejam vistas como um único gênero. Num primeiro momento, não veríamos problema em seguir a ideia de utilizar as três caracterizações como sinônimos. Nossa discordância em relação à formulação da autora vem de outro lugar, como veremos no próximo capítulo.

⁹⁷ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**.

⁹⁸ KYRMSE, Ronald, **Explicando Tolkien**, 1°. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁹⁹ WILLIAMSON, **The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series**.

Capítulo II. Tolkien: expoente e formulador da *Modern Fantasy*

*Uma obra importante, ou funda o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas.*¹⁰⁰

Nas próximas páginas defenderemos que o gênero *modern fantasy* está profundamente vinculado ao século XX, do mesmo modo que, na acepção de Todorov, o fantástico estava vinculado ao século XIX. Nosso primeiro problema é que a formulação e o entendimento acerca desse novo gênero são bastante vagos para a maioria dos autores que lidam com o tema. Já vimos que Rossi e Sylvestre¹⁰¹, Ceserani¹⁰² e Shippey¹⁰³, entre inúmeros outros autores, tendem a contornar a discussão sobre gênero invocando o recurso da utilização do *modo* literário como núcleo da discussão, tratando assim de diversos gêneros de uma única vez. Gêneros esses que são cada vez mais fluidos em suas definições diluindo quase que completamente a fronteira entre eles.

Todavia, é justamente dessas fronteiras difusas que surgem as definições do *modern fantasy* ou, em alguns casos, a definição é o próprio conjunto difuso de possibilidades. Farah Mendlesohn, por exemplo, decreta que: “The debate over definition is now long-standing, and a consensus has emerged, accepting as a viable “fuzzy set,” a range of critical definitions of fantasy.”¹⁰⁴. Entre as possibilidades de definição de fantasia, a autora listará as contribuições de Todorov, como se o fantástico e o *modern fantasy* pertencessem ao mesmo gênero. Note que isto não é um erro conceitual ou nada equivalente, é fruto simplesmente de uma escolha teórica que incorpora como um único gênero literário todo o conjunto de obras inclusas no conceito de literatura fantástica de Todorov, e o amplia para os “gêneros herdeiros” como o próprio *modern fantasy*.

Apesar de utilizar o conceito de gênero, podemos perceber que o foco da análise é muito próximo do utilizado por Ceserani. Ao menos, o conjunto de obras que a autora considera como sendo parte do fantástico ou da *fantasy* está muito mais próxima do *modo* fantástico que

¹⁰⁰ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**. p. 31.

¹⁰¹ ROSSI; SYLVESTRE (Orgs.), **O fantástico como textualidade contemporânea**. De fato, está não é uma característica exclusiva dos organizadores do volume, mas se estende a quase todos os autores desta coletânea.

¹⁰² CESERANI, **O Fantástico**.

¹⁰³ SHIPPEY, **J. R. R. Tolkien: author of the century**.

¹⁰⁴ MENDLESOHN, Farah, **Rhetorics of fantasy**, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008. Ed. do Kindle, 109 l. – “O debate sobre a definição vem de longa data e um consenso emergiu, aceitando como viável um “conjunto difuso”, uma gama de definições críticas de fantasia.” – [Tradução nossa]

do gênero fantástico. A proximidade com o teórico italiano se manifesta também no viés de análise: “I wish to consider its [fantasy’s] language and rhetoric”¹⁰⁵.

a) Fantasy: um selo editorial?

No extremo oposto desta linha de análise que busca discutir o *modern fantasy* prioritária – se não unicamente – através de seus aspectos linguísticos, temos a abordagem onde o destaque é dado aos aspectos editoriais e comerciais. Revistas, selos editoriais, coleções etc. funcionariam como demarcadores para a definição e classificação de um determinado gênero. Este tipo de abordagem é bastante profícuo no que diz respeito ao *modern fantasy* e aos gêneros próximos que, como já indicamos, possuem linhas fluídas de demarcação. Por exemplo, Williamson inicia sua discussão assim:

The coalescence of fantasy – that contemporary literary category whose name most readily evokes notions of “epic trilogies” with “mythic” settings and characters – into a discrete genre occurred quite recently and abruptly, a direct result of the crossing of a resurgence of interest in American popular “Sword and Sorcery” in the early 1960s with the massive commercial success of J. R. R. Tolkien's *The Lord of The Rings*.¹⁰⁶

Há diversos elementos importantes neste trecho. Apesar de utilizar o conceito de *fantasy* e não *modern fantasy*, ao indicar que é uma “categoria contemporânea” e ao situar o gênero no início dos anos 1960, a autora nos informa que, ao menos neste trecho, os dois conceitos podem ser vistos como sinônimos. A distinção virá com o desenvolvimento do argumento em seu livro, voltaremos a isso. Num processo equivalente, “epic trilogies” (trilogias épicas) dará lugar à “epic fantasy” (fantasia épica) como categoria de análise.

Entretanto, do modo como é apresentado acima, o argumento de Williamson busca evocar, antes de tudo, as imagens das livrarias. Bastante similar ao recurso utilizado por Monteiro: “A visita a uma livraria revela prateleiras e escaparates com livros de capas profusamente ilustradas e títulos do tipo: <A Saga dos...> <As crônicas de ...> <A trilogia ...> etc. Espadas, guerreiros, magia, parecem dominar o espaço físico e imaginário.”¹⁰⁷. O objetivo

¹⁰⁵ *Ibid.* Ed. Do Kindle, 109 l. – “Eu quero refletir sobre sua [da fantasia] linguagem e retórica” – [Tradução nossa]

¹⁰⁶ WILLIAMSON, **The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series**. 1 p. – “A união da fantasia - aquela categoria literária contemporânea cujo nome prontamente evoca noções de "trilogias épicas" com cenários e personagens “míticos” - em um gênero discreto ocorreu bem abrupta e recentemente, como um resultado direto do cruzamento do ressurgimento do interesse no gênero popular americano do "Espada e Feitiçaria" no início dos anos 1960s com o massivo sucesso comercial de O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien.” [Tradução Nossa]

¹⁰⁷ MONTEIRO, Maria do Rosario, A afirmação do impossível, **JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias**, v. XXV, n. 911, p. 1–7, 2005. 1p.

de ambas as autoras é ilustrar o mesmo fenômeno: há uma série de livros que são classificados como *modern fantasy*, utilizando-se prioritariamente de critérios editoriais e/ou comerciais. Esta classificação e/ou aproximação do gênero *modern fantasy* é motivada principalmente pelo grande sucesso comercial que este gênero possui. Entretanto, este modelo de classificação possui uma contrapartida evidente. Alguns autores podem rejeitar a classificação de suas obras como *modern fantasy* justamente por desejarem se afastar desse ramo da indústria cultural, como já indicado por Moran¹⁰⁸.

Para um melhor desenvolvimento de nosso argumento, é interessante observarmos como tais critérios são mobilizados para a definição do gênero nesta perspectiva. No trecho de Williamson acima, um dos pontos de partida para o surgimento desse novo gênero é o sucesso de *The Lord of The Rings* (LOTR) de Tolkien nos anos 1960. Uma breve análise da publicação dessa obra já nos fornecerá os elementos necessários para compreender o processo de formulação dos critérios e o motivo de nos afastarmos dessa abordagem.

No dia vinte e nove de julho de 1954, a editora George Allen & Unwin publica um livro intitulado *The Fellowship of the Ring*. Mais tarde, no dia onze de novembro do mesmo ano, é lançado *The Two Towers*. O terceiro livro será publicado no dia 20 de outubro do ano seguinte e chega ao público com o título de *The Return of the King*. Estes volumes, em conjunto, constituem *The Lord of The Rings*. Na esteira destas publicações, surgem diversas “trilogias épicas”, com “cenários e personagens míticos” que, editorial e comercialmente se constituíram como um “novo e discreto gênero”. Ou, em outras palavras, a publicação da “trilogia” de LOTR impulsionou a criação/modificação de um gênero literário; este “novo gênero”, portanto, seguiria o padrão comercial e editorial estabelecido pela publicação “original”, daí a categoria *fantasy* evocar a imagem de “trilogias épicas”.

O problema é que LOTR, a “trilogia original” dessa nova tendência comercial, não é uma trilogia de fato. Ou, como Stanton observa sobre LOTR, “a obra não é uma trilogia, o que implicaria que cada volume se sustentaria sozinho, podendo ser lido separadamente e fazer sentido. Ela é, na verdade, uma grande obra de ficção dividida em três volumes.”¹⁰⁹. Poder-se-ia pensar que a divisão da obra em três volumes seguiu algum critério literário ou estético. Não foi o caso. De acordo com Carpenter, o principal biógrafo de Tolkien, assim que a editora recebeu o manuscrito de LOTR, a principal preocupação foram os custos de produção,

¹⁰⁸ MORAN, Patrick, **The canons of fantasy: lands of high adventure**, Cambridge, United Kingdom; New York, NY, USA: Cambridge university press, 2019. 22 p.

¹⁰⁹ STANTON, Michael N., **Hobbits, elfos e magos**, 1ª. Rio de Janeiro: Frente, 2002. 19 p.

principalmente devido às altas do preço do papel desde o término da Segunda Guerra. Desse modo, “após cálculos e discussões nos escritórios da Allen&Unwin, chegou-se à conclusão de que seria melhor dividir o livro em três volumes, que poderiam ser vendidos (com uma pequena margem de lucro) a 21 xelins cada.”¹¹⁰

Mesmo que LOTR não seja uma trilogia, pode-se argumentar que há uma tendência entre os autores de *modern fantasy* de publicar suas obras neste formato. Do mesmo modo, haveria uma série de elementos comerciais e/ou editoriais que influenciariam um determinado conjunto de obras e de autores, podendo inclusive influenciar algum gênero. Entretanto, o entendimento do que é um gênero literário passa muito mais por características formais, por pressupostos filosóficos, e enfim, por modos de compreensão e de representação do mundo compartilhado por um conjunto de obras.

Não que faltem questões relacionadas ao mundo editorial e/ou comercial que possam e mereçam ser discutidas, o próprio trabalho da Williamson demonstra isto. Mas, ao incorporar as questões comerciais e editoriais como elementos centrais na discussão sobre gêneros literários, está-se fadado a eventualmente cometer algum equívoco. Tais como a ideia de que a escrita de trilogias pode ser vista como uma das características centrais do gênero *modern fantasy*, mesmo que o ponto de origem tenha sido uma divisão de uma obra longa em três partes com o intuito de controlar os custos de produção.

Um defensor assíduo da abordagem comercial poderia argumentar que a explicação para a divisão em três volumes não interfere no desenvolvimento do gênero. O que interfere é que a divisão ocorreu, logo, as obras posteriores foram escritas por seus autores tendo como objetivo esta organização. Poderia contribuir para esse argumento o fato de que muitos dos autores de *modern fantasy*, tal qual Tolkien em LOTR, publicaram um único livro dividido em três partes. Apenas para citar alguns autores – entre os que ainda estão vivos e cujas “pseudo trilogias” foram completamente publicadas – temos o inglês Paul Hoffman (*The Left Hand of God, The Last Four Things, The Beating of his Wings*), a australiana Trudi Canavan (*The black magician’s Guild, The Novice, The high Lord*) e a estadunidense Robin Hobb (*Assassin’s apprentice, Royal Assassin, Assassin’s Quest*). Se mantivermos tais critérios, é possível encontrar autores brasileiros que os cumpram: é o caso do pouco conhecido Carlos Rocha (*Olhos Negros, Maré Vermelha e Oráculo Esquecido*).

Entretanto, o gênero *modern fantasy* não depende de ser publicado como uma trilogia, ou como uma pseudo trilogia. Para citarmos apenas dois exemplos de séries de livros

¹¹⁰ CARPENTER, **Tolkien: uma biografia**. 293 p.

muito mais extensas, *The cycle of Earthsea* de Ursula K. Le Guin possui seis volumes (*A Wizard of Earthsea*, *The Tombs of Atuan*, *The Farthest Shore*, *Tehanu*, *Tales from Earthsea*, *The Other Wind*) e *A Song of Ice and Fire* de George Martin possui, até agora, cinco livros publicados (*A Game of Thrones*, *A Clash of Kings*, *A Storm of Swords*, *A Feast for Crows*, *A Dance with Dragons*), com outros dois por publicar (*The Winds of Winter*, *A Dream of Spring* são os respectivos títulos provisórios divulgados pelo próprio autor). Isso sem contar os romances publicados em volume único, como *Orcs* de Stan Nicholls e a imensa quantidade de contos e coletâneas de contos.

Desse modo, apesar de uma certa fluidez entre os conceitos, o que o trabalho de Williamson desenvolve é a análise de uma linha editorial de “fantasia” cujo público-alvo não eram crianças, a BAFS (Ballantine Adult Fantasy Series). Certamente, entre os títulos publicados pela BAFS há textos de *modern fantasy*, entretanto nem todos o são. O equívoco de Williamson – ou ao menos nosso ponto de discordância – foi apenas sobrepor as duas coisas, como se a produção do *modern fantasy* fosse vinculada diretamente a um determinado selo editorial.

Aqui, duas questões precisam ser indicadas mesmo que não precisemos desenvolvê-las profundamente. A primeira é que esta não é uma abordagem exclusiva dela. Everett e Shanks, por exemplo, organizaram um volume com uma série de artigos vinculando o surgimento e desenvolvimento do horror (H.P. Lovecraft), da ficção científica (Robert Bloch) e da *modern fantasy* (Robert E. Howard) à revista *Weird Tales*. Nas palavras deles: “*Weird Tales* functioned as a nexus point in the development of speculative fiction from which emerged the modern genres of fantasy and horror.”¹¹¹.

A segunda questão se desdobra do próprio selo editorial da BAFS. O principal editor e organizador desta coleção foi Lin Carter. Ele próprio é um escritor de *modern fantasy* e um crítico literário com trabalhos publicados sobre Lovecraft, sobre Tolkien e sobre *fantasy* de um modo geral. A associação entre *modern fantasy* e o BAFS vem, antes de tudo, da compreensão sobre *fantasy* desenvolvida por Carter.

But what I mean by the word “fantasy” is a narrative of marvels that belong to neither the scientific nor the supernatural. The essence of this sort of story can be summed up in one word: *magic*. A fantasy is a book or story, then, in which magic really works – not a fairy-tale, not a story written for children, like *Peter Pan* or *The Wizard of Oz*, but a work of fiction written for adults –

¹¹¹ EVERETT; SHANKS (Orgs.), **The Unique Legacy of Weird Tales**. X p. – “*Weird Tales* funcionou como um nexo no desenvolvimento de ficção especulativa de onde emergiram gêneros modernos de fantasia e horror.” – [Tradução nossa]

a story which challenges the mind, which sets it *working*. [...] To compose a fantasy, an author must construct a literary universe in which magic works.¹¹²

A formulação de Carter sobre o conceito de *fantasy*, como podemos perceber acima, é bastante ampla. O autor ressalta que *fantasy* não pertence ao “científico”, isto é, se afasta tanto das explicações científicas sobre o funcionamento do mundo, quanto da ficção científica. Do mesmo modo, o sobrenatural em si também não influencia na formulação de *fantasy*. O gênero, nesta linha argumentativa, dependeria da criação de um mundo outro, um mundo onde a magia funcionasse.

Tendo essa característica como o principal, para não dizer o único, critério para definir o gênero *fantasy*, Carter pode afirmar que: “If I wished, I could cite a considerable body of evidence which suggests that fantasy is no less than *the original form of narrative literature itself*.”¹¹³. Certamente, há muitas semelhanças entre esta definição de *fantasy* e a definição de maravilhoso de Todorov. De certo modo, podemos dizer que toda e qualquer definição de *fantasy* ou mesmo de *modern fantasy* sempre terá pontos de contato com o conceito de maravilhoso de Todorov, já que este abrange todas as narrativas que envolvam algo de sobrenatural. Essa amplitude do conceito de maravilhoso torna-o pouco efetivo. É o mesmo problema do conceito de *fantasy* de Carter.

Se toda a narrativa que criar um mundo literário onde a magia funciona for *fantasy*, realmente este gênero teria surgido desde Gilgamesh, passaria por Homero, Virgílio e praticamente todas as narrativas míticas de todas as culturas. Mesmo que tal ideia seja bastante difundida – inclusive entre os escritores de *modern fantasy*, como vimos na formulação de George Martin citada na Introdução – este fato por si só já tornaria esta definição de *fantasy* um conceito de pouco uso para qualquer análise literária.

Entretanto, este sequer é o principal problema dessa apreensão. A ideia e o conceito de realidade – daquilo que é ou poderia ser real – varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. Tal variação, como não poderia deixar de ser, acompanha e é acompanhada de todos os conceitos e ideias derivados. Em outras palavras, afirmar que a

¹¹² CARTER, Lin, **Imaginary Worlds: The Art of Fantasy**, 1. ed. New York: Ballantine Books, 1973. 6 p. – “Mas o que eu me refiro com a palavra “fantasia” é uma narrativa de maravilhas que não pertence nem ao científico nem ao sobrenatural. A essência desse tipo de história pode ser resumida em uma palavra: magia. Uma fantasia é um livro ou história, portanto, em que a magia realmente funciona – não um conto de fadas, nem uma história escrita para crianças, como *Peter Pan* ou *O Mágico de Óz*, mas um trabalho de ficção escrito para adultos – uma história que desafia a mente, que a faz funcionar. [...] Para compor uma fantasia, o autor deve construir um universo literário onde a magia funcione.” – [Tradução nossa]

¹¹³ *Ibid.* 4 p. – “Se eu quisesse, eu poderia citar um considerável corpo de evidências que indica que a fantasia não é menos que *a própria forma literária original*.” – [Tradução nossa]

presença de sereias (ou deuses, ou ciclopes, entre outros) na Odisseia indica a presença do sobrenatural (maravilhoso de Todorov) ou um mundo em que a magia funciona (*fantasy* de Carter) são, na melhor das hipóteses, uma demonstração severa de anacronismo por se fundamentarem numa apreensão do que é real, possível e/ou natural desenvolvida no século XX.

Como veremos adiante, muitos aspectos do entendimento de Carter sobre *fantasy*, vem de uma formulação teórica de Tolkien; ou, posto de outra forma, é uma simplificação da formulação de Tolkien que, por privilegiar a magia em si, transforma este processo de interpretação histórica num anacronismo.

Em nosso capítulo anterior, já discutimos suficientemente o maravilhoso na perspectiva de Todorov. Quanto à *fantasy* de Carter, há apenas mais uma característica importante que nos cabe ressaltar: apesar de tratar *fantasy* de modo tão vasto, o próprio Carter, ao instrumentalizar o conceito, divide-o por períodos históricos. Se quisermos ser ainda mais específicos, divide-os por gêneros: epopeias, sagas, novelas de cavalaria etc. *Fantasy*, desse modo, acaba por transformar-se em *modern fantasy* ou *heroic fantasy* ou *epic fantasy novel*, um gênero moderno, que segundo Carter teria surgido no século XIX com William Morris¹¹⁴. Se o único período em que *fantasy* surgirá como um gênero independente é pós século XIX, podemos nos questionar: qual o motivo de tentar vincular o gênero a obras do passado? O motivo (ou pelo menos um dos motivos), como já indicava Moran¹¹⁵, gira em torno de tentativas de legitimação e Carter está longe de ser o único a adotar este tipo de abordagem.

Os títulos escolhidos para serem editados e publicados pela BAFS, portanto, seguiram a apreensão de Carter. Moran¹¹⁶ e, principalmente, Williamson¹¹⁷, indicam que podemos dividir os textos publicados pela BAFS em três subgrupos: textos teóricos sobre *fantasy*, geralmente escritos pelo próprio Carter (*Imaginary Worlds*, por exemplo), textos contemporâneos de *fantasy* e textos de *fantasy* pré-Tolkien (a maior parte dos textos). Certamente, os textos de ficção selecionados por Carter seguiam a sua definição de *fantasy*, isto é, textos onde há um universo literário em que magia é possível. Uma compreensão bastante diferente da que estamos tentando estabelecer nesse trabalho.

¹¹⁴ *Ibid.* 25-26 pp.

¹¹⁵ MORAN, *The canons of fantasy*. 14-15 pp.

¹¹⁶ *Ibid.* 8 p.

¹¹⁷ WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series*. 4-7 pp.

Ainda assim, cabe ressaltar que alguns textos publicados originalmente na revista *Weird Tales* foram republicados pela BAFS, por exemplo, *The cats of Ulthar* de H.P. Lovecraft. Além disso, indiscutivelmente tanto a revista *Weird Tales*, quanto o selo editorial BAFS foram importantes para a publicação e difusão de textos repletos daquilo que Todorov chamou de “temas do fantástico”, sejam *fantasy* ou não. Mas, nenhum selo editorial, revista ou coleção pode – por critérios editoriais ou comerciais – determinar os limites de um gênero literário. Isto inclui a *Weird Tales* e a BAFS.

Aqui cabe um breve parêntese. Tanto a revista quanto o selo editorial tinham como um componente secundário o apelo de não publicarem textos para crianças. A própria definição de Carter que vimos acima já delimitava que os textos de *fantasy* deveriam ser escritos para adultos. Essa necessidade de se distanciar da literatura infanto-juvenil não é restrita a esses dois projetos editoriais ou à definição de Carter. Na verdade, ela é recorrente em praticamente toda a crítica que se ocupa do *modern fantasy* em geral ou de algum dos seus autores em particular, principalmente entre os críticos de Tolkien, e não é difícil entender o motivo.

Logo que o primeiro volume de LOTR foi publicado, em 1954, a obra foi alvo de inúmeras críticas, boa parte elogiando a grandiloquência do autor, a profundidade e criatividade do livro, entre muitos outros aspectos. Mas, nem tudo foram flores: “No *Daily Telegraph*, Peter Green chamou-o de ‘obra amorfa’ e que vai dos pré-Rafaelitas ao *Boy’s Own Paper*. Enquanto que, no *Sunday Times*, o crítico questionou se o livro fora escrito para ‘crianças brilhantes’.”¹¹⁸. A situação piorou quando o terceiro volume foi lançado, em 1955, e “Edwin Muir [...] escreveu um artigo para o *Observer* intitulado ‘Um Mundo de Meninos’.”¹¹⁹, e para finalizar “Edmund Wilson [...] escreveu que *O Senhor dos Anéis* era uma ‘bobagem’ e ‘um lixo juvenil’.”¹²⁰. Em outras palavras, o recém-criado *modern fantasy* foi visto por alguns não apenas como literatura infantil, mas como literatura infantil de baixa qualidade.

Ao encerrarmos o parêntese, temos que lidar com o questionamento: se não utilizamos uma abordagem centrada na linguagem nem na retórica, e se não tomamos o caminho editorial, qual é nossa perspectiva de análise e nosso entendimento sobre o gênero literário *modern fantasy*? Qual foi nossa abordagem? Analisamos todas as obras do gênero e fizemos uma espécie de taxidermia estatística dessas obras? Claramente, a resposta para a

¹¹⁸ WHITE, Michael, **J. R. R. Tolkien: O Senhor da Fantasia**, 1º. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016. 184 p.

¹¹⁹ *Ibid.* 185 p.

¹²⁰ *Ibid.* 186 p.

última questão é negativa, mas, ao compreendermos os motivos que impulsionaram nosso posicionamento, estaremos mais próximos da resposta aos demais questionamentos.

Devemos dividir a resposta aos questionamentos em dois pontos. Primeiro, analisar todas as obras publicadas sob o gênero *modern fantasy* (ou ficção fantástica, ou fantasia épica) é inviável por motivos práticos. Esperamos ter demonstrado, até aqui, que a própria definição desse gênero e de suas características é controversa. Por isso, inclusive, um dos nossos objetivos nessa investigação foi o estabelecimento das principais características do gênero. Indiretamente, como veremos a seguir, discutimos também quais as suas bases sociais e suas eventuais aspirações políticas.

O aspecto central desse ponto, contudo, é que a ideia da taxidermia estatística seria ruim, mesmo se fosse viável. A adoção dessa perspectiva representaria uma tentativa de reduzir o estudo da literatura a uma mensuração quantitativa de elementos formais ou temáticos, como a aparição de dragões, por exemplo. Nessa linha, além de toda a especificidade e singularidade literária, perderíamos também todos os aspectos qualitativos presentes (direta ou indiretamente) em toda a crítica.

Como visto anteriormente, tratar o racional e o irracional como equivalentes gerou uma miríade de desdobramentos estéticos, sociais e políticos para o fantástico. Analogamente, tratar a “trilogia” *Inheritance*¹²¹ (*Eragon, Eldest, Brisingr, Inheritance* or *The Vault of Souls*) de Christopher Paolini como equivalente a *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin traria a mesma quantidade de problemas, para dizer o mínimo. A trama e o enredo de ambas as obras lidam com o ressurgimento de dragões em seu respectivo universo literário. Entretanto, a obra de Paolini é superficial, esquemática e repleta de personagens estereotipados; bem diferente dos livros de Martin, em que as personagens são indivíduos complexos, em que o mundo é o complexo.

O segundo ponto é ainda mais importante: não precisamos analisar todas as obras de um gênero literário para compreendê-lo. No trabalho em que analisa o *Drama Trágico*¹²² Alemão, Walter Benjamin faz uma longa discussão sobre como compreender a relação entre obra literária e gênero, entre o singular e o universal. Ele buscava uma maneira de não destruir toda especificidade das obras tomando o gênero como uma ideia puramente externa, ao mesmo tempo em que ele buscava pensar as obras sem renunciar à ideia de gênero. A solução

¹²¹ Esta série de livros foi projetada (e divulgada) como sendo uma trilogia. Devido ao tamanho do último livro, ele acabou sendo dividido em dois. Assim, a trilogia transformou-se em uma tetralogia.

¹²² Algumas vezes traduzido como Barroco, logo o gênero seria o *Drama Barroco Alemão*.

encontrada por Benjamin foi a de pensar “casos exemplares, ainda que tenha que atribuir este carácter a simples fragmentos isolados.”¹²³. Em última instância, esses “casos exemplares”, como indicado na epígrafe deste capítulo, serão as obras importantes, serão aquelas obras que fundam e/ou superam um gênero literário. Nessas obras, de um modo ou de outro, estarão contidos todos os elementos que formam o gênero.

Nesta linha, nossos próximos questionamentos devem ser: qual autor/obra fundou o gênero *modern fantasy*? Ou, pelo menos, qual é o melhor “caso exemplar” de manifestação desse gênero? Todavia, esses questionamentos não são tão simples quanto parecem. Há inúmeras interpretações possíveis sobre o gênero em si, conseqüentemente, há inúmeras interpretações sobre quando e como este gênero surgiu.

With modern fantasy, the foundational timeline generally begins with late Victorian writers such as William Morris and George MacDonald, followed by Edwardian and interwar authors including Lord Dunsany, Hope Mirrlees and E. R. Eddison as well as American pulp writers such as Robert E. Howard, Clark Ashton Smith and C. L. Moore, ultimately leading to J. R. R. Tolkien and the commercial consolidation of the genre from the 1960s onwards.¹²⁴

Como Moran está preocupado em estabelecer, ou no mínimo discutir a formação do cânone da *modern fantasy*, suas reflexões caminham justamente para estabelecer quais são os “casos exemplares” desse gênero. É interessante notar, contudo, o processo pelo qual ele estabeleceu as bases para este cânone. O entendimento sobre a “fundação” da *modern fantasy* que temos aqui é, antes de tudo, a versão de Carter sobre o desenvolvimento do gênero somado ao viés econômico/editorial desenvolvido por Williamson – ambos os autores, profusamente citados durante a elaboração do argumento. Por isso, a indicação de William Morris e George MacDonald como os fundadores gênero.

Todavia, vale o destaque, Moran não compreende o gênero *modern fantasy* exatamente da mesma forma que Carter, nem da mesma forma que Williamson. Em certo sentido, na esteira de Farah Mendlesohn, Moran compreende o gênero como um “fuzzy set”, um “conjunto difuso” de características, englobando simultaneamente elementos linguísticos e comerciais para delimitá-lo, ou para adaptá-lo a situações específicas. Por isso a construção do argumento pode ser confusa, ou mesmo contraditória.

¹²³ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*. 31 p.

¹²⁴ MORAN, *The canons of fantasy*. 17 p. – “Com a *modern fantasy*, a linha do tempo de fundação geralmente se inicia com escritores tardo-vitorianos como William Morris e George MacDonald, seguidos por autores Edwardianos e do entreguerras incluindo Lord Dunsany, Hope Mirrlees e E. R. Eddison, como também escritores pulp americanos com Robert E. Howard, Clark Ashton Smith e C. L. Moore, por fim levando a J. R. R. Tolkien e à consolidação comercial do gênero dos anos 1960 em diante.” – [Tradução nossa]

Para ilustrar este ponto, devemos observar que Moran propõe uma definição de *modern fantasy* utilizando-se prioritariamente de elementos literários, mas a modifica para incluir algum autor e/ou obra que ele julgue adequado incorporar ao cânone. Vejamos: “1. Fantasy is a form of fiction. 2. It *usually* features supernatural and/or magical (= ‘impossible’) phenomena. 3. It *tends* to set its action in fictional universes (‘secondary worlds’, as Tolkien puts it).”¹²⁵. Não precisamos discutir a apreensão que elementos mágicos e/ou sobrenaturais não são vistos como critérios de exclusão do gênero, pois parece apenas a tentativa de incluir, na sua apreensão de *modern fantasy*, algum romance histórico, ou até mesmo algum texto daquilo que Todorov chamou de estranho. Entretanto, é interessante como o autor explica o motivo dos “universos ficcionais” serem “apenas” uma tendência: “not all works of fantasy take place in invented universes, otherwise the Harry Potter series wouldn’t belong in the genre”¹²⁶.

Qual o problema de a série *Harry Potter* não pertencer ao gênero *fantasy*? Moran não indica aspectos literários para a flexibilização de sua própria apreensão de *fantasy*. A flexibilização, mesmo que não dita diretamente, claramente possui raízes num aspecto comercial. Muitos livros foram publicados nos últimos anos como exemplares de *fantasy* (ou alguma variação disso), mas não se passam em “universos ficcionais” e vão desde a série *Percy Jackson e os Olimpianos* de Rick Riordan voltada ao público infanto-juvenil, ao visceral *A cidade e a cidade* de China Mièville (publicado como “Fantasia urbana”). Estes livros são enormes sucessos comerciais e são associados editorialmente a *modern fantasy*. O “universo ficcional” outro, como um marco da *fantasy*, portanto, foi flexibilizado para englobá-los.

De certa forma, esta flexibilização se estende para gêneros vizinhos e/ou para apreensões diferentes sobre obras que lidam com o sobrenatural ou com magia. Moran retoma as discussões de Todorov – se refere aos gêneros como *fantastique* e *merveilleux*¹²⁷ para diminuir eventuais confusões conceituais – e indica que apesar da maior parte dos textos de horror, tais quais o de Lovecraft, poderem ser encarados como *fantastique*, eles também fariam parte de *fantasy*, inclusive por terem sido publicados na BAFS, embora a proximidade maior, como podemos imaginar, seja com o *merveilleux*. Segundo Moran, a *modern fantasy* teria sido um modo específico de manifestação do *merveilleux*, típico da Grã-Bretanha do século XIX.

¹²⁵ *Ibid.* 12 p. – “1. Fantasia é uma forma de ficção. 2. Ela *geralmente* exhibe fenômenos sobrenaturais e/ou mágicos (= ‘impossíveis’). 3. Ela *tende* a estabelecer suas ações em universos ficcionais (‘mundos secundários’, como diz Tolkien).” – [Tradução nossa]

¹²⁶ *Ibid.* 13 p. – “[...] nem todos os trabalhos de fantasia são ambientados em universos inventados, caso contrário a série Harry Potter não pertenceria ao gênero.” – [Tradução nossa]

¹²⁷ *Ibid.* 19 p.

Enfim, como dissemos anteriormente, o objetivo de Moran é prioritariamente o de estabelecer um cânone para a *modern fantasy*. Em certo sentido, esse objetivo nos ajuda a compreender como as preocupações com sucesso comercial e as aproximações editoriais o fizeram flexibilizar a sua apreensão do gênero, transformando, assim, a imagem do gênero em algo confuso e difuso.

Há, ainda, uma outra contradição em sua formulação do cânone do gênero. É uma contradição no modo de vislumbrar o papel de Tolkien neste cenário. Num determinado momento, Moran critica aqueles que imaginam Tolkien como o fundador da *modern fantasy*: “Tolkien is sometimes presented, rather hastily, as the father of modern fantasy, and earlier works are relegated to a form of prehistory.”¹²⁸. No momento seguinte, entretanto, ele afirma:

Tolkien is not the founder of the genre. [...] And yet Tolkien’s works are foundational in many ways. [...] *The Lord of The Rings* serves as a turning point in the history of fantasy. [...] No author of fantasy before or after him has had the same impact, whatever one may think of his opinions, the quality of his works or the way he still weighs on all discussions of the genre to this day.¹²⁹

Se nenhum autor de *fantasy* (notemos que, neste trecho, ele não se refere a autores de *modern fantasy*) teve ou tem mais impacto no gênero que Tolkien, por que quem o vê como fundador da *modern fantasy* está sendo apressado? Se LOTR é um ponto de inflexão na história de *fantasy*, por que quem vislumbra esta obra como a fundadora de um novo gênero está equivocando?

As respostas para estas questões passam, novamente, pelo entendimento dos conceitos de *fantasy* e de *modern fantasy*. Já vimos que Moran flexibilizou a sua própria definição desses conceitos para incorporar obras que extrapolavam seu escopo, porque editorial e comercialmente eram vistas como exemplares de *fantasy*. Se notarmos que os autores que teriam escrito *modern fantasy* antes de Tolkien, foram todos publicados pela BAFS¹³⁰, poderíamos até mesmo nos questionar se não está sendo adotado o mesmo procedimento? Todavia, esta linha de questionamento não poderia nos levar muito longe. Em algum momento

¹²⁸ *Ibid.* 17 p. – “Tolkien é algumas vezes apresentado, bem apressadamente, como o pai da *modern fantasy*, e os trabalhos anteriores são relegados a uma forma de pré-história.” – [Tradução nossa]

¹²⁹ *Ibid.* 26 p. – “Tolkien não é o fundador do gênero. [...] Ainda assim, as obras de Tolkien são fundamentais de muitas maneiras. [...] *The Lord of the Rings* funciona como um ponto de inflexão na história da *fantasy*. [...] Nenhum autor de fantasia antes ou depois dele teve o mesmo impacto, independente do que se pense sobre as suas opiniões, a qualidade de suas obras ou do modo como ele ainda influencia todas as discussões do gênero até hoje.” – [Tradução nossa]

¹³⁰ WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series*. 3-7 pp.

teríamos que admitir que a flexibilização do conceito *fantasy* por Moran foi tão grande que o único aspecto que permaneceu é que *fantasy* deve ser uma obra de ficção. Ela apenas “geralmente” contém magia e/ou outros elementos sobrenaturais e somente “tende” a se passar num “universo ficcional” diferente do nosso.

Se radicalizarmos esta abordagem toda e qualquer obra de ficção poderia ser um exemplo de *fantasy*, portanto, a escolha entre William Morris ou Tolkien como fundador do gênero teria de ser arbitrária. O que nos levaria, tautologicamente, de volta ao início do problema. Para compreendermos qual é o “verdadeiro” início do gênero temos que ter clareza de como devemos entender o gênero. Para termos clareza de como entender o gênero, devemos compreender qual é o seu “verdadeiro” início.

O próprio título desse trabalho já indica como resolvemos esta tautologia. De certo modo, já vislumbramos todos os elementos que guiaram nossa decisão. Seguindo Benjamin, decidimos analisar o “caso exemplar” do gênero – que, neste caso, pode (ou não) ser também o seu fundador – para assim tentar (re)construir a ideia de *modern fantasy*. Como vimos acima, o “caso exemplar” de *modern fantasy* para o próprio Moran (além de Carter, Williamson e inúmeros outros teóricos do *modern fantasy*) é Tolkien. Nossa apreensão sobre o funcionamento e as características desse gênero, portanto, é baseada na análise que empreendemos da obra dele.

b) *Fantasy* por Tolkien

Antes de formular nosso entendimento sobre o *modern fantasy*, precisamos lidar com uma outra interpretação teórica que influenciou todas as formulações sobre este conceito, incluindo Carter, Williamson, Moran, Mendleson, Cesarani e muitos outros. Estamos nos referindo, é claro, à formulação teórica do próprio Tolkien mesmo que ele não utilize o termo *modern fantasy*.

O núcleo de sua apreensão sobre *fantasy* está em um ensaio (originalmente uma palestra) intitulado *On Fairy-Stories – Sobre história de fadas*, na tradução brasileira – que foi publicado durante a década de 1930. Nesse texto, o autor discorre sobre diversos aspectos importantes da chamada história de fadas: sobre mitos e mitologia, sobre folclore, sobre a linguagem e sobre a literatura de um modo geral. Enfim, é a interpretação de Tolkien sobre as principais ideias que temos tratado até aqui, mesmo que, como veremos, a organização conceitual seja única e distinta. O texto, como não poderia deixar de ser, é muito bem-organizado, claro e coeso. Talvez por isso, pareça ser extremamente convincente,

principalmente, mas não apenas, entre aqueles que se propõe a analisar algum aspecto da obra ficcional do próprio Tolkien.

Um dos principais motivos para a sobreposição do Tolkien filólogo – utilizado para explicar, compreender e/ou discutir o Tolkien ficcionista – está no próprio entendimento do que seria uma “história de fadas” presente nesse ensaio. Vimos que Carter, por exemplo, contrapõe *fantasy* (uma ficção para adultos) e contos de fadas (histórias para crianças). Tolkien, por outro lado, não utiliza uma definição tão apressada. Para o autor, “história de fadas” nem sequer é equivalente a “histórias sobre fadas”. Em suas próprias palavras:

I said the sense ‘stories about fairies’ was too narrow. It is too narrow, even if we reject the diminutive size, for fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faërie* contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted.¹³¹

Portanto, para o filólogo Tolkien o que está em questão não são histórias sobre fadas ou elfos, mas são as histórias acerca do Belo Reino, acerca de *Faërie*: o *locus* onde fadas e elfos existem. Neste primeiro momento, podemos ser tentados a sobrepor esta apreensão de *Faërie* ao conceito de maravilhoso desenvolvido por Todorov ou a *fantasy* na visão de Carter e/ou de Moran. Entretanto, empreender alguma destas aproximações sem o devido cuidado seria desastroso.

Cada uma dessas construções, e seus respectivos desdobramentos teóricos e práticos, é bastante distinta. Por exemplo, a aceitação da existência de uma fada numa determinada história, segundo a definição de Todorov, colocaria qualquer narrativa no gênero maravilhoso. Tolkien, por sua vez, passa um bom tempo explicando o porquê de uma série de histórias que contêm fadas ou outros seres “mágicos” não serem necessariamente histórias de fadas, não sejam necessariamente histórias sobre o Belo Reino.

Em muitos sentidos, a teorização de Tolkien sobre as histórias de fadas está mais próxima da apreensão da função da linguagem no “modo fantástico” conforme definido por

¹³¹ TOLKIEN, **The Monsters and the critics and other essays**. 113 p. – “Eu disse que o sentido ‘histórias sobre fadas’ era muito estreito. É muito estreito, mesmo se rejeitarmos o tamanho diminuto, pois histórias de fadas em inglês normal não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre Fairy (Fadas), isto é, *Faërie*, o reino ou estado em que as fadas possuem existência. *Faërie* contém muitas coisas além de elfos e fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões: contêm os mares, o sol, a lua, o céu; e a Terra e todas as coisas que estão nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, homens mortais quando estamos encantados.” – [Tradução nossa]

Ceserani. Ou, para sermos mais rigorosos, o que ocorre é o inverso. Mesmo que o autor italiano não se refira à formulação de Tolkien em sua argumentação sobre linguagem e o modo fantástico, ele é familiarizado com a obra “de Tolkien, o grande escritor inglês do gênero *fantasy*.”¹³² citando, inclusive, o ensaio que estamos discutindo. Ainda assim, Ceserani não atribui suas bases teóricas a Tolkien. O motivo desse distanciamento não nos é claro, mas foge muito do escopo de nossa discussão.

O que precisa ser destacado é o modo como a vinculação da linguagem com as histórias de fadas é desenvolvido. Ao tratar das origens de *Faërie*, Tolkien argumenta que elas se confundem com a origem da própria linguagem e destaca o papel desempenhado pelos adjetivos na sua produção:

The human mind, endowed with the powers of generalization and abstraction, sees not only *green-grass*, discriminating it from other things (and finding it fair to look upon), but sees that it is green as well as being grass. But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in *Faërie* is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar. The mind that thought of light, heavy, grey, yellow, still, swift, also conceived of magic that would make heavy things light and able to fly, turn grey lead into yellow gold, and the still rock into swift water. If it could do the one, it could do the other; it inevitably did both. When we can take green from grass, blue from heaven, and red from blood, we have already an enchanter's power. [...] We may put a deadly green upon a man's face and produce a horror; we may make the rare and terrible blue moon to shine; or we may cause woods to spring with silver leaves and rams to wear fleeces of gold, and put hot fire into the belly of the cold worm. But in such 'fantasy', as it is called, new form is made; *Faërie* begins; Man becomes a sub-creator.¹³³

Note que *Faërie* surge não da existência ou utilização do adjetivo em si, mas, da função exercida pelo adjetivo no processo de pensamento e de imaginação. O adjetivo seria

¹³² CESERANI, **O Fantástico**. 9 p.

¹³³ TOLKIEN, **The Monsters and the critics and other essays**. 122 p. – “A mente humana, agraciada com os poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama-verde*, discriminando-a de outras coisas (e a achando agradável de se ver), mas vê que isso é verde tanto quanto é grama. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou encantamento em *Faërie* é mais potente. E isto não é surpreendente: tais encantamentos poderiam ser apenas outra compreensão dos adjetivos, uma parte da linguagem numa gramática mítica. A mente que pensou em leve, pesado, amarelo, parado, veloz, também concebeu a magia que poderia transformar coisas pesadas em leves e capazes de voar, transformaria chumbo cinza em ouro amarelo, e a rocha parada em água veloz. Se podia fazer uma coisa, poderia fazer outra; inevitavelmente fez ambas. Quando podemos pegar o verde da grama, o azul do céu, e o vermelho do sangue, nós já possuímos um poder de encantador. [...] Nós podemos colocar um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror; nós podemos fazer a rara e terrível lua azul brilhar; ou nós podemos fazer madeira saltar com folhas prateadas e carneiros com lã de ouro, e colocar fogo quente na barriga de um verme [*há um trocadilho, pois a palavra utilizada “worm” se refere a verme no inglês moderno, mas era utilizado para se referir a dragões antes do século XIV] gelado. Mas, em tal ‘fantasia’, como é chamada, uma nova forma é feita; *Faërie* começa; o Homem torna-se subcriador.” – [Tradução nossa.]

consequência da capacidade de discriminação e generalização do pensamento humano. Ou, de outro modo, o adjetivo possibilitaria os processos de transição do particular para o universal, e vice-versa. A mente humana não pode atuar na “realidade” captada diretamente por nossos sentidos, portanto, ela deve atuar através dos processos de memória e imaginação. Ao lembrarmos ou imaginarmos um objeto seríamos capazes de perceber características singulares ou universais, que seriam expressas por adjetivos. Ao analisar este trecho, Klautau vinculou a formulação de Tolkien a Aristóteles e Tomas de Aquino, e resume a função do adjetivo aqui como a “capacidade [que] permite a qualificação das coisas na realidade.”¹³⁴. *Faërie* é a expressão dessa mesma capacidade utilizada para imaginar e descrever situações não usuais, contrárias à experiência cotidiana ou meta-empíricas.

Desse modo, os elementos centrais contidos aqui não dizem respeito aos adjetivos em si, mas ao contrário, se desdobram da utilização e compreensão de dois conceitos: “fantasia” e sub-criação. Se a “fantasia” é a capacidade de imaginar e descrever um mundo diverso do mundo “primário”, é ela que dá início à *Faërie*. Os conceitos de “fantasia” e subcriação são interligados e interdependentes: através da fantasia o Homem é capaz de subcriar um mundo novo, um mundo secundário.

A relação entre fantasia e subcriação fica mais clara em outra passagem do texto, onde incorporando uma cosmovisão claramente religiosa, Tolkien declara que: “Fantasy remains a human right: we make in our measure and in our derivative mode, because we are made: and not only made, but made in the image and likeness of a Maker.”¹³⁵. Isto é, Deus cria, o artista/escritor subcria. Num primeiro momento pode-se ignorar esta peculiaridade do pensamento tolkeano apenas como um capricho. Entretanto, isso seria um erro crasso. Há, neste trecho, o estabelecimento de uma relação entre dois universos (primário e secundário) que é comum a outras teorias, como a de Carter e de Moran, para citarmos apenas interpretações indicadas anteriormente. Contudo, como podemos perceber no trecho acima, nesta versão expressa um aspecto religioso muito proeminente. Além disso, indica uma afiliação filosófica que ressoa em toda a obra de Tolkien, inclusive na ficcional. A ideia de subcriação indica que todo produto oriundo do gênio humano é moral e metafisicamente subsumido a Deus, o “único” e “verdadeiro” Criador.

¹³⁴ KLAUTAU, Diego Genu, **Paideia Mitopoética: a educação em Tolkien**, Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2012. 335 p.

¹³⁵ TOLKIEN, **The Monsters and the critics and other essays**. 145 p. – “Fantasia permanece um direito humano: nós criamos em nossa própria medida e em nosso modo derivado, porque nós somos criados: e não apenas criados, mas criados à imagem e semelhança de um Criador.” – [Tradução nossa]

Talvez esse seja o motivo da tentativa de distanciamento da teoria empreendida por Ceserani, que diferentemente de Tolkien, não vincula o aspecto criador da sua apreensão de *modo* fantástico ao pensamento religioso. Mesmo em interpretações como a de Carter, cujo conceito de *fantasy* é oriundo da teoria tolkeana, – e se manifesta pela necessidade de criações de mundos imaginários onde a magia funciona – esta religiosidade desaparece. Por outro lado, este vislumbre do aspecto (“sub”)criador da linguagem é um ponto de aproximação com a filosofia da linguagem do jovem Benjamin, inclusive pelo caráter fortemente religioso:

Deus não criou o homem a partir da palavra, e não o nomeou. Não quis submetê-lo à linguagem, mas libertou no homem a linguagem que era sua e lhe havia servido de meio de Criação. Deus descansou depois de depositar no homem o poder criador que era seu. Esse poder criador, liberto da função atualizadora divina, transformou-se em conhecimento. O homem é aquele que conhece por via da mesma língua em que Deus é criador. Deus criou-o à sua imagem e semelhança, criou aquele que conhece à imagem e semelhança daquele que cria.¹³⁶

Certamente, há inúmeras diferenças entre os pensamentos de Benjamin e Tolkien, mas é sempre interessante notar como alguns temas e apreensões se sobrepõem. Ambos os autores, o judeu e o católico, vislumbram na linguagem uma dimensão criadora compartilhada entre “Deus” e os homens. Mais do que isso, essa dimensão criadora da linguagem é o cerne da dimensão divina do ser humano, é o que garante a possibilidade de criação (ou subcriação) do homem. Nesse mesmo texto, Benjamin chega a afirmar que: “A criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem o nome que lhes é dado pelo ser humano.”¹³⁷.

Para o jovem Benjamin de 1916, portanto, o nome¹³⁸ das coisas era o pilar da linguagem, enquanto para que para Tolkien a capacidade criadora estava no adjetivo, como já vimos; mas, se observarmos as obras ficcionais de Tolkien notaremos que os adjetivos geram nomes. Desse modo, a discussão sobre *Fairë*, para Tolkien, é uma discussão acerca do seu modo de ver a sua própria religiosidade. Ele mesmo declara isso indiretamente no epílogo do texto ao relacionar as “histórias de fadas” ao Evangelho:

The Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories. They contain many marvels – peculiarly artistic, beautiful, and moving: ‘mythical’ in their perfect, self-contained

¹³⁶ BENJAMIN, Walter, **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**, 1º. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 18 p.

¹³⁷ *Ibid.* 13 p.

¹³⁸ Inúmeras obras da *modern fantasy* se referem a essa apreensão da dimensão criadora da linguagem. Para citar apenas dois exemplos de mundos onde o domínio da magia passa explicitamente pela compreensão do verdadeiro nome das coisas temos o ciclo de *Inheritance* de Christopher Paolini e *The Kingkiller chronicle* (The Name of the Wind, The Wise Man’s Fear, The Doors of Stone (ainda não publicado)) de Patrick Rothfuss.

significance; and among the marvels is the greatest and most complete conceivable eucatastrophe. But this story has entered History and the primary world; the desire and aspiration of sub-creation has been raised to the fulfilment of Creation. The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man's history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation. This story begins and ends in joy. It has pre-eminently the 'inner consistency of reality'. There is no tale ever told that men would rather find was true, and none which so many sceptical men have accepted as true on its own merits. For the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is, of Creation.¹³⁹

As “muitas maravilhas” contidas no Evangelho e nas outras histórias de fadas, ressoam o parentesco dessa definição com o maravilhoso de Todorov, mas nem de longe é a parte central desse trecho. Mesmo a declaração de que o Evangelho é uma história de fadas, apenas introduz o problema: a Criação é a Arte Primária. O Evangelho realiza a passagem de um conjunto de histórias de fadas (que vale ressaltar não contam com a presença de fadas) subcriadas por homens, para a Criação. Ele expressa a própria essência das histórias de fadas no mundo primário. Em outras palavras, é através de histórias de fadas que as “verdades sagradas” são expressas, o que diferencia um do outro é a passagem (ou não) do mundo secundário para o primário.

Certamente, Tolkien não é o único teórico a discutir a relação próxima entre histórias de fadas, mitos e verdades sagradas. Ele recupera todo um debate da teoria antropológica em voga nos anos 1930 entre evolucionistas e difusionistas. Em seu texto há uma contraposição à ideia de que os “grandes mitos” funcionavam como uma antropomorfização da natureza. Contrapunha-se à ideia de que com o desenvolvimento das sociedades, as explicações acerca dos fenômenos naturais tornaram-se mais elaboradas/rationais e, com isso, os antigos mitos teriam se degradado para o universo dos iletrados e/ou das crianças. Para Tolkien, o que ocorreu foi justamente o inverso. *Faërie* vem antes. É a partir de *Faërie*, da subcriação através dos adjetivos que geram nomes, que são formados e compostos os mitos e as suas verdades sagradas.

¹³⁹ TOLKIEN, **The Monsters and the critics and other essays**. 155-156 pp. – “Os Evangelhos contêm uma história de fada, ou uma história que em grande medida abarca toda a essência das histórias de fadas. Eles contêm muitas maravilhas – especialmente artísticos, belos e tocantes: ‘mítico’ em seu significado perfeito e autônomo; e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatastrofe concebível. Mas, esta história entrou no mundo primário; o desejo e aspiração da subcriação foi elevada e preenchida de Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatastrofe da história humana. A Ressureição é a eucatastrofe da história da encarnação. Esta história começa e termina em alegria. Ela possui uma ‘consistência interior de realidade’. Não há nenhum conto que o homem preferiria descobrir como verdadeiro e nenhum qual tantos cétricos tenham aceitado como verdade em seus próprios méritos. Pois a Arte disso tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação.” – [Tradução Nossa]

Abandonar *Faërie* ao universo infantil é uma incompreensão deste universo e de sua potencialidade artística e, poderíamos acrescentar – embora Tolkien não o diga diretamente – uma incompreensão de sua potencialidade religiosa. Por isso, o Evangelho é caracterizado fundamentalmente como uma história de fadas, ou melhor, por isso o Evangelho incorpora as “essências” dos contos de fadas. Mas, quais são essas essências? Nessa visão, o que caracteriza as histórias de fadas são suas três faces e seus quatro elementos de estrutura narrativa, que veremos a seguir. Direta ou indiretamente, todos referenciados no trecho sobre os Evangelhos.

As faces das histórias de fada, nas palavras do autor, podem ser resumidas assim: “Even fairy-stories as a whole have three faces: the Mystical towards the Supernatural; the Magical towards Nature; and the Mirror of scorn and pity towards Man. The essential face of *Faërie* is the middle one, the Magical.”¹⁴⁰. Compreenderíamos melhor aquilo que Tolkien chama de faces das histórias de fadas, se as tratarmos como visões de mundo em relação ao sobrenatural, à natureza e ao homem. Notemos, entretanto, que mesmo encarando estas dimensões místicas, mágicas e de desprezo e pena do Homem como visões de mundo, ainda há uma desvinculação dessas “faces” com qualquer materialidade e historicidade.

De fato, Tolkien argumenta que estas características permanecem independentemente da cultura ou do momento histórico em que uma determinada “história de fada” foi composta. O mesmo pode ser dito dos elementos estruturais das narrativas: fantasia, recuperação, escape e consolo.

A Fantasia é definida como uma consequência da capacidade imaginativa do Homem que assume a forma de Arte; é a realização do pensamento. Portanto, é muito mais ampla que a literatura fantástica (estranho, fantástico e maravilhoso); é mais ampla que *fantasy*, como entendida por Carter ou por Moran; mais ampla que o *modo* fantástico de Ceserani ou Shippey. Por isso, os principais traços que discriminam as “histórias de fadas” vêm dos outros elementos estruturais. Recuperação, no sentido de restaurar uma visão clara e nova das coisas que são familiares. Escape ou fuga usados de um modo bastante literal, entretanto, o escape do mundo é descrito como a fuga de um prisioneiro e não como a deserção de um covarde: é uma reação ao mundo. E, finalmente, o consolo, que nessa formulação adquire a forma de Eucatastrofe: conceito criado por Tolkien para expressar uma certa ambiguidade nos “finais felizes”, isto é, um recurso narrativo que promove uma reviravolta no enredo, corrigindo e/ou

¹⁴⁰ *Ibid.* 125 p. – “As histórias de fada como um todo tem três faces: a Mística em relação ao Sobrenatural; a Mágica em relação à Natureza; e o Espelho de desprezo e pena em relação ao Homem. A face essencial de *Faërie* é a do meio, a Mágica.” – [Tradução Nossa]

superando os problemas/conflitos propostos anteriormente; enfim, a Eucatastrofe garante um final feliz significativo e catártico às histórias de fadas. Esse final, entretanto, deve ser temperado com elementos de catástrofe para ser significativo: a Eucatastrofe é sempre ambivalente. Os Evangelhos são, portanto, o maior consolo da história da humanidade. Mas a Ressureição, por exemplo, só pode ser a maior eucatastrofe da Encarnação justamente por conta da maior das catástrofes, que foi a Morte de Cristo: é o que possibilita a Salvação para o católico Tolkien.

Para finalizarmos este capítulo, precisamos apenas discutir dois desdobramentos das formulações teóricas de Tolkien. O primeiro deles é que a imensa maioria dos críticos que se ocupam das obras de Tolkien, direta ou indiretamente, utiliza este referencial teórico. Apenas para citar alguns: López¹⁴¹, Fimi¹⁴², Shippey¹⁴³, Auden¹⁴⁴, entre inúmeros outros. Mesmo entre os críticos que, de um modo ou de outro, minimizam a relação do corpus literário tolkeano com as “histórias de fadas”, é fácil encontrar argumentos vinculando a sua ficção ao seu entendimento sobre *Faërie*.

Algumas vezes, esta vinculação segue por outros dois caminhos, também sugeridos por Tolkien: o mito para a Inglaterra e o pano de fundo histórico para as línguas élficas. No prefácio do autor em LOTR, incluído após a segunda edição, Tolkien formula uma anedota em que vincula a produção de seu universo literário à ambição de fornecer um pano de fundo “histórico” para o desenvolvimento dos idiomas élficos (Quenya e Sindarin) criados por ele¹⁴⁵. As referências ao ímpeto de formular um conjunto de mitos para a Inglaterra, por sua vez, podem ser encontradas em diversos momentos dos textos de Tolkien, mas o momento que este intento é melhor desenvolvido está em uma carta de Tolkien a Milton Waldman de 1951¹⁴⁶.

Retomaremos esta discussão no próximo capítulo. Por ora basta-nos indicar que o substrato interpretativo resultante da incorporação acrítica das indicações de Tolkien é bastante simples: a ausência de um conjunto de lendas essencialmente inglesas seria preenchida com as lendas dos povos falantes das línguas élficas, como do Quenya e do Sindarin etc. Ainda nessa

¹⁴¹ LÓPEZ, Rosa Sílvia, **O narrar ritualístico (The Lord of The Rings de J. R. R. Tolkien.)**, Tese de Doutorado, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

¹⁴² FIMI, Dimitra, “Mad” Elves and “Elusive Beauty”: some Celtic Strands of Tolkien’s Mythology, **Folklore**, v. 117, n. 2º, p. 156–170, 2006.

¹⁴³ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**.

¹⁴⁴ AUDEN, W. H., Good an Evil in The Lord of The Rings, **Tolkien Journal**, v. 3, n. 1, p. 5–8, 1967.

¹⁴⁵ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**.

¹⁴⁶ TOLKIEN, J. R. R., **The letters of J.R.R. Tolkien**, London: Harper Collins Publishers, 2012. 144 – 145 pp.

linha argumentativa, tais lendas seriam compostas como *Faërie*, e, portanto, a “única” e “correta” forma de interpretar a obra de Tolkien seria interpretá-la seguindo os passos indicados e definidos pelo próprio autor: um procedimento simples, direto e equivocado de muitas formas. É um procedimento que toma o autor de uma obra como seu melhor crítico e, no mínimo confunde curiosidade com método de análise, como bem indicou Walter Benjamin¹⁴⁷.

Enfim, boa parte dos comentadores incorpora de Tolkien:

- 1) seu entendimento sobre *Faërie*;
- 2) sua ambição de constituir um mito para Inglaterra e
- 3) a necessidade de um pano de fundo “histórico” para o desenvolvimento das línguas élficas criadas por ele.

Embora esses elementos possam vir a ser importantes para a compreensão de sua obra, não podemos tomá-los como um guia único e definitivo de interpretação da ficção Tolkeana. Há, no mínimo, um grande motivo para desconfiar deste percurso de interpretação: a obra fala por si, a intenção do autor não corresponde à obra e, em alguns casos, poderíamos dizer que podem até mesmo ser antagônicos. Portanto, limitar a interpretação da obra às linhas de análise propostas pelo próprio autor seria um erro primário.

Vale dizer, contudo, que não é um erro exclusivo dos fãs e defensores de Tolkien. O direcionamento no modo de se ler a obra ficcional tolkeana pelas lentes do teórico Tolkien é tão impregnado que a expressão “mitologia tolkeana” é utilizada inclusive pelos críticos detratores da obra. Afinal, se o próprio autor disse que sua intenção era construir um mito para a Inglaterra, podemos supor que sua obra seria uma “mitologia”. Esta discussão será aprofundada no decorrer do trabalho, mas dois pontos devem ser antecipados para evitar mal-entendidos:

- 1) como já vimos, para Tolkien, o conceito de mito se refere à expressão de uma verdade sagrada e possui um forte componente religioso e
- 2) Mito e mitologia são conceitos diferentes, mas, que constantemente são confundidos ou tratados como sinônimos pela maior parte dos comentaristas de Tolkien, geralmente do mesmo modo que fizemos no início deste parágrafo, isto é, a intenção era produzir “mitos”, logo se produz uma “mitologia”.

Esta confusão entre Mito e mitologia, mais que um mero erro conceitual, é um sintoma de um problema mais amplo, usualmente menosprezado pelos críticos de Tolkien: será que é possível produzir um mito na Inglaterra do século XX? Esta não é uma questão simples

¹⁴⁷ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

de ser respondida. Se entendermos o mito como um conjunto de histórias que explicam o surgimento e/ou transformação do Mundo; ou o surgimento e/ou a transformação do Homem e que, principalmente, são sagradas para uma Comunidade, conforme definiu Eliade¹⁴⁸, a resposta será curta: não, não é possível constituir um mito nos moldes que descrevemos acima.

Entretanto, precisamos ressaltar, é possível a produção de uma mitologia: uma interpretação acerca dessas narrativas sagradas. Intuitivamente os críticos de Tolkien chamam de mitologia as narrativas porque percebem que, embora tratem do surgimento e das transformações do Mundo, e/ou tratem do surgimento e das transformações do Homem, estas narrativas não são sagradas para nenhuma comunidade. Desse modo, tais narrativas “devem ser” racionalizações sobre mitos, “devem ser” mitologia. Embora essa discussão possa ser bastante extensa, não nos deteremos muito nela aqui. Como esperamos indicar nos próximos capítulos, a obra de Tolkien não é nem mito, nem mitologia, mas ao contrário, se apresenta como um simulacro de mitos, justamente pela ausência de materialidade e de lastro social.

O segundo desdobramento acerca da formulação teórica de Tolkien, em certo sentido, já foi antecipado. As interpretações do conceito de *fantasy* propostas por Carter e por Moran são derivações da teoria tolkeana e, certamente, não são as únicas. Apesar de ser proveniente de um percurso teórico e analítico bastante diferente, é possível vincular o entendimento que nós propomos para *fantasy* a esta linha de desenvolvimento. Nós vislumbramos o gênero *fantasy* como uma obra de ficção que, simultaneamente:

- 1) se passa em um “mundo secundário” constituído por magia e
- 2) situa este “mundo secundário” fora do tempo.

Uma análise apressada tenderá a igualar a nossa apreensão do gênero à interpretação de Moran antes das flexibilizações. Não é o caso. Seguindo a apreensão de universo secundário de Tolkien, Moran, propôs “apenas” a existência desse universo secundário. Todavia, o próprio Moran salienta que se levarmos às últimas consequências, toda obra literária cria um universo secundário, não apenas as do gênero *fantasy* e/ou *modern fantasy*. Esperamos ter demonstrado que esta interpretação radical já estava presente na formulação teórica do próprio Tolkien.

Como já antecipamos na Introdução, a própria organização de nosso trabalho foi pensada para expressar nossa compreensão do *modern fantasy*. Desse modo, na Parte III deste trabalho, tentaremos demonstrar que a manifestação do gênero *fantasy* retira este mundo secundário do tempo, de um modo bastante similar às “histórias de fadas” descritas por Tolkien.

¹⁴⁸ ELIADE, Mircea, **Mito e realidade**, 6ª. São Paulo: Perspectiva, 2006.

A próxima característica pode gerar ainda mais dúvidas no caso de uma leitura superficial. Vislumbramos este mundo secundário fora do tempo, como sendo constituído por magia. O que é bem diferente de um mundo secundário onde “apenas” exista magia, tal qual a formulação de Carter. Do mesmo modo que é bem diferente de um universo literário em que outros elementos sobrenaturais se manifestem, como ocorreria no maravilhoso de Todorov. É isso que discutiremos na Parte II deste trabalho: o mundo secundário do *modern fantasy* é mágico, não apenas contém magia e/ou outros elementos “sobrenaturais”.

O caminho de apresentação dos resultados da pesquisa não é o mesmo que o caminho da pesquisa em si. A apresentação deve ser pensada de um modo a facilitar o entendimento dos resultados obtidos. Por isso decidimos expor a nossa apreensão sobre o gênero antes que a discussão que fundamentou este entendimento fosse exposta. Para não haver dúvidas, a formulação acima foi desenvolvida a partir da análise da obra ficcional de Tolkien. Expomo-la de antemão apenas para clarificar as escolhas de organização do texto. Por isso, o último capítulo dessa primeira parte trata do modo de organização do *legendarium* tolkeano.

Capítulo III. A organização do *legendarium* tolkeano

The most critical reader of all, myself, now finds many defects, minor and major, but being fortunately under no obligation either to review the book or to write it again, he will pass over these in silence, except one that has been noted by others: the book is too short.¹⁴⁹

Ninguém, em sã consciência, pode dizer que *The Lord of The Rings* é um livro curto; entretanto, como vimos na epígrafe acima, é exatamente isso que Tolkien faz. É certo que LOTR não é o único livro do autor inglês a ser ambientado no mesmo “mundo secundário”, ao contrário, é apenas um dentre inúmeros e, por vezes, confusos textos que se relacionam entre si. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, podemos dizer que o livro é curto: LOTR narra “somente” o final de uma Era. Defendemos aqui que Tolkien é, simultaneamente, o grande expoente e o fundador do *modern fantasy* pelo conjunto de sua obra, não apenas por LOTR ou *The Hobbit* ou *The Silmarillion*.

Mas, para demonstrarmos este ponto de vista, é necessário percorrer um longo caminho. Este caminho, como em toda análise literária digna desse nome, começa e termina na obra do autor, mais especificamente em sua produção literária. A obra de Tolkien, todavia, é extremamente extensa e bastante complexa. Portanto, o nosso primeiro passo deve ser vislumbrar como esta obra é organizada.

a) Arda é o nome do mundo

Antes de tudo, devemos ter em mente que Tolkien publicou uma série de textos oriundos de sua atuação acadêmica: artigos científicos, traduções, contribuições para dicionários, prefácios, posfácios, palestras etc. Expressando uma das principais tendências entre os “tolkeanistas”, Jane Chance, no prefácio de um de seus livros, afirma que: “Tolkien did not compartmentalize the writing of his scholarly or philological essays and notes and the writing of his fiction”¹⁵⁰. Não obstante, vamos evitar nos referir a esses textos, salvo quando essenciais para responder questões pontuais. São as obras do Tolkien ficcionista o que nos interessa. Mesmo se ele não separasse as suas duas áreas de atuação, a sua tradução de *Beowulf* só nos

¹⁴⁹ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. – “O leitor mais crítico de todos, eu mesmo, agora encontra muitos defeitos, menores e maiores, mas felizmente, não tendo a obrigação de criticar o livro ou escrevê-lo novamente, passará sobre ele em silêncio, com exceção de um defeito que foi notado por alguns: o livro é curto demais.” (XIV p.)

¹⁵⁰ CHANCE, Jane, *Tolkien’s art: a mythology for England*, Rev. ed. Lexington: University Press of Kentucky, 2001. VII-VIII pp. – “Tolkien não compartimentalizava a escrita de seus ensaios e notas acadêmicas ou filológicas e a escrita de sua ficção.” – [Tradução nossa]

interessaria se influenciasse direta e especificamente uma determinada parcela de sua produção literária. *On fairy-Stories* é a única exceção, pois, como vimos, além de ser uma referência para a maior parte da crítica, este ensaio expressa boa parte da visão religiosa de Tolkien. Portanto, ele está presente, direta ou indiretamente, em todo o nosso trabalho.

Note que, mesmo entre os textos ficcionais, não são todos que nos interessam. *Folha por Niggle*¹⁵¹ (*Leaf by Niggle*), por exemplo, é um conto que narra a história de um pintor completamente consumido por seu trabalho. Ele se dedica tão profundamente a pintar cada uma das folhas, com uma quantidade absurda de detalhes, que acaba por perder de vista a própria árvore; Niggle morre sem concluir sua obra, mas o seu quadro aparece no Purgatório para que ele, finalmente, possa finalizá-lo. O conto é interessantíssimo por si só, e é lembrado por mais de um crítico (White¹⁵², López¹⁵³, entre outros) como sendo uma alegoria do modo como Tolkien via seu trabalho de escrever *The Lord of The Rings* e *The Silmarillion*, pois, o autor se via preocupado demais com detalhes e acabava por perder a imagem geral. Não obstante, não faz parte do corpus que analisamos. Nosso foco foi direcionado para as obras que se passam em Arda, que narram histórias ambientadas em “Eä, the World that Is.”¹⁵⁴

Numa das cartas de Tolkien enviadas a um editor, Milton Waldman, em 1951, temos indicado os contornos das obras a que nos referimos. Vale ressaltar que esta carta é a indicada por inúmeros críticos como sendo o momento em que Tolkien define a sua “mitologia”. O próprio Christopher Tolkien cita esta carta em diversos momentos, inclusive no prefácio de *The Silmarillion*¹⁵⁵. Não por acaso, este é um texto central, ao qual faremos (e já fizemos) referência em outros momentos do trabalho.

– I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own (bound up with its tongue and soil), not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. There was Greek, and Celtic, and Romance, Germanic, Scandinavian, and Finnish (which greatly affected me); but nothing English, save impoverished chap-book stuff. Of course there was and is all the Arthurian world, but powerful as it is, it is imperfectly naturalized, associated with the soil of Britain but not

¹⁵¹ TOLKIEN, J. R. R., **Sobre história de fadas**, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. 91-118 pp.

¹⁵² WHITE, Michael, **Tolkien: uma biografia**, 1ª. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

¹⁵³ LÓPEZ, Rosa Sílvia, **O Senhor dos Anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra**, 1ª. São Paulo: Devir & Arte e Ciência, 2004.

¹⁵⁴ TOLKIEN, J. R. R., **The Silmarillion**, 1º. London: Harper Collins Publishers, 2011. 9 p. – “Eä, o Mundo que É.” TOLKIEN, J. R. R., **O Silmarillion**, 1ª. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 9 p. Em todo o trabalho, a tradução de *The Silmarillion* que utilizaremos será essa. Para facilitar a leitura, indicaremos apenas a página entre parênteses. Isso evitará a necessidade de citar o mesmo livro duas vezes na mesma nota. Nas situações em que propusermos uma tradução diferente, indicaremos como tradução nossa.

¹⁵⁵ TOLKIEN, **The Silmarillion**.

with English; and does not replace what I felt to be missing. For one thing its 'faerie' is too lavish, and fantastical, incoherent and repetitive. For another and more important thing: it is involved in, and explicitly contains the Christian religion. For reasons which I will not elaborate, that seems to me fatal. Myth and fairy-story must, as all art, reflect and contain in solution elements of moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary 'real' world. (I am speaking, of course, of our present situation, not of ancient pagan, pre-Christian days. And I will not repeat what I tried to say in my essay [On faire stories], which you read.) Do not laugh! But once upon a time (my crest has long since fallen) I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic, to the level of romantic fairy-story – the larger founded on the lesser in contact with the earth, the lesser drawing splendour from the vast backcloths – which I could dedicate simply to: to England; to my country. It should possess the tone and quality that I desired, somewhat cool and clear, be redolent of our 'air' (the clime and soil of the North West, meaning Britain and the hither parts of Europe: not Italy or the Aegean, still less the East), and, while possessing (if I could achieve it) the fair elusive beauty that some call Celtic (though it is rarely found in genuine ancient Celtic things), it should be 'high', purged of the gross, and fit for the more adult mind of a land long now steeped in poetry. I would draw some of the great tales in fullness, and leave many only placed in the scheme, and sketched. The cycles should be linked to a majestic whole, and yet leave scope for other minds and hands, wielding paint and music and drama. Absurd.¹⁵⁶

Aqui, fica claro aquilo que indicamos no capítulo anterior como a aspiração de Tolkien de formular uma “mitologia” para a Inglaterra. É certo que ele conclui o raciocínio dizendo que é absurda a ideia de formular um conjunto de lendas que abrangeriam todas as variações míticas, do cosmogônico ao conto de fadas romântico. Todavia, foi exatamente isso

¹⁵⁶ TOLKIEN, *The letters of J.R.R. Tolkien*. 144-145 pp. “– Eu lamentava desde cedo a pobreza do meu próprio e amado país; ele não possuía histórias próprias dele (fundadas em sua língua e em seu solo), não com a qualidade que buscava e encontrava (como um ingrediente) nas lendas de outras terras. Existiam gregas, e celtas, e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas (que muito me afetaram); mas nada Inglês, exceto materiais empobrecidos de livros populares. É claro que existia e existe todo o mundo Arturiano, mas poderoso como é, está imperfeitamente naturalizado, está associado ao solo da Bretanha, mas não ao Inglês; não substitui aquilo que eu sentia estar faltando. De um lado, sua “faerie” é muito exagerada e fantástica, incoerente e repetitiva. De outro lado, e mais importante: está envolta em, e contém explicitamente, a religião Cristã. Por razões que eu não vou elaborar, isto me parece fatal. Mito e contos de fadas devem, assim como todas as artes, refletir e conter em si mesmas elementos de moral e Verdades (ou erros) religiosas, mas não explicitamente, não da forma conhecida no “real” mundo primário. (Eu estou falando, é claro, da nossa situação presente, não de uma antiguidade pagã, pré-Cristã. E eu não vou repetir no meu ensaio [Sobre Contos de Fadas], que você leu). Não ria! Mas, em um determinado momento (minha crista já foi baixada há muito) eu tinha em mente construir um corpo de lendas mais ou menos conectadas, englobando das maiores e cosmogônicas, até o nível das histórias de fadas românticas – as maiores fundadas nas menores em contato com a terra, as menores esboçando os esplendores de um vasto pano de fundo – que eu simplesmente dedicaria para Inglaterra; para o meu país. Isto deveria possuir o tom e a qualidade que eu desejava, um tanto sereno e claro, com a fragrância do nosso “ar” (o clima e o solo do Noroeste, isto é, da Bretanha e de outras partes altas da Europa: não da Itália ou do Egeu, menos ainda do Oriente), enquanto possuísse (se eu pudesse alcançar) a intangível beleza que alguns chamam de Celta (embora isto raramente seja encontrado nos genuínos antigos materiais célticos), deveria ser “alto”, purgado do vulgar, adequado para uma mente mais adulta de uma terra há muito saturada de poesia. Eu criaria alguns dos grandes contos em sua completude, e deixaria vários apenas esquematizados ou no rascunho. Os ciclos deveriam se vincular a um todo majestoso, e ainda assim deixar possibilidades para outras mentes e mãos brandindo pinturas, e música e drama. Absurdo.” – [Tradução nossa].

que Tolkien tentou fazer. De certa forma, sua intenção nos ajuda a compreender porque, apesar de se passarem no mesmo “mundo secundário”, as obras individuais do *legendarium* tolkeano parecem incorporar características de gêneros, modos ou formas literárias distintos. Voltaremos a isso em diversos momentos durante o trabalho.

Pode-se compreender a adjetivação de absurda da ideia expressa na carta, se lembrarmos que em 1951, Tolkien estava enfrentando uma crise sobre sua obra. O texto de *The Lord of The Rings* estava pronto desde 1949 e Tolkien almejava, acima de tudo, publicá-lo em conjunto com partes de “The Silmarillion”, mas as constantes negativas das editoras em publicar este último vinham atrasando até mesmo a publicação de LOTR. A “crista”, portanto, teria baixado porque Tolkien – naquele momento – não via condições de publicar seu *legendarium*. Precisou, como sabemos, de mais três anos para publicar até mesmo *The Lord of The Rings*, cujo texto já estava concluído. Além disso, vale destacar que Tolkien realmente não conseguiu publicar seu conjunto de “contos míticos”. Entretanto, continuou trabalhando nesses contos até a sua morte em 1973. Ou, de uma forma mais direta, “o corpo de lendas mais ou menos conectadas” nunca deixou de ser a ambição de Tolkien. É justamente desse “corpo de lendas”, desse *legendarium*, que construímos o corpus de nossa pesquisa.

Antes de formular os contornos do *legendarium*, é importante indicar alguns pontos importantes do trecho acima que tangenciam a nossa discussão. Primeiro, Tolkien indica que a ausência de um *legendarium* inglês foi o que motivou a escrita de suas obras. Nesta linha, ele incorpora uma necessidade de suprir essa lacuna na produção literária inglesa. O argumento é questionável, mas parece que a visão de Tolkien é aceita como verdade absoluta pela maior parte da crítica tolkeanista.

Em segundo lugar, é interessante notar as poucas indicações do como essas histórias seriam formuladas. Por citar diretamente as mitologias gregas, célticas, românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas, os críticos usualmente procuram as referências míticas para suas análises do *legendarium* nestes locais, obtendo diferentes graus de sucesso em suas empreitadas. Entretanto, me parece que há um detalhe que escapa desse tipo de abordagem: para Tolkien as “maiores histórias” seriam fundadas nas “menores histórias”, não o contrário. Poderíamos ler, portanto, que de algum modo os “contos de fadas românticos” fundariam os “contos cosmogônicos”. De certa forma, esta apreensão de Tolkien pode nos fornecer alguns novos caminhos de análise.

O terceiro ponto a ser indicado das reflexões de Tolkien acima, mesmo que não profundamente desenvolvido, é que as apreensões religiosas dos autores devem ser e são

intrínsecas às suas obras. Contudo, o cristianismo – como religião organizada e/ou Igreja – não deve ser representado ficcionalmente em “mitos e contos de fadas”. Essa é uma perspectiva bastante interessante, ainda mais se lembrarmos que Tolkien era um católico bastante fervoroso. A ausência de Igrejas e/ou qualquer forma de religião institucionalizada em *The Hobbit*, LOTR ou no restante do *legendarium* é quase sempre explicada por esta apreensão de Tolkien. Mas, o que é pouco desenvolvido na discussão é: o que impediria a representação literária do cristianismo nestes gêneros? Tolkien não desenvolve o argumento na Carta para Milton Waldman porque, em sua visão, já o teria formulado em *On faire Stories*. Nesta linha, o argumento seria a ligação dos Evangelhos com as histórias de fadas. Ou, mais especificamente, de como os Evangelhos seriam histórias de fadas transpostas para o “Mundo Primário”, como vimos anteriormente. Contudo, não podemos excluir a possibilidade de que essa apreensão seja uma tentativa de blindar a Igreja de eventuais críticas. Mas, se seguíssemos por esse caminho nos afastaríamos muito de nosso objetivo.

Neste ponto, portanto, devemos retomar a constituição do nosso corpus de análise. O elemento que conecta as diversas partes do *legendarium* tolkeano é que são narrativas que se passam em Arda. Neste caso, surge a questão: como podemos definir o que é Arda? A resposta simples é que seria a versão de Tolkien do planeta Terra. Mas, talvez a resposta simples não seja suficiente neste caso. De um modo consistente com a perspectiva de um *legendarium* – abrangendo dos mitos cosmogônicos ao conto de fadas romântico – Arda se transforma de duas formas importantes. Primeiro, há uma transformação no que seria a materialidade do “mundo secundário”, ou seja, Arda teria se modificado objetivamente. Segundo, há uma transformação nas formas de representação de Arda no interior das narrativas do *legendarium*.

Para facilitar o entendimento acerca das transformações dos contornos “objetivos” de Arda, abaixo temos um mapa do mundo ficcional tolkeano compilado por Karen Wynn Fonstad (Figura 1). Na figura temos uma imagem de como seria Arda logo após a sua criação sob o subtítulo “Círculos do Mundo antes da Mudança”, isto é, plana e com as chamadas “Terras Abençoadas” dentro do mundo. Além disso, na imagem abaixo, sob o subtítulo “Círculos do Mundo depois da Mudança”, temos Arda na Terceira Era, um mundo em formato elipsoide e com as “Terras Abençoadas” fora do Mundo. Note que estas mudanças não expressam apenas uma mudança na representação de Arda. Ela *era* plana, agora ela *é* elipsoide, e como ficará claro no desenvolvimento do argumento, a própria transformação é incorporada como parte do *legendarium*.

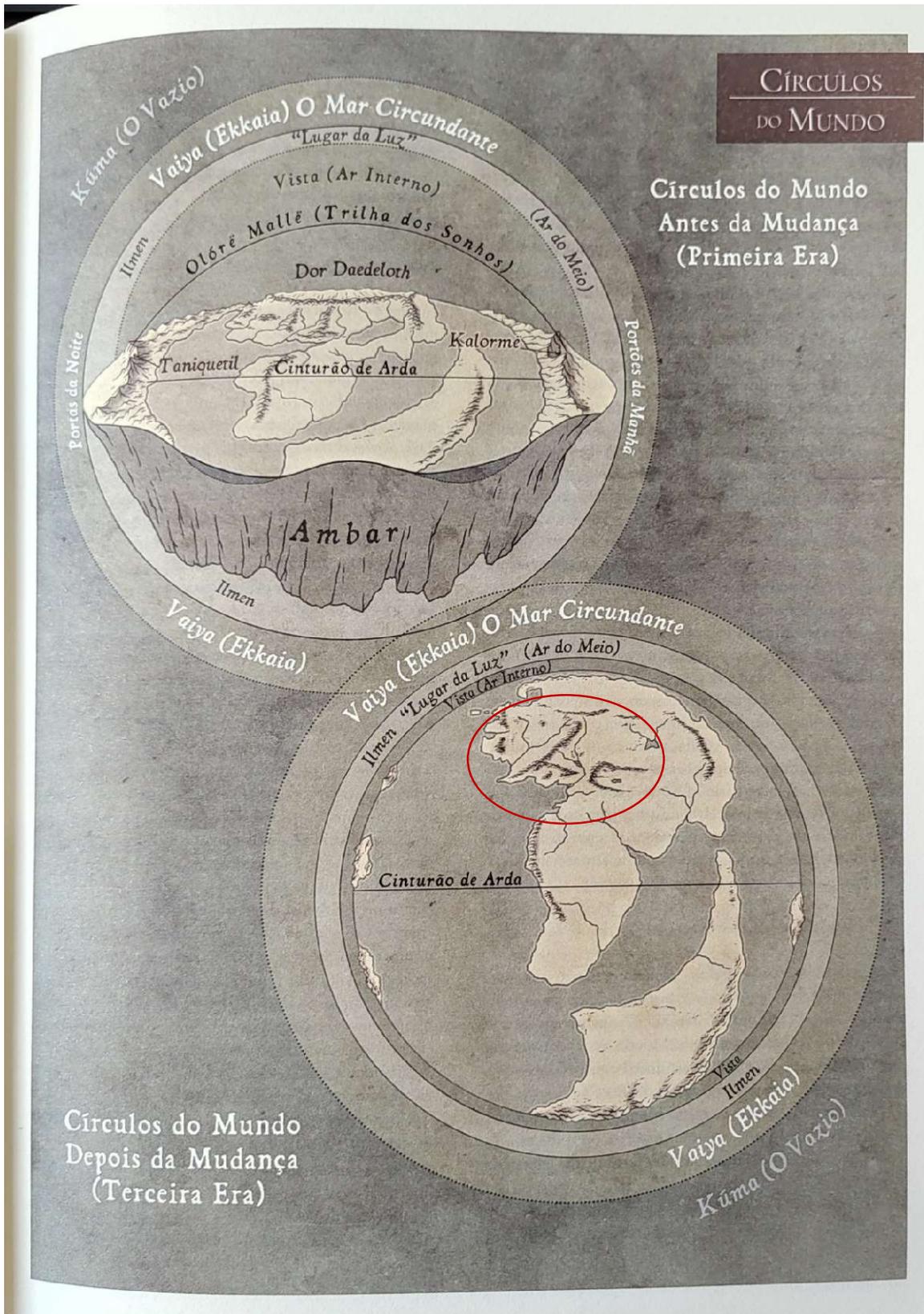


Figura 1 – Os círculos do Mundo¹⁵⁷.

¹⁵⁷ FONSTAD, Karen Wynn, *O atlas da terra-média.*, 1ª. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2022. 9 p.

Na figura acima, destacamos com um círculo vermelho a região onde se passa a maior parte da narrativa de *The Lord of The Rings*. Certamente, é uma aproximação, os contornos estão longe de estarem exatos. Mas, de um modo geral, podemos dizer que o território destacado será referenciado nas obras tolkeanas como Middle-earth, como Terra-média. Muitos leitores de *The Hobbit* e/ou *The Lord of The Rings*, ao serem questionados sobre onde se passam estas narrativas, responderiam Middle-earth. Todavia, como podemos perceber na própria imagem acima, Middle-earth é apenas um dos continentes de Arda.

No interior do *legendarium* tolkeano, no extremo “cosmogônico” por assim dizer, temos “Ainulindalê” – “A Música dos Ainur”. Neste conto, publicado pela primeira vez em *The Silmarillion*, narra-se a criação do Mundo. Aqui, conta-se como Eru-Ilúvatar criou os Ainur (os Sagrados) e propôs lhes um tema musical. Após ouvir a música dos Ainur, Eru-Ilúvatar teria dito “Eä!”, que estas coisas sejam. E, assim, teria surgido Arda. Voltaremos a isso em diversos momentos.

Também é importante indicar outro ponto que será mais bem trabalhado à frente, no Capítulo IV sobre Númenor. A saber, que embora a criação de Arda esteja narrada em *The Silmarillion*, boa parte do formato e da história do mundo pode ser conhecido pelo leitor atento de LOTR. Mesmo as transformações no formato de Arda representadas na Figura 1 são indicadas em LOTR. Tais mudanças ocorreram durante a Segunda Era, milhares de anos antes dos eventos de *The Hobbit* e LOTR, tiveram como principal resultado a retirada das “Terras Abençoadas” (ou “Terras Imortais”) dos “Círculos do Mundo”. Como veremos em outros momentos no decorrer do trabalho, podemos dizer que tais transformações são extremamente importantes para o desenvolvimento das narrativas de *The Hobbit* e LOTR. Indicando, talvez, que a narrativa cosmogônica foi fundada nas “narrativas menores”.

Entretanto, é importante ressaltar que os “eventos” de *The Hobbit* e LOTR ocorreram numa área bastante restrita de Arda. Novamente um dos mapas compilados por Fonstad pode facilitar o entendimento dessa questão. Abaixo (Figura 2) temos um mapa mais detalhado de Middle-earth, desta vez com os contornos do continente mais definidos. O mapa em si pode ser encontrado em LOTR. O trabalho de Fonstad, nesse caso foi apenas indicar o caminho percorrido por algumas personagens no período imediatamente anterior à chegada de Frodo e dos outros Hobbits a Valfenda (Rivendell). Embora não estejam descritos, todos os locais onde há ação das personagens de LOTR no período da narrativa estão circunscritos no mapa abaixo. Desde o Condado (Shire) – local em que os Nazgûl chegam em “23 de setembro de 3018” –, até Mordor, de onde Gollum foi liberado em 3017. Abaixo, portanto, estão todos

referências apareçam em meio a uma das poucas passagens onde podemos antever uma certa religiosidade ritualizada. Faramir instrui Frodo e Sam: “We look towards Númenor that was, and beyond to Elvenhome that is, and to that which is beyond Elvenhome and will ever be.”¹⁶⁰. Númenor era um Reino/Ilha que afundou milhares de anos antes dos eventos de *The Hobbit* e LOTR; Elvenhome, ou Tol Eressëa é a Terra dos elfos; e, finalmente, o que fica além de Elvenhome é Valinor, o Continente Abençoado, a morada dos Valar (Os Poderes do Mundo). São Terras que não pertencem aos mortais e o grau de sacralidade aumenta conforme nos dirigimos a Oeste. A própria transformação do mundo indicada na Figura 1 é que está sendo descrita nesta passagem. Tol Eressëa e Valinor estavam no Mundo durante a Primeira Era de Arda (e durante a Segunda, também). A Ilha de Númenor foi criada no início e destruída ao final da Segunda Era. Inclusive é a própria destruição de Númenor que altera os “Círculos do Mundo”, daí as diferenças mostradas na Figura 1.

Portanto, nosso foco é Arda, não Middle-earth. Sabemos que a imensa maioria das histórias do *legendarium* tolkeano se passa em Middle-Earth; e mesmo aquelas que se passam em outro lugar, são contadas apenas por afetar, direta ou indiretamente, Middle-earth. Não poderia ser diferente, afinal: “Middle-earth [...] It is just a use of Middle English middel-erde (or erthe), altered from Old English Middangeard: the name for the inhabited lands of Men ‘between the seas’.”¹⁶¹. Portanto, Middle-earth se refere à Midgard, à Terra do meio, à Terra dos Homens, aquela que não é o Paraíso, nem o Inferno, nem o mundo das Fadas. Portanto, se referir ao mundo de Tolkien não como Middle-Earth, mas como Arda, pode parecer apenas um detalhe, ou um certo purismo. Não é o caso.

Como veremos no capítulo IV, Númenor é, no mínimo, uma referência à Atlântida e/ou à Utopia. Discutir o modo como se relacionam é fundamental para compreender o próprio funcionamento de Arda. Valinor é similar, ou ainda mais grave. Já dissemos que esta é a morada dos Valar. É importante frisar que por um grande intervalo de tempo – nesse universo imaginário –, Valinor estava apenas do outro lado do Mar. Em outras palavras, o Sagrado em Arda é imanente, estava no interior do mundo e não fora dele e, por isso, se manifesta na própria constituição geográfica desse mundo. Assim, podemos dizer que Arda abriga o mundo dos

¹⁶⁰ *Ibid.* 676 p. – “Olhamos na direção de Númenor que era, e mais além na direção de Casadelfos que é, e para aquela que fica além de Casadelfos e sempre será.” (711 p.)

¹⁶¹ TOLKIEN, **The letters of J.R.R. Tolkien**. 220 p. – “Terra-média [...], é apenas um uso da palavra *middel-erde* (ou *erthe*) do inglês médio, alterada a partir da palavra *Middangard* do inglês antigo: o nome para as terras habitadas dos Homens “entre os mares”. CARPENTER, Humphrey (Org.), **As cartas de J.R.R. Tolkien**, 1ª. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. 212 p.

Homens, palco central desse “universo secundário”, mas também terras que não são – e nem pertencem aos – mortais, como discutiremos nas Partes II e III deste trabalho. Portanto, reforçamos: a nossa discussão é sobre Arda e não apenas sobre Middle-earth.

b) Os textos do *Legendarium*

Mesmo com esse recorte, o número de obras publicadas ainda é imenso. Um poema sobre Eärendil publicado na Oxford Magazine em 1914 (disponibilizado em quatro versões no *The Book of Lost Tales 2*¹⁶²) é a primeira referência ao Universo imaginário que contém Arda. A última publicação, até agora, foi *The Nature of Middle-earth*¹⁶³, lançada em setembro de 2021. Como Tolkien faleceu em 1973, a imensa maioria dessas publicações são póstumas. Com exceção do volume contendo as cartas de Tolkien, que é organizado por Humphrey Carpenter¹⁶⁴, e de *The Nature of Middle-earth*, que é organizado por Carl F. Hostetter, todas as publicações póstumas foram selecionadas, organizadas e editadas por Christopher Tolkien, terceiro filho de Jonh Ronald, e autor do mapa de Middle-Earth (base para a Figura 2) que acompanha a publicação de *The Lord of The Rings* desde sua primeira edição.

Apesar de haver alguns escritos desde 1914, a imensa maioria do material que se passa em Arda, produzido antes do lançamento de *The Hobbit*, foi publicado postumamente. Além, é claro, do material que não foi publicado até agora, e com a morte de Christopher Tolkien em 2020, possui um destino bastante incerto.

Em vida, Tolkien publicou alguns poemas e contos¹⁶⁵, *The Hobbit* em 1937 e os três volumes de *The Lord of The Rings* (*The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers*, *The Return of the King*) entre 1954 e 1955. Desde o lançamento de *The Hobbit*, Tolkien tentou publicar inúmeras vezes partes de “The Silmarillion”, mas sempre foi rejeitado pelas editoras. Os biógrafos de Tolkien, Carpenter¹⁶⁶ e White¹⁶⁷, tentam explicar as negativas das editoras pela natureza do material, à época, bastante desconexo.

¹⁶² TOLKIEN, J. R. R., **The Book of Lost Tales 2**, 1º. New York: Del Rey Book & Ballantine Books, 1992. 271-273 pp.

¹⁶³ TOLKIEN, J. R. R., **The nature of Middle-earth: late writings on the lands, inhabitants, and metaphysics of Middle-earth**, 1ª. London: HarperCollinsPublishers, 2021.

¹⁶⁴ TOLKIEN, **The letters of J.R.R. Tolkien**.

¹⁶⁵ Temos acesso a esse material apenas pelas publicações póstumas e/ou por sua inclusão em *The Hobbit* ou LOTR. Por exemplo, Bilbo “canta” uma versão do poema dedicado a Eärendil ao qual nos referimos anteriormente durante sua estada em Valfenda.

¹⁶⁶ CARPENTER, **Tolkien: uma biografia**.

¹⁶⁷ WHITE, J. R. R. **Tolkien: O Senhor da Fantasia**.

Em 1977, quatro anos após a morte de Tolkien, Christopher publica um volume intitulado *The Silmarillion*, que, ao mesmo tempo, é maior e menor do que John Ronald imaginava. Literalmente, *The Silmarillion* se refere apenas ao “Quenta Silmarillion”. Isto é, se refere ao conjunto de histórias envolvendo a luta dos elfos (auxiliados, vez ou outra, pelos Valar, Maiar ou Homens) para recuperar as Silmarils¹⁶⁸ que foram roubadas por Morgoth¹⁶⁹. Entretanto, o volume publicado também contém o “Ainulindalë” e o “Valaquenta” que tratam dos Ainur (Valar e Maiar); o “Akallabêth” que narra a queda de Númenor; e uma parte que trata “Dos anéis de poder e da Terceira Era”; por isso, é maior que John Ronald imaginava. Entretanto, também é menor, pois, não engloba todo o material produzido por Tolkien a respeito de nenhum desses temas.

Contudo, Christopher Tolkien parecia estar comprometido a publicar tudo o que seu pai havia produzido acerca das Primeiras Eras de Arda. E, em 1980, publica o volume intitulado *Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth*¹⁷⁰, basicamente com materiais que deveriam fazer parte do volume anterior, mas, estavam menos prontos. Esses dois volumes, após receber o trabalho editorial de Christopher Tolkien, mantêm uma maior coerência interna com os materiais publicados anteriormente. Por exemplo, Gandalf é uma das personagens centrais de *The Hobbit* e de *The Lord of The Rings*, em *The Silmarillion* ele é chamado de Ólorin e ainda não é um Mago. Mas, já em LOTR ele nos diz que era chamado de Ólorin no Oeste, antes de vir para Middle-Earth. Trataremos melhor disso durante nossa discussão sobre magia no Capítulo V.

Por sua vez, os doze volumes que compõem a coleção *The History of Middle-earth*, que foram publicados entre os anos de 1983 e 1996, são um pouco diferentes. Não que não exista coerência interna com os materiais publicados anteriormente, mas são materiais mais “crus”, e o trabalho editorial de Christopher Tolkien aparece, principalmente, como comentários paralelos ao texto. Esses comentários são bastante complexos e, algumas vezes, são tão (ou mais) extensos que o próprio conto e/ou o poema que está sendo apresentado.

¹⁶⁸ Três joias produzidas antes das Eras *da Sol* por Feanor, príncipe dos Noldor e maior artesão élfico de todos os tempos. Essas joias continham em seu interior a luz das árvores de Valinor (Telerion e Laurelin, das quais foram criadas *a Sol* e *o Lua*, respectivamente).

¹⁶⁹ O nome significa Inimigo em Quënya, uma das línguas élficas. É o modo como Feanor se refere a Melkor, um Vala de grande poder, mas que “caiu” e se tornou mal. Entre seus diversos “feitos” estão o roubo das Silmarils, o assassinato de Finwë (Rei dos Noldor e pai de Feanor) e o envenenamento das árvores de Valinor (Telerion e Laurelin).

¹⁷⁰ TOLKIEN, J. R. R., **Unfinished Tales: of Númenor and Middle-earth**, 1º. London: Harper Collins Publishers, 2009.

Entre os principais desdobramentos desta característica está a possibilidade de termos contato com personagens que foram esquecidos e/ou substituídos nas versões finalizadas para a publicação por John Ronald. É o caso da personagem Eriol, que a princípio possuía um papel fundamental da construção de toda a narrativa tolkeana, mas não é mencionado em *The Hobbit* e/ou em LOTR. Para sermos ainda mais específicos, Eriol sequer é mencionado em *The Silmarillion* ou em *Unfinished Tales*.

Ao observarmos a versão de “A Música dos Ainur” disponibilizada em *The Lost Tales*, após uma breve ambientação, nós vemos Eriol questionando Rúmil: “‘Tell me’, said Eriol, ‘for I long to learn, what was the Music of the Ainur?’”¹⁷¹. A resposta não vem na linha seguinte. No lugar, temos quase cinco páginas de comentários de Christopher Tolkien indicando diferenças na nomeação dos “povos” élficos entre o que está sendo publicado em *Lost Tales* e o que havia sido publicado em *The Silmarillion*, bem como algumas adaptações linguísticas de um conto para outro e, principalmente, como esta versão se relaciona com os outros contos ambientados em Arda. Somente após isso, temos a resposta de Rúmil:

Hear now things that have not been heard among Men, and the Elves speak seldom of them; yet did Manwë Súlimo, Lord of Elves and Men, whisper them to the fathers of my father in the deeps of time. Behold, Ilúvatar dwelt alone. Before all things he sang into being the Ainur first, and greatest is their power and glory of all his creatures within the world and without. Thereafter he fashioned them dwellings in the void, and dwelt among them, teaching them all manner of things, and the greatest of these was music.¹⁷²

Eriol, portanto, é uma personagem mediadora entre a narrativa e o leitor do século XX. Para percebermos esse movimento de mediação basta-nos lembrarmos que Eriol é um Homem que viajou para a Terra dos Elfos e que está aprendendo as histórias e tradições desse Povo. O diálogo necessário para ele compreender a estrutura e a amplitude desse conhecimento funciona como um processo de tradução. Eriol torna o conhecimento Sagrado, mítico e eterno dos Elfos compreensível para os “mortais”. Em *The Hobbit* e em LOTR, como veremos em breve, temos outras personagens que cumprem esse papel de tradução entre dois universos diferentes. Mas, Eriol foi deixado de lado.

¹⁷¹ TOLKIEN, J. R. R., **The Book of Lost Tales 1**, 1º. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1992. 45 p. – “‘Me conte’, disse Eriol, ‘pois eu anseio aprender, o que era a Música dos Ainur?’” – [Tradução nossa]

¹⁷² *Ibid.* 49 p. – “Ouça agora coisas que não foram ouvidas entre os Homens, e que os Elfos falam raramente; ainda assim Manwë Súlimo, Senhor dos Elfos e dos Homens, sussurrou-as aos pais do meu pai nas profundezas do tempo. Eis que Ilúvatar morava sozinho. Antes de todas as coisas, primeiro ele cantou o Ser dos Ainur, e maior é seu poder e sua glória dentre todas as criaturas dentro e fora do mundo. Em seguida, ele construiu-lhes moradas no vazio, e habitou entre eles, ensinando-lhes todo tipo de coisas, e a maior delas foi a música.” – [Tradução nossa]

A versão de “A música dos Ainur” contida em *The Silmarillion*, que é a última versão escrita por Tolkien antes de seu falecimento, possui uma estrutura diferente. Não há preocupações em traduções do conhecimento élfico para os mortais. Ao contrário, marca-se a distância entre estes dois “universos”. O conto não nos informa quem é o narrador ou quem é o ouvinte, mesmo sendo estruturado como uma narrativa oral (muito próxima do que foi descrito por Benjamin em “O Narrador”¹⁷³). O conteúdo, entretanto, é bastante similar ao que Eriol ouviu de Rúmil. As primeiras palavras do conto são:

There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar; and he made first the Ainur, the Holy Ones, that were the offspring of his thought, and they were with him before aught else was made. And he spoke to them, propounding to them themes of music; and they sang before him, and he was glad.¹⁷⁴

No desenvolvimento de ambas as versões de “A Música dos Ainur” que vimos acima, Arda será criada a partir da música dos Sagrados. Alguns deles entrarão em Arda tornando-se Valar ou Maiar. A imagem do mundo sendo criado por música indica uma aproximação com a filosofia neoplatônica e é extremamente importante para compreendermos como este “mundo secundário” é criado por magia. Outro ponto a ser discutido na Parte II desse trabalho.

Por enquanto, devemos frisar apenas que a maior parte dos textos de *The History of Middle-earth* são versões de histórias publicadas anteriormente, tanto em *The Silmarillion* e em *The Unfinished Tales*, com em *The Hobbit* e em LOTR. Para registro, os volumes de *The History of Middle-Earth*, na ordem, são: *The Book of Lost Tales 1*¹⁷⁵, *The Book of Lost Tales 2*¹⁷⁶, *The Lays of Beleriand*¹⁷⁷, *The Shapping of Middle-Earth*¹⁷⁸, *The Lost Road and other Writings*¹⁷⁹, *The Return of the Shadow*¹⁸⁰, *The Treason of Isengard*, *The War of the Ring*, *Sauron*

¹⁷³ BENJAMIN, **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 214-215 pp.

¹⁷⁴ TOLKIEN, **The Silmarillion**. 3 p. “Havia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. Ele criou primeiro os Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento, e eles lhe faziam companhia antes que tudo o mais fosse criado. E ele lhes falou, propondo-lhes temas musicais; e eles cantaram em sua presença, e ele se alegrou.” (3 p.)

¹⁷⁵ TOLKIEN, **The Book of Lost Tales 1**.

¹⁷⁶ TOLKIEN, **The Book of Lost Tales 2**.

¹⁷⁷ TOLKIEN, J. R. R., **The Lays of Beleriand**, 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1994.

¹⁷⁸ TOLKIEN, J. R. R., **The shaping of Middle-earth: the Quenta, the Ambarkanta, and the Annals**, 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1995.

¹⁷⁹ TOLKIEN, J. R. R., **The lost road and other writings: language and legend before The Lord of the Rings**, 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1996.

¹⁸⁰ TOLKIEN, J. R. R., **The History of Middle-Earth II - (VI - The Return of the Shadow; VII - The Treason of Isengard; VIII - The War of the Ring; IX -Sauron Defeated)**, 1ª. London: Harper Collins Publishers, 2002.

*Defeated, Morgoth's Ring*¹⁸¹, *The War of the Jewels, The Peoples of Middle-Earth*. O inconcluso processo de tradução e publicação destes livros em português pela Harper Collins Brasil vem ocorrendo desde 2022.

A ideia de disponibilizar versões diferentes de histórias ambientadas em Arda e contadas em volumes anteriores ganhou contornos expandidos com a edição dos chamados “três grandes contos”. Tais contos que já apareceram em publicações anteriores, mas, agora, temos versões estendidas, em volumes dedicados, são eles: *The Children of Húrin*¹⁸² (2007), *Beren e Lúthien*¹⁸³ (2017) e *The Fall of Gondolin*¹⁸⁴ (2018).

The Nature of Middle-earth segue um padrão um pouco diferente por diversos motivos. O primeiro deles é que, como já dissemos, Christopher Tolkien faleceu em 2020. Portanto, a versão final do livro não foi lida, revisada ou aprovada por ele; neste sentido é o primeiro livro póstumo de John Ronald de que Christopher não participa ativamente¹⁸⁵. Outro ponto é que a maior parte do material deste volume é nova. Hostetter organizou as anotações de Tolkien sobre o funcionamento de Arda, mas antes de serem transformadas em histórias. É praticamente um livro composto por notas de pesquisa, não um romance; não é sequer uma narrativa.

Esse é um dos indicativos de que o papel de Christopher Tolkien não pode ser minimizado. O material póstumo que ele organizou e editou não eram apenas notas dispersas como o trabalho de Hostetter. Eram contos, poemas, partes de romances incompletos e com inúmeras inconsistências. A publicação de “The Silmarillion” foi recusada em mais de uma ocasião como praticamente todo biógrafo e crítico de Tolkien gosta de lembrar. Christopher, apesar disso, consegue publicá-lo com uma quantidade imensa de materiais inéditos. De algum modo, o seu trabalho de editor foi capaz de preparar esses materiais para tanto. A pergunta é: como? Quais foram os critérios de organização desse material?

When my father died in 1973 ‘The Silmarillion’ was in a characteristic state of disarray: the earlier parts much revised or largely rewritten, the concluding parts still as he had left them some twenty years before; but in the latest writing there is no trace or suggestion of any ‘device’ or ‘framework’ in which it was to be set. I think that in the end he concluded that nothing would serve, and no

¹⁸¹ TOLKIEN, J. R. R., **The History of Middle-Earth III - (X - Morgoth's Ring; XI - The War of the Jewels; XII - The Peoples of Middle-earth)**, 1ª. London: Harper Collins Publishers, 2002.

¹⁸² TOLKIEN, J. R. R., **The Children of Húrin**, 1º. New York: William Morrow, 2012.

¹⁸³ TOLKIEN, J. R. R., **Beren and Lúthien**, 1º. London: Harper Collins Publishers, 2017.

¹⁸⁴ TOLKIEN, J. R. R., **The Fall of Gondolin**, 1º. London: Harper Collins Publishers, 2018.

¹⁸⁵ Mesmo no volume das Cartas de Tolkien, editado por Carpenter, Christopher teve participação ativa.

more would be said beyond an explanation of how (within the imagined world) it came to be recorded.¹⁸⁶

Aqui, somos informados de que, apesar de revisitar os seus textos continuamente, Tolkien não consegue chegar a uma organização, ou estrutura final, para aquilo que seriam os contos das Eras anteriores de Arda. Se notarmos que o trecho acima é retirado do prefácio de *The Book of the Lost Tales 1*, primeiro volume da série *The History of Middle-Earth*, perceberemos indiretamente um ponto de iniciação à obra de Tolkien.

Pode parecer confuso Christopher Tolkien explicar a situação de “The Silmarillion” num outro livro. Entretanto, esta é uma peculiaridade incorporada à discussão da obra de Tolkien: *The Book of the Lost Tales 1*, é uma parte do “The Silmarillion”, entre aspas; podemos afirmar a mesma coisa sobre *The Silmarillion*, em itálico, e sobre todas as obras póstumas de Tolkien que se passam em Arda. “The Silmarillion”, entre aspas, se refere usualmente (nos prefácios escritos por Christopher Tolkien, mas também entre tolkeanistas que tratam dessa parte da obra) aos textos escritos por Tolkien que, de um modo ou de outro, tratam do mundo de Arda antes do final da Terceira Era, isto é, antes dos eventos tratados em *The Hobbit* e em *The Lord of The Rings*, por outro lado *The Silmarillion*, em itálico, se refere ao volume homônimo organizado, editado e publicado por Christopher Tolkien em 1977.

Já que Tolkien não criou nenhuma estrutura para organizar os textos que compõem aquilo que chamamos de “The Silmarillion”, como Christopher procede? Lembremos que estamos tratando de textos soltos, em diversos formatos, contos, versos, baladas, crônicas históricas, árvores genealógicas, escritos sobre línguas, entre outros. O ponto é que a maior parte desses textos, em algum momento, foi citada, direta ou indiretamente, em *The Hobbit*, mas, principalmente, em LOTR, mesmo que, até então, não tivessem sido publicados. Esse foi o primeiro ponto de apoio no qual as obras de “The Silmarillion” foram publicadas, ao menos, os dois primeiros volumes: *The Silmarillion* e *Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth*.

Mesmo sem uma estrutura própria, lemos em diversos momentos de LOTR referências a Beren e Lúthien. A primeira dessas referências ocorre quando os Hobbits pedem que Aragorn (Strider) conte uma história dos dias antigos e ele diz:

¹⁸⁶ TOLKIEN, **The Book of Lost Tales 1**. XIII p. – “Quando meu pai morreu em 1973 “O Silmarillion” estava num característico estado de desorganização: as primeiras partes muito revisadas ou extensamente reescritas, as últimas partes da forma como ele as havia deixado vinte anos antes; mas nos últimos escritos não há vestígio ou sugestão de nenhum “artifício” ou “estrutura” na qual deveria ser organizado. Eu acho que no fim ele concluiu que nada iria servir e nada mais deveria ser dito além de uma explanação sobre como (dentro do mundo imaginário) isso teria sido registrado.” – [Tradução nossa]

‘I will tell you the tale of Tinúviel,’ said Strider ‘in brief – for it is a long tale of which the end is not known; and there are none now, except Elrond, that remember it aright as it was told of old. It is a fair tale, though it is sad, as are all the tales of Middle-earth, and yet it may lift up your hearts.’ He was silent for some time, and then he began not to speak but to chant softly.¹⁸⁷

Desse modo, a primeira versão publicada do conto de Beren e Lúthien (Tinúviel) é uma balada “cantada” por Aragorn na viagem dos Hobbits até Valfenda. Essa história será recontada com mais detalhes em diversas versões nas obras póstumas de Tolkien, vale destacar a versão de *The Silmarillion*, a versão contida em *The Book of Lost Tales 2* e a versão do volume independente.

Temos de observar que a referência a Beren e Lúthien não vêm sozinha. Logo que finaliza a “canção”, Aragorn nos fornece algumas informações sobre a música: o estilo da música é chamado entre os elfos de “ann-thennath”; o que “ouvimos” é apenas uma tradução “rude” da música original em élfico, provavelmente Sínarin (a língua materna de Lúthien). Mais importante, contudo, é que ele nos fornece informações acerca do contexto da época a que a canção se refere:

In those days the Great Enemy, of whom Sauron of Mordor was but a servant, dwelt in Angband in the North, and the Elves of the West coming back to Middle-earth made war upon him to regain the Silmarils which he had stolen; and the fathers of Men aided the Elves. But the Enemy was victorious and Barahir was slain, and Beren escaping through great peril came over the Mountains of Terror into the hidden Kingdom of Thingol in the forest of Neldoreth. There he beheld Lúthien singing and dancing in a glade beside the enchanted river Esgalduin; and he named her Tinúviel, that is Nightingale in the language of old.¹⁸⁸

Nesta pequena passagem há uma série de informações relevantes. Sauron não é o primeiro *Darklord*, de fato, ele era apenas um Servo do Primeiro; a fortaleza do Senhor de Sauron não ficava em Mordor, ao Leste, mas em Angband, ao Norte; esse primeiro *Darklord* roubou as Silmarils dos Elfos quando eles viviam fora de Middle-Earth, por isso eles retornam; Elfos e Homens eram aliados na luta contra Morgoth, na luta contra o “Inimigo”; havia um

¹⁸⁷ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 191 p. – “– Vou contar-lhes a história de Tinúviel – disse Passolargo. – Resumida, pois essa é uma longa história da qual não se sabe o fim; e ninguém atualmente, com exceção de Elrond, pode lembrá-la exatamente como era contada há tempos. É uma bela história, embora triste, como todas as histórias da Terra-média; mesmo assim ela pode animar seus corações. – Então ele começou, não a falar, mas a cantar suavemente.” (198 p.)

¹⁸⁸ *Ibid.* 193 p. – “Naqueles dias, o Grande Inimigo, de quem Sauron de Mordor era apenas um servidor, morava em Angband, no Norte, e os elfos do Oeste, voltando à Terra-média, guerrearam contra ele para reaver as Silmarils que ele havia roubado, e os pais dos homens ajudaram os elfos. Mas o Inimigo foi vitorioso e Barahir foi assassinado. Beren, escapando de grandes perigos, veio pelas montanhas do Terror e chegou até o escondido Reino de Thingol na floresta de Neldoreth. Ali viu Lúthien, cantando e dançando numa clareira ao lado do rio encantado Esgalduin; ele a chamou de Tinúviel, que quer dizer Rouxinol na língua antiga.” – (201 p.)

reino élfico escondido na floresta de Neldoreth, cujo rei era Thingol. Aprendemos também que Lúthien é chamada de Tinúviel, isto é, Rouxinol, porque estava cantando e dançando quando Beren a viu pela primeira vez.

Desse modo, uma das principais histórias do “The Silmarillion” existe previamente e é incorporada à narrativa de LOTR, mesmo que não tivesse sido publicada até então. A utilização desse recurso é uma das coisas que fornece profundidade à obra de Tolkien. Ao menos, essa é a interpretação de muitos críticos, inclusive de Shippey¹⁸⁹ e do próprio Christopher Tolkien¹⁹⁰. Todavia, parece que, mais que um recurso para fornecer profundidade à narrativa, a existência desses textos em formas tão variadas constitui, em certo sentido, o próprio cerne da obra ficcional de Tolkien, de seu “*legendarium*”, como Christopher prefere.

Vejamos: Beren e Lúthien foram bem-sucedidos em recuperar a Silmaril. Essa foi a exigência do rei élfico, Thingol, ao mortal Beren, antes de ceder a mão da sua filha, Lúthien, em casamento. Ao final, devido a uma série de circunstâncias, Lúthien renuncia a sua imortalidade e decide viver como uma mortal para, assim, compartilhar a vida com Beren. Embora não saibamos disso quando Aragorn canta sua canção sobre Tinúviel, ele mesmo é apaixonado por uma princesa Élfica, Arwen, filha de Elrond. Tal qual Lúthien, Arwen escolherá a mortalidade para compartilhar seu amor plenamente. Ainda nesta linha, Elrond, tal qual Thingol, exige do mortal algo considerado impossível para permitir o casamento da filha; no caso, que Sauron seja definitivamente derrotado e que Aragorn seja coroado rei de Gondor e Arnor. Por fim, tal qual Beren, Aragorn é bem-sucedido em sua empreitada e casa-se com a princesa élfica.

A História de Beren e Lúthien não dá apenas profundidade a LOTR. É uma história que em muitos sentidos *prefigura* uma parte dos acontecimentos de LOTR relacionados a Aragorn e Arwen, os quais *preenchem* Beren e Lúthien. Há, aqui, uma aproximação com o pensamento figural¹⁹¹ dos Padres da Idade Média. De acordo com esse pensamento, o Antigo Testamento prefigura o Novo Testamento, que, ao preencher a figura do primeiro, prefigura o Reino de Deus. Tratamos disso num trabalho anterior¹⁹² e não nos deteremos muito nesse ponto.

¹⁸⁹ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**.

¹⁹⁰ TOLKIEN, **The Book of Lost Tales 1**. XV p.

¹⁹¹ Utilizamos aqui o conceito de pensamento figural conforme a caracterização empreendida por Auerbach em *Mimesis* (2004), mas, principalmente, em *Figura* (1997), pela qual: “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.” AUERBACH, Erich, **Figura**, 1ª. São Paulo: Ática, 1997. 46 p.

¹⁹² ANTUNES, **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis**. 67-85 pp.

Basta-nos, por ora, observar que as histórias de “The Silmarillion” não existem apenas como recurso de profundidade. Não é que o efeito de profundidade não ocorra, mas, a relação entre as histórias é muito maior que isso. *The Silmarillion* e *Unfinished Tales*, principalmente, são organizados a partir daquilo que é figura dos acontecimentos de *The Hobbit* e de LOTR e/ou que de algum modo facilite o entendimento dessa parte do *legendarium*.

Nosso foco de exposição, em geral, seguirá esse mesmo padrão de aproximação. Consideraremos *The Lord of The Rings* como epicentro do *legendarium* e direcionaremos nossas análises a partir disso. De certa forma, analisaremos as “grandes narrativas” como sendo fundadas nas “pequenas” e tentaremos resolver o problema de LOTR indicado por Tolkien, e tornaremos o livro menos curto.

Parte II - Arda: Um mundo de Magia

Magia e astrologia encontram justificação e fundamento no quadro especulativo do neoplatonismo. O Uno-Todo, o Intelecto, a Alma do Mundo, as almas dos astros e espíritos de toda espécie, “fundam” teoricamente a teoria das influências, e toda a trama de correspondências que ligam e unificam o cosmos. A unidade duma vida universal, que flui onde quer que seja e que tudo anima, justifica especulativamente a simpatia universal, e as múltiplas operações que o homem, imagem abreviada do cosmos, leva a cabo. Que assim a relação entre a totalidade, objeto da intuição metafísica, e a multiplicidade das coisas e dos acontecimentos, em que opera a magia, se apresenta como algo arbitrário e fantástico, é lógica consequência da visão metafísica e teológica. A relação metafísica neoplatónica e prática mágica indica uma simetria precisa: a magia dos feitiços é o momento “científico” adaptado à teologia platónica.¹⁹³

Neste trabalho temos tratado de diversos conceitos polissêmicos, mas nenhum deles se compara ao conceito ou à ideia de magia. Discutir magia em poucas linhas, ou mesmo em poucas páginas, nos levará indubitavelmente a reducionismos e/ou simplificações. Mesmo que focássemos nossos esforços em discutir “somente” a história da magia na Europa ou “apenas” a representação da magia na literatura, ainda teríamos que aceitar que lidamos com diversos – e necessários – reducionismos e simplificações.

Contudo, não é possível discutir o gênero *modern fantasy* em geral, ou o *legendarium* tolkeano em particular, sem dedicar alguma reflexão à magia, mesmo que essa reflexão esteja fadada a ser incompleta e insuficiente. Certamente, a maior parte da crítica dedicada a Tolkien concordaria com essa afirmação. Mas, tal qual a relação entre Númenor e Utopia que trataremos no Capítulo IV, a maior parte dos críticos apenas indica o fenômeno. É uma postura vinculada a uma apreensão equivocada, segundo a qual os desdobramentos da presença de magia nas obras literárias são autoevidentes.

Em outras palavras, a maior parte da crítica está ao meio do caminho entre Carter¹⁹⁴, para quem a existência de magia em uma obra literária automaticamente a configura como

¹⁹³ GARIN, Eugênio, **O Zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI.**, Lisboa: Editorial Estampa, 1997. 72 p.

¹⁹⁴ CARTER, **Imaginary Worlds: The Art of Fantasy.**

fantasy; e Palmer-Patel¹⁹⁵, para quem o gênero *modern fantasy* é baseado na fantasia heroica, uma variação da jornada do herói de Campbell¹⁹⁶, onde a magia possui apenas um papel secundário na formação do gênero.

Buscamos trilhar um outro caminho. Em nossa apreensão, a magia – quando cumpre uma determinada função estrutural – aparece como um dos eixos de fundamentação do gênero *modern fantasy*. Para iniciarmos a indicação dessa função estrutural no *legendarium* tolkeano, precisamos estabelecer alguns parâmetros: 1) Há magia em Arda. 2) Esta magia, de algum modo, tem reverberações em todas as instâncias do *legendarium*.

Todavia, tal abordagem ainda é muito rasa. Para continuarmos nossa proposição precisamos de outros elementos. Poderíamos simplesmente partir da ideia de que magia, quando mobilizada em forma de adjetivo, pode ser utilizada para caracterizar o “sobrenatural”, o inexplicável, o transcendente e, por vezes, o irracional tanto no *legendarium*, quanto fora dele. Todavia, essa apreensão ainda é muito difusa. Indicar tais características apenas resvalaria no cerne da discussão.

Para podermos avançar, portanto, precisamos estabelecer – mesmo que de modo esquemático – o que, exatamente, é magia? O que é magia no interior do *legendarium* tolkeano? São essas as questões que lidaremos em toda Parte II desse trabalho, indiretamente no Capítulo IV e diretamente no Capítulo V.

O caminho adotado – até por uma questão de recorte metodológico – foi o de partir das obras de Tolkien. Nesse caso, o funcionamento da magia em Arda torna-se a base da discussão. Não que essa perspectiva simplifique o problema. A conversa de Galadriel com Frodo e Sam já nos antecipa que, mesmo em Arda, não teremos respostas simples ou unilineares acerca da magia:

‘For this is what your folk would call magic, I believe; though I do not understand clearly what they mean; and they seem to use the same word of the deceits of the Enemy. But this, if you will, is the magic of Galadriel. Did you not say that you wished to see Elf-magic?’¹⁹⁷

¹⁹⁵ PALMER-PATEL, C., **The Shape of Fantasy: Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy**, 1^o. New York and London: Routledge, 2020.

¹⁹⁶ CAMPBELL, Joseph, **O Poder Do Mito**, 23^a. São Paulo: Editora Palas Athena, 2005.

¹⁹⁷ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 362 p. – “Isto é o que o seu povo chamaria de mágica, eu acho, embora não entenda claramente o que querem dizer, além do fato de eles usarem, ao que parece, a mesma palavra para os artificios do Inimigo. Mas esta, se você quiser, é a mágica de Galadriel. Você não tinha dito que queria ver alguma mágica élfica?” (378 p.)

Galadriel, em poucas palavras, demonstra que magia é algo extremamente complexo e polissêmico também no interior do *legendarium*. Esvai-se, portanto, a possibilidade de definir magia no *legendarium* de um modo simples e direto. Acima, ela está oferecendo a Sam e Frodo um vislumbre em seu “espelho”, objeto capaz de mostrar tanto o presente, como o passado e o futuro. Todavia, ela não considera isto magia, embora entenda que os Hobbits e os demais mortais vejam desta forma.

Há pelo menos dois fatores que poderiam explicar a visão “distorcida” dos mortais acerca do que seria magia. O primeiro fator a ser considerado seria uma certa limitação linguística. Galadriel aponta o equívoco de se utilizar da mesma palavra para se referir às ações e criações dos Elfos e às ações e criações de Sauron (do Inimigo) como se fossem equivalentes. Os mortais tratam ambos como magia, os elfos, não. O segundo fator diz respeito ao próprio entendimento acerca do funcionamento do mundo. Como discutiremos melhor no Capítulo VI, os Hobbits possuem uma visão de mundo bastante prosaica. Qualquer coisa que se afaste de seu cotidiano, para eles, poderia ser considerada como magia. Os elfos, como discutiremos no Capítulo V, estariam mais próximos de observar o mundo em sua “totalidade”, vislumbrando aquilo que os Hobbits chamam de “magia” como uma forma de conhecimento sobre o mundo.

Como veremos em breve, em parte, estas distinções têm raízes na própria história da magia europeia. Afinal, dependendo da cultura e do período em questão, a magia foi vista de modos completamente diferentes: ora mais próxima da religião, ora mais próxima da ciência; ora moralmente aceitável, ora moralmente condenável; ora como um modo legítimo de se explicar o mundo, ora como superstição; ora como expressão do sagrado, ora como encarnação do profano.

Vale destacar que muitas destas variações da magia, de um modo ou de outro, estão presentes no *legendarium* tolkeano. Nosso intento aqui será o de expor tal organização e discutir, ao menos em parte, o significado de um mundo mágico em pleno século XX. Argumentamos, principalmente, que mais que um universo ficcional que abriga a magia, Arda é um mundo mágico, pois a magia é aquilo que constitui este mundo. E esta será uma das características que possibilitam a formulação da *modern fantasy* em geral.

Capítulo IV. Númenor, entre Atlântida e Utopia

Foi o próprio Posídon que organizou o centro da ilha — facilmente, pois era um deus —, fazendo surgir de debaixo da terra duas nascentes de água — uma quente, outra fria — que corriam de uma fonte e fez brotar da terra alimentos variados e suficientes.¹⁹⁸

De acordo com tradições confirmadas pelo aspecto do país, a região outrora não era cercada pelo mar antes de ser conquistada por Utopus, que se tornou seu rei lhe deu seu nome. Anteriormente ela chamava-se Abraxa. Foi Utopus que elevou homens ignorantes e rústicos a um grau de cultura e de civilização que nenhum outro povo parece ter alcançado atualmente. Depois de tê-los vencido no primeiro encontro Utopus decidiu cortar um istmo de quinze milhas que ligava a terra ao continente fazendo com que o mar a cercasse de todos os lados.¹⁹⁹

To the Fathers of Men of the three faithful houses rich reward also was given. Eönwë came among them and taught them; and they were given wisdom and power and life more enduring than any others of mortal race have possessed. A land was made for the Edain to dwell in, neither part of Middle-earth nor of Valinor, for it was sundered from either by a wide sea; yet it was nearer to Valinor. It was raised by Ossë out of the depths of the Great Water, and it was established by Aulë and enriched by Yavanna; and the Eldar brought thither flowers and fountains out of Tol Eressëa. That land the Valar called Andor, the Land of Gift.²⁰⁰

Neste capítulo trataremos discutiremos diversos elementos sobre o papel do Reino de Númenor, de Andor, da Terra da Dádiva, no *legendarium* tolkeano. Elencaremos aspectos filosóficos, estéticos e políticos implícitos ou explícitos de sua caracterização e de sua

¹⁹⁸ PLATÃO, *As Grandes Obras (23 diálogos)*, 1. ed. [s.l.]: Mimética, 2019. 2222 p.

¹⁹⁹ MORUS, Tomás, *A Utopia: ou O Tratado da Melhor Forma de Governo.*, 1ª. Porto Alegre: L&PM, 2001. 70 p.

²⁰⁰ TOLKIEN, *The Silmarillion*. 310-311 pp. – “Aos ancestrais dos Homens, das três Casas fiéis, também foi dada uma rica recompensa. Eönwe viveu entre eles e transmitiu conhecimentos. E a eles foram concedidos sabedoria, poder e vida mais longa do que a de quaisquer outros de raça mortal. Foi criada uma terra para ser habitada pelos edain, nem parte da Terra-média nem de Valinor, pois estava separada das duas por um vasto oceano. Entretanto, ficava mais próxima de Valinor. Foi erguida por Ossë das profundezas das Grandes Águas, e foi estabelecida por Aulë e enriquecida por Yavanna; e os eldar para lá levaram flores e fontes de Tol Eressëa. Essa terra os Valar chamaram de Andor, a Terra da Dádiva.” (331 p.)

derrocada. Num primeiro momento, os leitores mais familiarizados com o *legendarium* não compreenderão a localização dessa discussão na parte do trabalho reservada à discussão de magia. Realmente não é usual iniciar a discussão sobre magia tratando de Númenor. Por isso, inclusive, nossa abordagem sobre magia se dará de um modo bastante indireto. Contudo, alguns dos conceitos e das ideias mobilizados nessa discussão serão fundamentais para compreendermos o funcionamento da magia em Arda. Nesse sentido, este capítulo é uma preparação para a discussão sobre o funcionamento da magia.

Por outro lado, este capítulo é uma antecipação da discussão acerca da temporalidade no *legendarium* tolkeano. Muito do que trataremos aqui deverá ser retomado e, por vezes, aprofundado na Parte III do trabalho. Em outras palavras, compreender o papel de Númenor na economia interna do *legendarium* é central para o nosso entendimento da obra de Tolkien e para o nosso entendimento do *modern fantasy* nos dois pilares interpretativos que propomos.

Antes de iniciarmos nossa análise, devemos lembrar uma das características do *legendarium* indicada por Christopher Tolkien. Como já vimos anteriormente, ele vinculou a escolha e a organização dos textos que comporiam “The Silmarillion” ao registro desse texto no interior do *legendarium*. Neste caso, o nosso ponto de partida será verificarmos onde os registros sobre Númenor teriam sido mantidos. Afinal, este reino desapareceu durante a Segunda Era, milhares de anos antes dos eventos narrados em *The Hobbit* e *The Lord of The Rings*.

Um dos registros, o qual podemos ler nos *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*, afirma que: “The account of the Island of Númenor that here follows is derived from descriptions and simple maps that were long preserved in the archives of the Kings of Gondor.”²⁰¹. Temos diversos outros registros de Númenor no *legendarium* além desse. Podemos destacar em *The Silmarillion*, o conto intitulado “Akallabêth”, que também trata da queda de Númenor. Entretanto, não temos uma indicação explícita de onde e como este conto específico teria sido mantido. Podemos inferir que este é um dos contos da “tradição”; um dos contos traduzidos por Bilbo durante sua estada em Rivendell (Valfenda), mas a informação não está explícita. Indicamos o Akallabêth como um dos contos traduzidos por Bilbo, entre outras

²⁰¹ TOLKIEN, **Unfinished Tales: of Númenor and Middle-earth**. 159 p. – “O relato sobre a Ilha de Númenor que aqui segue é derivado das descrições e dos mapas simples que foram longamente preservados nos arquivos dos Reis de Gondor.” – [Tradução Nossa].

razões, porque existe uma versão resumida desse conto encontrada no “Appendix A” de LOTR. Estes textos, portanto, também estariam nos arquivos dos Reis de Gondor.

O elemento central dessas informações será abordado no capítulo VI, ao discutirmos como o Livro Vermelho do Marco Ocidental teria sido preservado no mesmo local. Entretanto, como um efeito secundário, a grande quantidade de referências no *legendarium* potencializa a influência de Númenor. Não estamos dizendo que esta influência não estivesse presente já em LOTR, mas os complementos a tornam ainda mais impactante na estrutura do *legendarium*. Se quisermos manter a distinção do próprio Tolkien, as referências externas a LOTR aproximam Númenor dos contos cosmogônicos do *legendarium*.

Desse modo, ao analisar o *legendarium* tolkeano, a maior parte dos críticos precisa – em algum momento – discutir o que foi Númenor; o que Númenor representa dentro do *legendarium*; e, por conseguinte, encarar a relação existente entre Númenor, Atlântida e/ou Utopia. Entretanto, a maior parte desses críticos acaba por simplesmente constatar que a construção literária de Númenor ressoa à Atlântida e/ou à Utopia.

Além de um eventual receio em discutir obras clássicas que não dominam adequadamente, a única outra possibilidade que pode justificar tal postura, é a percepção de que a mera indicação de uma influência dessas obras em Tolkien já seja o suficiente. Não é o caso. As relações, tanto entre Atlântida e Númenor, quanto entre Utopia e Númenor, são mais extensas e mais complexas que uma mera indicação possa resolver. Por isso, a análise destas relações é o foco desse capítulo.

a) O mito de fundação de Gondor e Arnor

Para começarmos a apreender o significado de Númenor na economia interna do *legendarium* temos que nos ater, antes de tudo, à linha temporal estabelecida nas diversas obras. Já dissemos que toda a história do Reino de Númenor e toda a história da Ilha de Númenor, a Terra da Dádiva, ocorrem durante a Segunda Era, milhares de anos antes do período narrado em LOTR. Todavia, podemos ser um pouco mais específicos. Em um dos “Apêndices” de LOTR podemos ler que: no início da Segunda Era, no ano “32 – The Edain²⁰² reach Númenor.”²⁰³. No mesmo Apêndice podemos observar que: o primeiro rei de Númenor – Elros,

²⁰² Os Edain nome dado aos Homens das três casas (Haldad, Marach e Béor) que auxiliaram os Eldar (elfos) durante a guerra com Morgoth na Primeira Era. Eles recebem a Terra da Dádiva dos Valar. Por isso, vale ressaltar, no trecho acima que os Edain chegam à Ilha de Númenor; o reino ainda não existia. Os númenorianos, portanto, são descendentes dos Edain e, juntamente com os seus descendentes, serão conhecidos como: Dúnedain, Homens do Oeste, Homens do Ponente.

²⁰³ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 1083 p. – “32 – Os Edain chegam a Númenor”. – (p. 1147)

irmão gêmeo de Elrond – morre no ano de 442 e a Ilha é destruída no ano de 3319. A Segunda Era se estende, ao todo, por 3441 anos. Notemos que os eventos narrados em *The Hobbit* se iniciam no ano de 2941 da Terceira Era e o “Um Anel” é destruído no dia 25 de março de 3019 marcando o fim da Terceira e o início da Quarta Era.

Há inúmeros desdobramentos possíveis desta pequena listagem dos anos. Um dos pontos que teremos que retomar no capítulo VI, por exemplo, diz respeito ao modo de organizar o tempo, o calendário, a passagem dos anos e principalmente, a passagem das Eras. Como é decidido a passagem de uma Era a outra, por exemplo, é apenas uma das questões que se desdobram daqui.

Todavia, o nosso foco nesse momento deve se manter nos aspectos de Númenor que permanecem importantes durante os acontecimentos de *The Hobbit* e LOTR milhares de anos após a sua Queda. Certamente, a destruição da Ilha por um Tsunami – que trataremos em breve – ressoa inequivocamente à queda de Atlântida. Mas, antes mesmo de discutir esta proximidade, devemos nos ater ao aspecto mais proeminente de Númenor durante LOTR: Númenor funciona como um “mito político de fundação” para os reinos de Arnor e Gondor.

Em diversos momentos de LOTR, bem como do restante do *legendarium*, a relação entre Númenor e seus herdeiros – Gondor e Arnor – é lembrada. Todavia, quando Aragorn (Elessar) está sendo coroado rei de ambos os reinos herdeiros é que o caráter de mito político de fundação fica mais evidente:

Then Faramir stood up and spoke in a clear voice: ‘Men of Gondor, hear now the Steward of this Realm! Behold! one has come to claim the kingship again at last. Here is Aragorn son of Arathorn, chieftain of the Dúnedain of Arnor, Captain of the Host of the West, bearer of the Star of the North, wielder of the Sword Reforged, victorious in battle, whose hands bring healing, the Elfstone, Elessar of the line of Valandil, Isildur’s son, Elendil’s son of Númenor. Shall he be king and enter into the City and dwell there?’ And all the host and all the people cried *yea* with one voice.²⁰⁴

Em outras palavras, o que possibilita a Aragorn reivindicar o reinado de Gondor é sua ascendência númenoriana. Mais especificamente o fato de ser descendente de Elendil – membro da nobreza de Númenor que, juntamente com seus filhos Isildur e Anárion, fundou os

²⁰⁴ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 967 p. – “Então Faramir levantou-se e falou numa voz límpida: - Homens de Gondor, ouçam agora o Regente deste Reino! Vejam! Finalmente chegou alguém para reivindicar o trono. Aqui está Aragorn, filho de Arathorn, chefe dos dúnedain de Arnor, Capitão do Exército do Oeste, portador da Estrela do Norte, possuidor da Espada Reforjada, vitorioso em batalha, cujas mãos trazem a cura, o Pedra Élfica, Elessar da linhagem de Valandil, filho de Isildur, filho de Elendil de Númenor. Deve ele ser rei e entrar na Cidade para ali morar? E todo o exército e todo o povo gritaram *sim* a uma só voz.” (1025 p.)

reinos do exílio em Middle-earth, Gondor no Sul e Arnor no Norte. Inclusive, a chegada de Elendil à Middle-Earth é relembrada durante essa mesma coroação:

Then Aragorn took the crown and held it up and said: *Et Eärello Endoreнна utúlien. Sinome maruvan ar Hildinyar tenn' Ambar-metta!* And those were the words that Elendil spoke when he came up out of the Sea on the wings of the wind: ‘Out of the Great Sea to Middle-earth I am come. In this place will I abide, and my heirs, unto the ending of the world.’²⁰⁵

Assim, como parte do ritual de coroação, Aragorn presentifica Elendil e sua chegada à Middle-Earth e, por conseguinte, presentifica Númenor. O ritual serve a, pelo menos, dois propósitos: relembra que os númenorianos não pertencem totalmente à Middle-earth, relembra, portanto, a proximidade com o Sagrado que eles expressam; simultaneamente, é uma promessa de retomar essa proximidade.

É interessante notar que o vínculo entre Númenor e Gondor é lembrado e reforçado de inúmeras formas durante a narrativa. Por exemplo, Sauron elege Gondor como o principal campo de batalha de sua guerra aos povos livres, por ser o reino dos Dúnedain. Afinal, Sauron estava em Númenor quando a Ilha foi destruída. Este episódio foi uma de suas principais derrotas: é o momento em que o *Darklord* perde a habilidade de assumir uma forma²⁰⁶ agradável aos Homens ou aos Elfos. Por isso, ele odeia os descendentes de Númenor acima de todos os outros povos de Middle-Earth.

É justamente este ódio, entretanto, que reforça o vínculo de Gondor com Númenor e indica uma certa “superioridade” dos Homens de Gondor em relação aos outros mortais. No decorrer da narrativa de LOTR, em diversos momentos e em diferentes níveis, tal superioridade será pontuada. Entretanto, não é Sauron, mas Faramir, a personagem escolhida para funcionar como porta-voz e exemplo desta superioridade. Inclusive, ele mesmo a explica a Frodo:

For so we reckon Men in our lore, calling them the High, or Men of the West, which were Númenóreans; and the Middle Peoples, Men of the Twilight, such

²⁰⁵ *Ibid.* 967 p. – “Então Aragorn pegou a coroa e a ergueu, dizendo: *Et Eärello Endoreнна utúlien. Sinome maruvan ar Hildinyar tenn' Ambar-metta!* E essas foram as palavras que Elendil disse quando chegou do Mar nas asas do vento: ‘Do Grande Mar vim para a Terra-média. Neste lugar vou morar, e também meus herdeiros, até o fim do mundo.’” – (1026)

²⁰⁶ Na obra de Tolkien os Aínur, tanto os Valar quanto os Maiar, por terem sido criados por Erú-Ilúvatar antes do próprio mundo, podem assumir diversas formas durante sua estada em Arda. O próprio Sauron é um ótimo exemplo: durante a tentativa de Beren e Lúthien de recuperar a Silmaril, ele assume a forma de um lobisomem e de um vampiro; durante seu período entre os elfos e durante sua estada em Númenor, a forma de Annatar, o doador de presentes; durante a batalha da última Aliança entre Elfos e Homens, ele se apresenta como um Gigante Negro; e durante toda a narrativa de LOTR, é descrito como um Olho. Trataremos das mudanças de forma dos Aínur no Capítulo V.

as are the Rohirrim and their kin that dwell still far in the North; and the Wild, the Men of Darkness.²⁰⁷

Embora Faramir esteja dizendo a Frodo que com o passar dos anos os Altos Homens e os Homens do Crepúsculo estejam se tornando cada vez mais parecidos, no contexto mais amplo da obra isso apenas o torna “mais sábio” e “mais digno” da designação de Alto Homem. Isto é, tal sabedoria e humildade o aproximam ainda mais do imaginário de superioridade ligado a Númenor.

Não que os númenorianos ou seus descendentes fossem todos humildes e sábios. Ao contrário, o maior “pecado” dos númenorianos é justamente o orgulho e a consequente arrogância. O modo como Gandalf descreve Denethor, o pai de Faramir e Boromir, a Pippin indica o motivo da arrogância dos númenorianos:

He is not as other men of this time, Pippin, and whatever be his descent from father to son, by some chance the blood of Westemnesse runs nearly true in him; as it does in his other son, Faramir, and yet did not in Boromir whom he loved best. He has long sight. He can perceive, if he bends his will thither, much of what is passing in the minds of men, even of those that dwell far off. It is difficult to deceive him, and dangerous to try.²⁰⁸

Assim, de acordo com Gandalf, tanto Denethor como Faramir são “verdadeiros” herdeiros do sangue de Númenor. Isto significa que são Altos Homens e possuem uma visão superior aos demais e, notemos, isso os torna Homens de outro tempo, são homens que possuem as qualidades dos númenorianos antes da Queda. Contudo, Denethor deixa se levar pelo orgulho e pela arrogância, Faramir não. Denethor enlouquece e se suicida antes da grande batalha nos campos de Pelenor; Faramir herda a posição de regente e incorpora todas as qualidades dos númenorianos.

Denethor e Faramir preenchem a figura dos partidos dos númenorianos no momento de sua Queda. Nas versões do *The Silmarillion* acerca do surgimento de Númenor, como indicamos na epígrafe deste capítulo, é dito que a Ilha foi criada por Ossë como recompensa aos Homens que auxiliaram os elfos e os Valar na luta contra Morgoth ao final da Primeira Era.

²⁰⁷ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 678-679 pp. – “– Pois assim consideramos os homens em nossa tradição, chamando-os de Altos, ou homens do oeste, que eram os númenorianos; e os Povos Médios, homens do Crepúsculo, que são os rohirrim e seus parentes que ainda moram no Norte, e os bárbaros, os homens da Escuridão.” – (714 p.)

²⁰⁸ *Ibid.* 759 p. – “Ele não é como os outros homens de sua época, Pippin, e, qualquer que seja sua descendência de pai para filho, por algum acaso o sangue que corre em suas veias é praticamente o sangue legítimo do Ponente; como também o que corre nas veias de seu outro filho, Faramir, e apesar disso não corria nas de Boromir, a quem ele amava mais. Ele tem uma visão aguda. Pode perceber, se forçar sua vontade, muito do que se passa nas mentes dos homens, mesmo daqueles que moram em lugares distantes. É difícil enganá-lo e perigoso tentar.” – (802 p.)

Dissemos também que o primeiro Rei de Númenor foi Elros, irmão gêmeo de Elrond, cuja ascendência inclui Lúthien e Melian. Mesmo que ele tenha escolhido viver como um Homem – leia-se, mesmo que ele tenha optado pelo “dom de Ilúvatar”, que ele tenha optado por viver como um mortal –, o sangue dos elfos e dos Maiar garante ao povo de Númenor uma maior longevidade, uma maior sabedoria e os transformava em Altos Homens. Entretanto, com o passar do tempo, próximo de sua Queda, o povo de Númenor se divide em dois grandes partidos.

O maior partido era o Realista. Eles eram descritos, prioritariamente, como orgulhosos e arrogantes. Viam o “dom de Ilúvatar” aos Homens como uma maldição. Em outras palavras, eles acreditavam que a mortalidade era uma maldição. Portanto, buscavam superar a mortalidade utilizando-se de quaisquer meios. Foram enganados por Sauron e alguns passaram a adorar Morgoth e/ou Sauron. Enlouqueceram durante a busca pela imortalidade. A traição ao tabu de não navegar em direção às Terras Imortais é fruto dessa loucura. Analogamente, o suicídio de Denethor milhares de anos depois, também é fruto da loucura e do desespero. Ao não vislumbrar nenhuma possibilidade de vitória contra Sauron, Denethor ignorava a Presença dos Valar, tal qual os Realistas númenorianos.

Os membros do menor dos partidos eram chamados de Fiéis. No momento da Queda de Númenor, eles eram liderados por Elendil e seus filhos, Isildur e Anárion. Eles aceitavam a mortalidade como parte de sua própria natureza, como um “dom de Ilúvatar”. Portanto, se misturaram com os Homens do Crepúsculo e prosperaram em Middle-Earth, tal qual Faramir ao casar-se com Eówen, a princesa dos rohirim.

Neste sentido, apesar da designação de Altos Homens e de seu parentesco (ao menos entre a nobreza) com os Elfos e com os Maiar, já temos a indicação de que nem Númenor, nem os númenorianos eram perfeitos. Mas foram, em algum momento da Segunda Era, os mais perfeitos que os Homens poderiam ser no interior do *legendarium* tolkeano.

Claramente, tal perfeição possível é uma questão de sacralização, mas não é apenas isso. O componente de sacralização pode ser percebido pela linha de desenvolvimento societal de Númenor. Além da Ilha que se transformaria na sede do Reino de Númenor, as três Casas de Homens que auxiliaram os elfos na luta contra Morgoth, receberam como dádiva a tutela dos Altos Elfos. Isto é, os Altos Elfos ensinaram sua própria língua, sua cultura, suas técnicas de produção, entre inúmeras outras coisas aos homens de Númenor. Por isso, sua cultura teria se desenvolvido muito mais que as demais culturas dos mortais. Vale ressaltar que um processo

análogo tinha ocorrido durante a Primeira Era, embora os atores tivessem sido outros: os Ainur ensinando sua cultura aos Altos Elfos.

Se quisermos simplificar, portanto, Númenor depende simultaneamente de uma noção de sacralização e de uma noção de “Queda”. Isto é, os Homens de Númenor são “Altos” porque são parentes e aprenderam com os Altos Elfos, que por sua vez, são Altos pois aceitaram o chamado para viver em Valinor e lá aprenderam com os Ainur. Logo, os Homens de Númenor estão mais próximos do Sagrado que os demais Homens. Mas, simultaneamente, temos uma “Queda”, pois, em última instância, o *legendarium* tolkeano conta como os Ainur e os Elfos se distanciam e eventualmente abandonam Middle-earth.

O mais interessante nessa questão é que tanto a Sacralização quanto a Queda devem ser lidas como uma tensão entre imortalidade versus mortalidade, permanência versus mudança, eternidade versus perenidade, ou como caracterizamos em outro lugar, tradição versus Modernidade. Númenor expressa melhor estas contradições porque expõe a busca dos homens pela imortalidade; a busca da permanência num mundo de mudanças; enfim, faz com que qualquer aspiração à eternidade seja forçada a encarar sua própria perenidade.

b) A versão tolkeana de Atlântida

Tolkien consagra a busca da permanência num mundo de mudanças representando Númenor como o maior e melhor reino dos Homens. Desse modo, como já dissemos, Númenor é comparada à Utopia e/ou à Atlântida. Principalmente, porque durante toda a narrativa o que se destaca, o que de fato é lembrado e reforçado, é o apogeu de Númenor. É Númenor antes da loucura, quando o Reino era a própria expressão daquilo que se imaginava como Bom. Alguns diriam que se imaginava como sendo a expressão da própria perfeição.

Analogamente, ao observarmos a primeira descrição de Atlântida no diálogo Timeu, de Platão, poderemos perceber o motivo da aproximação das duas Ilhas: uma comunidade desaparecida, mas que ainda assim emanava, de algum modo, uma ideia de perfeição:

Posteriormente, por causa de um sismo incomensurável e de um dilúvio que sobreveio num só dia e numa noite terríveis, toda a vossa classe guerreira foi de uma só vez engolida pela terra, e a ilha da Atlântida desapareceu da mesma maneira, afundada no mar. É por isso que nesse local o oceano é intransitável e imperscrutável, em virtude da lama que aí existe em grande quantidade e da pouca profundidade provocada pela ilha que submergiu.” Acabas de ouvir, ó Sócrates, o essencial do relato de Crítias, o ancião, segundo o que ele ouviu de Sólon. Ontem, enquanto tu falavas sobre o Estado e dos homens que referias, eu fiquei atônito ao recordar-me disto de que agora vos falo, por me

aperceber de que, miraculosamente e por obra de um acaso, sem que fosse tua intenção, tinhas coligido muito do que Sólon dissera.²⁰⁹

O argumento é que Atlântida possuía um governo muito superior aos dos demais povos. De acordo com o trecho acima, podemos perceber que o Estado de Atlântida é lembrado por Timeu justamente por se assemelhar ao Estado ideal descrito por Sócrates. Tal qual Timeu, que percebeu a aproximação de Atlântida com o Estado ideal, podemos perceber a mesma equivalência com relação a Númenor.

Em certo sentido, se escolhêssemos ampliar demasiadamente a repercussão de alguns detalhes de ambas as histórias, poderíamos afirmar que mais que ressoar à Atlântida, Númenor é a própria Atlântida. Ou, se preferirmos, a versão de Tolkien de Atlântida. Podemos listar como similaridades a localização (oeste de Middle-earth, leia-se oeste da Europa), a forma de destruição (ambas afundadas por um imenso Tsunami), a pretensa superioridade dos nativos e de suas instituições políticas. Além disso, ambas as Ilhas possuíam uma forma geométrica quase perfeita (contudo, a forma de Atlântida em Platão é descrita como um círculo, já Númenor é uma estrela de cinco pontas com um platô central em forma de círculo).

Poderíamos propor uma outra “coincidência”: as datas de destruição apontadas por ambas as histórias. De um lado, Sólon indica que Atlântida dominava a Europa nove mil anos antes. No que se refere ao *legendarium*, há uma parcela dos tolkeanistas, inclusive um dos tradutores de Tolkien chamado Ronald Kyrmse²¹⁰, que propõem uma leitura da passagem das Eras com uma equivalência direta aos eventos do “mundo primário”. Nesta linha, Númenor teria encontrado seu fim no mesmo período que Atlântida. Nós analisaremos esta organização das Eras do *legendarium* no capítulo VI. Mas já podemos antecipar que essa esquematização não é muito convincente, mesmo que tenha sido baseada nas entrevistas e cartas de Tolkien.

Todavia, há uma referência ainda mais direta à Atlântida na construção de Númenor. Para vislumbrá-la, precisamos empreender uma breve incursão às inúmeras versões do conto da Queda de Númenor. No quarto volume de *The History of Middle-earth, The Lost Road and Other Writings*, podemos encontrar algumas dessas versões – de acordo com Christopher Tolkien, as primeiras delas. O primeiro esquema, provavelmente é o mais importante para o nosso argumento:

The last battle of the Gods. Men side largely with Morgoth. After the victory the Gods take counsel. Elves are summoned to Valinor. [...] The Fathers of Men are given a land to dwell in, raised by Ossë and Aulë in the great Western

²⁰⁹ PLATÃO, *As Grandes Obras (23 diálogos)*. 2105-2106 pp.

²¹⁰ KYRMSE, *Explicando Tolkien*. 36-37 pp.

Sea. The Western Kingdom grows up. *Atalantë*. [Added in margin: Legend so named it afterward (the old name was Númar or Númenos) *Atalantë* = The Falling.] Its people great mariners, and men of great skill and wisdom. They range from Tol-eressëa to the shores of Middle-earth.²¹¹

O texto, como podemos observar, é bastante esquemático. Muitos dos elementos que farão parte das versões encontradas em *The Silmarillion* ou em *Unfinished Tales*, estão ausentes deste texto. Muito será mudado durante a construção das novas versões, o nome “Númenor” tomará o lugar de “Númas” e de “Númenos”. E, principalmente, para a nossa linha de discussão, o vocábulo “*Atalantë*” irá desaparecer das versões finais. Entretanto, a utilização desse vocábulo já indica que vislumbrar Númenor como a versão tolkeana de Atlântida é extremamente plausível. Ao menos, parece que a intenção de Tolkien era declaradamente essa. Poderíamos questionar se ele alcançou este objetivo e/ou qual o alcance das mudanças e adaptações na construção literária, política e cultural desses reinos insulares.

Neste sentido, devemos observar como a versão “final” do conto – ou, ao menos a versão que Christopher Tolkien identificou como sendo a mais “pronta” para a publicação – descreve o momento de destruição de Númenor.

Then Manwë upon the Mountain called upon Ilúvatar, and for that time the Valar laid down their government of Arda. But Ilúvatar showed forth his power, and he changed the fashion of the world; and a great chasm opened in the sea between Númenor and the Deathless Lands, and the waters flowed down into it, and the noise and smoke of the cataracts went up to heaven, and the world was shaken. And all the fleets of the Númenóreans were drawn down into the abyss, and they were drowned and swallowed up for ever. But Ar-Pharazôn the King and the mortal warriors that had set foot upon the land of Aman were buried under falling hills: there it is said that they lie imprisoned in the Caves of the Forgotten, until the Last Battle and the Day of Doom. But the land of Aman and Eressëa of the Eldar were taken away and removed beyond the reach of Men for ever. And Andor, the Land of Gift, Númenor of the Kings, Elessar of the Star of Eärendil, was utterly destroyed. For it was nigh to the east of the great rift, and its foundations were overturned, and it fell and went down into darkness, and is no more. And there is not now upon Earth any place abiding where the memory of a time without evil is preserved. For Ilúvatar cast back the Great Seas west of Middle-earth, and the Empty Lands east of it, and new lands and new seas were made; and the world was

²¹¹ TOLKIEN, **The lost road and other writings**. 11 p. – “A última batalha dos deuses. Homens majoritariamente aliados de Morgoth. Após a vitória, os deuses se reuniram em Conselho. Os Elfos foram convocados a Valinor. [...] Os Pais dos Homens [Edain] receberam uma terra para morar, criada por Ossë e Aulë no Grande Mar Ocidental. O Reino Ocidental cresceu. *Atlante* [adicionado à margem: Nomeado posteriormente por lenda (o nome antigo era Númar ou Númenos) *Atlante* = A Queda] Seu povo, grandes marinheiros e homens de grande habilidade e sabedoria. Eles alcançam desde Tol-eressëa até as costas da Terra-média.” [Tradução Nossa].

diminished, for Valinor and Eressëa were taken from it into the realm of hidden things.²¹²

Há pelo menos quatro pontos que precisamos discutir a respeito dessa passagem. Em primeiro lugar – pois é necessário apenas uma rápida indicação – a classe guerreira de Númenor foi soterrada e a Ilha foi submersa, tal qual observamos na descrição de Atlântida por Timeu acima. Poderíamos objetar que não é o mesmo caso, pois não foi toda a classe guerreira que foi soterrada, apenas a parcela dos guerreiros que efetivamente rompeu o tabu imposto pelos Valar. Contudo, em vista dos diversos elementos que trouxemos até aqui, tal objeção tem pouca ressonância.

Os próximos três elementos que precisamos tratar podem ser listados rapidamente, mas serão referenciados direta ou indiretamente durante todo o nosso trabalho, ou pelo menos, em toda a Parte II em que discutimos magia. Temos, portanto, que: 1) ao terem sua proibição descumprida por Ar-Pharazôn, os Valar abrem mão (temporariamente) do governo de Arda; 2) como um desdobramento direto dessa ação dos Valar, Ilúvatar (Eru) interfere diretamente em Arda: ele altera a própria forma do mundo (antes plana, agora elipsoidal), tal como vimos anteriormente na Figura 1; 3) finalmente, como consequência da mudança do mundo, as Terras Imortais (Aman, Eressëa e Valinor) são retiradas do círculo do mundo.

De certo modo, o principal motivo para discutirmos Númenor e todos os seus desdobramentos políticos, filosóficos e estéticos ao tratarmos de magia – e não de temporalidade – está contida nessa passagem. Mas, para esclarecermos este ponto, precisamos mobilizar alguns outros elementos e estabelecer um longo parêntese em nossa discussão.

c) Excurso – Magia e Natureza

O primeiro elemento que precisamos destacar para compreendermos a relação do episódio da destruição de Númenor com a concepção de magia no *legendarium* diz respeito a

²¹² TOLKIEN, **The Silmarillion**. 307 p. – “Então Manwë sobre a Montanha invocou Ilúvatar; e naquela época os Valar renunciaram a sua autoridade sobre Arda. Ilúvatar, porém, acionou seu poder e mudou a aparência do mundo. Abriu-se então no mar um imenso precipício entre Númenor e as Terras Imortais; e as águas jorraram para dentro dele. E o estrondo e a espuma das cataratas subiram aos céus, e o mundo foi abalado. E toda a esquadra dos númenorianos foi arrastada para esse abismo, afundando e sendo engolida para sempre. Já Ar-Pharazôn, o Rei, e os guerreiros mortais que haviam posto os pés na terra de Aman foram soterrados por colinas que desmoronaram. Conta-se que ali eles jazem, presos, nas Grutas dos Esquecidos, até a Última Batalha e o Juízo Final. Mas a terra de Aman e Eressëa dos eldar foram levadas, retiradas para sempre para fora do alcance dos homens. E Andor, a Terra da Dádiva, Númenor dos Reis, Elenya da Estrela de Eärendil, foi totalmente destruída. Pois estava perto do lado oriental da enorme fenda; e seus alicerces foram revirados, fazendo-a tombar e cair na escuridão; e ela não existe mais. E agora não resta sobre a Terra lugar algum em que esteja preservada a lembrança de um tempo sem maldade. Pois Ilúvatar fez recuar os Grandes Mares a oeste da Terra-média e também as Terras Vazias a leste; e novas terras e novos mares foram criados. E o mundo foi reduzido, já que Valinor e Eressëa foram transferidas para o reino das coisas ocultas.” (355 p.)

nossa concepção de realidade e de racionalidade. Ou melhor, de uma consequência das concepções de realidade e de racionalidade vinculadas à ciência moderna. Embora Clark esteja discutindo os feitos de diabos e bruxas, por analogia o argumento é equivalente: “Quase instintivamente, a ciência moderna remete os feitos de diabos e bruxas a um reino de “sobrenatureza” inteiramente fora das leis naturais.”²¹³. O próprio autor continua:

Isto significa que a demonologia, como a astrologia e a alquimia, tem sido invariavelmente considerada uma ciência “oculta” ou “pseudociência” e, portanto, incompatível com os critérios de progresso científico. [...] Mas a história (bem como a antropologia) da ciência mostra que o limite entre natureza e “sobrenatureza”, quando estabelecido, é local a culturas, mudando de acordo com gostos e interesses. [...] Antes do “Iluminismo” e do advento da ciência “nova”, as coisas eram diferentes metafisicamente falando, e pensava-se que a natureza tinha outros limites.²¹⁴

Nesta linha, poderíamos ampliar a formulação de Clark e afirmar que, desde o advento da ciência moderna, tudo relacionado à magia, e não apenas à demonologia, foi relegado para o sobrenatural. Todavia, a construção do *legendarium* tolkeano e, por conseguinte de todo o gênero *modern fantasy*, incorpora uma relação entre natureza e magia bem diferente. Tal qual o que ocorria na Europa antes do Iluminismo, em Arda, aquilo que pode ser considerado natural possui outros limites.

No desenvolvimento do seu argumento, Clark tenta estabelecer os contornos dos limites entre natureza e sobrenatureza desde o Medievo. Não por acaso, portanto, estes limites são desenhados com base nas reflexões acerca das possíveis ações executadas por anjos e por demônios. Desse modo, “as exigências da própria cristandade medieval eram de que o diabo deveria ser forte em relação aos homens e fraco em relação a Deus, um poder diferencial para o qual a discussão de São Tomás de Aquino sobre ‘se os anjos podem realizar milagres’ era modelar.”²¹⁵.

De muitas formas, tais reflexões – a respeito da possibilidade de os anjos realizarem milagres – estão intimamente vinculadas à compreensão do modo de funcionamento da magia, e do estabelecimento dos limites da natureza. O argumento de Aquino, indicado pelo próprio Clark, era o de que as ações dos anjos não constituíam milagres. Embora as ações dos anjos pudessem extrapolar aquilo que nós consideraríamos possível para os seres humanos, estas ações estavam limitadas pela própria natureza dos anjos. Se invertêssemos os agentes e

²¹³ CLARK, **Pensando com demônios**. 208 p.

²¹⁴ *Ibid.* 208 p.

²¹⁵ *Ibid.* 209 p.

questionássemos a ação dos demônios teríamos a “magia demoníaca; considerava-se que ela excedia a natureza mas que era, na verdade totalmente operada mediante os poderes naturais de demônios, parecendo milagrosa somente em comparação com os poderes naturais de homens e mulheres (em relação a nós).²¹⁶

Logo, nem as ações dos demônios, nem a ação dos anjos eram eventos sobrenaturais propriamente ditos. Pareciam sobrenaturais porque excediam o poder dos homens e mulheres, mas não excedem o poder natural dos anjos ou dos demônios. Há, portanto, um interstício entre aquilo que é natural para os seres humanos e aquilo que é natural. Em última instância, apenas Deus teria o poder de romper com a Natureza e, por isso, apenas Deus poderia agir fora da Natureza; apenas Deus poderia ser considerado Sobrenatural. Para se referir às ações, eventos e objetos que extrapolavam os poderes humanos, mas não extrapolavam a Natureza em si, utilizava-se do conceito de preternatural.

Como veremos com mais detalhes no próximo capítulo, aquilo que consideramos magia no *legendarium* estará quase que totalmente no raio de ação do preternatural. Mesmo no trecho acima, em que ocorre o único evento sobrenatural descrito no *legendarium*, a norma do preternatural está bem delimitada. Os Valar, que podem facilmente ser comparados aos anjos, abrem mão do governo do mundo e apelam para Eru-Ilúvatar, apelam para a interferência divina. É Deus quem interfere no Mundo e o transforma. É Deus quem retira as Terras Imortais dos limites do mundo. É Deus quem transforma o mundo em elipsoidal. É Deus, portanto, que age acima da Natureza, ou ao menos, modifica a Natureza.

Para apreciarmos adequadamente o significado de identificarmos a magia do *legendarium* com o preternatural, devemos retomar partes da discussão que interrompemos acima. Isto é, devemos retomar a aproximação entre Atlântida e Númenor. Entre diversos desdobramentos de tal aproximação, podemos destacar a incorporação de uma das principais histórias vinculadas a Platão, ao platonismo e ao neoplatonismo na tecitura do *legendarium* tolkeano. Principalmente, porque como Númenor não é um detalhe em Arda, mesmo tendo sido destruído, o Reino dos Homens do Oeste funciona como um dos pilares que sustentam a organização política de Middle-earth. Além disso, Númenor também delimita a própria natureza dos Homens em Arda.

É importante destacar que diversos aspectos da obra de Tolkien que, a princípio, são bastante confusos, tornam-se mais claros se os aproximarmos das apreensões platônicas. Por exemplo, Tolkien era um católico convicto e, em diversos momentos, deixa claro como sua

²¹⁶ *Ibid.* 209 p.

religiosidade se manifestou nas suas obras: “O Senhor dos Anéis obviamente é uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início, mas conscientemente na revisão.”²¹⁷. Ainda assim, a sua versão da narrativa de criação do mundo parece se distanciar do catolicismo padrão.

No “Ainulindalë” – primeiro texto do *The Silmarillion*, que discutiremos em diversos momentos de nosso trabalho – Eru-Ilúvatar (Deus) cria os Ainur (Valar e Maiar) antes mesmo de criar o mundo e lhes propõe um tema musical; a partir da música dos Ainur é que todo o Universo é Criado, enfim bastante distante do mito de Criação incorporado ao catolicismo. Todavia, ao observarmos como Platão lida com o tema podemos perceber certa reverberação:

Quando foram gerados todos os deuses, quer os que se movimentam em círculos e são visíveis, quer os que se mostram só quando desejam, aquele que engendrou o universo disse-lhes o seguinte: “Deuses gerados de deuses, de quem e de cujas obras eu sou pai e demiurgo, por terem sido gerados por mim, não podem ser dissolvidos, enquanto eu não quiser. Na verdade, embora o que tenha sido unido seja dissolúvel, é uma maldade querer dissolver aquilo que pelo bem foi composto em harmonia.”²¹⁸

Na continuação do diálogo, Timeu ainda afirmará que esses deuses serão os responsáveis pela criação dos corpos dos Homens, pois do contrário, se o próprio Demiurgo os criasse seriam perfeitos demais e não morreriam. Portanto, ao menos desde Platão, há uma corrente de pensamento que ao mesmo tempo que vislumbra um Deus-Criador, convive com outros “deuses” para gerar harmonia. Nós estamos simplificando esta perspectiva, e seus diversos desdobramentos. É uma linha teórica que sofreu diversas alterações quando o pensamento de Platão foi incorporado pelos cristãos, além de diversas outras transformações com o passar dos séculos.

Todavia, mesmo esta simplificação já nos permite perceber as semelhanças. Se nós dermos um salto temporal no desenvolvimento do argumento, o ponto de aproximação ficará ainda mais evidente. Durante o Renascimento, Marsílio Ficino – um dos tradutores de Platão do século XV – expande uma das características da apreensão platônica e vislumbra o mundo como harmonia e como música. Em certo sentido, podemos dizer que Tolkien lê Platão com as lentes de Ficino. Garin resume o pensamento do autor renascentista da seguinte forma:

É nesta harmonia universal que Ficino justifica como consonância do todo a astrologia, e simultaneamente a magia, num conceito destinado a ter êxito

²¹⁷ CARPENTER (Org.), *As cartas de J.R.R. Tolkien*. 167 p.

²¹⁸ PLATÃO, *As Grandes Obras (23 diálogos)*. 2125-2126 pp.

durante séculos, enquanto as figuras que povoam os céus se transfiguram numa visão fantástica do cosmos, numa espécie de beleza que é ao mesmo tempo verdade. Demónios, deuses, astros, orações, tudo é música, beleza, harmonia: todas as dificuldades no fim parecem resolver-se sob o signo da arte. A música, a harmonia do mundo, a harmonia universal, o poema eterno, o teatro do mundo: são todos temas dominantes a partir do século XV, e sobre eles falam e escrevem cientistas e filósofos desde Galileu a Kepler, de Descartes a Mersenne. *Da fabricanda universi figura* – é o título dum capítulo tão controverso como emblemático do *Livro da Vida*. O mundo como obra de arte poderia ser o título de toda a filosofia de Ficino – o mundo figurado, animado, vivo, dos astrólogos e dos magos.²¹⁹

Se estivermos corretos, devemos ler a música dos Ainur nesta perspectiva. A de que o mundo é harmonia, de que o mundo é música. Afinal, se o mundo é música, a própria história do mundo está contida na progressão harmônica da música dos Ainur, o que é, no mínimo, sugerido no “Ainulindalë”. Mais do que isso, toda a dinâmica da Providência presente em todo o *legendarium* tolkeano e indicado por quase todos os críticos, é mais facilmente compreendida se a vislumbrarmos a partir de uma harmonia universal.

Há uma série de desdobramentos possíveis da aproximação do *legendarium* tolkeano com o pensamento platônico e neoplatônico, inclusive o de Ficino, que estamos propositadamente evitando discutir agora, pois precisamos tratar de outros temas antes. Mas, pode-se antecipar que é dessa aproximação com o platonismo e com o neoplatonismo que a magia se manifestará dentro da obra de Tolkien. A explicação da filosofia de Ficino acima que vincula a harmonia do mundo à magia já nos dá essa indicação e será tratada com mais vagar no capítulo V.

d) Tentativas de Utopias

Todavia, antes devemos abordar uma questão diferente, embora relacionada. A vinculação da visão de mundo exposta por Tolkien em seu *legendarium* com o platonismo e o neoplatonismo certamente não passou despercebida pelos críticos. Ainda assim, mesmo percebendo tal relação, os críticos geralmente a expõe por vias secundárias e, quase sempre, sem nomeá-la. Por exemplo, White, ao tentar reconstruir o surgimento da fantasia enquanto gênero, afirma que:

O grego Luciano de Samósata, que viveu durante o século II d. C., possivelmente foi o primeiro [escritor de fantasia]; suas “sátiras luciânicas” provavelmente são os exemplos mais antigos de fantasia que sobreviveram e serviram de modelo para muitas obras posteriores. Mais tarde, durante o século XV, o intelectual inglês e estadista Thomas More reavivou o estilo de

²¹⁹ GARIN, *O Zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. 94-95 pp.

Luciano e compôs o seu clássico *Utopia* (1516), imitado por muitos incluindo o herege italiano Tommaso Campanella, que foi perseguido e torturado pela Inquisição pelo que escreveu em seu livro *A Cidade do Sol* (1602).²²⁰

Já tratamos neste trabalho do quão infrutífero é ampliar o conceito de literatura fantástica e ou de fantasia de um modo que incorpore uma seleção de obras que têm pouca coisa em comum além do fato de serem ficções. Apesar disso, há, deveras, alguma relação entre as obras de Tolkien com as obras de Morus, de Campanella e, talvez, até mesmo com a de Luciano. Mas esta relação não é que algum desses autores tenha escrito fantasia. O que poderíamos dizer de antemão é que todos eles foram influenciados pelo platonismo e/ou pelo neoplatonismo.

Não é assim que White aborda o problema. A ideia de White para caracterizar Luciano, Morus e Campanella como “predecessores” de Tolkien é que estes autores teriam criado um “mundo” paralelo, se fossemos utilizar a terminologia de Tolkien, esses autores criam um mundo “Secundário”, logo, teriam escrito fantasias. Claramente, um erro conceitual, facilmente identificável para qualquer um que tenha um mínimo contato com as obras em questão. Entretanto, o apontamento dos erros conceituais deste exemplo nos fornecerão os elementos para construirmos nossa análise.

Tomemos o caso concreto da *Utopia* como ponto de partida. Logo no início do século XVI, Thomas Morus publica *Utopia* e funda um gênero literário que leva o nome de sua obra. O texto está repleto de referências a diversas obras da Antiguidade e do Renascimento, e, grosso modo, é dividido em duas partes. A primeira narra o encontro de Morus com um navegador chamado Rafael e se apresenta como um episódio autobiográfico. Por sua vez, na segunda parte do texto, temos a descrição da Ilha de *Utopia* feita pela personagem Morus a partir do relato de Rafael, a única personagem nomeada que conheceu *Utopia* durante suas viagens.

A partir desta estrutura é que White tenta aproximar as obras de Tolkien e de Morus. *Utopia*, mais que um não-lugar é um outro lugar, isto é, para White, *Utopia* teria sido inventada por Morus e por isso seria uma obra de fantasia ou, no mínimo, uma predecessora da fantasia. Entretanto, a tentativa de aproximação das obras por esta via é muito tênue e muito superficial.

Seria o mesmo que dizer que ambos os autores escrevem fantasia por serem católicos na Inglaterra, sem sequer mediar as enormes diferenças do significado dessa fé para cada um deles: Morus é um membro do governo, condenado à morte por se recusar à conversão

²²⁰ WHITE, J. R. R. *Tolkien: O Senhor da Fantasia*. 87 p.

para a recém-criada Igreja Anglicana, enquanto Tolkien é um prestigiado professor universitário no século XX.

Uma melhor tentativa de aproximação seria a influência platônica/neoplatônica a que já nos referimos, mas também, poderia ser feita pela defesa que as obras de ambos os autores fazem da Comunidade em relação à Sociedade. Ou ainda, temos o fato de que ambos os autores utilizam técnicas literárias tidas como arcaicas no período de escrita das obras e que tal recurso, mais que uma preferência subjetiva, é fruto das respectivas condições históricas durante as respectivas tessituras das obras. Tais abordagens poderiam ser mais frutíferas, mas ainda precisariam de muitas mediações para romper a superfície do problema.

O caminho mais direto para o entendimento da eventual relação entre Utopia e Númenor passa pela compreensão, expressa em ambas as obras, de que o mundo é feito pelos homens. Todavia, isso terá um significado diferente em cada autor: enquanto o rei Utopus cava um canal que transformaria a península na ilha de Utopia, o rei Ar-Pharazôn decide ignorar a proibição dos Valar e navega para Aman, no Reino Abençoado, disto resulta a destruição da ilha de Númenor e uma transformação na forma do mundo, uma transformação em Arda.

Em outras palavras, poderíamos dizer que na obra de Morus a ação humana “cria” o mundo “perfeito”, na obra de Tolkien a ação humana “destrói” o mundo “perfeito”. Contudo, ambas as afirmações seriam grosseiras, funcionando apenas como indicações de sentido.

Proclamar que a ação humana cria um mundo perfeito na forma da Ilha de Utopia é grosseiro pois ignora o fato de que a organização societal de Utopia surge pronta e “perfeita” a partir do pensamento do Rei Utopus. Utopia é a materialização da razão humana e emana uma série de contradições. Ao mesmo tempo que se reconhece a potencialidade criadora da razão humana, ao imaginar a perfeição, a Utopia apaga completamente a história. Afinal, a perfeição não pode ser melhorada e não pode se desenvolver de nenhum modo; uma modificação que piore o mundo faz com que deixe de ser perfeito, enquanto uma modificação que melhore o mundo é impossível por definição, ou estaríamos admitindo que antes disso o mundo não era perfeito. Desse modo, o mundo tido como perfeito e imaginado por Utopus é imune às mudanças, é imune à ação humana. Daí, inclusive a aproximação com o mundo das ideias de Platão. É como se Utopos rompesse o véu que separa o mundo das sensações do mundo das ideias e atualizasse o Estado perfeito de um modo até mais radical que o de Atlântida.

Vale ressaltar que esta imobilidade da perfeição se manifesta de muitas formas na obra de Morus, e poderíamos dizer, é uma das características fundamentais do próprio gênero Utopia. Quando uma organização societal tida como perfeita é confrontada com a ação humana,

o que veremos será a distopia. A perfeição da Utopia não admite o indivíduo; do mesmo modo que sociedades com indivíduos não admitem a imobilidade. Portanto, utopias e distopias são muito mais próximas do que ambas querem admitir:

É bem sabido que a distopia nasceu da utopia, e que ambas expressões são estreitamente ligadas. Há em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito, e vice-versa. A utopia pode ser distópica se não forem compartilhados os pressupostos essenciais, ou utópica a distopia, se a deformação caricatural da realidade não for aceita. A distopia, que revela o medo da opressão totalizante, pode ser vista como o oposto especular da própria utopia. É preciso considerar a relatividade daquilo a que se referia Margareth Mead, quando avisava ser o sonho de um o pesadelo do outro. Afinal, o sonho de um pode ser perfeitamente inócuo para o outro. Trata-se principalmente da constatação de que o “sonho” perfeito de um, quando é oriundo de um *constructo* abstrato (que é efêmero mas se quer eterno, que é singular mas se imagina universal, que aspira a decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana), este sonho é o que gera o pesadelo da distopia.²²¹

Sonhos e pesadelos, portanto, são ditados pelo confronto com a concretude do mundo. Imobilidade e eternidade se confundem numa temporalidade que está fora do tempo, numa Ucronia imobilizada no instante que se projeta como perfeito ou como o ápice da vida humana. Todavia, a ação humana é o que nos permite vislumbrar a singularidade e a efemeridade desse determinado momento Histórico.

De certo modo, podemos vislumbrar que estas características são vinculadas à forma. Na segunda parte da obra de Morus, onde a Ilha de Utopia e sua organização são descritas, não há personagens, não há ação humana. Por sua vez, em obras onde se confrontam sociedades perfeitas e indivíduos nós temos as ditas distopias. Ou, dito de outro modo, a grande diferença entre utopias e distopias é que as últimas são romances, portanto, nelas a ação das personagens modifica o mundo e somos levados a nos questionar até mesmo se é possível uma organização societal perfeita.

Nesse sentido, a obra de Tolkien está muito mais próxima das distopias que da obra de Morus, mesmo quando trata do Reino “perfeito”, isto é, mesmo quando trata de Númenor. Embora essa não seja a leitura dos críticos do *legendarium*:

De facto, a passagem onde se narra a criação, desenvolvimento e afundamento de Númenor, e as referências feitas a este episódio em *The Lord of The Rings*, revelam-nos algo de mais complexo do que as afirmações do autor nos deixam supor. Na realidade, estamos perante uma utopia que apesar das referências directas à Atlântida (e indirectas a Platão), não é uma utopia clássica. Contudo, mantém ainda laços firmes com o mito da Idade do Ouro e do Paraíso Perdido.

²²¹ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas, Utopia, distopia e história, **Morus - Utopia e Renascimento**, v. 2, n. 1, p. 4–10, 2005. 4 p.

Há, portanto, nesse episódio um compromisso entre a Antiguidade e a contemporaneidade extremamente interessante.²²²

Monteiro é quem melhor aborda a questão da Utopia em Tolkien, mas notemos que a construção conceitual é um pouco distinta daquela que estamos utilizando. A autora se refere como utopia clássica quando está tratando do gênero utopia, mas admite que a obra de Tolkien não permita essa abordagem. A autora defende que o utópico, na obra de Tolkien, se refere à Idade do Ouro ou ao Paraíso Perdido.

Entretanto, o cerne do argumento da autora é a tensão entre “Antiguidade” e “Contemporaneidade”. Pois, Tolkien tentaria criar uma Utopia nos moldes tradicionais, mas se depararia com um limitador objetivo. Nas palavras da própria autora:

Todos sabemos que já não é possível conceber sociedades perfeitas, logo estáticas, fechadas. A nossa cultura ocidental caracteriza-se pela dispersão, pela pluralidade e não pela unicidade. Os valores políticos, morais, sociais e económicos da sociedade contemporânea, são valores em crise. O homem está descrente da sua capacidade de controlar as suas próprias criações. Sem cercar a sua individualidade.²²³

Monteiro demonstra que independente da vontade de Tolkien, a Utopia tradicional não é mais uma opção no século XX, pois o próprio desenvolvimento da sociedade ocidental opõe organizações societárias estáticas ao dinamismo da individualidade. Entretanto, mesmo que essa sociedade se veja como incapaz de controlar suas próprias criações (por isso, o século das distopias), a razão e a ação humana ainda possuem o potencial criador e transformador do mundo.

Neste ponto, um retorno aos textos de Tolkien pode nos indicar um caminho para apreendermos como o *legendarium* tolkeano, e não apenas Númenor, se relaciona com a Utopia. A própria existência da personagem Eriol, uma personagem bastante presente nos primeiros textos de Tolkien a se passar em Arda, mas que, com o tempo desapareceu é bastante instrutiva. Nas palavras de Christopher Tolkien: “The original mode, that of The Book of Lost Tales, in which a Man, Eriol, comes after a great voyage over the ocean to the island where the Elves dwell and learns their history from their own lips, had (by degrees) fallen away.”²²⁴

²²² MONTEIRO, Maria do Rosario, A Utopia na Literatura Fantástica: um exemplo, *in*: CENTENO, Yvete (Ed.), **Utopia: mitos e formas**, 1º. Lisboa: Accarte, 1990. 366 p.

²²³ *Ibid.* 370 p.

²²⁴ TOLKIEN, **The Book of Lost Tales 1**. XII-XIII pp. – “O modo original de O Livro dos Contos Perdidos, no qual um Homem, Eriol, depois de uma grande viagem através do oceano chega à Ilha em que os Elfos moravam e aprende as suas histórias de seus próprios lábios, tinha (aos poucos) decaído” – [Tradução Nossa]

Em muitos sentidos Eriol foi pensado para incorporar a mesma função exercida por Rafael na Utopia de Morus. Ambos são viajantes que atravessam os oceanos e, por algum acaso, encontram uma Ilha desconhecida de todos. No período em que estavam nessas Ilhas ambas as personagens percebem as qualidades desse povo recém-descoberto e, por conseguinte, os problemas do seu respectivo povo. Contudo, Eriol desapareceu por completo durante o desenvolvimento do *legendarium*, e devemos nos questionar o porquê disso.

Poderíamos levantar uma infinidade de motivos para justificar essa mudança. Mas, antes de tudo, temos de ter clareza que o desaparecimento de Eriol não é apenas o corte de uma personagem, mas uma mudança completa na própria estrutura narrativa e na estrutura do *legendarium* em si. No momento em que Eriol deixa de existir enquanto personagem, Tolkien se vê forçado a estabelecer locais, situações e motivos para os registros de suas histórias, que como discutiremos melhor na Parte III desse trabalho, seriam “apenas traduções”. Caso Eriol existisse, nada disso seria necessário. Os elfos simplesmente teriam narrado suas histórias para o viajante, que as narraria para nós.

Essa personagem mediadora, portanto, aglutinaria dois papéis de uma só vez. Primeiro, o papel do narrador benjaminiano que lida com o saber distante tanto no tempo como no espaço, que compartilha sua experiência e/ou as experiências de outrem. Segundo, o papel do viajante para o não-lugar que, ao retornar para casa, simultaneamente expõe a possibilidade de um mundo perfeito e, conseqüentemente, todos os problemas e imperfeições do seu próprio mundo. Há diversas sobreposições sobre tais papéis, contudo, a que mais nos interessa é a de que ambos foram tidos não apenas como arcaicos no século XX, mas, como objetivamente superados. A própria Monteiro indica isto nos trechos acima.

O abandono de Eriol pode ser visto como uma limitação do tempo. Tolkien busca reproduzir elementos das Utopias e das narrativas no sentido benjaminiano, mas percebe que tais elementos não fazem mais sentido. Portanto, reconstrói seu *legendarium* sem o principal elo com estas formas artísticas. Mas, mesmo assim, os vínculos não desaparecem por completo. Ao contrário, deixam atrás de si uma série de ruínas, reconstruídas como um gigantesco mosaico com fragmentos de narrativas e tentativas de Utopias que tentamos demonstrar até aqui.

Se estivermos corretos e Tolkien tentou configurar seu *legendarium* na forma de uma Utopia, mas foi confrontado com as limitações do tempo, deveríamos nos questionar quando a Utopia parou de ser produzida. Sem dúvidas, podemos argumentar que a última

grande Utopia foi escrita no século XIX por Williams Morris, *News from Nowhere* (1890). E, como muitos críticos vão lembrar, Tolkien era um grande fã.

Devemos destacar, contudo, que para além de sua utopia, a obra de Morris influenciou Tolkien de muitos modos. A crítica da Indústria e um certo saudosismo do mundo artesanal são os mais óbvios, mas, há diversos outros elementos que foram incorporados à obra de Tolkien por influência de Morris.

In the early years of the last century Tolkien was an undergraduate at Exeter College, Oxford [...]. A predecessor at Exeter had been William Morris (1834—96), artist, artisan, poet, pre-Raphaelite and Socialist rebel against what he saw as the oppressive inhumanity of the Victorian Age and its machines. His memory still lingered. In the spring of 1914, when he [Tolkien] won a College prize entitling him to purchase books, Tolkien bought Morris' translation of the Icelandic *Völsungasaga* (he later became an expert on Old Norse poetry). He also bought Morris' poem on Jason.²²⁵

O artigo de Newman trata da influência da Antiguidade Clássica na obra de Tolkien. As referências a Morris, portanto, como podemos ver acima, não lidam diretamente com *News from Nowhere*, mas com outros elementos da obra dele. Isto é, lidam com a aproximação de Morris com a poesia nórdica, bem como, com outros aspectos das sagas islandesas de um lado e com a Antiguidade Clássica de outro. Elementos, que segundo o autor, fazem parte do caminho percorrido por Tolkien para a elaboração de LOTR.

Apesar de apontar alguns elementos interessantes, a construção do argumento de Newman é deveras superficial e caminha para apreensões bastante problemáticas: “William Morris was an early Socialist, offended by the merciless capitalism of the Industrial Revolution (‘market forces’). Tolkien, his successor at Exeter College, would, on this reading, turn out to be a Christian Socialist.”²²⁶. O erro de Newman é bastante compreensível e bastante elucidativo sobre o modo como alguns críticos leem a obra de Tolkien.

O *legendarium* tolkeano expressa uma crítica severa à sociedade do século XX, principalmente a seus aspectos tecnológicos, industriais e de conseqüente depredação da

²²⁵ NEWMAN, J. K., J.R.R. Tolkien's “The Lord of the Rings”: A Classical Perspective, *Illinois Classical Studies*, v. 30, p. 229–247, 2005. 239 p. – “Nos primeiros anos do século passado Tolkien era um estudante de graduação no Exeter College, Oxford [...]. Um predecessor em Exeter tinha sido William Morris (1834 – 96), artista, artesão, poeta, pré-Rafaelita e socialista que se rebelou contra o que ele viu como inumanidade opressiva da Era Vitoriana e suas máquinas. Sua memória ainda permanecia. Na primavera de 1914, quando ele [Tolkien] ganhou um prêmio da Faculdade o autorizando a comprar livros, Tolkien comprou a tradução de Morris da *Völsungasaga* islandesa (mais tarde ele se tornaria um especialista em antiga poesia Nórdica). Ele também comprou o poema de Morris sobre Jasão.” – [Tradução Nossa]

²²⁶ *Ibid.* 247 p. – “William Morris era um jovem socialista, ofendido pelo capitalismo impiedoso da Revolução Industrial (“forças do mercado”). Tolkien, seu sucessor no Exeter College, nessa leitura, acabou por se tornar um Socialista Cristão.” – [Tradução Nossa].

natureza. Todavia, alguns leitores apressados, como Newman, não percebem que a crítica de Tolkien é feita através de pressupostos filosóficos e políticos vinculados à nobreza, à aristocracia e ao *ancien regime*, o mais distante possível de qualquer tipo de socialismo, mesmo de um eventual socialismo cristão.

Há muitos pontos de contato entre as obras de Morris e Tolkien, mas isso não significa que haja equivalência política entre os dois. Ambos utilizam argumentos similares para criticar sua própria contemporaneidade, todavia, a aspiração política de cada um toma direções opostas. Em certo sentido, podemos rastrear um solo comum para o posicionamento político de Tolkien e de Morris na própria irmandade pré-Rafaelita, isto é, na versão inglesa do chamado Purismo Italiano:

O movimento [Purismo Italiano] na Inglaterra foi mais forte que em outros lugares: a partir da metade do século [XIX], dirigida por D. G. Rossetti (filho de um exilado político italiano), formou-se a Irmandade dos Pré-Rafaelitas, que já no nome mostra seu desejo de se remeter a uma época em que a arte não tinha qualquer relação com o orgulho intelectual do conhecimento, sendo pelo contrário busca do sagrado na “verdade das coisas, sentimento simultâneo na Natureza e de Deus.”²²⁷

A “busca do sagrado” que se remete ao mesmo tempo a Deus e à Natureza, portanto, funciona como a base das perspectivas políticas dos pré-Rafaelitas. Destacamos a origem Italiana do movimento, pois assim fica mais fácil compreender o porquê pode-se dizer que:

O movimento pré-rafaelita também está indiretamente ligado à corrente religiosa do chamado *redespertar católico*, que reage moderadamente à escandalosa convivência do puritanismo anglicano com o capitalismo e seu respectivo imperialismo; a componente religiosa, aliás era fundamental num programa como o do grupo pré-rafaelita, visando recuperar por meio da arte a eticidade e religiosidade intrínsecas do trabalho.²²⁸

Esta crítica ao capitalismo e à Modernidade, portanto, tem como elemento central uma eticidade católica que se distancia da Modernidade porque, em certo sentido, defende um mundo pré-moderno, ou mais especificamente um mundo anterior às máquinas, anterior à indústria, enfim, um mundo anterior a Rafael.

Morris, como já dito, participou da Irmandade. Poderíamos dizer que foram com essas lentes que Morris se aproximou da obra de Marx, dos demais socialistas do século XIX e das discussões sobre economia política. Ainda assim, ele percorreu politicamente todo o

²²⁷ ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**, 2ª. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 31 p.

²²⁸ *Ibid.* 176 p.

caminho até o socialismo. Em muitos sentidos *News from Nowhere* é a visão de Morris sobre como seria uma sociedade socialista. A sua Utopia, portanto, não estaria apenas em outro lugar, mas em outro tempo: uma Ucronia, num futuro pós-Revolução, quando o trabalho recuperaria suas características humanas.

Tolkien, por outro lado, não participou diretamente da Irmandade Pré-Rafaelita, pois viveu num período posterior. Entretanto, foi fortemente influenciado por suas ideias e suas interpretações sobre arte e sobre religião. O que o diferencia de Morris é que em nenhum momento Tolkien se aproxima de Marx, ou de nenhum tipo de socialismo. A crítica à Modernidade, entretanto, não é menos aguda por conta disso. Embora, seja muito mais uma crítica ética e/ou religiosa que econômica ou científica. Mas, tal qual em Morris, em Tolkien qualquer possibilidade de uma ressignificação do trabalho e da vida passa por um deslocamento temporal; neste caso, em direção ao passado, mesmo que em última instância estejam ambos fora do tempo.

Antes de prosseguirmos, cabe uma breve antecipação da nossa discussão da Parte III. O deslocamento temporal da narrativa, isto é, o posicionar dos acontecimentos num tempo fora do tempo, é central no gênero *modern fantasy* desde seu surgimento com LOTR. Todavia, esta não é uma característica exclusiva do *modern fantasy*; muitas utopias, distopias e ficções científicas também podem incorporar esta característica. A diferença está na centralidade desse deslocamento. Para o *modern fantasy*, ao lado da magia, o tempo fora do tempo é sempre fundante, não importa se é um deslocamento para o “passado” como LOTR ou em direção ao futuro, como é o caso de *Shannara Chronicles* de Terry Brooks.

É interessante notar que críticos que discutem a formulação do gênero *modern fantasy* em fundamentos diferentes daqueles que estamos tratando, isto é, críticos que dão um maior destaque aos aspectos editoriais na formulação dos gêneros, indicam uma obra menos conhecida de Morris como sendo a primeira obra de fantasia já escrita. Nesta interpretação, mais que um dos autores que influenciaram Tolkien, Morris se tornaria além do último grande utopista, o primeiro escritor de *modern fantasy*:

Carter’s introduction to the 1969 BAFS edition of William Morris’s *The Wood beyond the World* begins with the portentous declaration: “The book you hold in your hands is the first great fantasy novel ever written: the first of them all; all the others, Dunsany, Eddison, Pratt, Tolkien, Peake, Howard, et al., are successors to this great original” (2Carter ix). This basic contention, like the aforementioned definition, was repeated over and over again in Carter’s

commentaries and books, with Cabell, Clark Ashton Smith, de Camp, Leiber, Vance, and a few others rotating into the list of Morris's followers.²²⁹

Entretanto, o livro de Morris a que Carter se refere, *The Wood beyond the World*²³⁰, está para a fantasia tal qual os romances com temática histórica anteriores a Walter Scott estão para o romance histórico na perspectiva Lukacsiana que veremos no Capítulo VI. O argumento central do livro de Morris é que um jovem aristocrata decide viajar pelo mundo para superar a traição de sua esposa. No decorrer de suas viagens, encontrará seres “sobrenaturais”, mas toda a estrutura do romance está muito mais próxima da literatura fantástica do romantismo europeu, discutida anteriormente, que do *modern fantasy*: o deslocamento temporal dos acontecimentos não é para fora do tempo, e a magia não é constituinte do mundo na obra em questão. A vinculação com a fantasia viria principalmente por conta da publicação nos Estados Unidos sob o selo da BAFS, *Ballantines Adults Fantasy Series*, durante as décadas de 1960 e 1970.

Certamente, a influência de Morris sobre a obra de Tolkien não pode ser menosprezada. Todavia, se admitirmos que o gênero literário é o encontro da obra com a História, Tolkien não pode escrever seu *legendarium* seguindo os moldes das utopias por uma limitação temporal. Do mesmo modo, Morris não pode escrever *Modern Fantasy* pela mesma limitação. O *Modern Fantasy*, de um modo ou de outro, está vinculado às transformações sociais, econômicas e políticas do século XX e suas eventuais limitações objetivas e/ou subjetivas. Como veremos no Capítulo VII, por exemplo, alguns teóricos europeus identificavam nesse período uma impossibilidade de narrar e de compartilhar experiências. Nenhum tipo de reedição e/ou organização de coleções de livros ou de autores poderia modificar isso.

Neste ponto já deve estar claro que, diferentemente do que imaginávamos num primeiro momento, o diálogo estabelecido entre o *legendarium* tolkeano e o gênero utopia é muito mais extenso que alguma eventual correspondência pontual entre as ilhas/reinos de Númenor e Utopia. Todavia, cabe-nos indicar mais uma referência a uma obra utópica presente em LOTR, trata-se de *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, já indicada por White.

²²⁹ WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series*. 4 p. – “A introdução de Carter para a edição da BAFS de 1969 de *A Floresta além do Mundo* de William Morris começa com a portentosa declaração: “O livro que você tem em suas mãos é o primeiro grande romance de fantasia já escrito: o primeiro de todos; todos os outros, Dunsany, Eddison, Pratt, Tolkien, Peake, Howard, entre outros, são sucessores desse grande original” (2Carter ix). Este argumento básico, como a definição mencionada anteriormente, foi repetida diversas vezes nos comentários e livros de Carter, com Cabbell, Clark Ashton Smith, de Camp, Leiber, Vance, e alguns outros circulando a lista de seguidores de Morris.” – [Tradução nossa]

²³⁰ MORRIS, William, *The Wood Beyond the World*, 1ª. London: Longmans, green and Co., 1913.

Vejamos a descrição da Cidade do Sol feita pelo Genovês ao Hospitalário na obra de Campanella:

Surge na ampla planície uma colina, sobre a qual está a maior parte da cidade; mas alcança as suas muralhas muito espaço fora das raízes do monte, o qual é tanto que a cidade perfaz duas milhas de diâmetro ou mais, e chega a ter sete milhas de circunferência; mas, dada a sua elevação, possui mais casas do que se fosse plana. É a cidade subdividida em sete enormes círculos, com o nome dos sete planetas, e se vai de um ao outro por quatro ruas e por quatro portas, voltadas para os quatro ângulos do mundo; mas está disposta de modo que, se fosse expugnado o primeiro círculo, seria necessário mais esforço para o segundo, e depois mais ainda; de forma que é preciso expugná-la sete vezes para vencê-la. Mas eu sou da opinião que nem mesmo o primeiro pode ser superado, de tão maciço e aterrado, sendo dotado de baluartes, torreões, artilharia e fossos exteriores.²³¹

A seguir, temos a descrição de Minas Tirith feita em LOTR:

For the fashion of Minas Tirith was such that it was built on seven levels, each delved into the hill, and about each was set a wall, and in each wall was a gate. But the gates were not set in a line: the Great Gate in the City Wall was at the east point of the circuit, but the next faced half south, and the third half north, and so to and fro upwards; so that the paved way that climbed towards the Citadel turned first this way and then that across the face of the hill. And each time that it passed the line of the Great Gate it went through an arched tunnel, piercing a vast pier of rock whose huge out-thrust bulk divided in two all the circles of the City save the first.²³²

Como podemos perceber, ambas as cidades são construídas em uma colina/morro e possuem sete muralhas, responsáveis por dividir cada uma delas em sete níveis diferentes. Em ambos os casos, também, o trecho em destaque nos explica, não somente o formato da Cidade, mas o motivo de cada uma delas ser extremamente defensável, ou mesmo virtualmente inexpugnável.

Certamente, poderíamos dizer que estas características são pouco específicas, portanto, poderiam ser lidas como uma mera coincidência, e não necessariamente uma referência. Entretanto, não nos parece o caso. O próprio nome da cidade é interessante. Minas

²³¹ CAMPANELLA, Frei Tommaso, **A cidade do sol: diálogo poético**, São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2022. 6-7 pp.

²³² TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 751-752 pp. – “Pois o modelo de Minas Tirith era tal que a Cidade fora construída em sete níveis, cada um cavado no flanco da colina, e ao redor de cada nível se erguia uma muralha, e em cada muralha havia um portão. Mas os portões não eram alinhados: o Grande Portão da Muralha da Cidade ficava no ponto leste do circuito, mas o seguinte voltava-se parcialmente para o sul, e o terceiro parcialmente para o norte, e assim, ora de um lado, ora de outro, dispunham-se os portões na subida, de modo que o caminho pavimentado que ia na direção da Cidadela virava-se primeiro para um lado e depois para o outro pela encosta da colina. E, cada vez que o caminho passava pela linha do Grande Portão, atravessava um túnel em arco, perfurando um vasto pilar de rocha cujo corpo enorme e protuberante dividia em dois todos os círculos da Cidade, com exceção do primeiro.” – (793-794 pp.)

Tirith significa, como explicado à exaustão no decorrer de LOTR, Torre da Guarda. Todavia, esse não é o primeiro nome da Cidade. Novamente, é Faramir quem nos auxilia em nossa interpretação:

‘For myself,’ said Faramir, ‘I would see the White Tree in flower again in the courts of the kings, and the Silver Crown return, and Minas Tirith in peace: Minas Anor again as of old, full of light, high and fair, beautiful as a queen among other queens: not a mistress of many slaves, nay, not even a kind mistress of willing slaves. War must be, while we defend our lives against a destroyer who would devour all; but I do not love the bright sword for its sharpness, nor the arrow for its swiftness, nor the warrior for his glory. I love only that which they defend: the city of the Men of Númenor; and I would have her loved for her memory, her ancients, her beauty, and her present wisdom. Not feared, save as men may fear the dignity of a man, old and wise.’²³³

Faramir aspira por um retorno à Minas Anor e não à Minas Tirith, ou poderíamos dizer, que o futuro Regente de Gondor aspira à “Tower of the Setting Sun.”²³⁴ Ele aspira à Torre *da* Sol Poente, não apenas por um apego ao passado, mas porque Minas Anor representa a Cidade dos Homens de Númenor. Se o próprio Reino de Númenor referia-se à Atlântida e/ou à Utopia, Minas Anor, a Torre *da* Sol Poente, refere-se à Cidade do Sol. Tal ressonância não passou totalmente despercebida pela crítica. David Day, por exemplo, a indica²³⁵, mas não a desenvolve.

O problema, como podemos perceber durante todo LOTR, é que o conflito com Sauron cobrou seu preço da Cidade, nós somos apresentados a Minas Tirith bem distante de

²³³ *Ibid.* 671-672 pp. – “– Quanto a mim – disse Faramir -, gostaria de ver a Árvore Branca outra vez em flor nos pátios dos reis, e a Coroa de Prata retornar, e Minas Tirith em paz: Minas Anor de novo como era antigamente, cheia de luz, ativa e bela, bonita como uma rainha entre outras rainhas: não com uma Senhora de muitos escravos, não, nem sequer uma senhora gentil de escravos voluntários. A guerra deve acontecer, enquanto estivermos defendendo nossas vidas contra um destruidor que poderia devorar tudo; mas não amo a espada brilhante por sua agudeza, nem a flecha por sua rapidez, nem o guerreiro por sua glória. Só amo aquilo que eles defendem: a cidade dos homens de Númenor, e gostaria que ela fosse amada por seu passado, sua tradição, sua beleza e sua sabedoria presente. Não que ela fosse temida, a não ser da maneira que os homens temem a dignidade de um homem velho e sábio.” – (706 p.)

²³⁴ *Ibid.* 244 p. – “A Torre *da* Sol Poente” [Tradução nossa]. Utilizamos nossa tradução nessa passagem pois as duas traduções disponíveis no Brasil, da Martins Fontes da década de 1990 e a da Harper Collins Brasil de 2019, traduzem como “Torre do Sol Poente”. Contudo, no *legendarium* tolkeano o correto é *a* Sol e *o* Lua, ambos são Maiar que foram escolhidos para guiar os últimos frutos das Árvores de Valinor conforme consta em *The Silmarillion*: “The maiden whom the Valar chose from among the Maiar to guide the vessel of the Sun was named Arien, and he that steered the island of the Moon was Tilion.” (TOLKIEN, 2011, 111 p.) – “A Donzela que os Valar escolheram dentre os Maiar para guiar a nave da Sol chamava-se Arien, e o que guiava a Ilha do Lua era Tilion.” [Tradução Nossa]

²³⁵ DAY, David, **An encyclopedia of Tolkien: the history and mythology that inspired Tolkien’s world**, San Diego, California: Canterbury Classics, 2019. 253 p.

seu auge. As primeiras impressões de Pippin sobre a Cidade marcam bem a contradição da grande Cidade dos Homens:

Pippin gazed in growing wonder at the great stone city, vaster and more splendid than anything that he had dreamed of; greater and stronger than Isengard, and far more beautiful. Yet it was in truth falling year by year into decay; and already it lacked half the men that could have dwelt at ease there. In every street they passed some great house or court over whose doors and arched gates were carved many fair letters of strange and ancient shapes: names Pippin guessed of great men and kindreds that had once dwelt there; and yet now they were silent, and no footsteps rang on their wide pavements, nor voice was heard in their halls, nor any face looked out from door or empty window.²³⁶

É uma cidade em decadência que, em certo sentido, expressa a própria decadência dos homens, mesmo dos Altos Homens de Gondor. É interessante que o próprio Faramir, já havia estabelecido em sua conversa com Frodo o que seria necessário para que Minas Tirith deixasse de ser “meramente” uma Fortaleza de defesa contra Sauron e voltasse a ser Minas Anor, a Cidade dos Homens de Númenor. Seria necessário a presença da Árvore Branca na Cidadela e o retorno da Coroa prateada, ambos simbolizando o retorno do Rei a Gondor e o consequente estabelecimento da paz. Desse modo, a cidade poderia voltar a ser “amada por seu passado, sua tradição, sua beleza e sua sabedoria presente”.

Vale ressaltar que, ao final de LOTR, o Rei retorna a Gondor – como apontamos no início deste capítulo –, do mesmo modo, é encontrada uma muda da Árvore Branca e, como poderíamos esperar, Minas Tirith prospera para se tornar a melhor versão de si mesma. Como se os desejos de Faramir figurassem o desenvolvimento da Quarta Era. Entretanto, a Cidade permanece sendo Minas Tirith, não volta a ser Minas Anor. Isso é central.

Mesmo que retome muitas características da Torre da Sol Poente, o desenvolvimento da Torre da Guarda não é apenas um retorno ao passado. É um resgate dos valores tradicionais daquela sociedade, mas reconhece e expressa a impossibilidade de reviver completamente o passado, a impossibilidade de desfazer as transformações do tempo. O arco de transformação da Cidade é, em muitos sentidos, a expressão mais clara do funcionamento da temporalidade no interior do *legendarium*. É como música, a música dos Ainur ou a música

²³⁶ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 752 p. – “Pippin observava num espanto crescente a grande cidade de pedra, mais vasta e esplêndida do que qualquer coisa que jamais sonhara, maior e mais forte que Isengard e muito mais bonita. Apesar disso, na verdade, a cidade estava se deteriorando ano após ano, já sem metade dos homens que poderiam morar confortavelmente ali. Em cada rua passavam por alguma grande casa ou pátio, em cujas portas e portões em arco estavam esculpidas muitas letras belas de formatos estranhos e antigos: nomes que Pippin supôs serem de grandes homens e famílias que outrora moraram lá; mas agora estavam em silêncio, sem ruídos de passos em suas amplas calçadas, ou de vozes nos salões, nem qualquer rosto olhando das portas ou janelas vazias.” – (794 p.)

do Universo de Ficino, o desenrolar da melodia retoma acordes e temas, mas seu desenvolvimento é único.

A fundação dos reinos de Gondor e Arnor em Middle-Earth foi uma tentativa de recriar Númenor, de recriar Atlântida e de recriar Utopia. Não foi possível, o Tempo era outro. No lugar, uma de suas cidades, a única sobrevivente, é fundada como a Cidade do Sol, é fundada como a Torre *da* Sol Poente. Mas, a “Queda”, sempre presente na Terra dos Homens, se faz sentir. Minas Anor torna-se Minas Tirith. Ao, por necessidade, tornar o aspecto militar muito proeminente, a cidade é reduzida à fortaleza. Findada a Guerra de duas Eras, tenta-se recriar a Torre *da* Sol Poente, mas, novamente, o tempo é outro e é inescapável. Portanto, ao buscar retomar todas as características de Minas Anor, cria-se algo completamente novo. Afinal, no *Modern Fantasy* pode-se estar fora do tempo, mas o tempo permanece inexorável, o tempo permanece constituindo a própria Humanidade.

Enfim, poderíamos resumir Númenor e Minas Tirith como tentativas de Utopia que incorporam o tempo como elemento constituidor de suas estruturas, o que é apenas uma forma diferente de dizer que estes constructos literários não são Utopias. Antecipando a discussão da Parte III do nosso trabalho, podemos dizer que o processo de construção desses constructos esbarra em impossibilidades do próprio tempo – a própria Monteiro indica esse caminho. Por isso, ao invés de Utopias, temos sucedâneos de Utopias, temos *Ersatz* de Utopias.

Capítulo V. A magia dos magos: entre o sagrado e o profano

Com efeito, há dois motivos para o comércio da Alma com o corpo ser desagradável: por ser um obstáculo aos atos intelectivos da Alma; e por encher a Alma de prazeres, apetites e sofrimentos. Nada disso ocorreria se as almas não entrassem profundamente nos corpos; se não fossem escravas e sim soberanas deles, de maneira a não terem necessidades, a não terem deficiência alguma, a não se encherem de apetites nem de temores²³⁷.

Tentar expor, de modo minimamente organizado, o modo como funciona a magia – seja no interior do *legendarium* tolkeano, seja na história da magia na Europa Ocidental – é um desafio. Os problemas começam com a escolha e definição de determinada abordagem, isto porque, a abordagem sempre será arbitrária. Não importa qual o ponto de entrada escolhido para a discussão, temos que ter em mente que há inúmeros outros, no mínimo, tão bons quanto aquele que escolhermos.

Desse modo, sabendo que é arbitrário, iniciaremos nossa discussão com uma abordagem tautológica. O que é magia? Aquilo que os magos fazem. O que os magos fazem? Magia, é claro. É um raciocínio adaptado. Pelo menos desde meados do século XX, é comum encontrarmos uma definição equivalente de ciência, que, embora problemática, pode nos fornecer um bom ponto de partida para a nossa discussão.

a) Um mundo harmônico: da Música dos Ainur ao Nome das coisas

Nossa premissa, portanto, é que os magos fazem magia. Caso estivéssemos lidando com uma estrutura simples, essa apreensão elucidaria por si mesma o significado e o funcionamento da magia no referido contexto. Entretanto, por conta da própria natureza dos magos no *legendarium* tolkeano, a definição tautológica não consegue explicar direta ou adequadamente como a magia em Arda é organizada. O trecho abaixo descreve e aborda a origem dos magos. Mesmo que não trate diretamente de magia, poderemos inferir alguns pontos importantes:

[...] [In the Third Age] the *Istari* or Wizards appeared in Middle-earth. It was afterwards said that they came out of the Far West and were messengers sent to contest the power of Sauron, and to unite all those who had the will to resist him; but they were forbidden to match his power with power, or to seek to dominate Elves or Men by force and fear. They came therefore in the shape of Men, though they were never young and aged only slowly, and they had many

²³⁷ PLOTINO, *Tratado das Enéadas*, 2ª. São Paulo: Polar, 2018. 81 p.

powers of mind and hand. They revealed their true names to few, but used such names as were given to them. The two highest of this order (of whom it is said there were five) were called by the Eldar Curunír, ‘the Man of Skill’, and Mithrandir, ‘the Grey Pilgrim’, but by Men in the North Saruman and Gandalf. Curunír journeyed often into the East, but dwelt at last in Isengard. Mithrandir was closest in friendship with the Eldar, and wandered mostly in the West, and never made for himself any lasting abode.²³⁸

O primeiro ponto a ser destacado é que os magos assumiram a forma de Homens, mas eles não são Homens. A habilidade de assumir a forma de Homens e a origem no “Extremo Oeste” nos permite inferir que são Ainur²³⁹; a limitação imposta a seus “poderes”, por sua vez, nos indica que são Maiar, não Valar. Em outras palavras, ainda que não sejam propriamente os “deuses”, os magos são mais velhos que Arda: eles contribuíram para a música que criou o próprio mundo. Portanto, no *legendarium*, nenhum Elfo, nenhum Homem e nenhum Anão pode tornar-se um Mago.

Nesta linha, se a magia em Arda estivesse limitada ao que os magos fazem, ela seria muito menos importante do que de fato é. Afinal, se a magia fosse apenas aquilo que os magos fazem: 1) Ou ela seria restrita aos Ainur; ou 2) teria surgido apenas durante a Terceira Era de Arda, quando alguns dos Maiar teriam recebido a alcunha de magos. Sabemos que nenhuma das possibilidades se sustenta no interior do *legendarium*. Para nos mantermos em LOTR, basta-nos lembrar que os “Anéis de Poder” foram fabricados durante a Segunda Era pelos artífices élficos. Ainda que um Maia tenha ensinado os procedimentos para a fabricação dos Anéis, esta “magia” foi realizada por elfos centenas de anos antes da chegada dos Istari a Middle-earth.

De volta ao trecho em destaque, também devemos observar que aqui a “Ordem dos magos” seria composta apenas por cinco indivíduos. Em LOTR, além de Gandalf e Saruman citados acima como os “maiores” da Ordem, também temos um rápido contato com Radagast, o Castanho. Nas palavras de Gandalf: “Radagast is, of course, a worthy Wizard, a master of

²³⁸ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 1084-1085 pp. – “[...] [Na Terceira Era] os *istari* ou magos apareceram na Terra-média. Posteriormente comentou-se que eles tinham vindo do Extremo Oeste e eram mensageiros enviados para fazer frente ao poder de Sauron, e para unir todos aqueles que tinham vontade de resistir a ele; mas os magos estavam proibidos de enfrentar o poder dele com o seu poder, ou de procurar dominar os elfos ou os homens usando de força ou medo. Portanto vieram na forma de homens, embora nunca fossem jovens e envelhecessem vagarosamente, e detinham muitos poderes na mente e nas mãos. Revelavam seus verdadeiros nomes a poucos, mas usavam os nomes que lhes eram dados. Os dois maiores dessa ordem (da qual se diz que era composta de cinco) eram chamados pelos eldar de Curunír, “o Homem Habilidoso”, e Mithrandir, “o Peregrino Cinzento”, mas os homens do norte chamavam-nos respectivamente de Saruman e Gandalf. Curunír viajava frequentemente para o leste, mas por fim passou a morar em Isengard. Mithrandir tinha amizade mais estreita com os eldar, e vagava principalmente no oeste, nunca fixando uma residência permanente.” (1148 – 1149 pp.)

²³⁹ Em Quenya, uma das línguas élficas criadas por Tolkien, “Ainur” literalmente significa “Sagrados”.

shapes and changes of hue; and he has much lore of herbs and beasts, and birds are especially his friends.”²⁴⁰. Todavia, em LOTR não há nenhum indício dos últimos dois magos, exceto a rápida referência acima, indicando a existência de cinco magos. Há informações acerca dos dois magos restantes apenas em outras partes do *legendarium*. Contudo, ao passo que buscamos informações sobre eles, descobrimos novas características acerca da própria Ordem dos Istari:

Emissaries they were from the Lords of the West, the Valar, who still took counsel for the governance of Middle-earth, and when the shadow of Sauron began first to stir again took this means of resisting him. For with the consent of Eru they sent members of their own high order, but clad in bodies as of Men, real and not feigned, but subject to the fears and pains and weariness of earth, able to hunger and thirst and be slain; though because of their noble spirits they did not die, and aged only by the cares and labours of many long years. [...] Of this Order the number is unknown; but of those that came to the North of Middle-earth, where there was most hope (because of the remnant of the Dúnedain and of the Eldar that abode there), the chiefs were five.²⁴¹

O trecho acima está contido no capítulo intitulado Istari, nos *Unfinished Tales*. A princípio, as informações contidas no texto apenas reforçam alguns dos aspectos da versão publicada anteriormente em LOTR. Explica, por exemplo, que os magos foram enviados pelos Valar com o consentimento de Eru (Deus). Explicita que eles são realmente Maiar, parte do povo dos Valar (sua “Alta Ordem”). Reafirma que os Istari foram enviados para combater Sauron. E, principalmente, esclarece o motivo da diminuição dos seus poderes: eles são limitados pelos corpos de Homens que “vestem”. Um último detalhe que devemos destacar é que se muda uma característica da Ordem dos Istari. Se em LOTR eles eram apenas cinco, nessa versão o número de membros é desconhecido, embora sejam cinco “líderes”.

Entretanto, para encontrarmos informações acerca dos outros magos – ou pelo menos, dos dois outros líderes que não são citados em LOTR – temos que avançar um pouco mais no texto. Sabemos que os Istari no *legendarium* utilizam os nomes que recebem dos povos de Middle-earth. Estes nomes, num primeiro momento, estão relacionados às cores que eles

²⁴⁰ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 257 p. – “Radagast, claro, é um mago valoroso, um mestre das formas e das mudanças de cores; tem muitos conhecimentos das ervas e dos animais, e os pássaros em especial são seus amigos.” (267 p.)

²⁴¹ TOLKIEN, *Unfinished Tales: of Númenor and Middle-earth*. 373 p. – “Eram emissários dos Senhores do Oeste, os Valar, que ainda deliberavam sobre o governo da Terra-média e que, quando a sombra de Sauron começou a se agitar novamente, empreenderam esse meio de lhe resistir. Pois, com o consentimento de Eru, enviaram membros de sua própria elevada ordem, porém vestidos de corpos como os dos homens, reais e não ilusórios, mas sujeitos aos medos, às dores e à exaustão da terra, capazes de sentirem fome e sede, e de serem mortos; embora por causa de sua nobreza de espírito, não morressem, e só envelhecessem em decorrência das preocupações e labutas de muitos e muitos anos. [...] Dessa ordem o número de membros é desconhecido; mas daqueles que chegaram ao Norte da Terra-média, onde havia mais esperança (por causa dos remanescentes dos dúnedain e dos eldar que lá habitavam), os principais eram cinco. (426 – 427 p.)

vestem e a associação com esta cor, permanece mesmo depois de receberem algum outro nome. Por isso, temos: Saruman, o Branco; Radagast, o Castanho; e Gandalf, o Cinzento. Os outros líderes dos Istari, por sua vez, vestiam-se de azul, e:

Of the Blue little was known in the West, and they had no names save *Ithryn Luin* ‘the Blue Wizards’; for they passed into the East with Curunír, but they never returned, and whether they remained in the East, pursuing there the purposes for which they were sent; or perished; or as some hold were ensnared by Sauron and became his servants, is not now known. But none of these chances were impossible to be; for, strange indeed though this may seem, the Istari, being clad in bodies of Middle-earth, might even as Men and Elves fall away from their purposes, and do evil, forgetting the good in the search for power to effect it.²⁴²

Há dois pontos importantes neste trecho. Primeiro, que os magos por “trajarem corpos” de Middle-earth podem se afastar dos seus propósitos, podem fazer o mal, podem se afastar de sua natureza. Desse modo, podemos dizer que o argumento de Plotino²⁴³ – que a Alma se torna escrava do corpo – é potencializado no que se refere aos Istari.

Em segundo lugar, podemos inferir que os magos azuis não foram nomeados em LOTR porque eles não possuem nomes em nenhuma das línguas do noroeste de Middle-earth, onde se concentra a narrativa. Os únicos nomes que sabemos deles são aqueles que eles tinham em Valinor, antes de se tornarem magos. São eles: Alatar e Pallando. Vale destacar que dos cinco magos, o único que vemos como era chamado no Oeste em LOTR, é Gandalf: “Many are my names in many countries, he said. Mithrandir among the Elves, Tharkûn to the Dwarves; Olórin I was in my youth in the West that is forgotten, in the South Incánus, in the North Gandalf; to the East I go not.”²⁴⁴. Os nomes utilizados no Oeste por Saruman (Curumo) e Radagast (Aiwendil) são utilizados pela primeira vez no mesmo trecho em que são descritos os Magos Azuis. Isto é, num pequeno texto que o próprio Christopher Tolkien afirma estar

²⁴² *Ibid.* 373 – 374 pp. – “Dos Azuis pouco se conhecia no oeste, e não tinham nomes, exceto *Ithryn Luin*, “os Magos Azuis”; pois foram ao leste com Curunír, mas jamais voltaram, e se permaneceram no leste, lá seguindo os propósitos para os quais haviam sido enviados; ou pereceram; ou ainda, como afirmam alguns, foram apanhados por Sauron e se tornaram seus servos não se sabe agora. Mas nenhuma dessas alternativas era impossível de acontecer; pois, por muito que isso possa parecer estranho, os Istari, visto que trajavam corpos da Terra-média, podiam afastar-se de seus propósitos exatamente como os homens e os elfos, e fazer o mal, esquecendo-se do bem na busca pelo poder de realizá-lo.” (428 p.)

²⁴³ PLOTINO, **Tratado das Enéadas**. 81 p.

²⁴⁴ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 670 p. – “Tenho muitos nomes em diferentes lugares, dizia ele. *Mithrandir* entre os elfos, *Tharkûn* para os anões; eu era *Olórin* em minha juventude no Ocidente que está esquecido; no sul, *Incánus*, no norte *Gandalf*; para o leste eu nunca vou.”

praticamente ilegível, onde seria contado o modo como os Istari foram escolhidos pelos Valar²⁴⁵.

Esse longo percurso para demonstrar os nomes dos magos teve como objetivo salientar uma importante aproximação entre o Tolkien filólogo e o Tolkien ficcionista. Para o filólogo Tolkien, Faërie surge do adjetivo, embora não de qualquer adjetivo. Muito similar ao pensamento do jovem Walter Benjamin, para Tolkien Faërie é a expressão do adjetivo que se torna *nome*. Pois, ao tornar-se nome o objeto referido passa a existir no “mundo secundário”, torna-se uma expressão da Fantasia.

É um exemplo de como a apreensão filosófica/religiosa de Tolkien acerca da linguagem é incorporada ao *legendarium*, conforme já indicamos na Parte I deste trabalho. Cada um dos muitos nomes dos cinco magos – bem como, da maioria das outras personagens – incorpora uma característica marcante daquela persona. E este processo se estende para lugares, organizações etc. – Istari, por exemplo, em Sindarin significa “a Ordem dos Magos”. Mais que um capricho, isso auxilia a manter a coesão e a harmonia do universo ficcional. Conhecer o verdadeiro nome da coisa, neste caso, pode significar conhecer a coisa em si e vice-versa. Não é uma apreensão nova. Ao discutir o poder mágico dos signos na visão dos demonólogos do início da era moderna, Stuart Clark explica essa dimensão da linguagem:

[...] o epistema dominante do século XVI [foi] o de uma linguagem perfeita, divinamente inspirada, na qual Adão nomeava cada criatura e capturava sua essência, e que os estudiosos, a despeito do Dilúvio e de Babel, ainda poderiam recuperar. A visão de que Adão escrevera “a Natureza das coisas em seus Nomes” foi popular durante todo o século seguinte também, juntamente com tentativas de identificar a linguagem que ele havia usado. [...] Nesta perspectiva [...] se pode ver que a análise natural de linguagem e significado recebeu uma atenção considerável nos séculos XVI e XVII por parte daqueles cujo neoplatonismo e hermetismo os encorajavam a ver uma equivalência entre palavras e coisas.²⁴⁶

Certamente, essa episteme dominante convivia com outras apreensões sobre a linguagem, apreensões que – grosso modo – lidavam com os seus aspectos comunicativos e teriam sido originalmente formuladas por Platão, Aristóteles e/ou Aquino²⁴⁷. Entretanto, o que nos chama a atenção é que os pensadores dos séculos XVI e XVII – influenciados pelo neoplatonismo – viam uma equivalência entre as palavras e as coisas. De certo modo, esta apreensão é incorporada ao *legendarium*.

²⁴⁵ TOLKIEN, *Unfinished Tales: of Númenor and Middle-earth*. 376 – 377 pp.

²⁴⁶ CLARK, *Pensando com demônios*. 373-374 pp.

²⁴⁷ *Ibid.* 374 p.

Dito de outro modo, nesta perspectiva, o nome é a própria coisa nomeada e não uma representação da coisa. Quando essa formulação é incorporada ao *legendarium* como um pilar da própria estrutura de funcionamento de Arda, temos o estabelecimento da magia. Portanto, o primeiro traço da magia no *legendarium* está ligado a um tipo específico de conhecimento do mundo. Este tipo de conhecimento é *oculto*. Ao mesmo tempo está disponível para todos, porque a magia está incrustada na natureza da própria coisa; mas é compreendida apenas por alguns, porque tal natureza não é visível para todos. Por isso o mago (wizard) é o sábio (wise). Retomaremos essa discussão em breve.

A magia do *legendarium*, em certo sentido, é um eco da música dos Ainur que concebeu Arda como um expressão de harmonia – no sentido indicado por Platão e, principalmente, por Ficino que indicamos anteriormente. O resultado é similar ao modo como “Adão escrevera a Natureza das coisas em seus Nomes”. Não por acaso, portanto, os primeiros a realizarem magia foram os próprios Ainur, porque foram os primeiros (depois de Eru, é claro) a conseguir vislumbrar a harmonia do mundo e a apreender o verdadeiro nome das coisas.

Em Arda, a compreensão da harmonia do mundo pode assumir diversas formas. Além da música dos Ainur e do aspecto nomeador da linguagem poderíamos destacar, ainda seguindo a apreensão de Ficino, os diversos tipos de produções artesanais e/ou artísticas. Certamente, não são todas as obras que incorporam a harmonia do mundo no *legendarium*. Ou, de um modo mais direto, não são todas as obras artesanais e/ou artísticas que incorporam a magia em Arda. Mas, seguindo a premissa de Plotino e dos demais neoplatônicos, todos os objetos naturais ou produzidos, possuem uma *alma* que se relaciona com outros objetos por simpatia ou antipatia. Por isso, mesmo se considerarmos apenas LOTR, podemos encontrar exemplos de produções eivadas de magia entre Elfos, entre os Homens e entre os Anões.

Todo objeto imbuído de magia, no *legendarium*, possui algumas especificidades e características distintivas em relação aos demais. Contudo, há algumas características comuns a todos estes objetos: 1) eles possuem uma função específica; 2) essa função é embutida ao objeto de acordo com a volição e com a habilidade de seu produtor; 3) tanto produto quanto o produtor devem ocupar lugares específicos na e para a harmonia do mundo.

É importante ressaltar que os produtores de objetos imbuídos de magia – do mesmo modo que no Medievo – não são necessariamente vistos como magos, bruxos ou feiticeiros. Mas, ao exercer o seu ofício, mobilizam as relações de simpatia e antipatia para expressar a harmonia do mundo, mobilizam o verdadeiro nome das coisas, mobilizam os poderes ocultos da própria natureza de Arda.

De um modo menos abstrato poderíamos vislumbrar o caso da espada utilizada por Merry para ferir o líder dos Nazghûl. Quando a batalha com o Espectro do Anel estava concluída, o hobbit foi procurar por sua arma e percebeu que ela estava desaparecendo. Neste momento, lemos em LOTR:

So passed the sword of the Barrow-downs, work of Westernesse. But glad would he have been to know its fate who wrought it slowly long ago in the North-kingdom when the Dúnedain were young, and chief among their foes was the dread realm of Angmar and its sorcerer king. No other blade, not though mightier hands had wielded it, would have dealt that foe a wound so bitter, cleaving the undead flesh, breaking the spell that knit his unseen sinews to his will.²⁴⁸

O líder dos Nazghûl é o principal agente de Sauron em LOTR. Ele é o “rei feiticeiro de Angmar” citado no trecho acima. Ele se tornou um “morto-vivo” devido a utilização de um dos anéis de Poder controlados por Sauron. Adiante, discutiremos em mais detalhes alguns pontos sobre a relação dessa personagem com a magia no interior do *legendarium*. Entretanto, nesse momento cabe-nos destacar alguns pontos da passagem acima.

Até esse momento da narrativa, a espada – encontrada pelos Hobbits logo nos primeiros capítulos de LOTR – não demonstrava nenhuma característica especial. As personagens que de algum modo se referiram ao objeto, destacavam apenas que era um trabalho bem-feito dos “Dúnedain” do Norte de Middle-earth. Nada além disso. Por outro lado, o Nazghûl era descrito e visto como um ser imortal, de imenso Poder, que não poderia ser ferido por nenhum Homem e por nenhuma arma.

Ainda assim, como vemos na passagem acima, a espada adquire um Poder acima de qualquer outra lâmina, mesmo que fosse empunhada por alguém mais poderoso. Poderíamos dizer que a espada foi imbuída de uma magia que a transformou na melhor espada possível para realizar aquela função específica. A magia, que possibilita transformar esta lâmina na melhor possível para derrotar o Rei feiticeiro de Angmar, é fruto da vontade e da habilidade do ferreiro que a produziu. Por fim, o resultado simultaneamente incorpora e expressa a harmonia do mundo. O resultado obtido pela espada – milhares de anos após a morte do artesão – dá significado à sua vida e às suas ações. Do mesmo modo, a espada também adquire um sentido e uma razão de ser únicas. Tanto que, ao cumprir seu papel, a espada é destruída. Enfim, a

²⁴⁸ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 844 p. – “Assim desapareceu a espada das Colinas dos Túmulos, trabalho do Ponente. Mas feliz teria ficado se soubesse o destino dela aquele que a forjou lentamente, há muito tempo no Reino do Norte, quando os Dúnedain eram jovens, e o maior de seus inimigos era o terror do reino de Angmar e de seu rei feiticeiro. Nenhuma outra lâmina, nem que mãos mais poderosas a tivessem brandido, teria causado naquele inimigo um ferimento tão terrível, abrindo a carne morta-viva, quebrando o encanto que prendia seus tendões invisíveis à sua vontade.” (893-894 pp.)

relação entre as coisas e os seres em Arda são mágicas, pois são calcadas em relações de simpatia e antipatia nos moldes neoplatônicos explicitadas por Garin²⁴⁹ já na epígrafe da Parte II desse trabalho.

As ideias de simpatia e antipatia dos neoplatônicos que são incorporadas ao *legendarium* continuarão a ser referenciadas no decorrer das próximas páginas. Contudo, o mais importante no momento, é destacar que podemos encontrar inúmeros exemplos de objetos no *legendarium* que, em maior ou menor grau, são imbuídos de magia seguindo esse princípio. Os objetos élficos são aqueles em que essa situação fica mais evidente: os Anéis de Poder, o Espelho de Galadriel, o Frasco de Luz contendo parte da estrela de Eärendil, o Lembas, as capas de viagem, as espadas élficas etc. No caso dos anões, a sua arte é ligada ao trabalho com metal, pedras preciosas e construções de Pedra. Os exemplos de magia do povo de Durin, portanto, serão encontrados nos trabalhos com Mithril – a Prata Verdadeira, material utilizado para a fabricação da armadura de Bilbo/Frodo – e nas construções em pedra de Portas Secretas em Grandes Cidades.

Poderíamos discutir as características e as manifestações de cada um desses exemplos, inclusive seria possível citar diversos outros. Poderíamos, se escolhêssemos seguir por tal caminho, analisar as especificidades de cada um desses objetos. Entretanto, por mais interessante que esta linha de análise pudesse ser, no que se refere ao funcionamento da magia em Arda, esta abordagem se tornaria repetitiva. Mesmo porque, no decorrer de nossa análise, retomaremos alguns desses objetos para discutir outros aspectos da magia em Arda e/ou outros aspectos do próprio *legendarium*.

Contudo, antes de encerrarmos o interlúdio e retomarmos o papel dos magos no funcionamento da magia, devemos lembrar que alguns desses objetos incorporariam também um papel fundamentalmente religioso: é o caso do Lembas, que de muitas formas incorpora e expressa a Eucaristia católica, tal como indicado por López²⁵⁰, Birzer²⁵¹, entre outros. O pão de viagem dos elfos é um dos elementos que permite que Frodo e Sam atravessassem Mordor por fornecer um vislumbre da harmonia do mundo, nas palavras do narrador:

The lembas had a virtue without which they would long ago have lain down to die. It did not satisfy desire, and at times Sam's mind was filled with the memories of food, and the longing for simple bread and meats. And yet this waybread of the Elves had a potency that increased as travellers relied on it

²⁴⁹ GARIN, O *Zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*.

²⁵⁰ LÓPEZ, O *narrar ritualístico (The Lord of The Rings de J. R. R. Tolkien)*.

²⁵¹ BIRZER, Bradley, *O Mito Santificador de J.R.R. Tolkein: Interpretando a Terra Média*, 1º. São Paulo, SP: Lvm Editora Ltda, 2020. 142-143 pp.

alone and did not mingle it with other foods. It fed the will, and it gave strength to endure, and to master sinew and limb beyond the measure of mortal kind.²⁵²

Há diversos elementos que poderiam ser destacados nesse trecho. O mais importante para a nossa discussão, contudo, diz respeito ao modo como o lembas fornece um alimento para o espírito, um alimento para a Alma. O lembas pode dar forças além da medida dos mortais para aquele que o consome. Mas, apenas para aqueles em comunhão, apenas para aqueles que são capazes de amar o mundo e estabelecer uma relação de simpatia com o lembas. A reação de Gollum e dos Orcs ao contato com o pão de viagem dos elfos ressalta este aspecto: o lembas os machuca e os enfurece pois eles não estão em harmonia com o mundo. A relação que estabelecem com o pão de viagem dos elfos, portanto, é de antipatia.

A analogia com a Eucaristia católica nos parece clara. O estabelecimento dessa analogia funciona como um dos indícios de proximidade da apreensão de magia como um elemento Sagrado no interior do *legendarium*.

b) A Morte e a Ressureição de Gandalf – Uma vida em dois mundos

O discutir o funcionamento de objetos imbuídos de magia no interior do *legendarium* é importante, também, para compreendermos um outro elemento da própria natureza dos magos em Arda. A partir deste ponto, podemos apreender como se dá a relação dos magos com a magia, bem como, a relação de ambos com o Sagrado.

Como já vimos, o ponto central a respeito dos magos é que eles são Maiar. Para adentrar Middle-earth eles limitaram seus poderes ao “trajarem corpos” de Homens. Somente com essas informações é que os episódios da “morte” e da “ressureição” de Gandalf fazem sentido. Do mesmo modo, estas informações fornecem um maior alcance para a descrição da morte de Saruman, bem como, da relação desses episódios com o funcionamento da própria magia no *legendarium*. Iniciemos por Gandalf.

O episódio da morte do mago cinzento é bastante extenso. Ele se inicia no primeiro volume de LOTR, *The Fellowship of the Ring* e é concluído apenas no segundo volume, *The Two Towers*. Para facilitar o entendimento da interpretação que propomos, precisamos

²⁵² TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 936 p. – “O *lembas* tinha uma virtude sem a qual os dois teriam há muito tempo se deitado à espera da morte. Não satisfazia o desejo, e algumas vezes a mente de Sam se enchia com lembranças de comida, e o desejo de um simples pão e carnes. E, apesar disso, aquele pão-de-viagem dos elfos tinha um poder que aumentava à medida que os viajantes confiavam apenas nele, sem misturá-lo a outras comidas. Alimentava a disposição, e dava forças para resistir; e para dominar os tendões e os membros, uma capacidade que ia além da medida dos mortais.” (991 p.)

relembrar alguns pontos do enredo. A “Company of the Ring”²⁵³ saiu de Rivendell (Valfenda) em direção ao Sul. Eles optaram por atravessar o pico de Caradhras, entretanto, uma tempestade (provavelmente convocada por Saruman) os impede de transpor o caminho pelas montanhas. A solução encontrada, foi atravessar um caminho subterrâneo. Isso significava atravessar as ruínas da cidade de Khazad-Dûm – a cidade-fortaleza dos anões que fora abandonada há muitos anos –, também conhecida como Moria. Ao alcançar o limiar da entrada subterrânea, entretanto, o grupo se depara com uma parede. Gandalf afirma, que a porta está lá, mas nenhum dos seus companheiros a percebe. Eis que:

He walked forward to the wall. Right between the shadow of the trees there was a smooth space, and over this he passed his hands to and fro, muttering words under his breath. Then he stepped back. ‘Look!’ he said. ‘Can you see anything now?’²⁵⁴

Como resposta ao questionamento de Gandalf, após algum tempo, surge na parede o contorno de uma porta. Dessa vez, percebida por todos. O que aparece na parede de pedra são contornos similares à da imagem que segue, reproduzida do próprio LOTR.

²⁵³ “Comitiva do Anel”, é o modo como foi referenciado o grupo de nove pessoas que se incumbiram da tarefa de destruir o “Um Anel” após o “Conselho de Elrond”. O grupo é formado por Gandalf, Legolas (representando os elfos), Gimli (representando os anões), Aragorn (representando os Homens), Boromir (representando os Homens), além dos quatro Hobbits: Frodo, Sam, Merry e Pippin.

²⁵⁴ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 304 p. “Andou para frente, em direção à parede. Exatamente no meio da sombra das árvores havia uma superfície lisa, sobre a qual ele passou suas mãos de um lado para o outro, murmurando palavras num tom baixo. Então recuou outra vez. – Olhem! – disse ele. – Podem ver alguma coisa agora?” (317 p.)

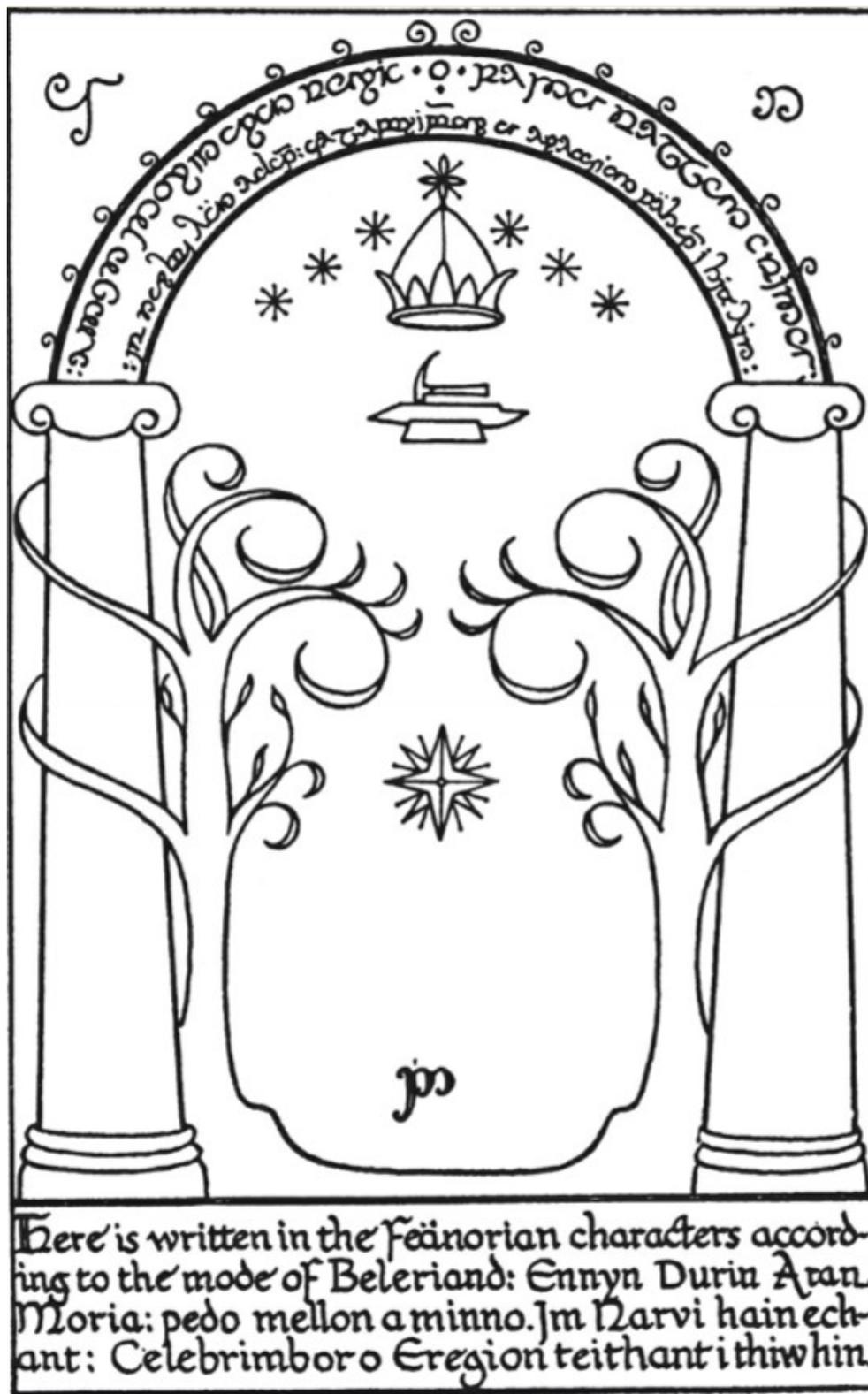


Figura 3 – As Portas de Moria.²⁵⁵

²⁵⁵ *Ibid.* 306 p. – O texto ao pé da figura é o que segue: “Aqui está escrito em caracteres de Feänor, de acordo com o modo de Beleriand: Ennyn Durin Aran Moria: pedo Mellon a minno.” (318 p.). A tradução do trecho em élfico seria: “As Portas de Durin, Senhor de Moria. Fale, amigo, e entre. Eu, Narvi, as fiz. Celebrimbor de Azevim desenhou estes sinais.” (319 p.)

Muito já foi discutido acerca dessa passagem de LOTR. Desde o momento de invocação da Porta por Gandalf, passando por sua abertura, e concluindo-se no ataque sofrido pela Comitiva do Anel enquanto se preparam para atravessá-la. Por isso, direcionaremos nossas análises apenas para os aspectos necessários para compreendermos a magia no *legendarium*.

As Portas de Moria foram criadas durante a Segunda Era, milhares de anos antes dos eventos de LOTR, algum tempo antes da criação dos Anéis do Poder. A sua função era marcar a divisa entre Eregion (Azevim), um dos reinos élficos, e de Khazad-Dûm, a cidade-fortaleza dos anões. A construção das portas foi um trabalho conjunto entre elfos e anões e possui características do trabalho de ambas as raças, inclusive marcadas nos detalhes da imagem acima: a coroa e as estrelas dos Altos Elfos, as árvores de Eregion, a bigorna dos filhos de Durin, entre outros. Todas essas informações são interessantes, mas não explicam exatamente qual a relação dessas portas com a magia propriamente dita. Se essas fossem as únicas especificidades das “Portas de Moria” a nossa discussão anterior acerca dos objetos imbuídos de magia já seria suficiente para estabelecer os parâmetros de análise.

Entretanto, as Portas possuem um mecanismo de ativação bastante interessante, que adiciona outro elemento ao funcionamento da magia em Arda. Esse mecanismo reforça a ligação da magia do *legendarium* com uma variação da dimensão nomeadora da linguagem. Dizer a palavra Mellon (Amigo, em Sindarin) é o gatilho. Como fica claro na imagem, não há nenhum mecanismo regular, para a abertura das Portas. Não há outra forma de abri-las, exceto pela palavra.

Para que alguma palavra ative o mecanismo, as palavras em si devem possuir um certo poder mágico. Poder esse que é vinculado à apreensão de que não há diferenciação entre o nome da coisa e a coisa em si. Novamente, a discussão de Clark pode nos auxiliar:

[...] a crença no “poder mágico das palavras”. Estritamente interpretado, isto parece exigir a separação dos aspectos instrumentais dos aspectos comunicativos da linguagem. As palavras terem, pelo simples fato de serem pronunciadas, um poder mecânico de causar ou impedir eventos – “a tal ponto que”, na formulação de Malinowski, “saber o nome de uma coisa é apossar-se dela” – é diferente em gênero de sua capacidade para transmitir significado entre falantes e ouvintes.²⁵⁶

Nesta linha, podemos argumentar que a estrutura da magia em Arda é construída a partir de uma ideia que concebe o mundo e a linguagem como uma coisa só, um mundo uno, um mundo onde nome e coisa são inseparáveis. Mais do que isso, a fala, a palavra pode alterar

²⁵⁶ CLARK, **Pensando com demônios**. 369 p.

o funcionamento mecânico do mundo. Em certo sentido, essa ação replica (num nível bem inferior, é claro) o próprio conto de Criação do Mundo, segundo o qual Eru teria dito “Eä!”²⁵⁷ e as coisas passaram a existir. Esses são os primeiros contornos da nossa apreensão pela qual Arda não é apenas um local onde a magia funciona, mas um mundo constituído por magia.

O argumento ficará mais claro ao concluirmos o percurso pelo qual a narrativa conduz à morte de Gandalf. Após pronunciar “Mellon” e se embrenhar pelas Minas de Moria, a “Comitiva do Anel” atravessa as ruínas da antiga construção dos anões. Ao fim dessa jornada pelo subterrâneo os companheiros precisam atravessar uma ponte para sair de Khazad-Dûm. Neste momento, eles se deparam com um Balrog. É uma personagem nova na narrativa e somos apresentados aos poucos. O Balrog é descrito como um terror do “Mundo Antigo”, é um ser de grande poder constituído de Sombra e Fogo. Note que Balrog não é o nome do indivíduo, mas uma classificação que retomaremos em breve.

Ao defender a ponte do avanço desse Balrog, Gandalf nos dá mais informações sobre si mesmo e sobre seu inimigo:

‘You cannot pass,’ he said. The orcs stood still, and a dead silence fell. ‘I am a servant of the Secret Fire, wielder of the flame of Anor. You cannot pass. The dark fire will not avail you, flame of Udûn. Go back to the Shadow! You cannot pass.’²⁵⁸.

Neste trecho, há duas informações importantes sobre o próprio Gandalf e uma informação sobre o Balrog que precisamos discutir para que possamos compreender o próprio desenrolar da morte e da ressurreição do mago.

O primeiro ponto sobre Gandalf é que ele é um servidor do chamado “Fogo Secreto”. Contudo, em nenhum momento de LOTR é explicado o que seria esse “Fogo Secreto”. É algo importante o suficiente para modificar a atitude do Balrog, mas não recebemos nenhuma informação sobre isso. A referência ao “Fogo Secreto” viria apenas em *The Silmarillion*, nos dois primeiros contos Ainulindalë e Valaquenta. No último, o significado é mais claro:

In the beginning Eru, the One, who in the Elvish tongue is named Ilúvatar, made the Ainur of his thought; and they made a great Music before him. In this Music the World was begun; for Ilúvatar made visible the song of the Ainur, and they beheld it as a light in the darkness. And many among them

²⁵⁷ TOLKIEN, *The Silmarillion*. 9 p.

²⁵⁸ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 330 p. – “– Você não pode passar – disse ele. Os orcs estavam quietos, e fez-se um silêncio mortal. – Sou um servidor do Fogo Secreto, portador da chama de Anor [do Sol]. Você não pode passar. O fogo negro não lhe ajudará em nada, chama de Udûn. Volte para a Sombra! Você não pode passar.” [Tradução Nossa]

became enamoured of its beauty, and of its history which they saw beginning and unfolding as in a vision. Therefore Ilúvatar gave to their vision Being, and set it amid the Void, and the Secret Fire was sent to burn at the heart of the World; and it was called Eä.²⁵⁹

Em certo sentido, portanto, podemos dizer que o “Fogo Secreto” é a Alma do mundo, é o sopro de vida enviado por Eru-Ilúvatar (Deus) para a própria criação de Eä. Gandalf – “falando em enigmas”, como diriam seus companheiros – nos informa diretamente que ele é um Maia, que continua fiel a Eru e ao seu papel na “Música dos Ainur”. Enfim, ele se apresenta como um Servo da Providência Divina, poderíamos dizer até mesmo como um Servo do Espírito Santo, se lermos o conto com as lentes da crença de Tolkien. Isto contribui para justificar a sua ressurreição.

O segundo ponto indicado por Gandalf acerca de si mesmo é que ele possui um dos anéis élficos: Narya, o Anel de Fogo. Esse Anel de Poder é parte de Anor – e vale lembrar, Anor é Sol em Sindarin²⁶⁰. A confirmação de que Gandalf era o Portador de Narya ocorre durante a própria narrativa de LOTR, no último capítulo quando “[...] Frodo saw that Gandalf now wore openly on his hand the Third Ring, Narya the Great, and the stone upon it was red as fire.”²⁶¹. Nos anexos de LOTR, inclusive encontramos a descrição de quando Círdan, o elfo portador original de Narya, o entrega²⁶² a Gandalf. A posse do anel élfico, entre outras coisas, reforça o compromisso do mago com os “povos livres” de Middle-earth, o que também contribui para justificar a sua ressurreição.

Finalmente, a informação que recebemos de Gandalf sobre o Balrog é que ele é um servo da chama de Udûn. Nos Apêndices de LOTR somos instruídos que Udûn possui dois significados: 1) pode se referir a uma região de Mordor; 2) pode se referir a morada de Morgoth abaixo de Thangorodrim, ou se quisermos ser mais diretos, se refere ao Inferno²⁶³. Desse modo, podemos dizer que Gandalf nos informa que o Balrog é um servo de Morgoth (Inimigo) e/ou

²⁵⁹ TOLKIEN, **The Silmarillion**. 15 p. – “No início, Eru, o Único, que no idioma élfico é chamado Ilúvatar, gerou de seu pensamento os Ainur; e eles criaram uma Música magnífica diante dele. Nessa Música, o Mundo teve início; pois Ilúvatar tornou visível a canção dos Ainur, e eles a contemplaram como uma luz nas trevas. E muitos dentre eles se enamoraram de sua beleza, e também de sua história, cujo início e evolução testemunharam como numa visão. Então, Ilúvatar deu Vida a essa visão e a instalou no meio do Vazio; e o Fogo Secreto foi enviado para que ardesse no coração do Mundo; e ele se chamou Eä.” (15 p.)

²⁶⁰ EDHELLEN, Pedin; RENK, Thorsten, **Curso de Sindarin**, 1ª. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2008. 40 p.

²⁶¹ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 1030 p. – “Frodo viu que Gandalf agora usava abertamente em sua mão o Terceiro Anel, Narya, o Grande, que ostentava uma pedra rubra como fogo.” (1091 p.)

²⁶² *Ibid.* 1085 p.

²⁶³ *Ibid.* 1176 p.

um “demônio vindo do Inferno”. Vale lembrar novamente que o nome original de Morgoth é Melkor, o Vala que invejou Eru e “caiu”, o primeiro Darklord.

Dessa forma, a descrição do episódio que culminou com a morte de Gandalf, narra uma luta entre dois Maiar. De um lado Gandalf, limitado por um corpo de Homem, fiel a Eru e ao Fogo Secreto e que possui um dos anéis élficos. Do outro lado um Balrog, que virou as costas aos Valar e a Eru, que caiu e se corrompeu ao seguir o primeiro Darklord. Ou, poderíamos dizer é a expressão da luta maniqueísta clássica: uma luta do Bem contra o Mal. Uma luta em que, de certo modo, os dois lados estão limitados: o Bem por “vestir” o corpo de um Homem, e o Mal, pela sua própria natureza, isto é, pelo abandono da busca pela compreensão da harmonia do Mundo.

A construção da narrativa contém alguns possíveis direcionamentos de leitura interessantes. A cena da ponte de Khazad-Dûm culmina com Gandalf derrubando o Balrog no Abismo abaixo. Ao mesmo tempo, o mago é puxado para o mesmo abismo pelo chicote de seu adversário. O narrador, portanto, nos direciona para a apreensão de que esta queda resultaria na morte de Gandalf. Nenhuma personagem propõe outra possibilidade durante o desenvolvimento de muitos capítulos do romance.

Poderíamos ler figurativamente neste episódio que o Bem derrota o Mal, mas ao fazê-lo, também é destruído. Todavia, no volume seguinte de LOTR, *The Two Towers*, descobrimos que não foi exatamente esse o desfecho ocorrido com os dois Maiar durante, e após a queda da Ponte. É o próprio Gandalf quem nos narra tais eventos enquanto dialoga com Aragorn, Legolas e Gimli: eles caem por muito tempo, escalam até o topo da Montanha, sempre lutando, até que:

There was none to see, or perhaps in after ages songs would still be sung of the Battle of the Peak.’ Suddenly Gandalf laughed. ‘But what would they say in song? Those that looked up from afar thought that the mountain was crowned with storm. Thunder they heard, and lightning, they said, smote upon Celebdil, and leaped back broken into tongues of fire. Is not that enough? A great smoke rose about us, vapour and steam. Ice fell like rain. I threw down my enemy, and he fell from the high place and broke the mountain-side where he smote it in his ruin. Then darkness took me, and I strayed out of thought and time, and I wandered far on roads that I will not tell. ‘Naked I was sent back – for a brief time, until my task is done.’²⁶⁴

²⁶⁴ *Ibid.* 502 p. – “Ninguém estava lá para ver, ou talvez em eras posteriores alguém ainda cantasse sobre a Batalha do Pico. – De repente Gandalf riu. – Mas o que diriam as canções? Aqueles que olharam para cima de um ponto distante pensaram que a montanha estava coberta pela tempestade. Ouviram trovões e relâmpagos, diziam eles, atingiam Celebdil e ricocheteavam em línguas de fogo. Isso não é o bastante? Uma grande fumaça se ergueu a nossa volta. O gelo caiu como chuva. Joguei o inimigo para baixo, e ele caiu e quebrou a encosta da montanha no

Poderíamos resumir todo o episódio dizendo que Gandalf permanece fiel aos Valar e a Eru-Ilúvatar. Ele tenta combater Sauron e as outras manifestações do Mal de todas as formas, por isso quando é assassinado por um Balrog, ele é mandado de volta pelos Valar para concluir sua tarefa. Contudo, além da grandiosidade da batalha – denotando, entre outras coisas, a utilização de magia pelos dois Maiar –, outros elementos do trecho chamam a atenção. Gandalf, se perde do “pensamento e do tempo”, viaja por “estradas” das quais não falará e somente depois disso ele é mandado de volta.

Dissemos que Gandalf foi assassinado. Entretanto, tal afirmação não é de todo correta. O que morre na luta com o Balrog é “apenas” o corpo que Olórin está vestindo. O Maia existe para além do corpo físico e da forma que assume. Olórin é uma essência, é a Alma ou o espírito do Maia. E é assim que volta a Valinor: sem corpo. Os Valar o mandam de volta para Middle-earth para que Olórin “vista” novamente o corpo de um Homem, embora não exatamente o mesmo corpo.

O corpo que morre na luta com o Balrog é o corpo de Gandalf, o Cinzento. O corpo que retorna para finalizar os desígnios dos Valar é o de Gandalf, o Branco. A primeira vez que Gimli, Aragorn e Legolas se encontram com Gandalf após a ressurreição deste, eles o confundem com Saruman. Mesmo que um pouco longo, o trecho aborda diversos aspectos interessantes:

‘Gandalf,’ the old man repeated, as if recalling from old memory a long disused word. ‘Yes, that was the name. I was Gandalf.’ He stepped down from the rock, and picking up his grey cloak wrapped it about him: it seemed as if the sun had been shining, but now was hid in cloud again. ‘Yes, you may still call me Gandalf,’ he said, and the voice was the voice of their old friend and guide. ‘Get up, my good Gimli! No blame to you, and no harm done to me. Indeed my friends, none of you have any weapon that could hurt me. Be merry! We meet again. At the turn of the tide. The great storm is coming, but the tide has turned.’ He laid his hand on Gimli’s head, and the Dwarf looked up and laughed suddenly. ‘Gandalf!’ he said. ‘But you are all in white!’ ‘Yes, I am white now,’ said Gandalf. ‘Indeed I *am* Saruman, one might almost say, Saruman as he should have been. But come now, tell me of yourselves! I have passed through fire and deep water, since we parted. I have forgotten much that I thought I knew, and learned again much that I had forgotten. I can see many things far off, but many things that are close at hand I cannot see. Tell me of yourselves!’²⁶⁵

ponto em que a atingiu ao ser destruído. Depois a escuridão me dominou, e eu me perdi do pensamento e do tempo, e vaguei muito por estradas que não vou contar. – Estava nu quando fui enviado de volta – por um tempo curto, até que minha tarefa estivesse cumprida.” (525 p.)

²⁶⁵ *Ibid.* 495 p. “– Gandalf! – repetiu o velho, como se recuperasse de uma lembrança antiga um nome há muito em desuso. – Sim, esse era o nome. Eu era Gandalf. Desceu da rocha e, apanhando a capa cinzenta, cobriu-se com ela: parecia que o sol estivera brilhando, e que agora se encobria de nuvens outra vez. – Sim, podem ainda me chamar de Gandalf – disse ele, e a voz era a de seu velho amigo, companheiro e guia. – Levante-se, meu bom

Vários pontos do trecho merecem destaque. O primeiro é que o mago diz que “era Gandalf”, e não que é Gandalf. Mesmo que mais à frente o mago reforce que eles ainda podem utilizar o nome, ele não é mais o mesmo. “I am white now”, “Eu sou Branco agora” é a expressão utilizada. Como dissemos anteriormente, a cor de cada mago faz parte de sua própria natureza, por isso, se reflete em seus nomes. Novamente, por isso o destaque do próprio mago para a expressão “I am Saruman”, “Eu sou Saruman”, mesmo a complementação de que ele é o que Saruman deveria ter sido, apenas reforça a ideia de que “o Branco” é a natureza do mago líder dos Istari e não apenas representa esta natureza.

Os elementos citados acima explicam o motivo que levaram os três amigos a não reconhecerem o mago ao avistarem-no. O corpo era outro e, mais importante, o nome era outro. Se o nome era outro, a própria natureza da personagem se modificou. Novamente podemos lembrar da expressão de Plotino quando afirma que a Alma é escrava do corpo²⁶⁶ e novamente os magos do *legendarium* tolkeano ampliam tal apreensão. O corpo do mago “Cinzento” limitava mais os poderes do Istari, o corpo do “Branco” limita menos. Por isso Gandalf, o Branco, “aprende de novo coisas que havia esquecido”, “esquece de coisas que julgava saber”, mas, acima de tudo, torna-se imune às armas de seus companheiros. Uma declaração que se torna ainda mais impactante ao lembrarmos que Aragorn carrega a espada que derrotou Sauron durante a Segunda Era.

O foco da discussão, contudo, deve ser o de que Gandalf vive simultaneamente em dois mundos. Ele não é o único, e trataremos disso em breve. Este é um elemento central para compreendermos outros aspectos do funcionamento da magia em todo o *legendarium* tolkeano. Grosso modo, poderíamos dizer que após o colapso de Númenor – que trataremos no próximo capítulo – Valinor está fora dos círculos do Mundo, portanto, apenas aqueles cujo espírito ou Alma conseguem acessar este outro Mundo possuem acesso à magia e ao conhecimento da natureza mágica das coisas.

Tal apreensão parece contradizer o que tratamos anteriormente sobre os objetos impregnados de magia devido à vontade e à habilidade de seus construtores. Contudo, ambas

Gimli! Você não tem culpa, e não me fez mal algum. Na verdade, meus amigos, nenhum de vocês tem armas que possam me ferir. Alegrem-se! Encontramo-nos de novo! Na virada da Maré. A grande tempestade se aproxima, mas a maré virou. Colocou a mão sobre a cabeça de Gimli, e o anão ergueu os olhos e riu de repente. – Gandalf! – disse ele. – Mas você está todo de branco! – Sim, sou branco agora – disse Gandalf. Na verdade, eu sou Saruman, quase poderíamos dizer. Saruman como ele deveria ter sido. Mas vamos agora, falem-me sobre vocês! Atravessei o fogo e águas profundas desde que nos separamos. Esqueci muita coisa que julgava saber, e aprendi de novo muita coisa que havia esquecido. Posso ver muitas coisas à distância, mas muitas coisas que estão próximas eu não consigo ver. Falem-me sobre vocês!” (517-518 pp.)

²⁶⁶ PLOTINO, *Tratado das Enéadas*. 81 p.

as apreensões são corretas. O que varia são as temporalidades do *legendarium*. Já vimos que, antes do colapso de Númenor, Valinor estava nos círculos do Mundo – conforme discutimos anteriormente nos capítulos III e IV, e observamos na Figura 1. Neste caso, acessar a magia oculta na própria natureza de Arda estava disponível para todos. Após a Queda de Númenor, este conhecimento torna-se mais restrito. Os Istari, por serem Maiar vivem nos dois Mundos, continuam conseguindo acessar o conhecimento oculto da natureza; continuam utilizando magia. O mesmo pode ser dito dos Altos Elfos, dos Noldor, que viveram nas Terras Imortais durante a Primeira Era e na Terceira Era ainda vivem em dois mundos. Por isso eles continuam capazes de produzir objetos “mágicos” durante a Terceira Era.

Se compararmos o episódio da morte e da ressurreição de Gandalf com o episódio da morte de Saruman, poderemos vislumbrar melhor a relação entre a “vida em dois mundos” e a magia. Saruman abandona a missão dos Istari, e em algum momento que antes dos eventos de LOTR, deixa de se opor a Sauron. Ao contrário, passa a desenvolver estratégias para substituir Sauron como Darklord²⁶⁷. Seus planos falham. Ele é derrotado primeiro pelos Ents e posteriormente por Gandalf. Fica preso em sua própria Fortaleza. Depois, é expulso dela. Vaga por Middle-earth como um mendigo. Conquista o Shire, o Condado dos Hobbits. E no final de LOTR ele é assassinado por Wormtong, o Língua-de-Cobra. Então:

To the dismay of those that stood by, about the body of Saruman a grey mist gathered, and rising slowly to a great height like smoke from a fire, as a pale shrouded figure it loomed over the Hill. For a moment it wavered, looking to the West; but out of the West came a cold wind, and it bent away, and with a sigh dissolved into nothing.²⁶⁸

Claramente os episódios das mortes dos dois principais Istari são completamente diferentes. Vimos que Gandalf retorna a Valinor e é mandado de volta pelos Valar para concluir sua missão. Por outro lado, Saruman, traiu os Valar. Ao tentar retornar a Valinor, portanto, se dissolve em nada. Os Valar barram sua entrada nas Terras Imortais. Ele não pode mais viver em dois Mundos. É importante destacar, além disso, que por conta da traição aos Valar, Saruman já havia perdido os seus poderes antes.

‘I did not give you leave to go,’ said Gandalf sternly. ‘I have not finished. You have become a fool, Saruman, and yet pitiable. You might still have turned away from folly and evil, and have been of service. But you choose to stay

²⁶⁷ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 260 p.

²⁶⁸ *Ibid.* 1020 p. – “Para o assombro dos circunstantes, ao redor do corpo de Saruman formou-se uma névoa cinzenta que, subindo lentamente a uma grande altura qual a fumaça de uma fogueira, pairou sobre a Colina como um vulto pálido e amortalhado. Por um momento vacilou, olhando para o Oeste; mas do oeste veio um vento frio, e o vulto se curvou, e com um suspiro dissolveu-se em nada.”

and gnaw the ends of your old plots. Stay then! But I warn you, you will not easily come out again. Not unless the dark hands of the East stretch out to take you. Saruman!’ he cried, and his voice grew in power and authority. ‘Behold, I am not Gandalf the Grey, whom you betrayed. I am Gandalf the White, who has returned from death. You have no colour now, and I cast you from the order and from the Council.’ He raised his hand, and spoke slowly in a clear cold voice. ‘Saruman, your staff is broken.’ There was a crack, and the staff split asunder in Saruman’s hand, and the head of it fell down at Gandalf’s feet. ‘Go!’ said Gandalf. With a cry Saruman fell back and crawled away.²⁶⁹

No trecho acima, Gandalf se proclama como “o Branco” e assume o papel como líder da Ordem dos Istari e do Conselho Branco, que inclui como membros todos os magos e alguns dos mais importantes Altos Elfos, como Galadriel e Elrond. Gandalf proclama que Saruman não mais possui uma cor, logo não é mais um mago e por conta disso quebra o Cajado dele. A figura de Saruman, como sendo um mago de muitos poderes é desconstruída. Todos os símbolos de Poder são retirados, e mais do que isso, Saruman perde o seu nome.

Os dois episódios sobre Saruman estão interligados. Ao ser expulso da Ordem e do Conselho, perder o cajado e, principalmente, perder a cor e o nome a ela vinculado, Saruman perde a capacidade de viver em dois mundos. Entretanto, ele não morre imediatamente. Afinal, como dissemos anteriormente, a ideia de que a Alma é escrava do corpo é ampliada para os magos. A Alma de Saruman torna-se ainda mais limitada pelo seu corpo – o corpo de um Homem velho – e com a morte deste, a Alma não tem para onde retornar e torna-se nada. Bem diferente do destino da Alma dos elfos – que retornam para Mandos, uma parte específica de Valinor –, e bem diferente do destino das Almas dos Homens – que, por possuírem o “dom da mortalidade”, suas Almas são enviadas para junto de Eru.

Retomaremos a perda da sua cor e a conseqüente perda do nome de Saruman em breve. Antes, precisamos destacar que os Istari não são os únicos Maiar que recebem destaque no *legendarium*. Já citamos muitos deles no decorrer do nosso trabalho, mas precisamos indicar algumas de suas características. Além disso, temos que lembrar que em muitos sentidos, por terem seus poderes limitados pelos corpos de Homens, os Istari são os Maiar menos poderosos.

²⁶⁹ *Ibid.* 583 p. – “– Não lhe dei permissão para sair – disse Gandalf numa voz firme. – Ainda não terminei. Você se transformou num tolo, Saruman, e apesar disso causa pena. Poderia ter desviado da loucura e do mal, e ter sido útil. Mas você escolhe ficar e ruminar as pontas de suas antigas tramas. Então fique! Mas eu o aviso, você não vai sair com facilidade outra vez. Não, a menos que as mãos escuras do leste se estendam para apanhá-lo. Saruman! – gritou ele, e sua voz cresceu em poder e autoridade. – Olhe! Não sou Gandalf, o Cinzento que você traiu. Sou Gandalf, o Branco, que retornou da morte. Agora você não tem cor alguma e eu o expulso da ordem e do Conselho. Ergueu a mão e falou lentamente, numa voz límpida e fria – Saruman, seu cajado está quebrado. – Houve um estalido, o cajado se partiu em pedaços, e sua parte superior caiu aos pés de Gandalf. Vá! – disse Gandalf. Com um grito Saruman caiu para trás e foi embora se arrastando” (611 p.)

Ao menos enquanto atuam como magos em Middle-Earth. O destino de Saruman deixa isso bem claro.

Como exemplos de Maiar importantes temos: a Sol, Arien e o Lua, Tilion; temos também Melian, a grande responsável pela sobrevivência dos Sindarin durante a Primeira Era; além de todos os Balrogs, incluindo o que assassinou (e foi morto por) Gandalf também “nasceram” Maiar, bem como inúmeros outros. Contudo, o Maia mais destacado, sem dúvidas, é outro:

Of old there was Sauron the Maia, whom the Sindar in Beleriand named Gorthaur. In the beginning of Arda Melkor seduced him to his allegiance, and he became the greatest and most trusted of the servants of the Enemy, and the most perilous, for he could assume many forms, and for long if he willed he could still appear noble and beautiful, so as to deceive all but the most wary.²⁷⁰

Como vimos, Sauron, o *Darklord* da Terceira Era, é um Maia que foi “seduzido” por Melkor (Morgoth), o primeiro *Darklord* e o Vala mais poderoso de Arda (ou um dos dois mais poderosos, dependendo da passagem). É a Sauron que Galadriel se refere como o Inimigo num dos trechos acima, portanto, ele é o autor dos “artifícios” que os mortais chamam de magia. Ele é o criador do principal objeto mágico de LOTR, o Um Anel, o Anel de Poder.

Todavia, num primeiro momento, o fato de Sauron ainda realizar magia pode parecer contrário ao nosso argumento até aqui. Não é o caso. Sauron abandonou Valinor com todos os seus poderes. Diferentemente dos Istari, ele nunca foi limitado por um “corpo da Terra-média”. Nas primeiras Eras de Arda, como vemos no trecho acima, Sauron conseguia assumir diversas formas; ou mais precisamente a Alma de Sauron, que ainda possui acesso ao outro mundo, poderia se manifestar de diversos modos. Todavia, a cada derrota sofrida por Sauron, ele perdeu parte da capacidade de se transformar. No *legendarium* ele já assumiu a forma de um feiticeiro/ necromante²⁷¹, de um lobisomen²⁷², de um vampiro²⁷³, de Annatar²⁷⁴ (uma bela forma, que convivia com elfos e homens durante a Segunda Era), entre outros. Mas, durante a narrativa de LOTR, ele pode se manifestar apenas como o “Olho de Barad-Dûr”.

²⁷⁰ TOLKIEN, *The Silmarillion*. 341 p. – “Outrora havia Sauron, o Maia, que os sindar em Beleriand chamavam de Gorthaur. No início de Arda, Melkor seduziu-o para sua vassalagem, e Sauron se tornou o maior e mais confiável dos servos do Inimigo; e também o mais perigoso, pois podia assumir muitas formas; e por muito tempo, se quisesse, ainda pôde aparentar nobreza e beleza, de modo a enganar a todos, à exceção dos extremamente cautelosos.” (363 p.)

²⁷¹ *Ibid.* 181 p.

²⁷² *Ibid.* 205 p.

²⁷³ *Ibid.* 206 p.

²⁷⁴ *Ibid.* 307 p.

Como Gandalf explica a Frodo logo no início da narrativa: “Always after a defeat and a respite, the Shadow takes another shape and grows again.”²⁷⁵. David Day²⁷⁶ argumenta que o Mal no *legendarium* segue a perspectiva agostiniana de ser apenas a ausência do Bem, que em última instância não possui substância e poderia se dissolver em nada. Se Day estiver correto nesta análise, seria lícito dizer que: o mal não possui uma substância própria, desse modo, a cada derrota, Sauron perderia parte de sua capacidade de se manifestar materialmente. A criação dos Anéis de Poder, e do Um Anel, portanto, tinha como objetivo interromper a perda de poder de Sauron. Em última instância, ao produzir o “Um Anel”, durante a Segunda Era, ele concentrou a maior parte do seu Poder de interferir no mundo naquele objeto, pois ele de algum modo transferiu parte de sua Alma ao Anel. Todavia, quando o Anel é destruído ao final de LOTR, Sauron, tal qual Saruman depois dele, dissolve-se em nada.

Para Day, Sauron é a interpretação de Tolkien sobre os mitos nórdicos sobre Odin²⁷⁷. Além disso, ele explica a criação do Anel como sendo uma “Alma externa”, nos moldes formulados por Frazer. Day cita apenas parte do trecho a seguir, mas para nós é interessante o argumento inteiro:

In the first place, the story of the external soul is told, in various forms, by all Aryan peoples from Hindoostan to the Hebrides. A very common form of it is this: A warlock, giant, or other fairyland being is invulnerable and immortal because he keeps his soul hidden far away in some secret place [or object]; but a fair princess, whom he holds enthralled in his enchanted castle, wiles his secret from him and reveals it to the hero, who seeks out the warlock’s soul, heart, life, or death (as it is variously called), and by destroying it, simultaneously kills the warlock.²⁷⁸

São necessários apenas vários ajustes para vislumbrar o Um Anel como uma “alma externa” em LOTR. Sauron já era imortal antes de criar o Um Anel, mas vinha perdendo partes de seus poderes. A criação da “alma externa” teria como objetivo potencializar seus Poderes e

²⁷⁵ TOLKIEN, **The Lord of the Rings**. 51 p. – “Sempre, depois de uma derrota e uma pausa, a Sombra toma outra forma e cresce novamente.” (52 p.)

²⁷⁶ DAY, **An encyclopedia of Tolkien**. 332 p.

²⁷⁷ É interessante notar que a vinculação de Sauron e Odin não é consenso entre os tolkeanistas. Marjorie Burns, por exemplo, afirma que a personagem que incorpora as características de Odin, na verdade, é Gandalf. – BLOOM, Harold (Org.), **J. R. R. Tolkien’s The lord of the rings**, 1º. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2008.

²⁷⁸ FRAZER, James George, **The Golden Bough: a study of magic and religion.**, 1ª. Signal Hill, CA: Heritage Illustrated Publishing, 2014. 14518 l. – “Em primeiro lugar, a história da alma externa é contada, de várias formas, por todos os povos arianos do Hindustão [da Índia] até as Hébridias. Uma forma muito comum é essa: um feiticeiro, gigante ou outro ser da terra das fadas é invulnerável e imortal porque mantém a sua alma escondida em algum lugar [ou objeto] secreto; mas uma boa princesa, a quem ele aprisiona em seu castelo encantado, rouba o segredo dele e conta ao herói, que procura a alma, o coração, a vida ou a morte do feiticeiro (como é variadamente chamada), e ao destruir isto, simultaneamente mata o feiticeiro.” [Tradução Nossa].

seu controle sobre os chamados “Povos Livres” de Middle-earth. Além disso, não é uma princesa cativa quem revela ao herói (ou heróis) onde está a “alma externa”. Eles também não precisam buscar pela “alma externa”, eles já possuem o objeto que a contém. A busca é pelo local adequado para destruí-lo, isto é, o local onde foi forjado. O único elemento inalterado é que, ao destruir o Um Anel (a alma externa), Sauron morre.

Apesar da quantidade de ajustes necessários para estabelecer o Anel de Poder como uma alma externa, nos parece que a aproximação é possível. Contudo, também pela quantidade de ajustes necessários, nos parece que a função obtida diverge daquela proposta por Frazer, embora Day não faça essa mediação. De todo modo, o princípio pelo qual as coisas possuem ou podem possuir alma e/ou ser imbuídos com parte das almas daqueles que a produzem reforça o nosso entendimento acerca do funcionamento da magia em Arda. Principalmente porque, como veremos em breve, estas características cada vez mais aproximam a magia do Sagrado.

Desse modo, mesmo que haja outros aspectos que ainda não tratamos acerca da magia, podemos afirmar que há um aspecto religioso fundante na própria ideia de magia no interior do *legendarium*. Por isso, é extremamente complicado separar a magia do sagrado e, portanto, magia de religião em Arda.

c) **Magia: Natural, Sagrada ou Demoníaca?**

Como a primeira forma de magia encontrada no *legendarium* está associada aos Sagrados, é muito difícil separar magia e religião. Todavia, uma pequena incursão à história da magia na Europa pode nos fornecer elementos para compreender como se dá este processo de sobreposição, bem como pode nos indicar caminhos para eventualmente separá-los, caso seja necessário. Portanto, vale a pena revisitar a definição de magia da Antiguidade Clássica, quando encontraremos alguns elementos interessantes para a nossa discussão:

In classical antiquity, the word “magic” applied first of all to the arts of the magi, those Zoroastrian priests of Persia who were known to the Greeks at least by the fifth century B.C. some of them seem to have migrated to the Mediterranean world. What, precisely, did these magi do? Greeks and Romans generally had imprecise notions of their activities. They practiced astrology, they claimed to cure people by using elaborate but bogus ceremonies, and in general they pursued knowledge of the occult.²⁷⁹

²⁷⁹ KIECKHEFER, **Magic in the Middle Ages**. 10 p. – “Na Antiguidade Clássica, a palavra “magia” se referia antes de tudo às artes dos magos, estes sacerdotes zoroastrianos da Pérsia que eram conhecidos dos Gregos, pelo menos, desde o século V a. C., e alguns deles migraram para o mundo Mediterrâneo. O que exatamente estes magos faziam? Gregos e Romanos geralmente tinham noções imprecisas de suas atividades. Eles praticavam astrologia, diziam curar pessoas utilizando elaboradas, não falsas, cerimônias e, em geral, buscavam o conhecimento do oculto.” [Tradução nossa]

Notemos que a magia na Antiguidade Clássica também surge vinculada à religião e a um tipo específico de sagrado. Todavia, é importante perceber que o surgimento da magia não está vinculado, necessariamente, ao surgimento das atividades em si. O que ocorre é a associação de determinadas atividades a um determinado grupo social, religioso e político. Com o advento dos “magi”, portanto, tais atividades passam a ser vistas como magia. Em outras palavras, já existia astrologia no mundo mediterrâneo antes da chegada dos magos. Entretanto, após isso, a astrologia passou a ser vista como uma forma de magia. O mesmo pode ser dito das cerimônias de cura ou da busca de conhecimentos do oculto. Como vimos anteriormente, a magia no *legendarium* segue um caminho análogo.

Certamente, a definição de Kieckhefer não é capaz de abarcar toda a complexidade da ideia de magia. Ainda assim, na Europa durante toda a Antiguidade Clássica, Idade Média e, em certo sentido, mesmo durante o Renascimento, a magia estará, de um modo ou de outro, relacionada às atividades que ele elencou. Mesmo que essas atividades passem por profundas transformações no decorrer desse período, ainda serão consideradas magia. E, lembremos, estas transformações englobam as valorações sociais e culturais relacionadas a determinadas atividades, envolvendo tanto aceitação quanto rejeição.

Vale destacar que, diferenças tão profundas quanto as ocasionadas pelo tempo, também poderão ser notadas em culturas e povos distintos. Mesmo a relação dos magos com o zoroastrismo é passível, não apenas de apreensões distintas, mas também de controvérsias, conforme podemos ver a seguir:

O problema dos magos e de suas relações com o zoroastrismo também continua a ser objeto de controvérsia. Eles foram considerados, por exemplo, como uma tribo aborígine de feiticeiros e necromantes, responsáveis pela degradação do zoroastrismo ou, ao contrário, como verdadeiros discípulos de Zaratustra e seus missionários no Irã ocidental. Parecem ter sido na época do Império Meda (século VII [a.C.]), uma casta hereditária de sacerdotes medas, comparáveis aos levitas e aos brâmanes.[...] Conforme as informações de Heródoto, praticavam a interpretação dos sonhos, faziam profecias sacrificando cavalos de cor branca e, durante os sacrifícios salmodiavam uma “genealogia dos deuses”, o que indica que eram os guardiães de uma tradição de poesia religiosa. De qualquer modo, os magos haviam retomado diversos ritos e costumes zoroastrianos e acabaram considerados discípulos de Zaratustra; efetivamente, este foi considerado um mago por certos autores gregos.²⁸⁰

Podemos observar que, desde a origem do termo, a magia possui intersecções com o sagrado e com a religião, tanto na apreensão de Eliade como na de Kieckhefer. Para nós, neste

²⁸⁰ ELIADE, Mircea, **História das crenças e das ideias religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis.**, 1ª. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 305 p.

primeiro momento, importa pouco se esta relação era de degradação ou de virtuosismo religioso, pois, o caráter sacralizado de seus atos mantém-se em ambos os casos.

Claramente, isso encontra eco no *legendarium* tolkeano. Nem Melkor (Morgoth), nem Sauron deixaram de fazer magia por tornarem-se *Darklords*. O *legendarium* tolkeano empresta dos “magi” uma série de detalhes na concepção de magia, ou ao menos, empresta detalhes da apresentação daqueles que fazem magia.

Por exemplo, numa apreensão positiva, os “magi” foram vistos como uma ordem religiosa, tal qual os Istari (magos) em Middle-Earth. Por outro lado, em uma apreensão negativa eram vistos como feiticeiros e necromantes que degradavam o zoroastrismo, que degradavam o sagrado. Não muito diferente do *legendarium*. Em *The Hobbit*, Sauron era chamado de “the Necromancer”²⁸¹ e, em LOTR, o líder dos Nazgûl é descrito assim, por Gandalf: “King of Angmar long ago, Sorcerer, Ringwraith, Lord of the Nazgûl, a spear of terror in the hand of Sauron, shadow of despair.”²⁸². O Necromante e o feiticeiro, portanto, são manifestações de degradação e corrupção do Sagrado também no *legendarium*.

A magia sacralizada, que se manifestava com os sacerdotes zoroastrianos permanecerá na Europa durante a Antiguidade e durante a Idade Média. Isso, por um lado, torna ainda mais difícil ter certeza das origens das apreensões de magia que influenciaram a formulação do *legendarium* tolkeano. Por outro lado, explica o porquê da maioria das críticas e da aversão de alguns grupos sociais à magia. Afinal, em toda aversão à magia deste período, é perceptível algum tipo de perseguição religiosa, mesmo quando o zoroastrismo não estava mais entre as religiões em questão.

Ao tratarmos de magia e religião, não podemos nos esquivar de discutir a apreensão do cristianismo sobre o tema. Em diversas ocasiões a Igreja discutiu magia. Para não cruzarmos o limiar da Antiguidade, podemos citar três momentos diferentes dessa discussão: os Sínodos de Elvira (306) e de Ancyra (314) e o Concílio de Laodicea (375). Em todas estas ocasiões, a magia foi condenada pela Igreja. O motivo, de certa forma, permeia uma certa visão sobre magia que sobrevive até os nossos dias. Isto é, a magia era vista como uma mobilização de forças demoníacas para lidar com problemas humanos. Leia-se, a magia era vista como uma prática religiosa pagã, de culto a falsos deuses e culto a demônios.

²⁸¹ TOLKIEN, J. R. R., *The Hobbit or There and Back Again*, 5º. London: Harper Collins Publishers, 2012. 26 p. – “o Necromante” [Tradução nossa].

²⁸² TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 818 p. – “Rei de Angmar de outrora, Feiticeiro, Espectro do Anel, Senhor dos Nazgûl, uma lança de terror na mão de Sauron, sombra de desespero”. (866 p.)

Em contrapartida, durante o século II, muitos autores pagãos argumentavam que – de acordo com o que defendiam os próprios Cristãos – Jesus teria praticado magia. Os exemplos são muitos e justificam a longa citação:

It could always be argued, of course, that Christ himself and his followers performed magic. Indeed, this was a common theme in controversy between Christians and pagans as early as the second century. The pagan writer Celsus (second Century) claimed that Jesus had learned the magical arts in Egypt, the techniques for “blowing away” illness, creating the illusion of food, and making inanimate things seem to move as if alive. This argument could find support in the Gospels. When Jesus’ power suffices to cure a woman who merely touches the fringe of his garment, and when Christ then exclaims, “Someone touched me, for I perceive that power has gone forth from me” one might well wonder what sort of power this is (Luke 9:43-8). When he cures a deaf-mute by putting his fingers in the man’s ear, spitting and touching his tongue (Mark 7:32-4) or when he heals a blind man by anointing his eyes with clay made with his own saliva (John 9:6ff) these procedures could easily seem magical. Elsewhere, especially in Matthew’s gospel Christ is seen healing people without such techniques, merely by his word, with a simple command such as “be clean”, “arise” or “rise, take up your pallet, and walk”. Yet this lack of magical ritual did not dispell all suspicion of magic: some Jewish opponents even argued that Christ was a magician specifically because his words themselves had such power.²⁸³

De certo modo, já discutimos a relação existente entre o ato de realizar “magias” apenas utilizando palavras com a apreensão de Faërie pela linguagem. Todavia, a compreensão dos cristãos do século II, de um modo geral, se distanciou de tal linha argumentativa. Segundo eles: “pagans worked magic, but Christ worked miracles.”²⁸⁴. Kieckhefer não discute profundamente o que diferenciaria a magia dos pagãos dos milagres cristãos na visão dos últimos. Certamente, podemos inferir que a condenação de uma e a exaltação do outro se

²⁸³ KIECKHEFER, **Magic in the Middle Ages**. 34 – 35 pp. – “Sempre poderia ser argumentado, certamente, que o próprio Cristo e seus seguidores realizavam magia. De fato, esse era um tema comum em discussões entre cristãos e pagãos desde o século II. O escritor pagão Celsus (Século II) defendia que Jesus teria aprendido artes mágicas no Egito, as técnicas para afastar doenças, criar a ilusão de comida e fazer com que objetos inanimados se movessem como se tivessem vida. Este argumento encontrava suporte nos Evangelhos. Quando o poder de Jesus foi suficiente para curar uma mulher que meramente tocou a borda de suas vestes, e Cristo exclama: “Alguém me tocou, pois eu percebo que o poder me deixou” alguém poderia imaginar que tipo de poder era esse. (Lucas 9:43-8). Quando ele cura um surdo mudo colocando seus dedos nas orelhas do homem, cuspiendo e tocando a língua dele (Marcos 7:32-4) ou quando ele cura um homem cego unguindo seus olhos com argila misturada à sua própria saliva (João 9:6) estes procedimentos facilmente podem ser vistos como mágicos. Em outros lugares, especialmente no Evangelho de Mateus, Cristo é visto curando pessoas sem tais técnicas, unicamente com suas palavras, com simples comandos tais como “fique limpo”, levante” ou “levante, pegue suas muletas, e ande”. Ainda assim, essa ausência de rituais mágicos não dissipa as suspeitas de magia: alguns oponentes Judeus argumentavam que Cristo era um mago especificamente porque suas próprias palavras tinham tal poder.” [Tradução nossa]

²⁸⁴ *Ibid.* 36 p. – “Pagãos faziam magia, mas Cristo fazia milagres.” [Tradução nossa]

relaciona com a fonte do poder. Enquanto a magia teria origens demoníacas, os milagres teriam origem divina.

Se buscássemos uma relação direta entre o *legendarium* tolkeano e a história da magia europeia, vislumbraríamos esta distinção como sendo análoga àquela realizada por Galadriel, anteriormente referida. Com muito esforço, poderíamos buscar uma aproximação entre estas “origens do poder” e a respectiva intervenção no mundo. De um lado, entenderíamos os Maiar (Istari incluídos) e aos Valar de um lado como produtores de milagres; já Morgoth, Sauron e seus seguidores praticariam a magia de origem demoníaca. Todavia, mesmo nessa perspectiva aquilo que os elfos fazem não seria nem milagre, nem magia. O mesmo poderia ser dito da magia dos homens, dos anões e de outros povos (livres ou não) de Middle-earth. Ainda que esse fosse um caminho possível de interpretação, precisaríamos de outras mediações. A relação entre esses dois universos não é automática, nem direta.

Além da origem do poder, Kieckhfer sugere que há um desdobramento filosófico dessa compreensão, a qual diferencia atos equivalentes como sendo milagre ou magia. Isto é, poderíamos tentar compreender a diferença de apreensão entre magia e milagre – empreendida pelos cristãos da antiguidade – pelo resultado almejado em relação ao mundo. Simplificando, os milagres ocorreriam para garantir a ordem do mundo, ou, pelo menos, não a alterariam. A magia, por sua vez, seria uma tentativa de instaurar o caos, pois geraria desequilíbrio. Na magia a ordem seria quebrada, mesmo que a origem não fosse demoníaca. Entretanto, nos parece que este não é o melhor direcionamento para compreender este aspecto do funcionamento da magia em Arda.

A apreensão de Clark, que já indicamos no capítulo anterior, está mais próxima da nossa linha de compreensão. O foco do autor é direcionar a compreensão dos milagres e da magia para uma discussão acerca da natureza dos seres envolvidos e do funcionamento da natureza de um modo geral. Todo argumento foi erguido a partir das reflexões de Tomás de Aquino, que afirma que os anjos não podem realizar milagres diretamente. Isto porque, nessa linha, apenas Deus teria o poder de contrariar e/ou modificar a própria natureza. Os anjos e os demônios permanecem sendo criaturas. Mesmo que mais poderosos que os Homens, eles não podem contrariar a sua própria natureza:

Não obstante sua inspiração teológica, os argumentos de São Tomás de Aquino resultam, em cada estágio, em questões atinentes ao funcionamento preciso do mundo natural – e, especialmente, do preternatural. Embora o princípio de que somente o Criador podia quebrar suas leis fosse inabalável, a

classificação correta de fenômenos individuais podia perfeitamente se mostrar empiricamente problemática e politicamente controverso.²⁸⁵

O mundo preternatural está mais próximo do funcionamento da magia em Arda, por diversos motivos. Tal como por vincular a ação e os objetos de seres aos limites de sua própria natureza, e não apenas da natureza humana. Anjos e demônios poderiam agir fora dos limites humanos. Em Arda, os Ainur seriam equivalentes, sejam eles Valar ou Maiar, permaneçam fiéis a Eru ou não.

O mais importante em observar que a magia em Arda funciona nos limites do mundo preternatural, contudo, é perceber que a magia é parte do mundo natural. A magia no *legendarium* não está acima ou fora da natureza. A magia não é um elemento sobrenatural em Arda. Ao contrário, a magia é apenas uma expressão da própria natureza dos seus habitantes.

Ainda assim, as noções de que a magia possui origens demoníacas (pagãs) e que a magia promove o caos, cruzaram os limites da Antiguidade. Podia-se encontrá-las durante toda a Idade Média, mesmo que não de forma hegemônica, e um de seus desdobramentos será interessante para o nosso argumento.

Garin explicará a presença dessa apreensão sobre magia, pelo modo como o mundo era compreendido. Para tanto, o autor italiano irá opor o cerne da visão de mundo medieval à visão de mundo renascentista. Como a magia volta a ser, de um modo geral, socialmente aceita no Renascimento poderemos vislumbrar o papel da magia em ambas:

A distância que separa a Idade Média da nova época [Renascimento] é a mesma que dista entre um universo concluído, a-histórico, atemporal, imóvel, sem possibilidades, delimitado, e um universo infinito, aberto, onde tudo é possível. Dentro da ordem do primeiro, o mago representa somente a tentação demoníaca que quer deteriorar um mundo pacificado e perfeito.²⁸⁶

Mesmo que Garin neste trecho esteja se referindo a uma teologia bem posterior àquela que separou magia e milagre, parece-nos que os elementos centrais são os mesmos. Na apreensão de mundo medieval, da Escolástica, a tentação demoníaca poderia romper a ordem dada, poderia deteriorar tal mundo perfeito e, por isso, deveria ser evitada. Os milagres, por sua vez, não tensionam a ideia de um universo concluído, a-histórico, atemporal, imóvel. Ao contrário, por ser a manifestação da vontade de Deus, os milagres reforçariam essa ideia, mesmo que, em última instância, o que efetivamente modificava a natureza eram os milagres. Lembremos da discussão sobre o maravilhoso medieval, na Parte I desse trabalho. O

²⁸⁵ CLARK, *Pensando com demônios*. 211 p.

²⁸⁶ GARIN, Eugênio, *Idade Média e Renascimento*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989. 137 p.

maravilhoso não causava espanto. Isto porque, ou não estava acima da natureza quando empreendidos por Anjos, Demônios ou qualquer outra criatura; ou, se estava acima da natureza, era a manifestação da vontade de Deus.

Se estivermos corretos em nossa análise sobre a temporalidade do *legendarium* – a qual discutiremos em maiores detalhes na Parte III deste trabalho –, Arda não é um mundo pacificado e perfeito. Arda sequer é um mundo concluído, atemporal ou a-histórico. Mesmo estando fora do tempo, é um mundo que se apresenta como aberto e histórico; é um mundo plástico, mais próximo da visão de mundo Renascentista que da Medieval. Aqui nos afastamos da apreensão da maior parte dos tolkeanistas, que buscam destacar os aspectos medievais do *legendarium*, conforme discutiremos no capítulo VI.

Dissemos que no Renascimento a magia, de um modo geral, recupera um certo status social. Entretanto, isso não é tão simples. O aspecto da magia que passa a ser valorizado é vinculado à experiência e não à religião. Certamente, estes aspectos irão se confundir em muitas instâncias. No próprio trecho do Garin, que destacamos acima, o mago será descrito como expoente da “tentação demoníaca” para o mundo medieval, mesmo que naquele momento Garin estivesse discutindo os aspectos da magia mais próximos da “ciência” vinculados à magia natural.

Esse aspecto já havia sido indicado, mas não desenvolvido. Se retomarmos a descrição de Kieckhefer²⁸⁷ sobre a atividade dos “magi” na Antiguidade, notaremos que – além da relação com a religião – há uma forte intersecção da magia com a ciência, notadamente com a astrologia/astronomia e com a “medicina”. Em princípio, esta é uma constatação bastante genérica. Mesmo assim, o risco é grande. O risco é confundir o que então se pensava sobre ciência, com nossas definições contemporâneas. Em partes, para prevenir esse risco é que partimos de uma ideia tautológica de magia, pois, analogamente podemos manter uma ideia tautológica de ciência. Vale ressaltar mais uma vez, pensar magia e ciência de forma tautológica possui inúmeros problemas. Mas, ao considerarmos ciência aquilo que os “cientistas” faziam, evitamos qualquer tipo de anacronismo. O caso da astrologia/astronomia é bastante instrutivo. Observemos, por exemplo, Ptolomeu:

The figure who took the further step of refining and defending astrological science was the Egyptian astronomer Ptolemy (second century A.D.). His impact on medieval science was far-reaching. Until Copernicus' heliocentric theory gained acceptance in the sixteenth century, it was Ptolemy's model of the cosmos that most intellectuals took for granted: a universe in which Earth was at the center and the planets and stars revolved about it in complex

²⁸⁷ KIECKHEFER, *Magic in the Middle Ages*.

patterns. In his *Tetrabiblos* he explained in detail how the heavenly bodies affect human life.²⁸⁸

Notemos que o modelo ptolomaico de cosmos – onde a Terra é o centro do Universo, rodeada pelos demais corpos celestes – é tido como correto mesmo por aqueles que, eventualmente, duvidavam de suas conclusões acerca da influência dos astros nas vidas humanas. A intersecção entre ciência, compreendida aqui como a observação e a análise dos movimentos dos corpos celestes, e magia, percebida não apenas na influência de tais corpos nas vidas humanas, mas também na previsibilidade desta influência e na possibilidade de se evitá-la, é evidente.

Embora a coexistência destes dois aspectos aparentemente contraditórios (magia e ciência) seja o que nos interesse aqui, o próprio Ptolomeu via estes dois aspectos como momentos distintos da ciência astrológica, conforme nos lembra Garin:

Já Ptolomeu [...] tinha observado com muita clareza como a ciência dos astros é composta de duas partes: a primeira, verdadeiramente primeira por ordem e importância, estuda a configuração e o aparecimento [...] do Sol e da Lua, mas também dos corpos celestes em geral, nas suas relações recíprocas [...] ela] é na realidade uma ciência autônoma, com um método demonstrativo seu, por si só desejável para lá de qualquer resultado prático.²⁸⁹

Em certo sentido, o argumento que tenta separar desde o início da astrologia um aspecto científico, por assim dizer astronômico, dos aspectos mágicos encontraria eco aqui. Ainda assim, a interferência dos corpos celestes nas vidas humanas é pressuposta mesmo na primeira etapa, a previsão dessas influências é o referido resultado prático lembrado no trecho, objeto da segunda parte da astrologia que apesar de uma importância relativamente menor, também foi estudada por Ptolomeu.

Há diversos outros astrólogos importantes na Europa. Em maior ou menor grau, eles estavam presentes desde a Antiguidade até o Renascimento. O que muda de um período para o outro é a aceitação social desses indivíduos, além é claro de algumas modificações no modo de encarar o mundo, a magia e a própria astrologia. Plotino – um dos mais importantes filósofos neoplatônicos da Antiguidade, por exemplo –, tratava de astrologia (entre inúmeros outros temas) em seus textos e foi muito lido durante o Renascimento.

²⁸⁸ *Ibid.* 25 p. – “A figura que deu um passo adiante, refinando e defendendo a ciência astrológica foi o astrônomo egípcio Ptolomeu (Século II a. C.). Seu impacto na ciência medieval foi de longo alcance. Até a teoria heliocêntrica de Copérnico ganhar aceitação no século XVI, era o modelo ptolomeico do cosmo que a maioria dos intelectuais tinham por correto: um universo no qual a Terra estaria no centro e que os planetas e as estrelas a circulariam em padrões complexos. No seu *Tetrabiblos* ele explicou em detalhes como os corpos celestes afetam a vida humana.” [Tradução nossa]

²⁸⁹ GARIN, *O Zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. 20 p.

If then the admittedly vast influence of the stars cannot be satisfactorily accounted for either as material effects caused by them as bodies or as voluntary action taken by them, how is it to be explained? Plotinus accounts for it by the relation of sympathy which exists between all parts of the universe, that single living animal, and by the fact that the universe expresses itself in the figures formed by the movements of the celestial bodies.²⁹⁰

Thorndike ressalta que Plotino não é um entusiasta da magia, como foram boa parte de seus seguidores. Inclusive, ele teria sido alvo de revolta de alguns astrólogos, por criticar a astrologia. Ainda assim, como podemos ver no trecho destacado, seu pensamento pode e será utilizado como base para a explicação do funcionamento da astrologia, e da magia de um modo geral.

A premissa do trecho, em certo sentido, se confunde com a premissa da astrologia em geral: as estrelas e os corpos celestes influenciam a vida dos seres humanos. Entretanto, a resposta dos astrólogos para como isso ocorreria não era consenso. Plotino, ainda segundo Thorndike, descarta as explicações mais aceitas até então e propõe outra, a qual observamos acima: a de que o universo é Uno e está vivo; conseqüentemente, todos os seres que fazem parte desse universo estão envolvidos em uma ligação de simpatia, de amor; e, finalmente, os movimentos dos astros são a forma de expressão do próprio Universo.

Com o pensamento de Plotino estamos diante, portanto, de dois planos de existência. Um plano material, de corpos, que é sensível e inteligível e um plano imaterial, de Almas, que busca pelo Uno e por si mesma. Por isso, é que podemos pensar na possibilidade de magia. A Alma busca o Uno, e o faz através do amor: “Se alguém ama um objeto e sente um parentesco com ele, tem *simpatia* até mesmo por imagens [ou reproduções] desse objeto.”²⁹¹. Atraímos e somos atraídos por aquilo que amamos e repelimos e somos repelidos por aquilo que odiamos. Esse é o vínculo da simpatia entre todas as partes do Universo e ele ocorre, prioritariamente, no plano da Alma. A magia seria a expressão dessas simpatias no mundo dos corpos, do mesmo modo que o “movimento dos corpos celestes” são a expressão da Alma do Universo no trecho acima.

Se retomarmos nossa discussão sobre os magos no *legendarium* tolkeano, veremos que a apreensão de mundo de Plotino esclarece uma série de detalhes sobre o funcionamento

²⁹⁰ THORNDIKE, Lynn, **History of Magic and Experimental Science: during the first thirteen centuries of our era**, New York and London: Columbia University Press, 1923. 304 p. – “Se, então, a influência reconhecidamente vasta das estrelas não pode ser explicada de forma satisfatória, nem como efeitos materiais causados por elas enquanto corpos, nem como ação voluntária realizada por elas, como pode ser explicada? Plotino explica isso pela relação de simpatia existente entre todas as partes do universo, aquele indiviso animal vivo, e pelo fato de o universo se expressar nas figuras formadas pelos movimentos dos corpos celestes.” [Tradução nossa]

²⁹¹ PLOTINO, **Tratado das Enéadas**. 94 p. [Grifo nosso]

da magia no mundo secundário. O mais direto deles, como já discutimos anteriormente, é que Gandalf faz magia e ele vive em dois mundos (ou planos) simultaneamente. Saruman deixa de viver em dois mundos, perde seus poderes e se esvai em nada. Poderíamos dizer que a Alma de Saruman perdeu a capacidade de contemplar o Uno. A perda de Unidade de Saruman é indicada já no primeiro embate com Gandalf. Onde, após notar que Saruman não estava vestindo o Branco, Gandalf diz:

“I liked white better,” I said.

“White!” he sneered. “It serves as a beginning. White cloth may be dyed. The white page can be overwritten; and the white light can be broken.”

“In which case it is no longer white,” said I. “And he that breaks a thing to find out what it is has left the path of wisdom.”²⁹²

Se observarmos algumas das afirmações de Plotino acerca do Uno as aproximações podem ficar mais claras:

Se é verdade que a casa é una e que o navio é uno, se essa unidade lhes for tirada deixa de haver casa e navio. É evidente que as grandezas contínuas deixariam de existir se a unidade não estivesse presente nelas. Em todo o caso, se são divididas e perdem sua unidade, mudam de ser. [...] E só há saúde na medida em que o corpo está ordenado numa unidade. E só há beleza se a natureza do Uno domina as partes. E só há virtude da Alma se a alma se unifica com o Uno e consigo mesma.²⁹³

Como vimos, Saruman ao decidir “decompor a luz branca”, deixa de ser ele mesmo, destrói seu nome verdadeiro. As cores relacionadas aos magos não são acidentais. Saruman era o Branco por ser o líder dos Istari. A cor era uma expressão da relação de sua Alma com o Uno, quando ele quebra o Branco, quebra sua própria Alma. Não por acaso, quando Gandalf volta para concluir sua missão, ele volta como Gandalf, o Branco e não mais Gandalf, o Cinzento.

Há diversas outras aproximações possíveis entre a filosofia de Plotino e a concepção de magia no *legendarium*. Entretanto, no momento precisamos lidar apenas com a que se relaciona à “magia” dos elfos. Para isso, contudo, precisamos nos debruçar sobre um episódio bastante interessante de sua biografia. O evento é narrado por Kieckhefer e aglutina muitos dos elementos que estamos discutindo.

²⁹² TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 259 p. – “– “Eu gostava mais do branco”, disse eu.

– “Branco!”, zombou ele. “Serve para começar. O pano branco pode ser tingido. Pode se escrever sobre a página em branco; a luz branca pode ser decomposta.”

– “E nesse caso deixa de ser branca”, disse eu. “E aquele que quebra uma coisa para descobrir o que ela é deixou o caminho da sabedoria.”

²⁹³ PLOTINO, *Tratado das Enéadas*. 115 – 116 p.

His biographer tells how an envious rival tried to harm him directing stellar rays against him, and Plotinus not only withstood these magical forces but actually deflected them on to the magician. Whether true or not, the story accords with the philosopher's own ideas. In his *Enneads* Plotinus explains both magic and prayer as working through natural sympathetic bonds within the universe. Beings on Earth are linked with each other and with the heavenly boddies in an intricate, living network of influences. Whether we know it or not, we are constantly subject to the tug of magical influences from everywhere in the cosmos: "every action has magic as its source, and the entire life of the practical man is a bewitchment." When people discover these forces they can employ them for their purposes.²⁹⁴

Há diversos elementos que precisamos tratar acerca desse trecho antes de relacioná-lo ao *legendarium*. O primeiro ponto é que "oração" (milagre) e "magia" são tidos como equivalentes. Afinal, todos os Seres estão ligados entre si, por suas Almas e/ou pelo Uno. Essa ligação faz com que todos os Seres sofram influências das forças da simpatia, ou mágicas como Kieckhefer chamou. Essas forças exerceram pressão sobre todos os seres, quer eles saibam disso ou não. Aqueles que reconhecem estas forças – que descubrem esse conhecimento oculto – podem tentar influenciá-la, seja através da magia, seja através da oração (milagre).

Todavia, o que mais chama a atenção no texto é o direcionamento dos raios estelares. Neste momento, é difícil não pensar no episódio do "Espelho de Galadriel". Embora em nenhum momento de LOTR Galadriel esteja "estudando" as estrelas do modo como um astrônomo o faria, há duas referências importantíssimas às estrelas neste capítulo. A primeira é justamente o modo de apresentação do espelho a Sam: "The water looked hard and dark. Stars were reflected in it. – 'There's only stars, as I thought,' he said. Then he gave a low gasp, for the stars went out. As if a dark veil had been withdrawn, the Mirror grew grey, and then clear."²⁹⁵ O "espelho", na verdade é uma bacia de prata preenchida com água de uma fonte iluminada pela "Estrela da Noite", caracterizada em diversos momentos do *legendarium* como a estrela dos elfos, a Estrela de Eärendil. Uma estrela que, tal qual as estrelas de Plotino, possui Alma.

²⁹⁴ KIECKHEFER, *Magic in the Middle Ages*. 26 – 27 pp. – "Seu biógrafo conta como um rival invejoso tentou machucá-lo direcionando raios estelares contra ele, e Plotino não apenas resistiu à estas forças mágicas, mas na verdade, as refletiu sobre o mago. Sendo verdade ou não, a história está de acordo com as ideias do filósofo. Em seu Enéadas, Plotino explica tanto a magia como a oração trabalhando como vínculos naturais de simpatia dentro do universo. Os Seres da Terra são ligados uns aos outros e com os corpos celestes numa viva e intrincada rede de influências. Saibamos nós ou não, nós somos constantemente sujeitos ao arrasto de influências mágicas de todo o cosmos: "toda ação tem a magia como sua fonte, e a vida inteira de um homem prático é um feitiço". Quando as pessoas descobrem estas forças, eles podem empregá-las para seus próprios fins." [Tradução nossa]

²⁹⁵ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 362 p. "A água tinha uma aparência sólida e escura. Estrelas estavam refletidas na superfície. – Só vejo estrelas, como já imaginava – disse ele. Então teve um pequeno sobressalto, pois as estrelas desapareceram. Como se um véu escuro tivesse sido retirado, o Espelho ficou cinza, e depois transparente." (378 p.)

Não bastasse as estrelas terem um papel tão importante na “feitura” do espelho, a água que concentra a luz da estrela de Eärendil também aparece como presente de Galadriel a Frodo:

‘In this phial,’ she said, ‘is caught the light of Eärendil’s star, set amid the waters of my fountain. It will shine still brighter when night is about you. May it be a light to you in dark places, when all other lights go out. Remember Galadriel and her Mirror!’²⁹⁶

Frodo recebe a “luz de Eärendil” quando deixa a terra de Lothlórian. Entretanto, o que é, e como funciona essa luz, somente será revelado muito à frente na linha narrativa de LOTR. Ele e Sam foram traídos por Gollum, estão perdidos em um túnel sem nenhuma luz e são capazes de perceber alguma vontade maligna sobre eles. Neste momento Frodo é lembrado por Sam do frasco de Galadriel, e podemos ler:

Slowly his hand went to his bosom, and slowly he held aloft the Phial of Galadriel. For a moment it glimmered, faint as a rising star struggling in heavy earthward mists, and then as its power waxed, and hope grew in Frodo’s mind, it began to burn, and kindled to a silver flame, a minute heart of dazzling light, as though Eärendil had himself come down from the high sunset paths with the last Silmaril upon his brow. The darkness receded from it, until it seemed to shine in the centre of a globe of airy crystal, and the hand that held it sparkled with white fire. Frodo gazed in wonder at this marvellous gift that he had so long carried, not guessing its full worth and potency. Seldom had he remembered it on the road, until they came to Morgul Vale, and never had he used it for fear of its revealing light. *Aiya Eärendil Elenion Ancalima!* he cried, and knew not what he had spoken; for it seemed that another voice spoke through his, clear, untroubled by the foul air of the pit.²⁹⁷

É preciso destacar que Eärendil é presentificado, não como a estrela que teria se tornado segundo algumas lendas élficas, mas como o próprio elfo vestido com o brilho da Silmaril. Além disso, produz dois efeitos importantes em Frodo: clareia a sua mente, que estava embotada pela escuridão do túnel; e, principalmente, faz com que ele grite algo que ele não

²⁹⁶ *Ibid.* 376 p. – “– Este frasco – disse ela – contém a luz da estrela de Eärendil, engastada nas águas de minha fonte. Brilhará ainda mais quando a noite cair a seu redor. Que essa luz ilumine os lugares escuros por onde passar, quando todas as outras luzes se apaguem. Lembre-se de Galadriel e de seu espelho!”

²⁹⁷ *Ibid.* 720 p. – “Lentamente aproximou a mão do peito, e devagar ergueu o Frasco de Galadriel. Por um momento ele tremeluziu, fraco como uma estrela que sobe, lutando contra as pesadas névoas caindo sobre a terra, e então, à medida que seu poder crescia e aumentava a esperança no coração de Frodo, começou a queimar, e se acendeu uma chama de prata, um coração diminuto de luz ofuscante, como se o próprio Eärendil tivesse descido dos altos caminhos do pôr-do-sol com a última Silmaril em sua frente. A escuridão se afastou do Frasco até que a luz pareceu brilhar no centro de um globo de cristal tênue, e a mão que o segurava coruscava com um fogo branco. Frodo fitou assombrado aquele presente maravilhoso que havia carregado por tanto tempo, sem imaginar todo o seu valor e potência. Raras vezes se lembrara dele na estrada, até que chegaram ao Vale Morgul, e nunca o usara por medo de sua luz reveladora. – *Aiya Eärendil Elenion Ancalima!* – gritou ele, sem saber o que tinha dito, pois parecia que outra voz falara através da sua, límpida, não molestada pelo ar pestilento da caverna.”

entende, mas que possui um significado. Não é ele quem lança o encantamento, é o próprio Eärendil presentificado, que se liga simpaticamente à água da Fonte que alimenta o Espelho de Galadriel. É o raio estelar tornado Faërie.

Já vimos que além de Gandalf e dos outros Maiar, Galadriel e uma pequena parcela dos elfos de Rivendell também vivem em dois mundos. Eles são Noldor. São elfos que ainda na Primeira Era acordaram em Middle-earth. Aceitaram o chamado dos Valar e foram viver nas Terras Imortais tornando-se Altos Elfos. Ainda na Primeira Era, eles seguiram Feanor (o criador das Silmarils) de volta à Middle-earth para combater Morgoth (Melkor). Seguir Feanor significa que fizeram um juramento de não voltar a Valinor, a não ser com a Silmaril. Eles permanecem em Middle-earth – cada qual por um motivo – mesmo após terem sido perdoados pelos Valar no final da Primeira Era.

De todo modo, quando lembramos que os Noldor também vivem em dois mundos, a declaração de Galadriel sobre os elfos não fazerem magia fica ainda mais confusa. Exceto se incorporarmos a visão de Plotino à equação. O amor para com a terra e para com aquilo que fazem criam laços de simpatia em tudo que os elfos fazem; mas, como o fazem naturalmente não vislumbram o ato em si como magia. Eles perceberiam a relação oculta entre as coisas como algo evidente. É apenas uma manifestação do mundo preternatural.

Em certo sentido, se retornarmos à Idade Média, veremos que alguns dos praticantes de magia não se viam como magos, bruxos ou feiticeiros, do mesmo modo que os Elfos. Um “médico” do século X, por exemplo, não diferenciaria nos tratamentos utilizados por ele, elementos mágicos ou não mágicos. A preocupação era apenas a efetividade do tratamento e esta efetividade seria justificada pela experiência. Kieckhefer, discute um livro de medicina conhecido como “Leechbook of Bald”, datado do século X, onde “One of the most important sources of illness is the mischief-making of elves²⁹⁸, whom Christian theologians and moralists would identify with demons²⁹⁹”, ainda assim, a cura para estas doenças não era vista, necessariamente, como mágica. A interferência desse médico no mundo e a interferência dos Elfos no *legendarium* se situam num mundo em que a magia existe, chame-a como chamar.

Mesmo que tenhamos tratado de modo entrecortado, é perceptível que as atividades que estavam ligadas à magia, tanto no *legendarium* quanto na história europeia, valorizavam um tipo de conhecimento baseado na experiência. Não no sentido que a ciência moderna trata

²⁹⁸ Certamente, os elfos referenciados aqui em nada se parecem com os elfos do *legendarium* tolkeano.

²⁹⁹ KIECKHEFER, **Magic in the Middle Ages**. 65 p. – “Uma das mais importantes fontes de doença é a malícia dos elfos, a quem teólogos e moralistas cristãos identificariam como demônios.” [Tradução Nossa].

a experiência, mas tão importante quanto. Poderia ser tanto o conhecimento transmitido de geração a geração, mas também um modo de experimentação para delimitar a força de ligação oculta, etc. E é justamente este último sentido que afastava estas práticas das discussões teológicas mais importantes durante a Idade Média. Se, seguindo Garin, o conhecimento neste mundo medieval era perfeito, ordenado e pacífico, qualquer experimentação seria encarada como uma tentativa de perversão. Qualquer experimentação seria tratada como demoníaca, mesmo quando não fosse.

Contudo, podemos dizer que desde a Antiguidade até o Renascimento, a magia é compreendida como uma dupla intersecção. A magia será vista tanto como religião quanto como ciência. Provavelmente, o período que melhor organizou esta situação foi o início da Idade Média:

Broadly speaking, intellectuals in medieval Europe recognized two forms of magic: natural and demoniac. Natural magic was not distinct from science, but rather a branch of science. It was the science that dealt with “occult virtues” (or hidden powers) within nature. Demoniac magic was not distinct from religion, but rather a perversion of religion. It was religion that turned away from God and toward demons for their help in human affairs.³⁰⁰

Esta distinção específica entre “magia natural” e “magia demoníaca”, embora seja recorrente desde o início da Idade Média, será muito debatida a partir do século XII e se intensificará no Renascimento. O centro do argumento é que a magia estaria sempre no interstício, nas intersecções com as diversas esferas da cultura, religião, ciência, arte, seja da cultura “popular” seja da cultura “instruída”.

Clark, inclusive reforça esta apreensão ao afirmar que: “Com efeito, *magia demoníaca* e *magia naturalis* eram análogos filosóficos naturais, proporcionando explicações paralelas – às vezes concorrentes, às vezes aliadas – para o mesmo leque de fenômenos.”³⁰¹ Neste sentido, a magia seria a aglutinadora de uma determinada forma de ver o mundo que perpassaria todas as esferas da cultura. O conceito de mundo preternatural funciona bem neste momento pois possibilita lidar naturalmente com um feixe de fenômenos, que de outro modo seriam vistos como sobrenaturais e/ou irracionais. A perspectiva preternatural consegue abarcar

³⁰⁰ *Ibid.* 9 p. – “Amplamente falando, intelectuais na Europa medieval reconheciam duas formas de magia: natural e demoníaca. A magia natural não era distinta da ciência, mas um ramo da ciência. Era a ciência que lidava com as “virtudes ocultas” (ou poderes escondidos) da natureza. A magia demoníaca não era distinta da religião, mas uma perversão da religião. Era a religião que se afastou de Deus em direção aos demônios por sua ajuda em problemas humanos.” [Tradução nossa]

³⁰¹ CLARK, **Pensando com demônios**. 212 p.

os fenômenos frutos de causas ocultas da natureza e os fenômenos ocasionados pela interferência de anjos ou demônios.

É justamente desse modo que devemos vislumbrar a magia no *legendarium*: como a expressão de um mundo onde a natureza tem outros contornos. Onde a natureza não seja representada do modo como a ciência moderna observa o mundo. Desse modo, não é que exista magia em Arda, mas sim, que Arda é mágica. A arte em Arda será mágica, a ciência em Arda será mágica, a religião em Arda será mágica, até mesmo a Indústria em Arda será mágica. Porque a magia é como nós chamamos a própria natureza de Arda. É esta construção literária, um dos pilares do *modern fantasy*.

Parte III - Arda: Um mundo fora do tempo

A ideia de que os homens sempre teriam apreendido as séries de acontecimentos sob a forma que predomina nas sociedades contemporâneas – a das sequências temporais integradas num fluxo regular, uniforme e contínuo – é contradita por toda sorte de fatos observáveis, tanto no passado quanto no presente. As correções trazidas por Einstein para o conceito newtoniano de tempo ilustram essa mutabilidade da ideia de tempo na era moderna. Einstein mostrou que a representação newtoniana de um tempo único e uniforme, através de toda a extensão do universo físico, não era sustentável. Por pouco que nos voltemos para estágios anteriores da evolução das sociedades humanas, encontraremos múltiplos exemplos dessas metamorfoses na maneira de vivenciar e conceituar o que hoje chamamos “tempo”. O conceito de tempo, no uso que fazemos dele, situa-se num alto nível de generalização e de síntese, que pressupõe um riquíssimo patrimônio social de saber no que concerne aos métodos de mensuração das sequências temporais e às regularidades que elas apresentam. É claro que os homens dos estágios anteriores não podiam possuir esse saber, não porque fossem menos “inteligentes” do que nós, mas porque esse saber exige, por natureza, muito tempo para se desenvolver.³⁰²

Nesta parte da exposição de nossa pesquisa lidaremos com os aspectos relacionados ao tempo e à temporalidade na construção do gênero *modern fantasy*. Entretanto, como já antecipado, trataremos apenas das obras de Tolkien, mesmo que a maior parte da discussão possa ser transposta para o restante do gênero, este desdobramento será apenas sugerido nas próximas páginas.

Sem dúvidas, alguns dos aspectos da obra tolkeana que discutiremos aqui já tinham sido indicados – embora não completamente desenvolvidos – em nosso trabalho anterior. Lá, nosso foco era estabelecer como a tensão entre tradição e modernidade fundamenta a narrativa de LOTR. O que, de certo modo, pode ser visto como uma tensão entre duas temporalidades diferentes se contrapondo no seio da narrativa.

Contudo, o tratamento que daremos ao tema aqui será bem mais amplo. Entre outros fatores, por incorporar a análise das outras obras de Tolkien, mas também por um melhor

³⁰² ELIAS, Norbert, **Sobre o tempo**, 1ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 35 p.

entendimento acerca da importância da temporalidade na construção literária como um todo. Além disso, serão corrigidos alguns dos meus erros anteriores, principalmente relacionados à teoria, mas não ignoraremos os eventuais equívocos de interpretação.

Enfim, nosso foco é outro porque a tensão entre tradição e modernidade, que de fato, permeia toda a obra de Tolkien, funcionou como o ponto de partida para nossas reflexões presentes. As questões centrais aqui, todavia, são distintas: Como e por que Tolkien constituiu uma série de histórias fora do tempo? E, talvez até mais importante, situar os eventos narrados fora do tempo é o que constitui a *modern fantasy*? Devemos manter essas questões em mente mesmo quando estivermos tratando de assuntos, aparentemente, alheios ao tempo ou à temporalidade.

É importante ressaltar também que, de certo modo, o mesmo mecanismo que foi utilizado para compor um mundo mágico por Tolkien também resultou em mudanças de temporalidade. Por isso, no capítulo IV antecipamos alguns dos aspectos da narrativa que serão tratados nesta parte.

Capítulo VI. Tentativas de Romance Histórico

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de “tempo de agora” (Jetztzeit). Assim a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “tempo de agora”, que ele fez explodir para fora do continuum da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como a concebeu Marx.³⁰³

Christopher Tolkien afirma que as histórias contadas em “The Silmarillion” precisam indicar como elas foram registradas e preservadas no interior do mundo imaginário. Essa, como vimos, teria sido a única estrutura que limitou as obras selecionadas para compor *The Silmarillion* e os demais volumes do *legendarium*. Cabe-nos questionar o porquê. Se retornarmos aos livros publicados em vida por Tolkien, notaremos que esta exigência já estava presente. A questão do registro é abordada de diversas formas no decorrer das narrativas. E será nos interstícios e desdobramentos do registro que vislumbraremos, pela primeira vez, uma das características fundamentais da *modern fantasy*: que o gênero se apresenta prioritariamente como um *Ersatz* de romance histórico.

a) O Livro Vermelho do Marco Ocidental

Nosso ponto de partida é discutir como o registro é abordado no interior do *legendarium*. Vimos, anteriormente, que os registros acerca do reino de Númenor teriam sido preservados nos arquivos dos Reis de Gondor. Antecipamos, inclusive, que este teria sido o mesmo lugar de registro e guarda do “Livro Vermelho do Marco Ocidental”. Este seria o principal marco do *legendarium* porque é deste livro que teriam sido retiradas as narrativas de *The Hobbit* e de *The Lord of The Rings*. Vejamos como estas referências são construídas no interior das obras.

Em uma leitura apressada e superficial de LOTR, poderíamos projetar que a narrativa se encerraria logo após a destruição do “Um Anel”, ou somente um pouco depois

³⁰³ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 249 p.

disso. Não é o que ocorre. Após a destruição do “Um Anel” e de todos os desdobramentos imediatos que envolvem a derrota de Sauron e do reestabelecimento do Rei em Gondor, os Hobbits retornam ao Condado. Na passagem por Rivendell (Valfenda), Bilbo diz a Frodo:

Collect all my notes and papers, and my diary too, and take them with you, if you will. You see, I haven't much time for the selection and the arrangement and all that. Get Sam to help, and when you've knocked things into shape, come back, and I'll run over it. I won't be too critical.³⁰⁴

Em outras palavras, no decorrer dos acontecimentos narrados em LOTR nos é dito que Bilbo escreveu um diário. Além disso, ele teria produzido uma série de papéis e notas que ele gostaria de transformar num livro sobre as suas “aventuras” e sobre a “Guerra do Anel”. Entretanto, Bilbo já está muito velho (com mais de 150 anos) e transmite a tarefa a seu “sobrinho” Frodo.

Durante o último capítulo de LOTR, cerca de um ano depois de receber os papéis de Bilbo, conforme vimos acima, é a vez de Frodo de transmitir a posse desses documentos. Agora, para Sam:

In the next day or two Frodo went through his papers and his writings with Sam, and he handed over his keys. There was a big book with plain red leather covers; its tall pages were now almost filled. At the beginning there were many leaves covered with Bilbo's thin wandering hand; but most of it was written in Frodo's firm flowing script. It was divided into chapters but Chapter 80 was unfinished, and after that were some blank leaves. The title page had many titles on it, crossed out one after another, so: *My Diary. My Unexpected Journey. There and Back Again. And What Happened After. Adventures of Five Hobbits. The Tale of the Great Ring*, compiled by Bilbo Baggins from his own observations and the accounts of his friends. What we did in the War of the Ring. Here Bilbo's hand ended and Frodo had written: THE DOWNFALL OF *THE LORD OF THE RINGS* AND THE RETURN OF THE KING (as seen by the Little People; being the memoirs of Bilbo and Frodo of the Shire, supplemented by the accounts of their friends and the learning of the Wise.) Together with extracts from Books of Lore translated by Bilbo in Rivendell.³⁰⁵

³⁰⁴ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 988 p. – “Recolha todos os meus papéis e anotações, e meu diário também, e leve-os com você, se quiser. Você entende, eu não tive muito tempo para selecionar e organizar e tudo mais. Peça que Sam o ajude, e, quando vocês tiverem organizado a coisa toda, voltem, e eu dou uma examinada rápida em tudo. Não serei muito exigente.” (1047 p.)

³⁰⁵ *Ibid.* 1026-1027 pp. – “Nos dois dias seguintes Frodo examinou seus papéis e seus escritos com Sam, e entregou-lhe as chaves. Havia um grande livro com capa de couro vermelha e lisa; suas páginas grandes estavam agora quase totalmente preenchidas. No início, havia várias folhas cobertas com a caligrafia fina e trêmula de Bilbo; mas a maioria estava escrita com a letra firme e corrida de Frodo. Estava dividido em capítulos, mas o capítulo oitenta estava inacabado, e depois havia algumas folhas em branco. A página de rosto trazia vários títulos, riscados um após o outro assim. *Meu diário. Minha viagem inesperada. Lá e de Volta Outra Vez. E o Que Aconteceu Depois. Aventuras de Cinco Hobbits. A História do Grande Anel, compilada por Bilbo Bolseiro a partir de suas próprias observações e dos relatos dos seus amigos. O que fizemos na Guerra do Anel.* Aqui terminava a

Aqui, portanto, é apresentado o que foi a escrita do diário de Bilbo, leia-se, *The Hobbit*; todo o LOTR, exceto pelo embarque de Gandalf, Frodo, Bilbo e a maior parte dos elfos da Casa de Elrond, em direção a Valinor. Fica subentendido que os últimos acontecimentos de LOTR foram narrados e registrados por Sam utilizando-se das “folhas em branco” do inacabado “capítulo 80”. Desse modo, mesmo as diferenças de tom, profundidade e estilo entre *The Hobbit* e LOTR são justificadas neste trecho. Não é apenas uma mudança em relação ao material, mas uma troca do “hobbit-narrador”, Bilbo teria escrito a primeira parte do Livro Vermelho (*The Hobbit*). Já a segunda parte (LOTR) teria sido escrita quase que completamente por Frodo.

Podemos nos perguntar, todavia, o que são os textos traduzidos por Bilbo em Rivendell. Alguns críticos, além do próprio Christopher Tolkien, insinuam que eles constituem “The Silmarillion”, ao menos em parte. Voltaremos a isso. Antes temos que observar que Tolkien não confiou as informações sobre esse registro apenas ao corpo da narrativa. No prólogo de LOTR, podemos ler:

This account of the end of the Third Age is drawn mainly from the Red Book of Westmarch. That most important source for the history of the War of the Ring was so called because it was long preserved at Undertowers, the home of the Fairbairns, Wardens of the Westmarch. It was in origin Bilbo's private diary, which he took with him to Rivendell. Frodo brought it back to the Shire, together with many loose leaves of notes, and during S.R. [Shire Register] 1420–1 he nearly filled its pages with his account of the War. But annexed to it and preserved with it, probably in a single red case, were the three large volumes, bound in red leather, that Bilbo gave to him as a parting gift. To these four volumes there was added in Westmarch a fifth containing commentaries, genealogies, and various other matter concerning *the hobbit* members of the Fellowship. The original Red Book has not been preserved, but many copies were made, especially of the first volume, for the use of the descendants of the children of Master Samwise. The most important copy, however, has a different history. It was kept at Great Smials, but it was written in Gondor, probably at the request of the great-grandson of Peregrin, and completed in S.R. 1592 (F.A. 172). Its southern scribe appended this note: Findegil, King's Writer, finished this work in IV 172. It is an exact copy in all details of the Thain's Book in Minas Tirith. That book was a copy, made at the request of King Elessar, of the Red Book of the Periannath, and was brought to him by the Thain Peregrin when he retired to Gondor in IV 64. The Thain's Book was thus the first copy made of the Red Book and contained much that was later omitted or lost. In Minas Tirith it received much annotation, and many corrections, especially of names, words, and quotations in the Elvish languages; and there was added to it an abbreviated version of those parts of The Tale of Aragorn and Arwen which lie outside the account

letra de Bilbo e Frodo havia escrito: A QUEDA DO SENHOR DOS ANÉIS E O RETORNO DO REI (Segundo as Pessoas Pequenas; contendo as memórias de Bilbo e Frodo do Condado, suplementadas pelos relatos de seus amigos e pelos ensinamentos dos Sábios). Juntamente com excertos de Livros da Tradição traduzidos por Bilbo em Valfenda.” (1088 p.)

of the War. The full tale is stated to have been written by Barahir, grandson of the Steward Faramir, some time after the passing of the King.³⁰⁶

Há inúmeras informações relevantes nestes trechos, a primeira delas o estilo do texto em si. No prólogo, Tolkien emula um texto historiográfico detalhando a origem e o caminho percorrido por sua principal fonte. Ao fazê-lo, LOTR se apresenta não como uma ficção, mas como um relato de Guerra. Como justificativa para todas as informações “extras”, ou que poderiam ser consideradas irrelevantes para um puro relato desta natureza, há a incorporação de uma perspectiva subjetiva, a perspectiva testemunhal dos Hobbits (Bilbo, Frodo e Sam), que vemos em funcionamento na forma como a produção do livro é abordada durante a própria narrativa.

Quando nos deparamos com os apêndices, onde podemos ler as genealogias dos Hobbits, os estudos de algumas das línguas de Middle-earth, algumas informações políticas e históricas dos reinos importantes para a narrativa, somos induzidos a pensar que estas informações já haviam sido definidas como complementos pelos próprios “Hobbits-narradores” para facilitar o entendimento da história. O historiador, responsável pelo prólogo, apenas teria traduzido estas informações para seus leitores. Desse modo, já temos duas camadas de mediação para a história narrada, e estas camadas se multiplicam conforme nos aprofundamos mais no universo tolkeano. Todavia, as camadas em questão merecem um destaque, pois são de um modo bastante generalizante, tradutores. Em certo sentido, é a mesma função literária que Eriol exercia em *The Lost Tales 1*³⁰⁷, mas, cada uma dessas camadas de tradução e

³⁰⁶ *Ibid.* 14-15 pp. – “Este relato sobre o final da Terceira Era é retirado principalmente do Livro Vermelho do Marco Ocidental. Esta fonte importantíssima para a história da Guerra do Anel era chamada assim porque foi preservada por muito tempo em Sob-as-torres, o lar dos Lindofilhos, Administradores do Marco Ocidental. Originalmente este livro era o diário pessoal de Bilbo, levado por ele a Valfenda. Frodo o trouxe de volta para o Condado, juntamente com muitas folhas soltas de anotações e durante R.C [Registro do Condado]. 1420-1 ele quase encheu todas as páginas com seu relato sobre a Guerra. Mas anexados a este e preservados juntamente com ele, provavelmente num único estojo vermelho, estavam os três grandes volumes, encapados com couro vermelho que Bilbo lhe deu como um presente de despedida. A esses quatro volumes foi acrescentado no Marco Ocidental um quinto contendo comentários, genealogias e vários outros materiais relacionados aos membros hobbits da Sociedade. O Livro Vermelho original não foi preservado, mas muitas cópias foram feitas, especialmente do primeiro volume, para o uso dos descendentes do mestre Samwise. A cópia mais importante, entretanto, tem uma história diferente. Foi guardada em Grande Smials, mas escrita em Gondor, provavelmente a pedido do bisneto de Peregrin, e terminada em R. C. 1592 (Q.E. 172). Seu escriba acrescentou essa nota: Findegil, Escriba do Rei, terminou esse trabalho em IV 172. Ele é uma cópia exata em todos os detalhes do Livro do Thain de Minas Tirith. Esse livro era uma cópia, feita a pedido do Rei Elessar, do Livro Vermelho dos Periannath, e foi trazido a ele pelo Thain Peregrin quando este se retirou para Gondor em IV 64. O Livro do Thain foi, desse modo, a primeira cópia do Livro Vermelho, e continha muitos dados que foram omitidos ou perdidos. Em Minas Tirith ele recebeu muitas anotações e muitas correções, especialmente nos nomes, palavras e citações das línguas élficas; e foi acrescentada uma versão abreviada daquelas partes do *Conto de Aragorn e Arwen*, que ficam de fora do relato da Guerra. Afirmo-se que o conto completo foi escrito por Barahir, neto do Intendente Faramir, algum tempo depois da morte do Rei.” (15 p.)

³⁰⁷ TOLKIEN, *The Book of Lost Tales 1*. 40-41 pp.

mediação tornaram-se mais especializadas em LOTR e em *The Hobbit*. Desse modo, tais mediações são mais organizadas literariamente, pois, geralmente são incorporadas a muitas personagens, especialmente (mas não somente) aos Hobbits.

Voltaremos às camadas de tradução necessárias para a compreensão do *legendarium* Tolkeano em breve. Mas não podemos correr o risco de ignorar alguns desdobramentos interessantes, além de sua característica central. No prólogo, pouco antes do trecho citado, o historiador nos informa que já tivemos acesso a uma parte do Livro Vermelho: “in the selection from the Red Book of Westmarch that has already been published, under the title of *The Hobbit*.”³⁰⁸. Certamente, poderíamos ter inferido que *The Hobbit* é a primeira parte do Livro Vermelho sem esta declaração direta. Mas, como esse fato será – em alguma medida – incorporado à própria narrativa, Tolkien não poderia deixá-lo apenas como algo subentendido.

Durante um dos capítulos mais importantes do primeiro volume de LOTR, “O Conselho de Elrond”, as personagens estão contando umas às outras o que têm feito na luta contra Sauron e/ou, principalmente, qual a sua relação com o “Um Anel”. Quando chega o momento de Bilbo narrar como ele encontrou o “um Anel”, ele declara:

‘But I will now tell the true story, and if some here have heard me tell it otherwise’ – he looked sidelong at Glóin – ‘I ask them to forget it and forgive me. I only wished to claim the treasure as my very own in those days, and to be rid of the name of thief that was put on me. But perhaps I understand things a little better now. Anyway, this is what happened.’³⁰⁹

Notemos que o hobbit frisa que mentiu sobre os acontecimentos para seus companheiros anões. A versão mentirosa do encontro com Gollum, quando Bilbo pega o Anel, criou raízes quando, como veremos abaixo, ele a registrou em suas memórias. Por isso, existem dois relatos, por isso várias “cópias” do Livro Vermelho possuem versões distintas umas das outras. Lemos no prefácio:

Now it is a curious fact that this is not the story as Bilbo first told it to his companions. To them his account was that Gollum had promised to give him a present, if he won the game; but when Gollum went to fetch it from his island he found the treasure was gone: a magic ring, which had been given to him long ago on his birthday. Bilbo guessed that this was the very ring that he had found, and as he had won the game, it was already his by right. But being in a tight place, he said nothing about it, and made Gollum show him the way out,

³⁰⁸ TOLKIEN, *The Lord of the Rings*. 1p. – “[...] na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*.” – (1 p.)

³⁰⁹ *Ibid.* 249 p. – “Mas vou contar a história verdadeira, e se alguém aqui já me ouviu contando-a de outra maneira - olhou de lado para Glóin -, peço que esqueçam e me perdoem. Naquela época, desejava apenas afirmar que o tesouro pertencia só a mim, e me livrar da pecha de ladrão que me havia sido lançada. Mas talvez eu tenha um entendimento melhor das coisas agora. De qualquer forma, foi isto que aconteceu.” – (258 p.)

as a reward instead of a present. This account Bilbo set down in his memoirs, and he seems never to have altered it himself, not even after the Council of Elrond. Evidently it still appeared in the original Red Book, as it did in several of the copies and abstracts. But many copies contain the true account (as an alternative), derived no doubt from notes by Frodo or Samwise, both of whom learned the truth, though they seem to have been unwilling to delete anything actually written by the old hobbit himself.³¹⁰

Conforme dissemos anteriormente, existem diversas versões para um acontecimento e/ou um texto no *legendarium* tolkeano é algo comum. Entretanto, esse episódio contém uma especificidade interessante. Quando Tolkien publica *The Hobbit* em 1937, encontramos no texto a versão “mentirosa” de Bilbo que, ao vencer o jogo de apostas ganharia um “presente” de Gollum. Apenas nas edições posteriores à da década de 1950, próximo ao lançamento de LOTR, é que o texto de *The Hobbit* foi alterado para se adequar melhor ao papel exercido pelo um Anel: não mais “apenas” um anel de invisibilidade, mas, o foco do Poder do “Senhor do Escuro”, a sua “alma externa” poderíamos dizer.

Ao invés de fingir que tal alteração não ocorreu, Tolkien explicita as mudanças, justifica a possibilidade das duas versões, e explica a origem de ambas. Isso reforça, ainda mais, a ideia de que ambos os romances de Tolkien são traduções e edições do “Livro Vermelho do Marco Ocidental”. Poderíamos, inclusive, admirar a capacidade de pesquisa do tradutor, que encontrou várias cópias do mesmo manuscrito. Ele, além disso, nos explica as nuances e diferentes apreensões que constam nas diversas cópias.

b) *Ersatz* de Contos de Fadas

De certo modo, este trabalho do tradutor é posto como essencial para que possamos vislumbrar esse outro mundo. Mas, ainda assim, esse trabalho é insuficiente. O mundo do final da Terceira Era de Middle-earth é tão alienígena para o leitor inglês do século XX, que necessita passar por, pelo menos, duas camadas de tradução para ser compreendido. Isto está longe de ser uma novidade nessa discussão. Há todo um debate sobre a função literária dos Hobbits nas

³¹⁰ *Ibid.* 12-13 pp. – “É curioso o fato de que essa não é a história que Bilbo contou inicialmente a seus companheiros. Para estes disse que Gollum havia prometido dar-lhe um presente se ele ganhasse o jogo; mas quando Gollum foi pegá-lo em sua ilha descobriu que o presente havia sumido: um anel mágico, que lhe tinha sido dado em seu aniversário havia muito tempo. Bilbo adivinhou que era exatamente esse anel que ele havia encontrado, e como tinha ganhado o jogo, o anel era seu por direito. Mas, estando numa situação difícil, não disse nada, e obrigou Gollum a mostrar-lhe a saída como recompensa em vez do presente. Esse relato Bilbo colocou em suas memórias e parece nunca tê-lo alterado, nem mesmo depois do Conselho de Elrond. Evidentemente isso ainda constava no Livro Vermelho original, da mesma forma que em várias cópias e resumos. Mas muitas cópias contêm a história verdadeira (como uma alternativa), derivada sem dúvida das notas de Frodo ou Samwise; ambos souberam a verdade, embora não parecessem dispostos a apagar qualquer coisa já escrita pelo velho hobbit.” – (13 p.)

obras. A descrição de Bilbo realizada por Tom Shippey, enquanto discute *The Hobbit*, nos dá todos os indícios necessários: “He [Bilbo] is a modern person, or at least a twentieth-century person, who seems again and again to be out of place in the archaic and heroic world into which he is drawn, or thrust, by Gandalf.”³¹¹.

Shippey, como o trecho acima já nos indica, irá argumentar que a principal função dos Hobbits, nas obras de Tolkien, é a de funcionar como mediadores para o mundo “heroico” e “arcaico” de Arda. São pessoas do século XX “jogadas” num universo que não é o deles, mas que, apesar disso, são capazes de se deslocar nesse Universo. A cada momento das obras, os pressupostos modernos sobre a vida, sobre a morte, sobre o bem e o mal, sobre sacrifício, entre inúmeros outros, são postos à prova através da visão dos Hobbits e são, inequivocadamente, derrotados. Dentre os Hobbits a quem somos apresentados, Pippin, Merry e Sam são exceções. Isto é, são pessoas que, apesar de serem “modernas”, estão abertas às “verdades” que o mundo “heroico” e “arcaico”, de fora do Shire (Condado), tem a oferecer. Num grau ainda mais agudo, podemos dizer o mesmo de Bilbo e de Frodo.

Os Hobbits, nesta linha, funcionam como tradutores porque estão simultaneamente em duas temporalidades diferentes. Portanto, eles são capazes de proporcionar uma comunicação inteligível entre estas duas temporalidades. Todavia, a dificuldade não se resume à compreensão entre idiomas diferentes. Todo o arcabouço de apreensão do mundo é diverso e divergente. Mas, quais são essas temporalidades? A resposta simples é que lidamos com uma temporalidade moderna e uma temporalidade “arcaica”, para mantermos a caracterização de Shippey. Contudo, a resposta simples é, no mínimo, incompleta.

Não é difícil encontrar análises da obra tolkeana que, de algum modo, busquem demonstrar uma equivalência entre a temporalidade do final da Terceira Era de Middle-earth com a temporalidade da Europa medieval.

Key to understanding Tolkien’s modern medievalism is his emergence from a Victorian tradition of literary medievalists. In his recuperation and memorialization of a distant past, Tolkien fits into a line with earlier (mostly nineteenth century) writers and composers such as James Macpherson, Mary Shelley, Alfred Lord Tennyson, Sir Walter Scott, William Morris and the Pre-Raphaelites, and Richard Wagner. Their reimagination of medieval themes helped shape resistance and social responses to modernization, industrialization, and the development of modern gender and racial identities. And their audiences developed from their works a wide range of personal and political ideologies. In various ways in the works of all these authors,

³¹¹ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**. 7 p. – “Ele [Bilbo] é uma pessoa moderna, ou ao menos uma pessoa do século XX, que repetidamente parece estar fora de lugar num mundo arcaico e heroico no qual ele é puxado ou empurrado por Gandalf.” – [Tradução nossa.]

reflections on the past elicited literary fantasies that provided a space for imagining alternate social realities to what appeared to be an advancing and stark economic libertarianism, matched by an often equally stark abstract utopianism.³¹²

O trecho acima busca relacionar a obra de Tolkien a uma linha de autores que tratam do Medievo sem nenhuma mediação. Embora compreensível e, às vezes, frutífera, tal aproximação feita às pressas oculta a principal característica da temporalidade do *legendarium* tolkeano: é um mundo que está fora do tempo. Retomaremos este tema em breve.

Entre os críticos, há muita discussão sobre a forma mais adequada de se interpretar as temporalidades do *legendarium* tolkeano. Seguindo a definição de Tolkien sobre o significado de Middle-earth contido nas Cartas 151³¹³ e 165³¹⁴ (Terra dos Homens), há uma linha interpretativa que vislumbra Middle-earth como sendo o “nosso” mundo, num passado “pré-diluviano”. Um dos tradutores da obra de Tolkien no Brasil, Ronald Kyrmse, segue esta linha. Ele chega a propor uma organização temporal para as Eras de Arda com base nos escritos ficcionais, entrevistas e cartas de Tolkien. Segundo Kyrmse, Tolkien imaginava que as Eras de Middle-earth seriam divididas da seguinte forma³¹⁵:

- Primeira Era: do Primeiro nascimento da Sol³¹⁶ até o término da Guerra da Ira, quando Morgoth é derrotado e expulso de Æa por Ilúvatar;
- Segunda Era: termina com a Primeira derrota de Sauron, quando o Um Anel é perdido;

³¹² CHANCE, Jane; SIEWERS, Alfred K. (Orgs.), **Tolkien’s Modern Middle Ages**, 1º. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 2-3 pp. “A chave para compreender o moderno medievalismo de Tolkien é seu surgimento de uma linha de medievalistas Vitorianos. Na sua recuperação e memorialização de um passado distante, Tolkien se encaixa em uma linha com escritores e compositores anteriores (principalmente do século XIX) como James Macpherson, Mary Shelley, Alfred Lord Tennyson, Sir Walter Scott, William Morris e os Pré-rafaelitas e Richard Wagner. A reimaginação deles de temas medievais ajudou a moldar a resistência e respostas sociais a modernização, industrialização e o desenvolvimento de gêneros modernos e identidades raciais. E o público deles desenvolveu uma ampla variedade de ideologias pessoais e políticas a partir de seu trabalho. De várias formas, nas obras de todos esses autores, as reflexões sobre o passado suscitaram fantasias literárias que proporcionaram espaço para imaginar realidades sociais alternativas ao que parecia ser um libertarianismo econômico avançado e austero, acompanhado por um utopismo muitas vezes abstrato e igualmente rígido.” – [Tradução nossa]

³¹³ TOLKIEN, **The letters of J.R.R. Tolkien**. 186 p.

³¹⁴ *Ibid.* 220 p.

³¹⁵ KYRMSE, **Explicando Tolkien**. 36-37 pp.

³¹⁶ Vale lembrar que muito tempo se passou em Æa, antes do nascimento do Sol. Tivemos as Eras das Lâmpadas, e as Eras das Árvores que correspondem a intervalo de tempo muito maior que as Eras de Middle-earth. O nascimento da Sol coincide com o surgimento dos Homens em Middle-earth.

- Terceira Era: se encerra com a derrota definitiva de Sauron, isto é, com a destruição do Um Anel e de Barad-dûr (a fortaleza de Sauron). Até aqui, é o que vemos nos livros de Tolkien, mas Kyrmse continua;
- Quarta Era: teria se encerrado no Dilúvio;
- Quinta Era: englobaria o período até o nascimento de Cristo;
- Sexta Era: teria sido finalizada com o fim da Guerra das Máquinas, leia-se com o fim da Segunda Guerra Mundial.
- Por conseguinte, estaríamos vivendo na Sétima Era de Arda.

Devemos ressaltar que, mesmo que concordássemos com o argumento de Kyrmse, – e não concordamos – as três primeiras Eras de Arda teriam ocorrido antes do “Dilúvio” bíblico. Logo, uma aproximação – sem inúmeras mediações – com uma eventual temporalidade feudal e/ou medieval para corresponder ao arcaísmo do *legendarium* já seria um erro.

Apesar de claramente problemática, a interpretação de Kyrmse não é a única que de algum modo segue esta linha. Ele chega a argumentar que quem faz esta divisão é o próprio Tolkien em suas cartas e entrevistas. Kyrmse se apegou ao fato de que, mais de uma vez Tolkien afirmou que não criava suas histórias, personagens, etc, e sim, as “descobria”. Certamente, ele não é o primeiro escritor a afirmar que estava “pesquisando”, “descobrimo” e/ “traduzindo” o conteúdo de suas obras literárias. Contudo, talvez seja o primeiro que uma parcela considerável dos fãs e dos críticos – notadamente quando estes dois papéis se sobrepõem – tomem esse tipo de declaração como literal.

However fanciful Tolkien’s creation of Middle-earth was, he did not think that he was *entirely* making it up. He was “reconstructing”, he was harmonizing contradictions in his source-texts, sometimes he was supplying entirely new concepts (like hobbits), but he was also reaching back to an imaginative world which he believed had once really existed, at least in a collective imagination: and for this he had a very great deal of admittedly scattered evidence.³¹⁷

Como podemos ver, Kyrmse não foi o único que incorporou as declarações de Tolkien sobre seu papel como “apenas” um estudioso de Middle-earth. Certamente, Kyrmse é mais radical que Shippey, mas a apreensão de reconstrução de um mundo ou de um passado perdido permeia ambas as interpretações. De fato, essa é uma apreensão bastante recorrente.

³¹⁷ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**. XV p. – “Por mais fantasiosa que fosse a criação da Terra-Média de Tolkien, ele não pensava que estava *inteiramente* criando-a. Ele estava “reconstruindo”, ele estava harmonizando contradições em seus textos fontes, algumas vezes ele estava suprimindo conceitos inteiramente novos (como hobbits), mas ele também estava procurando um mundo imaginário que ele acreditava já tivesse existido, ao menos numa imaginação coletiva: e para isso ele tinha uma grande quantidade de evidências reconhecidamente dispersas.” – [Tradução Nossa.]

A justificativa literária para esta abordagem, entre diversos outros fatores, se fundamenta na utilização de “documentos antigos” como elementos estruturais da narrativa. Não que a utilização desse recurso literário seja novidade. Muitas obras e muitos gêneros literários anteriores, em algum momento, remetem à utilização desses documentos, sejam mapas, cartas, diários, ou qualquer outro instrumento que remeta a narrativa ao passado. Furtado³¹⁸, por exemplo, demonstra como esse recurso foi muito utilizado na construção e na caracterização do fantástico do romantismo europeu. A necessidade de registrar os eventos no interior de suas narrativas e/ou de seu *legendarium* faz com que Tolkien incorpore amplamente este recurso. Nesta linha, poderíamos dizer que este é um dos vínculos entre o fantástico do século XIX e o nascente *modern fantasy*.

Não é por acaso, portanto, que um importante crítico e historiador inglês como Raymond Williams, interpreta a obra de Tolkien como uma continuação direta de uma determinada “literatura fantástica”. A principal característica desta apreensão da literatura fantástica seria a expressão de um mundo rural artificial e extremamente idealizado. Nos termos de Shippey seria arcaico e heroico, mas se referem a fenômenos bastante similares. Williams, por sua vez, chega a listar uma série de autores ingleses do final do século XIX e início do século XX que possuem vínculos com esta literatura fantástica:

Tinha-se aquela espécie acrítica e abstraída de antropologia literária, para a qual as narrativas folclóricas e lendas tornam-se parte de um passado não localizado e não histórico; o interesse acrítico pelos mitos, que transformava a terra e as pessoas em um cenário com personagens, nos quais tudo podia ser projetado, com ou sem vestígios de uma formação classicizante. Tinha-se o desenvolvimento extraordinário de uma literatura fantástica com raízes rurais, de Barrie e Kenneth Grahame a J.C. Powys e T.H. White, chegando até nossos dias com Tolkien.³¹⁹

Há muitos pontos a serem destacados neste trecho. O primeiro deles é que este grupo de autores, em maior ou menor grau, praticava uma “antropologia literária”. Isto é, coletavam e incorporavam às suas obras, as narrativas, o folclore e as lendas daquilo que consideravam rural. Mesmo que, segundo o próprio Williams, a materialidade do “rural” representado nestas obras seja bastante questionável, a perspectiva desses autores expressa uma visão de mundo onde tudo o que é “rural” é considerado mais real, mais natural, mais concreto,

³¹⁸ FURTADO, A construção do fantástico na narrativa.

³¹⁹ WILLIAMS, Raymond, *O campo e a cidade: na história e na literatura*, 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 423-424 pp.

mais verdadeiro ou qualquer outro adjetivo positivo de super valoração que possamos imaginar, em um sentido único, sempre do campo em relação à cidade e ao mundo moderno.

A falha mais destacada desses autores, ainda segundo Williams, é que eles conheciam muito mais as cidades e o mundo moderno, do que o campo e este universo rural imaginado (erroneamente, poderíamos acrescentar) como pré ou anti-moderno. Claramente, é uma visão do mundo rural bastante idealizada e, é justamente por essa idealização, que tais autores se aproximavam das lendas e dos mitos destas localidades, mas o faziam à custa da perda de materialidade destes mitos, à custa da perda da historicidade destas lendas.

Portanto, quase poderíamos dizer que, na perspectiva de Williams, o fantástico surgiria como incompreensão, como falha, ainda que tenha tido um “extraordinário desenvolvimento”. Certamente, não há uma definição do fantástico ou de fantasia (*modern fantasy*) no trecho acima, nem em nenhum outro ponto do texto de Williams. E não podemos cobrá-lo por isso, afinal, não era seu objetivo tratar desses temas especificamente.

Todavia, a instrumentalização do conceito pode levantar alguns problemas. A principal obra de Grahame, por exemplo, é uma fábula escrita para o filho do autor, muito mais próxima de *Peter Pan*, que de LOTR. Uma caracterização de fantástico que inclua Grahame, objetivamente, não deveria incluir Tolkien e vice-versa. Mesmo que ambos tenham obras que expressem uma idealização do mundo rural inglês da primeira metade do século passado, para caracterizar ambos como literatura fantástica teríamos que alargar demais o conceito num processo muito similar àquele que discutimos na Parte I deste trabalho.

Entretanto, a reflexão de Williams acerca do descolamento social, cultural e político a que essas lendas, narrativas e mitos foram submetidas são muito interessantes. Na visão proposta por Williams, estes autores esterilizam essas narrativas tradicionais de tudo que é real, material e concreto e, no lugar, eles propõem algo artificial e idealizado.

Vale lembrar que Tolkien nem sequer considerava que estas narrativas eram realmente inglesas, motivo pelo qual, ele aspirava preencher tal lacuna. Por isso, ele não incorpora, simplesmente, essas narrativas folclóricas, lendas e mitos. Ele se propõe a criar algo inteiramente novo. Nessa linha, poderíamos dizer que, ao invés de apenas apagar o rastro histórico e a materialidade desse imaginário rural inglês, Tolkien também tenta incuti-lo de uma nova historicidade. Mesmo que esta nova historicidade não supere completamente as suas raízes artificiais e idealizadas, há diferenças marcantes naquilo que Tolkien produz.

Em outras palavras, embora concordemos que Tolkien possua muito em comum com os demais autores lembrados por Raymond Williams, inclusive no que se refere à classe

social e a um apego idealizado referente a um mundo rural em extinção, Tolkien tenta oferecer algo novo. O “fantástico” de suas histórias está num novo patamar, com consequências literárias, culturais e sociais distintas e, se nossa análise estiver correta, de grande impacto no mundo ocidental dos últimos oitenta anos, mesmo que esta novidade não seja exatamente aquilo que Tolkien pretendia.

Neste ponto, cabe-nos o ônus de demonstrar, ou ao menos indicar, qual a novidade da obra de Tolkien. Esta novidade passa pela aglutinação de dois pontos fundamentais. O primeiro destes pontos, é a utilização de uma temporalidade distinta, uma temporalidade fora do tempo. O segundo ponto, diz respeito à magia, o princípio criador desse mundo fora do tempo.

Por enquanto, devemos observar que Tolkien empreende uma série de modificações nas ditas narrativas folclóricas, nas lendas e nos mitos que ele incorpora em seu universo ficcional. Apesar dessas alterações, Tolkien tentou reproduzir em seu próprio trabalho o tempo mítico, o tempo do sagrado, o tempo fora do tempo comum a todas estas narrativas. Neste sentido, é interessante discutirmos como estas incorporações ocorrem.

Este, certamente, é um dos pontos centrais na organização de toda a obra tolkeana. Portanto, vários críticos abordaram este tema de algum modo. Shippey, por exemplo, analisa a perspectiva pela qual Tolkien teria constituído seu *legendarium* a partir dos contos de fadas tradicionais. O argumento de Shippey é que Tolkien incorpora o conto de fadas tentando superar as “limitações” dessa forma literária “arcaica”:

These traditional fary-tales, however, have severe limitations in at least two ways. One is they are detached from each other. There may be a vague sense that they all take place in something like the same world, a dimly-perceived past [...]. But this world is connected to no known history or geography, and furthermore there is no connection between any of the tales themselves. They cannot, then, be developed. They stimulate the imagination, but do not entirely satisfy it – not, at least, in the way that modern readers expect, with a full plot and developed characters and, perhaps most of all, a map. And there is another problem with fairy-tales which Tolkien sense very keenly. This is that from their very beginning, from the time, that is, when scholars began to take an interest in them and collected them, they seemed already to be in a sense in ruins.³²⁰

³²⁰ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**. 12-13 pp. – “Esses contos de fadas tradicionais, entretanto, possuem severas limitações em pelo menos dois aspectos. Primeiro é que eles são separados uns dos outros. Pode haver um vago senso de que eles se passam em algum lugar como o mesmo mundo, um vago passado [...] Mas esse mundo não é conectado a nenhuma história ou geografia conhecida, e além disso não há conexão entre nenhum dos contos entre si. Eles não podem, portanto, ser desenvolvidos. Eles estimulam a imaginação, mas não a satisfazem inteiramente - ao menos, não de um modo que leitores modernos esperam, com um enredo completo e personagens desenvolvidas e, talvez mais que tudo, um mapa. E há outro problema com contos de fadas que

Tal qual os contos de fadas tradicionais, as narrativas tolkeanas estão num passado vagamente percebido, impossível de se localizar tanto no tempo quanto no espaço, estão no tempo do “Era uma vez...”. O mesmo pode ser dito das lendas, dos mitos e dos demais contos folclóricos, especialmente se esses contos foram despidos de sua própria materialidade, como argumentou Williams. Dito isto, precisamos discutir o argumento de Shippey por dois ângulos diferentes. Primeiro, nesta linha argumentativa, a aspiração de Tolkien de criar algo completamente novo tomaria a forma de uma literatura que busca superar os “problemas” e as “limitações” dos contos de fada tradicionais. Por sua vez, o segundo ângulo diz respeito especificamente à caracterização do gênero conto de fadas e do entendimento de Shippey sobre seus “problemas” e suas “limitações”. Características que, poderíamos acrescentar, parecem estar apenas no entendimento de Shippey e não do de Tolkien.

Sobre o primeiro ponto, podemos observar que já em *The Hobbit* – a obra de Tolkien que nesta visão estaria mais próxima dos contos de fadas tradicionais – temos um “enredo completo”, personagens “bem desenvolvidas” e “um mapa”. Temos, também, um mundo que é palco para outras lendas, contos e/ou poemas criados pelo próprio Tolkien. Mesmo que, em 1937, a maior parte dessas lendas ainda não estivesse publicada, uma quantidade considerável delas já estava escrita. Certamente, algumas personagens e alguns acontecimentos descritos neste primeiro romance são importantes apenas neste conto, não tendo nenhuma vinculação com o restante do *legendarium*. Contudo, além do próprio Bilbo, que terá um papel importante em LOTR, conhecemos Gandalf, bem como, ouvimos falar de dois outros magos (Radagast e Saruman), temos contato com a cultura dos anões, conhecemos Elrond e Rivendell (Valfenda), aprendemos a temer os Orcs e seus Warg e descobrimos que o Necromante (Sauron) está de volta. Além disso, é claro, conhecemos Sméagon-Gollum e testemunhamos a descoberta do “Um Anel”; ao menos, temos contato com uma das versões do encontro de Bilbo com Gollum, dependendo de à qual edição de *The Hobbit* nós temos acesso.

Desse modo, na leitura de Shippey, Tolkien buscava superar as “limitações” da forma do conto de fadas tradicional, incorporando elementos considerados essenciais pelos leitores modernos. *The Hobbit*, portanto, seria a primeira grande expressão desse processo, a primeira grande expressão da “novidade” tolkeana. Tal novidade teria surgido quando Tolkien aglutinou as suas narrativas e seus poemas num mesmo ambiente, num mesmo Universo.

Tolkien percebeu muito intensamente. Isso de seu começo, isto é, do tempo que os estudiosos começaram a ter interesse neles e os coletar, eles pareciam já estar, de certo modo, em ruínas.” – [Tradução Nossa]

O que nos leva ao segundo ângulo pelo qual devemos abordar a apreensão de Shippey. Há, no trecho acima, um erro absurdo no modo de encarar o conto de fadas. Este erro é derivado do modo de compreender o conceito de gênero literário em si. O conto de fadas não é um gênero literário com “limitações”. O conto de fadas não é um gênero literário com “problemas”. O conto de fadas não possui nem “um enredo completo”, nem um mapa; não por uma limitação do gênero, mas, porque entre as principais características deste estão a oralidade e a brevidade.

Diversos autores discutem e/ou instrumentalizam alguma variação do conceito de gênero literário com abordagens diversas e bastante diferentes entre si. Além do próprio Todorov³²¹, temos Auerbach³²², Benjamin³²³, Lukács³²⁴, entre inúmeros outros. O que temos em comum a todos esses autores é que, de algum modo, eles demonstram que o gênero literário é antes de tudo, uma forma de representação e de expressão possível e necessária num determinado período histórico, numa determinada sociedade: o gênero literário é aquilo que liga a obra à História.

Portanto, qualquer tentativa de inculir e/ou atribuir algum tipo de limitação ao conto de fadas, dizendo que ele não satisfaz o leitor moderno (como faz Shippey) é derivada de uma falta de compreensão. Ou a incompreensão é sobre o conceito de gênero literário em geral, ou é sobre o conceito de conto de fadas em particular.

Entretanto, apesar de conter alguns erros conceituais, a abordagem de Shippey não pode ser completamente descartada. A questão central à qual temos de nos ater é somente que: se Shippey estiver correto na abordagem, Tolkien não teria criado algo novo a partir do conto de fadas. Conceitualmente, ele teria destruído o gênero, ele teria degenerado e/ou satirizado o conto de fadas de algum modo.

Em outras palavras, ao aglutinar num único lugar uma série de lendas, contos, baladas, poemas, enfim, toda a sua produção literária advinda do que Williams caracterizou como uma “antropologia literária”, Tolkien permite que o *tempo* se infiltre nesse mundo fora do tempo. Como vimos, a crítica de Shippey aos contos de fadas é exatamente a de que, por não possuírem quaisquer referências históricas e/ou geográficas, eles não satisfazem o leitor moderno. Não obstante as suas falhas conceituais, a ideia que move esta construção é

³²¹ TODOROV, **Introdução à literatura fantástica.**

³²² AUERBACH, **A novela no início do Renascimento.**

³²³ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão.**

³²⁴ LUKÁCS, **O romance histórico.**

interessante. Williams liga Tolkien a uma abordagem literária que desmaterializa os mitos, as lendas, os contos folclóricos do mundo rural inglês. A abordagem de Shippey, em certo sentido, sinaliza como ocorre esta desmaterialização ou, se preferirmos, esta modernização de tais narrativas. Este processo ocorre, principalmente, por sua relação com o tempo. Quando o tempo passa a ser um fator constituinte da narrativa não podemos mais pensar em contos de fadas, em mitos, em lendas etc.

Notemos que não é qualquer relação entre o tempo e o conto de fadas que poderia gerar tal processo. Por exemplo, se simplesmente tentássemos localizar no tempo os contos de fadas tradicionais como “Chapeuzinho Vermelho” ou “Branca de Neve”, poderíamos rastrear o período de surgimento das diversas versões de cada conto. Poderíamos tentar desvelar o caminho de transformações das inúmeras versões conforme são contadas em diferentes regiões do mundo, como fez Darton³²⁵. Mas, o tempo, nesse caso, permaneceria apenas como um elemento externo.

O que Tolkien fez, de acordo com a abordagem de Shippey, seria o equivalente a dizer que “Chapeuzinho Vermelho” e “Branca de Neve” não só estão no mesmo mundo, mas também que os acontecimentos de “Chapeuzinho Vermelho” ocorrem após os de “Branca de Neve”, ou mais que isso, que os eventos de “Chapeuzinho Vermelho” somente ocorrem devido ao que se passou em “Branca de Neve”. O tempo, portanto, passa a ser constitutivo das histórias, pois o tempo passa a ser elemento constitutivo da vida das personagens. Neste exemplo, esperamos que esteja claro, estas versões de “Chapeuzinho Vermelho” e de “Branca de Neve” não seriam mais contos de fadas.

c) *Ersatz* de Romance Histórico

A ideia de que o tempo é o elemento constituinte da vida não é algo comum a todos os gêneros literários, exceto o conto de fadas, o mito e as lendas. Pelo contrário, poderíamos dizer que a própria compreensão e expressão de que o tempo é determinante na constituição da vida, é bastante recente. É uma ideia que em muitos sentidos se inicia no século XIX com o surgimento do romance histórico. Notemos que antes dos romances de Walter Scott, já existiam romances que tratassem de um tempo histórico pregresso, mas, como Lukács nos explica:

É óbvio que, já nos séculos XVII e XVIII, havia romances de temática histórica. [...] Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calprenède etc) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por

³²⁵ DARTON, Robert, **O grande massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural Francesa**, 2ª. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 23-25 pp.

sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor.³²⁶

Como podemos perceber, havia uma série de romances de temáticas históricas nos séculos XVII e XVIII, mas, nesta linha, não podemos caracterizá-los como romances históricos. Lukács passa boa parte de seu livro argumentando que o romance histórico depende, de muitas maneiras, da compreensão de que o homem é um ser histórico. Isto está muito além da compreensão superficial de que épocas diferentes possuem costumes diversos. A compreensão de que o Homem é histórico passa também pela percepção de que a própria constituição psicológica dos indivíduos, bem como, suas limitações e determinações dos modos de apreensão da realidade e do mundo, são historicamente determinados.

Grosso modo, um romance histórico não é um romance que seja apenas ambientado num período histórico diferente, é um romance que incorpora a percepção de que os homens são historicamente condicionados. Este ponto é fundamental para marcar a distância entre o romance histórico e outras formas épicas, como o conto de fadas tradicional a que Shippey estava se referindo, por exemplo.

Nós podemos localizar historicamente os contos de fadas tradicionais. O que nós não podemos é observar neste gênero uma apreensão histórica pela qual o homem é um ser histórico, pela qual o tempo é incorporado como constituição do ser humano. Poderíamos citar várias características do gênero conto de fadas, em diversas perspectivas teóricas diferentes, que indicam e/ou discutem este aspecto do gênero. Mas, para o nosso propósito imediato, bastanos destacar apenas que as narrativas dos contos de fadas se passam num tempo fora do tempo, passam-se num “passado vagamente percebido”, passam-se no tempo do “Era uma vez...”.

Uma grande parte da crítica não consegue desvincular a obra de Tolkien do “mito”, justamente porque as obras que se passam em Arda, estão fora do tempo. Isto é, porque essas obras se referem ao tempo do mito, ao tempo do símbolo, à eternidade. Mas, como bem observou Williams, Tolkien não incorpora o folclore, as lendas e os mitos em sua totalidade, antes, ele os libera de sua materialidade e os transforma em algo diferente. Ele os incorpora como fragmentos de romance. Ou, para sermos mais específicos, Tolkien submete o material oriundo de sua “antropologia literária” ao tempo, e ao fazer com que o tempo seja parte constitutiva de suas narrativas, Tolkien emula seus textos como romances históricos e fragmentos de romances históricos.

³²⁶ LUKÁCS, **O romance histórico**. 33 p.

Podemos exemplificar esse processo. De um modo geral, os críticos de Tolkien tentam apontar uma série de influências culturais e literárias para as suas obras. Mas, essas influências sempre giram em torno dos mitos, do folclore, das lendas, dos contos de fadas de algumas culturas. O mundo greco-romano clássico, os celtas e os nórdicos são os mais comuns nestes paralelos. Abaixo, temos uma comparação com a mitologia nórdica:

I have looked at the creation myths of Tolkien's *The Silmarillion* and old Norse mythology and found much contrast between them and very little in common. In the rest of *The Silmarillion* and *The Lord of The Rings*, despite the superficial flavor of Northernness in the heroic world being presented, eagles, elves, dwarves and battles, all the time we are conscious of a clear moral purpose within Tolkien's world, which is largely absent from Norse mythology. Tolkien has taken qualities of language, a code of bravery and honor, and many incidental Norse details—including dwarf names, the naming of weapons, the confrontation with dragons, and chillingly, the ghost army of oathbreakers who march with Aragorn out of the Paths of the Dead to win victory at the battle of Pelennor Fields before the city of Minas Tirith in Gondor [...]. But he has absorbed these into a very different world, with its own magic and poetry.³²⁷

Discutiremos a magia própria do mundo de Tolkien em outro momento, agora temos que vislumbrar como a poesia desse mundo se manifesta. Claramente, Tolkien incorpora elementos da cultura nórdica na construção de suas obras e o faz em todas as obras; Shippey, por exemplo, nos lembra que os nomes dos anões com quem Bilbo viaja são retirados de um poema chamado “Völuspá”, “The Sybils Vision” na seção chamada “The tally of the Dwarves”³²⁸.

Todavia, o elemento central é que toda a materialidade dos mitos e dos contos nórdicos é despida de sua materialidade e é aglutinada num mundo próprio, num mundo cristianizado. Mas, como ainda estamos fora do tempo, podemos ser tentados a compreender o *legendarium* tolkeano como um “mito” para a Inglaterra. Não é o caso. Como dissemos anteriormente, Tolkien junta todas as suas narrativas em um único lugar. Ao fazê-lo, surge a necessidade de incorporar a passagem do tempo como elemento mediador desse conjunto de

³²⁷ GOUGH, John, Tolkien's Creation Myth in *The Silmarillion* - Northern or Not?, **Children's Literature in Education**, v. 30, n. 1, p. 1–8, 1999. 7-8 pp. – “Eu observei os mitos de criação de Tolkien em *O Silmarillion* e na antiga mitologia nórdica e encontrei muitas diferenças entre eles e muito pouco em comum. No restante de *O Silmarillion* e em *O Senhor dos Anéis*, apesar do superficial sabor nórdico no mundo heróico sendo apresentado, águias, elfos, anões e batalhas, a todo momento estamos conscientes de um claro propósito moral no mundo de Tolkien, o qual está amplamente ausente da mitologia Nórdica. Tolkien pegou qualidades da língua, um código de bravura e honra, e muitos detalhes incidentais dos nórdicos – incluindo nomes de anões, nomear armas, o confronto com dragões, e assustadoramente, o exército de fantasmas perjuros que marchou com Aragorn para fora do Caminho da Morte para a vitória nos Campos de Pelennor em frente a cidade de Minas Tirith em Gondor [...]. Mas ele absorveu isso em um mundo muito diferente, com sua própria magia e poesia.” – [Tradução nossa]

³²⁸ SHIPPEY, J. R. R. **Tolkien: author of the century**. 15-16 pp.

narrativas. Por isso, não se trata mais de contos de fadas, de lendas, de mitos ou de contos folclóricos, mas de romances, e de fragmentos de romances, que compartilham o mesmo universo ficcional, algo que eu falhei em perceber no meu trabalho anterior. O ponto cego foi justamente o de tratar todos os elementos culturais referenciados no *legendarium* tolkeano como sendo equivalentes; eles não são. O encadeamento temporal mais complexo permite uma valoração desses elementos. A materialidade das sagas nórdicas é substituída por um “propósito moral”, os deuses indiferentes dão lugar à Providência. Indiretamente, esse processo está presente em todas as análises deste trabalho, desse modo, por ora, basta-nos apenas esta indicação.

A forma encontrada por Tolkien para lidar com todo este material desconexo e dar-lhe algum sentido foi uma tentativa de configurar romances históricos. O direcionamento é dado justamente por incorporar o tempo como elemento constitutivo da própria narrativa. O resultado, contudo, não é um romance histórico *sui generis*, mas um *Ersatz* de romance histórico.

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica.³²⁹

Aqui encontramos, contraditoriamente, ambas as características que aproximam e afastam a obra de Tolkien do romance histórico. Em nenhum momento da obra o que temos é um relatar contínuo de grandes eventos históricos. Claro, poderíamos argumentar que isso se dá porque os eventos narrados em LOTR nunca ocorreram, mas essa é justamente a função do registro da história dentro do universo ficcional: os eventos “estão” registrados no Livro Vermelho do Marco Ocidental, basta-nos verificar esta importante fonte da “Guerra do Anel”.

Se aceitarmos a possibilidade de que de fato ocorreu uma “Guerra do Anel”, veremos que estes eventos não são narrados como historiografia, ou como contos de fadas, ou como sagas, ou mesmo como mitos. Eles são narrados como romances históricos. E esta é a contradição que permeia as obras de Tolkien, de um lado temos o despertar ficcional de personagens históricos, do outro, o fato de que esses grandes acontecimentos históricos de fato não ocorreram. Por isso, um *Ersatz*, um sucedâneo de romance histórico. A obra de Tolkien não é um romance histórico, mas tenta se passar por um. Uma característica que, salvo engano, é uma das marcas do *modern fantasy*.

³²⁹ LUKÁCS, O romance histórico. 60 p.

Certamente, há diversas outras nuances no conceito de romance histórico de Lukács que temos utilizado aqui e, não nos cabe, por enquanto, explorar todas essas possibilidades. Entretanto, há uma outra característica do romance histórico que pode nos auxiliar a compreender a dinâmica do *legendarium* tolkeano, justamente por tornar perceptível a sua ambiguidade. Lukács, nos lembra que:

Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...], mas na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos.³³⁰

O problema não é a ordem cronológica em que os acontecimentos narrados de fato ocorreram, mas como aquilo que está sendo narrado é *pré-história* do presente. Isto é, como a figuração ficcional vivifica o período a que se refere, e como este período se relaciona com o tempo presente.

O tempo fora do tempo do *legendarium* tolkeano pode ser *pré-história* do presente? A resposta para esta questão deve ser ambígua. Não é difícil vislumbrar uma figuração de *pré-história* do presente nas obras de Tolkien quando lembramos que todo o desenrolar dos múltiplos enredos desemboca, ao final de LOTR, na destruição e/ou abandono de todos os seres falantes de Middle-earth, com exceção dos Homens. Enfim, o *legendarium* culmina na transformação de Middle-earth na terra dos homens, na terra da mortalidade expulsando, assim, não só a imortalidade, mas a própria noção de eternidade. Todavia, nada disso apaga o fato de que a Terceira Era está fora do tempo.

A fim de contornar esse impasse, podemos discutir o motivo que leva as narrativas tolkeanas a permanecer fora do tempo. Talvez não seja um problema de figuração, mas uma impossibilidade objetiva de representação. Em meados do século XX, o romance foi considerado morto (não pela primeira vez, e certamente, não pela última). No próximo capítulo devemos discutir se há alguma relação entre esta “morte” do romance e este *Ersatz* de romance histórico.

³³⁰ *Ibid.* 73 p.

Capítulo VII. O advento da fantasia, uma transformação do ato de narrar

*Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos.*³³¹

Discutir os principais elementos da forma romance é uma tarefa bastante complexa. Embora indicar a relação dessa forma com o *legendarium* tolkeano em geral (ou com LOTR em particular) não a torne menos complexa, isso pode nos fornecer um ponto de apoio. Em outras palavras, pensar os elementos da forma romance a partir do *legendarium* tolkeano nos impedirá de ser tragados por uma discussão que está fora do escopo desse trabalho.

É dito que o romance nasceu e morreu muitas vezes desde a publicação de *Dom Quixote* no início do século XVII. Em cada um desses “nascimentos” e em cada uma das “mortes” do romance, algumas características estéticas, sociais, políticas e/ou culturais são mobilizadas para justificar todos esses eventos.

Por isso, cabe-nos questionar: após suas “mortes”, em que medida o romance permanece romance? Muitos autores se debruçaram sobre esta questão nos últimos séculos e não temos pretensão de esgotar o assunto. Ao contrário, nosso intento é bem mais modesto. Intentamos discutir apenas qual a relação entre a narração e o romance. Pois, ao fazê-lo, esperamos iluminar alguns pontos acerca da obra de Tolkien.

a) Formas épicas: entre as narrativas e o romance

Em 1954, ano da publicação dos dois primeiros volumes de LOTR, Theodor Adorno faz uma conferência intitulada “Posição do narrador no romance contemporâneo”, no qual argumenta que o romance do século XX abandonou a narração, “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.”³³². Encara-se aqui um paradoxo formal no seio do próprio desenvolvimento do romance, talvez vislumbremos até mesmo uma das “mortes” do romance.

O caminho seguido por Adorno para analisar tal paradoxo é bastante instrutivo. Ele indica que as transformações ocorridas na forma romance, a forma épica burguesa por

³³¹ MARX, Karl, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, 1ª. São Paulo: Boitempo, 2011. 25 p.

³³² ADORNO, Theodor, *Notas de Literatura I*, 1ª. São Paulo: Editora 34, 2003. 55 p.

excelência, não são apenas de ordem estéticas e/ou expressões de “gênio” dos romancistas. Mas antes, são transformações de origens sociais, culturais e políticas muito mais amplas. Algo se desintegrou no Homem do século XX e isso se reflete no romance:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.³³³

Há, no trecho destacado acima, um pressuposto de que os romances anteriores ao século XX narravam, neles havia relatos de aventuras organizadas e expostas por um narrador capaz de dar sentido ao mundo objetivo. Entretanto, com a desintegração da identidade da experiência, o mundo objetivo estaria perdido para os romancistas do século XX. Para continuar sendo fiéis a si mesmos e à forma romance, estes autores foram forçados à uma incursão em outra esfera da vida, uma incursão em direção ao interior de si mesmos, uma incursão em direção à subjetividade.

Na visão de Adorno, portanto, os romancistas do século XX se depararam com uma escolha formal fundamental. Continuavam a “narrar” num ambiente em que a narração é impossível e, neste caso, perderiam seu potencial estético e seriam engolidos pelo *Kitsch* e/ou pela indústria cultural. Ou, por outro lado, abraçariam esta subjetividade e tensionariam a própria forma do romance, pois na tradição teórica na qual Adorno está inserido, a objetividade é um componente fundamental de todas as formas épicas, inclusive do romance.

Certamente, Adorno não estava pensando em Tolkien no decorrer de suas reflexões em 1954 e, provavelmente, em nenhum outro momento. Não obstante, podemos inferir que Adorno consideraria a obra de Tolkien um exemplo de *Kitsch* ou uma manifestação da indústria cultural por tentar narrar num momento em que a narração era impossível. Entretanto, podemos nos questionar se, justamente por perceber essa limitação objetiva da possibilidade de narração, é que Tolkien constitui um universo fora do tempo. Isto é, o autor inglês expressa a incapacidade de dar sentido ao mundo objetivo do século XX, deslocando a temporalidade de suas histórias. Afinal, essa incapacidade de narrar poderia ser uma característica apenas das Formas de meados do século XX.

³³³ *Ibid.* 56 p.

Voltaremos a isso, mas antes continuemos com Adorno. Para expor o dilema dos romancistas do início do século passado, o autor utiliza-se em sua conferência de um cabedal teórico muito denso e muito extenso, mesmo que raramente citado explicitamente e ainda mais raramente definindo os conceitos utilizados. Neste texto, Adorno não se preocupa em definir os conceitos de indústria cultural, mundo administrado, experiência etc. Entretanto, é possível rastrear tais conceitos em outras obras do próprio autor ou nas obras de Walter Benjamin e Georg Lukács, seus principais interlocutores neste texto. Ao empreendermos esta busca, notamos que o alcance e a profundidade da reflexão aumentam exponencialmente.

O diálogo com os outros pensadores está na formulação e na utilização de alguns conceitos centrais, nas apreensões sobre estética em geral ou sobre a forma romance em particular, mas também podemos notar estas aproximações nas imagens evocadas para ilustrar ou complementar os meandros dos respectivos constructos teóricos. Por exemplo, Benjamin num texto intitulado *Experiência e Pobreza*, de 1933, também utiliza a Guerra para demonstrar o declínio das experiências comunicáveis:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu numa das terríveis experiências da história universal. [...] Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.³³⁴

A Guerra, portanto, aparece como um expoente de um tipo de experiência não comunicável tanto para Adorno quanto para Benjamin. Notemos que, para ambos, a Guerra impede a narração, a Guerra impede a comunicação das experiências individuais. Neste caso, poderíamos inferir que a narração exige uma forma de organização do mundo transmissível ao Outro.

Entretanto, é perigoso e equivocado vislumbrar uma equivalência no significado dessa experiência inexpressível para ambos os autores. Enquanto Adorno está preocupado com o narrador do romance e sua impossibilidade no século XX, Benjamin opõem narrador e

³³⁴ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 123-124 pp.

romancista desde o surgimento do romance moderno com *Dom Quixote*. Em certo sentido, poderíamos argumentar que a característica apontada por Adorno nos romances do século XX, para Benjamin é um dos elementos fundantes da própria forma romance.

Antes de discutirmos como Benjamin vê a forma romance, é importante nos lembrarmos que foi justamente no decorrer da Primeira Guerra Mundial que Tolkien começou a trabalhar nos textos sobre Arda e sobre Middle-earth. Tal qual Benjamin, Tolkien faz parte da geração que vivenciou a Guerra de trincheiras. De fato, o inglês ocupou o posto de Tenente, logo após sua graduação, e lutou nos campos franceses por mais de um ano antes de retornar à Inglaterra acometido da febre de trincheiras.

Alguns críticos, principalmente aqueles que menosprezam a obra de Tolkien, tentam atribuir a criação do *legendarium* tolkeano justamente aos delírios provocados pela febre, somados aos traumas vivenciados como soldado e o luto pela perda dos amigos mais próximos. Entre os que defendem tal posição, poderíamos inclusive incluir os responsáveis pela cinebiografia *Tolkien*³³⁵, dirigida por Dome Karukoski.

Embora discordemos dessa apreensão que acredita que podemos reduzir a literatura à biografia dos autores, parece-me que esses críticos possam ter intuído um problema real, mesmo que a solução apresentada seja, no mínimo, insuficiente. Caso Adorno e Benjamin estejam corretos, e ao final da Primeira Guerra, perdemos (ao menos em parte) a capacidade de intercambiarmos experiências, a criação do *modern fantasy* pode ser vista justamente como uma tentativa de contornar essa impossibilidade objetiva. Não importa que esta tentativa de contorno seja buscar formas literárias mais arcaicas como as sagas, a epopeia, e os conto de fadas, ou mesmo das utopias; ou ainda, buscar elementos da literatura fantástica romântica e do romance histórico do início do século XIX. Talvez Tolkien tenha tentado virar as costas para as formas de expressão literárias contemporâneas, entre outros motivos, por uma percepção de uma limitação objetiva do ato de narrar.

Não que esta limitação objetiva de narrar seja algo facilmente definível ou classificável, quem dirá, superável. Mesmo entre autores próximos como Adorno e Benjamin essa apreensão é bastante diferente. Benjamin, em *A crise do romance*, um texto de 1930, elenca elementos bastante diversos daqueles que serão utilizados por Adorno vinte anos depois:

O romancista segregou-se do povo e de suas atividades. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre

³³⁵ **Tolkien**, [s.l.]: Fox Searchlight Pictures, 2019.

suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos e que não pode dar conselhos para ninguém.³³⁶

O indivíduo isolado é avesso à experiência comunicável, por isso, não dá conselhos e nem os recebe. Em outras palavras, no entendimento de Benjamin, este indivíduo em solidão não narra. Não pode narrar, pois está segregado do povo desde o início do romance moderno, não apenas no século XX como diria Adorno.

Esta diferenciação entre narração e romance será melhor desenvolvida por Benjamin em *O Narrador*, ensaio de 1936 dedicado à obra de Nikolai Leskov. No texto, estão presentes todos os elementos da teoria benjaminiana que indicamos até aqui, mas os temas serão mais aprofundados e a dinâmica do pensamento do autor fica mais clara, principalmente, naquilo que difere de Adorno. O romance para Benjamin é o primeiro sintoma do ocaso da narração:

O primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Em meio à plenitude dessa vida e na descrição dessa plenitude, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, já ensina como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis – de Dom Quixote, justamente – são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria.³³⁷

Notemos que partes deste trecho aparecem em outros textos do autor. Especificamente, já citamos o indivíduo isolado como origem do romance moderno no texto de 1933, mas aqui há um maior desenvolvimento do argumento: ao não receber ou não dar conselhos, o romancista se distancia da sabedoria.

Em outro momento de *O narrador*, a sabedoria é caracterizada como “o lado épico da verdade”³³⁸. Enquanto as formas que se alimentam da oralidade podem conter sabedoria, o romance não pode. Certamente, na passagem acima, apenas *Dom Quixote* é visto como avesso

³³⁶ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 55 p.

³³⁷ *Ibid.* 217 p.

³³⁸ *Ibid.* 217 p.

à sabedoria, mas Benjamin vai expandir esta característica inaugural do romance de Cervantes para toda a forma romance. Tal forma não incorpora a sabedoria pelo mesmo motivo que não incorpora experiências comunicáveis, afinal a sabedoria é em essência o acúmulo destas experiências, por isso o sábio aconselha: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando.”³³⁹.

É interessante notar que Jonh S. Dunne, um teólogo da Universidade de Notre Dame, num dos seus artigos dedicados a Tolkien, cita o *Narrador* de Benjamin para argumentar que todo o texto tolkeano é permeado, justamente, pela sabedoria e pela Presença divina que se manifestam no compartilhar de experiências pelas personagens e/ou pelos narradores:

Everything depends on our ability to exchange experiences, it seems, the guiding, the guarding, the sense of presence. Or it depends, I should say, on our willingness to exchange experiences. “He was guided and guarded” Tolkien says of a traveler who has a star shining from his forehead but who, according to the story, has finally to hand on the star to another, – the guiding and guarding he receives is a gift he cannot keep for himself.³⁴⁰

O viajante com a estrela brilhando em sua frente é Eärendil, aquele mesmo que indicamos no capítulo V, que foi tão importante para a criação do Frasco Luz que Galadriel presentearia Frodo. Lembremos que, antes disso Eärendil foi o elfo que recuperou uma das Silmarils (descrita na obra de Tolkien como uma estrela brilhante) de Morgoth ainda na Primeira Era de Arda e a usou como “passagem” de volta para Valinor, para ele e para seu povo. Em outras palavras, ele ofereceu a Silmaril em sacrifício para Eru-Ilúvatar (Deus) para ser – e ter seu povo – guiado e guardado ao abandonar Middle-earth em direção ao Continente Abençoado, em direção às Terras Imortais, antes da mudança do mundo. O intuito da viagem era implorar pelo auxílio dos Valar na guerra contra Morgoth, por isso foi “guiado e guardado”.

O argumento de Dunne, portanto, é que por incorporar a sabedoria, a narração de histórias, a oralidade, o senso de Presença divina, entre outros, Tolkien é capaz de dar um sentido objetivo ao mundo, ou seja, é capaz de narrar. Notemos, que em nenhum momento do argumento de Dunne o problema passa pela forma do romance. Ao contrário, o teólogo

³³⁹ *Ibid.* 216 p.

³⁴⁰ DUNNE, John S., The Friends of God “Guided and Guarded” J. R. R. Tolkien, **Journal of Law and Religion**, v. 11, n. 1º, p. 323–342, 1994. 325 p. – “Tudo depende da nossa habilidade de trocar experiências, se parecem, o guiar, o guardar, o senso de presença. Ou depende, eu deveria dizer, da nossa disposição em trocar experiências. “Ele era guiado e guardado” Tolkien diz de um viajante que possui uma estrela brilhante em sua frente, mas que, de acordo com a história, finalmente entregou a estrela para outro, – guiado e guardando ele recebe um presente que ele não pode manter para si mesmo.” – [Tradução nossa].

incorpora em seu argumento inclusive a discussão acerca das origens sociais da narrativa, tal qual definida por Benjamin.

Lembremos que, de acordo com Benjamin, a principal diferenciação entre romance e narrativa é de origem prioritariamente social. O indivíduo isolado da Modernidade, surgido no âmago da revolução industrial e das revoluções burguesas, é socialmente limitado da faculdade de compartilhar experiências. A forma épica predominante dessa época, portanto, é o romance. Por outro lado, as bases sociais da narrativa, nesta mesma linha, repousam nos camponeses sedentários e nos marinheiros viajantes, pois a narrativa é o acontecimento que vem de longe, longe no tempo ou longe no espaço.

Definitivamente, a Terceira Era de Middle-earth cumpriria ambas as exigências. Nesta linha, Dunne poderia ter reforçado ainda mais o seu argumento se recuperasse a figura de Eriol que, como já indicamos anteriormente, era um marinheiro. A principal função dessa personagem na estrutura narrativa em *The Lost Tales* seria trazer as narrativas dos elfos para os homens. Todavia, a escolha de Dunne de não abordar Eriol pode estar relacionada ao fato de que essa personagem foi abandonada no desenvolvimento do *legendarium*. Será que o abandono de Eriol tem alguma relação com a percepção da impossibilidade de narrar? Voltaremos a isso.

Historicamente, na perspectiva benjaminiana, a narrativa se desenvolve plenamente com as corporações de ofício da Idade Média, onde a distância espacial representada pelo aprendiz viajante encontrava a distância temporal do mestre sedentário nas oficinas. Nessa linha, a narrativa seria uma forma artesanal e dependente de uma comunidade de ouvintes, nas palavras do próprio Benjamin:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olho e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?³⁴¹

³⁴¹ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 239 p.

Ao menos dois pontos da passagem anterior merecem um certo destaque. Primeiro, fica claro a relação daquilo que Benjamin vê como narrativa com a oralidade. Em segundo lugar, que a metáfora da narrativa como uma produção artesanal, é mais substancial do que poderíamos imaginar num primeiro momento. A narrativa, geralmente oral, transforma as experiências em um “produto sólido, útil e único”, tal qual qualquer outro bom processo artesanal.

Ainda em o *Narrador*, Benjamin, destaca várias outras características tanto das narrativas quanto do romance. Entretanto, para nosso propósito, precisamos destacar apenas mais um ponto: a relação de ambas as formas com a memória. O trecho é longo, mas a qualidade do argumento justifica:

*A rememoração funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma liga-se à outra, como demonstram todos os grandes narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória épica*, a musa da narração. Mas a esta musa deve opor-se outra, igualmente mais específica, a musa do romance que, no princípio, isto é, na epopeia, ainda se encontra oculta, indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Acima de tudo nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se anuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um herói, uma peregrinação, um combate*; a segunda, a *muitos* fatos dispersos. Em outras palavras, a *reminicência* (*Eingedenken*), musa do romance, surge ao lado da memória (*Gedächtnis*), musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na rememoração (*Erinnerung*).³⁴²*

Como vimos, a narrativa evoca um tipo de memória breve, dedicada a um herói, a uma peregrinação ou a um combate. Ainda assim, é um tipo de memória capaz de entrelaçar em sua rede todos e cada um desses heróis, dessas peregrinações ou desses combates. A tessitura dessa rede é capaz de cumprir tal desígnio, pois, como vimos anteriormente, a matéria prima de todas as narrativas é a experiência. Neste sentido, a memória evocada pela narrativa é capaz de encontrar similitudes, temas e motivos comuns em outras experiências. Há, portanto, uma pressuposição que os sentidos e significados atribuídos aos eventos tenham alguma base social e/ou cultural comum, mesmo quando estas experiências “vêm de longe”, isto é, de outra base social ou cultural. Vale dizer, que para Benjamin as diversas interpretações possíveis sobre

³⁴² *Ibid.* 228 p.

“a moral da história” de cada narrativa não invalidam o argumento, antes, o reforça. As diferenças de interpretação são fundamentadas nas diversas experiências: elas são comunicáveis e não necessariamente equivalentes.

Em certo sentido, Dunne aborda o *legendarium* tolkeano como um conjunto dessas narrativas, mesmo que não desenvolva plenamente o argumento. Caso o fizesse, poderia indicar que a própria ideia de constituição de um mito para a Inglaterra, embora falsa como já dissemos, poderia ser explicada por esta característica. Tomemos como exemplo *The Silmarillion*, o primeiro conto (Ainulindalë) é uma narrativa sobre a criação do mundo por Eru-Ilúvatar e pelos Ainur. A relação que este conto mantém com as outras narrativas (contidas nesse volume ou em outro) do *legendarium* tolkeano é a mesma que as outras narrativas mantêm entre si, ou ao menos, a tentativa de Tolkien é que as vejamos dessa forma. Por isso, não estranhemos quando percebemos que Valaquenta, o segundo texto de *The Silmarillion* se inicia assim: “Account of the Valar and Maiar according to the lore of the Eldar.”³⁴³. De acordo com a tradição, de acordo com a oralidade, com a troca de experiências comunicáveis entre as gerações, distantes no tempo, e distantes no espaço.

Mesmo nos romances de Tolkien, isto é, em *The Hobbit* e em LOTR temos obras permeadas por tentativas de intercambiar experiências. No decorrer dessas obras, é bastante recorrente que uma personagem conte a outra uma história, leia-se, cante uma canção ou faça uma narrativa a outras personagens, sem contar o, sempre presente, *conselho* vindo dos sábios. Já indicamos como Aragorn narra aos Hobbits a história de Beren e Lúthien, mas temos inúmeros outros exemplos. Contudo, talvez os elementos mais marcantes que aproximem estes romances das narrativas nessas perspectivas estejam ligados aos narradores das obras. Lembremos que O Livro Vermelho do Marco Ocidental é escrito pelos Hobbits segundo a vivência dessas personagens, o relato (poderíamos dizer narrativas?) de seus amigos e, principalmente, com o conselho dos sábios. Os Hobbits, portanto, mesmo sendo pessoas modernas sabem aceitar e dar conselhos.

Apesar dessa apresentação, os romances tolkeanos contraditoriamente expressam a memória dos romances tal como descrita por Benjamin acima. É uma memória que lida com muitos fatos dispersos, que ao incorporar relatos explica e expressa o “sentido” das ações, é claramente um processo de rememoração.

³⁴³ TOLKIEN, *The Silmarillion*. 15 p. – “Relato dos Valar e dos Maiar de acordo com a tradição dos Eldar (Elfos).” – [Tradução nossa.]

Para Benjamin, enquanto a narrativa é crua, não lida com questões psicológicas, nem mesmo explica os eventos que narra, o romance é totalizante, não basta dizer que alguém fez algo, precisa explicar quais as motivações, quais as intenções, quais as consequências, enfim, qual o sentido de cada ação para cada personagem. A reminiscência é um processo que aglutina e dá sentido a um mundo cindido, um mundo estranho a cada um dos indivíduos isolados da Modernidade.

Quando dizemos que *The Hobbit* e LOTR são romances, apesar de incorporarem a memória da narrativa, algumas coisas podem ficar confusas. A economia interna desses romances incorpora as narrativas do *legendarium*, mas não se abstém de dar-lhes sentido. Há uma contradição clara entre aquilo que as personagens querem, um mundo uno, um mundo de narrativas, e aquilo que de fato é representado nos romances tolkeanos, um mundo cindido, um mundo de romances.

Voltaremos a isso para exemplificar ambas as características, mas primeiro, temos que continuar rastreando os interlocutores das apreensões de Adorno e de Benjamin. A maior parte dessas apreensões sobre o romance que aparecem em *O Narrador* de Benjamin, são desenvolvimentos da *Teoria do Romance* de Lukács, publicada em 1914. Neste texto de juventude, ao elaborar seus comentários acerca do romance, Lukács o opõe prioritariamente à epopeia, não à narrativa. Ainda assim essas reflexões lançam as bases para a leitura de Benjamin, que o cita várias vezes em *O Narrador*.

b) Tolkien emula épicas pré-modernas

Para Lukács – e esta apreensão permanecerá até a maturidade, mesmo que a maior parte das outras não – o romance é a forma pela qual a grande épica se manifesta na Modernidade. O nosso primeiro questionamento deve ser o que caracteriza esta Modernidade. Poderíamos resumir dizendo que a Modernidade, para o Lukács de 1914, expressa uma organização social onde o mundo está cindido, onde há um abismo intransponível e irreparável entre o “eu” e o “mundo”. Ainda que correta, esta definição pode simplificar o problema. Para compreendermos este mundo cindido, devemos, antes, nos concentrar em seu oposto. Lukács desenvolve seu argumento partindo da ideia de existência de um mundo fechado em si mesmo, ele inicia sua *Teoria do Romance* assim:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o

mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.³⁴⁴

Certamente, a descrição acima não é da Modernidade, mas de seu oposto. Um mundo fechado e “bem-aventurado”, onde não há diferença essencial entre o “eu” e o “mundo”. Onde tudo está integrado, isto é, onde a totalidade é não só alcançável, mas visível a todos. Enfim, é um mundo acabado.

Esse mundo fechado é uma idealização, conforme caracterizou Löwy³⁴⁵. Embora, os críticos da teoria lukácsiana possam utilizar esta idealização para se opor a ela, nos parece que antes que uma visão histórica, este é um constructo lógico de análise utilizada por inúmeros autores vinculados à filosofia e/ou sociologia alemãs e francesas do início do século XX, entre os quais poderíamos destacar Ferdinand Tönnies, Max Weber e Émile Durkheim.

Embora representantes de várias linhas teóricas concorrentes e por vezes antagônicas, estes autores postulavam que há duas grandes formas de organização sociais distintas, a Comunidade (*Gemeinschaft*) e a Sociedade (*Gesellschaft*). A primeira seria uma organização social simples, com pouca ou nenhuma indústria, grupos sociais que viveriam sob a solidariedade mecânica, nos termos de Durkheim³⁴⁶, isto é, grupos coesos e fechados. Diria Weber que aqui as pessoas prioritariamente agiriam em comunidade, “neste caso o agir não se orienta por expectativas mas por valores.”³⁴⁷ e, tais valores e significados seriam compartilhados pelo grupo.

A Sociedade, por sua vez, é uma organização social complexa, industrializada, e, portanto, com uma extensa e intrincada rede de divisão social do trabalho gerando a solidariedade orgânica, isto é, grupos sociais abertos onde os indivíduos são forçados a se individualizar. A ação dos membros de uma sociedade, para Weber são, na maioria dos casos, tomadas racionalmente com vistas a fins, e não mais, com vistas a valores. Isto porque, os valores e os significados não são mais plenamente compartilhados entre os indivíduos isolados.

³⁴⁴ LUKÁCS, A *teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 23 p.

³⁴⁵ LÖWY, Michael, *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*, 1º. São Paulo: Perspectiva, 1990.

³⁴⁶ DURKHEIM, Émile, *Da Divisão do Trabalho Social*, 2º. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³⁴⁷ WEBER, Max, *Metodologia das Ciências Sociais*, 1º. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. 324 p.

Como podemos perceber, nada muito diferente daquilo proposto por Lukács. A novidade proposta no texto de Lukács é vincular uma grande épica à Comunidade e uma grande épica à Sociedade, a epopeia e o romance respectivamente. Ao lermos as proposições de Lukács por esse prisma, a própria definição do funcionamento da grande épica fica mais clara:

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isto é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela [...] jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. Toda a tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria e, portanto, de transcender-se no lírico ou no dramático. E essa transcendência jamais será frutífera para a épica. Houve tempos, talvez – esparsos contos de fada preservam fragmentos desses mundos desaparecidos –, nos quais aquilo que agora só se pode alcançar utopicamente encontrava-se presente em visibilidade visionária; e os poetas épicos desses tempos não tinham de abandonar a empiria para representar a realidade transcendente como a única existente: podiam, de fato, ser simples narradores de acontecimentos, do mesmo modo que os criadores dos antigos seres alados assírios tinham-se – e com razão – por naturalistas.³⁴⁸

As formas épicas estão limitadas pela vida historicamente dada de uma maneira muito mais profunda que outras formas, como o drama. Desse modo, como a épica é fundamentalmente empírica, a epopeia pressupõe uma Comunidade fechada, e a Grécia antiga surge não como o ponto áureo antes de uma “Queda”, mas, como um de muitos exemplos dessas comunidades. Em outro trecho do texto, Lukács dirá que em alguns momentos e lugares da Europa medieval esta Comunidade plena ressurge. O que possibilitaria uma reapresentação da epopeia, com Dante, mesmo que a rigor apenas as obras homéricas sejam epopeias. Certamente, tal afirmação é bastante questionável, mas enfrentá-la agora só nos afastaria de nosso objetivo.

A afirmação que “esparsos contos de fada” ainda contém elementos que hoje consideraríamos transcendentais, utópicos ou fantásticos, aproxima esta reflexão das narrativas conforme entendidas por Benjamin. Lembremos que os narradores de contos de fada, são caracterizados como sendo os primeiros narradores, e, para ambos os autores, estas narrativas são lembranças de mundos passados.

³⁴⁸ LUKÁCS, **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 44-45 pp.

Neste sentido, a obra de Tolkien pode ser bastante significativa. Tolkien vive em uma Sociedade, mas busca constantemente recriar obras épicas relativas às Comunidades, epopeias, sagas e contos de fadas são emulados em Arda. Ao retirar seu Universo do tempo, pode recriar Comunidades, ao menos ficcionalmente. E, vale acrescentar, busca dar um tratamento histórico às suas criações, mesmo que estejam fora do tempo, se apresentam como lembranças de mundos passados.

Há, na apreensão de Lukács em sua *Teoria do Romance*, uma característica que une todas as formas épicas, elas têm de lidar com a totalidade extensiva da vida. O romance, portanto, abarca a totalidade da vida vivida num mundo cindido, num mundo em que o “Eu” e o “Mundo” estão apartados por um abismo intransponível. O romance emergiria como a grande épica quando não há mais uma totalidade espontânea do mundo.

A aproximação das apreensões de Benjamin e Lukács é bastante evidente, mesmo porque as origens sociais das narrativas também são vinculadas às Comunidades, embora não como uma “grande” épica. Com o desaparecimento das Comunidades e de sua forma de trabalho fundamentalmente artesanal, a narrativa morre, tal qual a epopeia com o desmembramento da Grécia Antiga.

O mundo de Tolkien pode emular a narrativa pois representa um mundo em que a produção da vida é artesanal. Claro que, mesmo no *legendarium* tolkeano, o mundo industrial do século XX se manifestará e certamente gerará tensões na forma das obras. Basta-nos observar as descrições de Isengard quando Saruman busca se firmar como um novo Darklord, ou de modo mais intenso, as descrições de Mordor.

Por sua vez, apreensão de Adorno é mais complicada, mas é fundamental para podermos avançar em nossa discussão. Notemos que Adorno utiliza argumentos similares a Benjamin, mas o objeto, como esperamos ter deixado claro até aqui, é muito diferente. Benjamin afirma que a impossibilidade da experiência comunicável (ou fim das Comunidades) destrói uma forma épica específica, oral, que ele denomina narrativa. Adorno, utilizando praticamente os mesmos conceitos que Benjamin, com o mesmo argumento da impossibilidade de comunicar experiências, diz que é o narrador do romance que não tem mais lugar: neste caso, o problema seria interno apenas à forma do romance.

Adorno não está dialogando apenas com Benjamin, por isso, devemos nos debruçar novamente sobre a obra de Lukács. Embora *A teoria do romance* tenha sido um livro bastante influente, ele foi escrito por um Lukács muito jovem, bastante influenciado pela filosofia da vida e pelo círculo de Max Weber. Mais de vinte anos depois, em 1936 (mesmo ano de

publicação de *O Narrador* de Benjamin), Lukács, agora um marxista conhecido e reconhecido, publica um ensaio chamado *Narrar ou Descrever* discutindo, entre outras coisas, as características do romance nos séculos XIX e XX. O argumento utilizado por Adorno, possui raízes neste texto.

Lukács afirma que o capitalismo gerou duas formas diferentes pelas quais o romancista pode se aproximar da matéria-prima de sua obra. Ele pode narrar ou ele pode descrever. Ainda que toda narração contenha descrição e vice-versa, o ponto central para o autor é o destaque que cada tipo de abordagem recebe na obra que os diferencia, e Lukács defende ferrenhamente a narração pois, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”.³⁴⁹.

A escolha entre narrar ou descrever, portanto, não é apenas uma escolha formal, é antes um posicionamento político perante o mundo, é uma questão ideológica entre observar o mundo ou participar do mundo. E esta escolha não é meramente individual, mas socialmente condicionada. Nas palavras do autor:

A alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos.³⁵⁰

Narrar um romance, portanto, relaciona-se com uma condição histórico-social do próprio desenvolvimento da Modernidade capitalista. Os romancistas que “optam” por narrar são indivíduos que participavam da vida política, os que “apenas descrevem” são aqueles que apenas observam a vida política. Os que pertencem ao primeiro grupo vivem em momentos de conflitos e tentativas de conquistar o domínio social e político pela burguesia. Aqueles que descrevem já vivem num mundo em que a burguesia saiu vitoriosa da disputa, e mesmo quando estes romancistas desejam criticar a sociedade burguesa, estão presos numa posição de meros observadores da vida política. Como observadores, eles descrevem e não narram.

Em certo sentido, para Adorno, a impossibilidade da narração no romance é o próximo momento desta situação. Se para Lukács, o romancista que narra, vivência o mundo como um sujeito da própria história, e aquele que descreve, observa o mundo e apenas descreve aquilo que o cerca numa falsa objetividade, isto é, se refere ao mundo externo, mas não consegue organizá-lo adequadamente. Adorno argumenta que o próximo passo, é o romancista

³⁴⁹ LUKÁCS, *Ensaio sobre literatura*. 62 p.

³⁵⁰ *Ibid.* 53 p.

que não consegue nem mesmo descrever o mundo externo, portanto, volta-se para si mesmo, torna-se subjetivo.

Em Lukács, há um aspecto de temporalidade na construção do romance que deve ser levado em consideração. Entre os diversos aspectos que diferenciam o participante e o observador podemos ler que:

O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador que, por força das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da *práxis*. O caráter “passado” da epopeia, portanto, é um meio de composição fundamental, prescrito pela própria realidade ao trabalho de articulação e ordenamento da matéria.³⁵¹

O observador não pode narrar porque está preso no turbilhão de forças do presente, desse modo acaba por nivelar todas as coisas, todos os seres, porque não sabe (e não dispõem de meios de saber) o que é importante. Nesta perspectiva, a materialidade tem precedência e a *práxis* tem precedência. Por isso, só podemos “compreender” algo que já se concretizou, porque ao se concretizar, este algo torna aparente aquilo que de fato é essencial. Em outras palavras, narrar exige um encadeamento de eventos que resultará em algo; aquele que narra sabe de antemão qual é esse resultado, por isso, ele seleciona e organiza apenas aquilo que foi fundamental para se obter este determinado resultado.

É interessante notar que para argumentar acerca da dinâmica temporal dos romances, Lukács mobiliza a epopeia. Certamente, o autor de *Teoria do romance* e o autor de *Narrar ou Descrever* tem concepções muito diversas, ainda assim, a perspectiva que o romance (ao menos o narrado) é a grande épica moderna permanece, o romance passa inclusive a ser caracterizado como a epopeia burguesa em outros textos. Por isso, o sujeito da primeira frase acima é o “escritor épico”, que está muito mais próximo do romance que da epopeia.

A proximidade e as diferenças entre epopeia e romance na perspectiva de Lukács ficam mais claras quando observamos outro texto que citamos anteriormente, *O Romance Histórico*, também publicado na década de 1930. Aqui nos é dito que os romances de Walter Scott se aproximam muito da antiga epopeia:

Apesar disso, as obras de Scott não são de modo algum, tentativas modernas de galvanizar esteticamente a antiga épica com uma nova vida, mas sim

³⁵¹ *Ibid.* 63 p.

verdadeiros e legítimos romances. Se sua temática remete muito frequentemente à “era dos heróis”, ao período de infância da humanidade, o espírito da figuração já é o da idade adulta, do atraente e vitorioso prosaísmo da vida humana.³⁵²

Tal qual Adorno e Benjamin, Lukács nunca se preocupou com a obra de Tolkien. Mas, se submetermos a obra de Tolkien a seu instrumental teórico poderemos iluminar alguns pontos da nossa discussão. O primeiro ponto é que a incorporação de elementos de épicas anteriores ao romance não é uma novidade de Tolkien. Incorporar elementos da epopeia e poderíamos dizer de outras épicas pré-modernas, é um desdobramento das temáticas tratadas pelos romances históricos, pelo menos, desde Walter Scott.

Entretanto, o grande elogio de Lukács a Scott se dá por conta da figuração prosaica da vida humana, por seu realismo no trato das temáticas heroicas, por lidar como “adulto” com os temas tratados mesmo quando eles remetam à “infância”. Certamente, as referências à infância e à idade adulta são metáforas da sociedade ocidental como um todo. Mas, ainda assim é sintomático que uma boa parte da crítica trate a obra de Tolkien como infantil.

Será que a falta de “realismo” de Tolkien é o suficiente para caracterizá-lo dessa forma? Afinal, se tomarmos as outras características elencadas por Lukács para caracterizar uma narração, isto é, os narradores do *legendarium* distinguem e ordenam os fatos, e o fazem a partir de uma perspectiva temporal que trata os acontecimentos retrospectivamente por terem uma significação humana, e, mais importante, as personagens de Tolkien são historicamente determinadas.

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalece-los e avivá-los. A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis* social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua *práxis* social. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. A sua ação é tanto mais geral e empolgante quanto mais este elemento essencial – o homem e sua *práxis* social – aparece, não na forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que não é inventado e sim, apenas, descoberto.³⁵³

Ressaltemos, antes de tudo, um detalhe do trecho, Lukács diz que a *práxis* social aparece nas obras épicas não como algo inventado, mas como algo descoberto. Exatamente,

³⁵² LUKÁCS, **O romance histórico**. 52 p.

³⁵³ LUKÁCS, **Ensaio sobre literatura**. 60-61 pp.

aquilo que Tolkien dizia sobre a escrita de seu *legendarium*, ele estava descobrindo os meandros de Middle-earth e não inventando-os. Embora a utilização da mesma analogia seja interessante, os leitores de Lukács a tomam pelo que é: uma analogia sobre como a literatura representa e expressa o mundo vivido.

O mais importante, contudo, é que podemos ler a *práxis* social exaltada no texto, como a ação humana voltada a construir, reconstruir e transformar o mundo. A *práxis* social pressupõem que os indivíduos são sujeitos de sua própria história. Essa apreensão, quando aplicada à epopeia modifica o modo de ver a Grécia antiga que Lukács desenvolveu em *A teoria do romance*, pois, este individualismo do sujeito da história não se adequa teoricamente às Comunidades, mas, isto é uma discussão para outro momento. O ponto focal é a forma de encarar o mundo, quando o escritor épico incorpora a *práxis* social em sua obra, ele está demonstrando que os indivíduos são sujeitos históricos.

Em certo sentido, Adorno incorpora estes argumentos nas suas reflexões. Não se pode mais narrar no século XX, porque o indivíduo entra em declínio com a ascensão da indústria cultural. O desaparecimento da faculdade de narrar do romance é ambientado “no curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje [1954] se intensificou ao máximo, [... que torna a possibilidade de narrar] questionável.”³⁵⁴. Isso porque, “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice”³⁵⁵.

Assim, podemos inferir que Adorno incorpora elementos das teorias de Benjamin acerca das narrativas e da experiência, bem como das teorias de Lukács no que se refere à épica e ao romance, para formular uma das “mortes” do romance. Adorno não utiliza esta expressão. Todavia, ele argumenta que as transformações no romance em direção à subjetividade foram tão extensas que ameaçaram o caráter épico do romance. Defende que narrar é impossível porque o indivíduo – o sujeito histórico tão importante para a ascensão da burguesia – entra em colapso com o desenvolvimento da indústria cultural e com a ascensão do fascismo, na esteira da padronização. Adorno declara, logo no início de seu texto “o romance foi a forma literária específica da era burguesa.”³⁵⁶. Cabe-nos perguntar, então: o que chegou ao fim, o romance ou a era burguesa? Se, estivermos corretos em nossa leitura até aqui, podemos dizer que, para Adorno, ambos.

³⁵⁴ ADORNO, *Notas de Literatura I*. 55 p.

³⁵⁵ *Ibid.* 56 p.

³⁵⁶ *Ibid.* 55 p.

Entretanto, se o romance é forçado em direção à subjetividade, como podemos explicar LOTR? O romance de Tolkien é épico no sentido utilizado por Lukács e por Adorno. Poderíamos dizer, inclusive, que possui características épicas suficientes para ser chamado de *epic fantasy* (fantasia épica) por toda uma gama de críticos. Do mesmo modo, caracterizar o *legendarium* como um produto da indústria cultural é bastante improvável, podemos caracterizar a obra de muitas maneiras, mas padronizada não é um bom adjetivo. Não temos elementos suficientes para afirmar que a interpretação de Adorno sobre a impossibilidade de narração nos romances do século XX esteja completamente equivocada. Talvez, se Adorno se observasse também a literatura produzida fora da Europa, suas conclusões seriam diferentes.

Mas, temos indícios de que, de algum modo, Tolkien conseguiu contornar estas limitações “objetivas”. E este é o nascimento do novo gênero, o nascimento do *modern fantasy* como conhecemos hoje.

Note que Lukács também se mostrava bastante preocupado com o futuro do romance, mas ele acreditava – ou se forçava a acreditar – que o mundo soviético, de algum modo, resgataria o sujeito histórico dos escombros da história. Não como o burguês, mas como o proletário, que resgataria a grande épica de sua decadência. Claramente, Tolkien está o mais distante possível do realismo soviético e, ainda assim, parece ser capaz de constituir romances narrados e verdadeiramente épicos.

A contradição pode ser compreendida em outro aspecto. Nos textos que abordamos aqui, Adorno e Lukács não discutiram as vanguardas e seus desdobramentos práticos e teóricos. É bastante sintomático, além disso, a posição de Lukács frente à obra de Kafka. Lukács a considerou irrealista por levar o caráter fragmentário da Modernidade ao extremo subjetivista. Mesmo que tal posicionamento seja alterado nos textos de maturidade, a apreensão permanece. Ao contrário, Benjamin incorporou as vanguardas à suas reflexões, acolheu as transformações do romance, que passou a incorporar a subjetividade, os fragmentos, a montagem etc. como uma continuação dessa forma épica, sendo dotada agora, de novas potencialidades.

Ao tratar da obra de Kafka, Benjamin nos lembra que a incorporação de elementos de contos de fadas não só é possível, como pode ser bastante produtiva para a literatura do século XX:

O conto de fadas é a tradição que narra a vitória sobre estes poderes [mitos]. E Kafka escreveu contos de fadas para dialéticos quando se propôs a narrar sagas. Introduziu nelas pequenos truques, e deles extraiu a prova de que

‘mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação’.³⁵⁷ (BENJAMIN, 2012, p. 154)

Ao contrário de Kafka, Tolkien não inclui pequenos truques e estratégias em suas obras para produzir contos de fadas para dialéticos. Entretanto, os romances e as narrativas de Tolkien também expressam as limitações e as fragmentações da Modernidade. E, tal qual as obras de Kafka, não são completas devido mais a impossibilidade de completude do mundo moderno e menos a incapacidade técnica do autor em concluí-la.

Como dissemos várias vezes, o *legendarium* tolkeano é composto por diversos tipos de textos, baladas, versos, árvores genealógicas, tratados sobre calendário, tratados sobre ervas, tratados sobre línguas e guias de pronúncia, contos, “textos historiográficos”, lendas, traduções e tratados sobre tradução, narrativas orais, entre outros. E vale lembrar, muitos desses textos são fragmentos, que incorporam e expressam a ruína do mundo a que se referem, que por um processo de montagem, tal qual de romances vanguardistas na interpretação de Benjamin, constituem romances e/ou fragmentos de romances.

Apesar disso, as diferenças entre as obras de Kafka e Tolkien são maiores que as semelhanças. Isso se dá, principalmente, porque Kafka não tenta resgatar um passado pré-moderno para dar sentido ao mundo. As diferenças são ideológicas, Tolkien defende a “tradição” da civilização ocidental como um modo de combater os “problemas” da civilização ocidental³⁵⁸. Isto é, apenas uma temporalidade anterior, ainda que fora do tempo, será capaz de garantir a sobrevivência da civilização ocidental. Os narradores de Tolkien são capazes de narrar porque não estão limitados à temporalidade do século XX.

³⁵⁷ BENJAMIN, **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 154 p.

³⁵⁸ WEST JR., John G. (Org.), **Celebrating Middle-Earth: The Lord of the Rings as a Defense of Western Civilization**, 1º. Seattle, WA: Inkling Books, 2002.

Considerações Finais

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo.*³⁵⁹

Ao final do percurso desta exposição, esperamos ter demonstrado nossa apreensão sobre o gênero *modern fantasy*. Desde o princípio da discussão, apoiamo-nos na ideia de que o gênero é o *locus* onde a obra literária encontra a História. Tentamos demonstrar, no decorrer dessas páginas, que o diálogo estabelecido entre o *modern fantasy* e a História do século XX, passa pela contraposição de dois modelos acerca do funcionamento do mundo: de um lado, temos um Mundo profano, secular, o mais distante possível de qualquer apreensão mágica; do outro lado, temos um Mundo sagrado, harmônico e tendo a magia como seu elemento constituinte.

Tais modelos de funcionamento do mundo estão ligados a duas temporalidades divergentes, que também são antagônicas entre si. Temos de um lado uma temporalidade histórica, prosaica, que incorpora a mudança e as transformações, uma temporalidade perene; e do outro lado temos uma temporalidade mítica, simbólica, inerte, que está fora do próprio tempo, uma temporalidade que aspira à eternidade.

Todo o *legendarium* tolkeano é constituído a partir desse duplo embate. Ou, ao menos, este duplo embate direciona o modo como as narrativas do *legendarium* se relacionam com a História. Neste caso, poderíamos afirmar que o gênero *modern fantasy*, ou *epic fantasy*, é constituído desse duplo embate.

Este aspecto da hipótese de trabalho que propomos, ao final dessa etapa de nossa discussão, parece-nos ainda mais forte. Como fruto do confronto entre temporalidades e modos de explicação do mundo contrastantes, o *legendarium* tolkeano apresenta como resultado um mundo constituído por magia e uma temporalidade fora do tempo. Demonstrar tal organização, foi o principal objetivo deste trabalho, pois nos parece que esta é a estrutura na qual o *modern fantasy* foi erigido.

A característica mais distintiva do *legendarium* tolkeano – e do *modern fantasy* em geral – é a forma de representar o embate acerca dos modelos de entendimento do mundo. Isto porque, o confronto da representação ganha contornos objetivos. O confronto entre ambas as perspectivas não é apenas um confronto entre visões diferentes acerca de um mesmo mundo. O

³⁵⁹ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

confronto é representado e objetivado num mundo outro. Um mundo que, objetivamente, é mágico e construído literariamente como oposição ao mundo objetivamente prosaico do século XX.

Argumentamos em nosso trabalho que Tolkien cria esse mundo outro, esse mundo mágico, fundamentado numa apreensão neoplatônica sobre o funcionamento do mundo. Arda, o mundo do *legendarium*, é um mundo Uno, indiviso e harmônico. É um mundo criado por música. É um mundo com Alma. Um mundo onde tudo que existe: natureza, objetos e todos os seres, possuem suas próprias almas e são relacionados entre si. Há relações de simpatia ou de antipatia em todos os lugares, em todos os seres. A magia, portanto, não é um acidente nesse mundo. A magia não é uma ruptura. Ao contrário, a magia é um desdobramento da própria natureza do mundo.

Aquilo que é expresso no *legendarium*, portanto, é um mundo que objetivamente possui uma natureza distinta. Um mundo em que os limites daquilo que é considerado natural, possível ou racional divergem completamente do mundo conforme é compreendido no século XX. A natureza em Arda abarca elementos, fenômenos e objetos que seriam considerados sobrenaturais na Europa do século XX, mas que são naturais em sua própria estrutura de referência. Chamamos esses elementos de preternaturais, seguindo a conceituação dos demonologistas do início da Modernidade, indicada por Clark.

Mesmo que apareça pouco durante o texto, esta ideia é central em nossa formulação. A magia em Arda se apresenta como expressão do mundo preternatural. Em outras palavras, a magia é uma expressão de um poder que está acima do poder dos homens e mulheres “normais”, mas que ainda assim, é natural para os seres que a executam. Desse modo, a magia no *legendarium* não é um evento sobrenatural, não está fora ou acima da natureza em nenhuma medida.

Nesse sentido, do mesmo modo que a chamada literatura fantástica que tratamos na Parte I, podemos inferir que a constituição do gênero *modern fantasy* se relaciona com os conceitos de realidade, de natureza, de racionalidade. Mas, a forma do relacionamento é diferente. Não temos uma tensão entre duas diferentes apreensões de realidade, como no fantástico. Não temos, tampouco, uma incorporação do meta-empírico ao cotidiano como no neofantástico. Sequer temos um mundo onde o sobrenatural existe, como no maravilhoso. O que temos é um mundo mágico, um mundo onde a natureza possui outros limites.

Indicar Arda como um mundo mágico, e não simplesmente um mundo que contém magia, é fundamental. Diversos gêneros podem representar um mundo em que a magia

funcione, mas o número diminui consideravelmente ao tratarmos de um mundo mágico. Porque para o mundo efetivamente ser considerado um mundo mágico, o universo literário deve redesenhar os limites da natureza de sua própria contemporaneidade. Poderíamos argumentar, por exemplo, que o mundo de alguns contos de fadas é um mundo mágico. Mas, no sentido em que estamos propondo, as epopeias não seriam.

Certamente, nem todas as obras do *modern fantasy* criaram mundos a partir do neoplatonismo e/ou das crenças religiosas e políticas de Tolkien. Em outras palavras, nossa apreensão não é que o neoplatonismo é o ponto central na construção do gênero. A apreensão do mundo harmônico do neoplatonismo foi o modo que Tolkien encontrou para criar um mundo mágico, não significa que é o único. Cada obra de *modern fantasy* pode criar um sistema de magia próprio. O ponto central que propomos é que, para pertencer ao gênero, a obra deve possuir um mundo constituído por magia.

Há ainda outro pilar do *modern fantasy* que tratamos em nosso trabalho. A disputa entre temporalidades distintas. Poderíamos argumentar que o confronto de temporalidades é apenas a outra face do confronto entre modelos de compreensão do mundo. Entretanto, ainda assim, precisaríamos lidar com algumas especificidades. Desse modo, indicamos a solução encontrada por Tolkien para lidar com o confronto como um outro pilar do gênero.

As narrativas do *legendarium* possuem uma temporalidade específica. Há um deslocamento temporal dos eventos narrados para um tempo fora do tempo. De certo modo, o *legendarium* tolkeano funda o gênero justamente por constituir uma espécie de ucronia que se diferencia das demais ucronias. Há diversos gêneros literários que possuem obras que, de algum modo, deslocam os eventos narrados para fora do tempo: contos de fadas, utopias, distopias, ficções científicas etc. O que diferencia a obra de Tolkien é que ela exige que simultaneamente, o mundo esteja fora do tempo, e que o mundo e as personagens sejam historicamente condicionados.

Dessa forma, o confronto de temporalidades é materializado na produção literária. A aparência de *The Lord of The Rings* apresenta uma temporalidade pré-moderna, um mundo agrário, muitos críticos diriam que é uma temporalidade medieval, outros diriam uma temporalidade mítica. Contudo, as personagens não se adequam plenamente a nenhuma dessas temporalidades. As personagens são indivíduos modernos, alguns mais outros menos. Mas, de um modo geral, todas as personagens são historicamente condicionadas.

O principal fruto desse confronto de temporalidades pode ser percebido na forma que as obras assumem. O conto de fadas, a epopeia e a saga são as primeiras formas pelas quais

todos os críticos, de um modo ou de outro, tentam interpretar as obras do *legendarium*. Este caminho é um desdobramento dos argumentos do próprio Tolkien, seja em seu ensaio *On Fairy-Stories*, nas suas cartas ou no prefácio de LOTR. A intenção de Tolkien era que seus textos fossem compreendidos como partes do espectro de formas literárias que tratam dos mitos, desde os contos cosmogônicos ao conto de fadas romântico.

Entretanto, a única forma literária capaz de abarcar e expressar em si mesma tal conflito de temporalidades é o romance. Desse modo, por mais que incorpore diversos elementos de outras formas literárias, todo o *legendarium* é constituído por romances ou fragmentos de romances. Para sermos ainda mais específicos, a obra assume a forma do romance histórico. Contudo, não se estabelece como um romance histórico *sui generis*. A forma permanece incompleta e imperfeita. O tempo representado possui as principais características de um tempo histórico, entretanto, é um tempo fora do tempo. É um tempo que se pretende mítico, suspenso, eterno, ao passo que condiciona social e historicamente as suas personagens. Dessa contradição é que temos o *Ersatz* de romance histórico.

É importante ressaltarmos que esta não foi a primeira forma que Tolkien tentou imprimir à sua obra. Como temos acesso a inúmeros materiais incompletos, em diversos estágios de desenvolvimento e organização, sabemos que a forma da Utopia foi tentada e abandonada. Mesmo que o viajante e narrador, Eriol, desapareça completamente do *legendarium*, uma série de estruturas narrativas sobrevivem como fragmentos, como ruínas. Da montagem desses fragmentos e ruínas que o sucedâneo de romance histórico será construído. Inclusive, estes fragmentos serão apontados como artifícios que geram profundidade à narrativa tolkeana. É o tipo de “historicidade” que será buscada em todas as obras do *modern fantasy*, tendo a construção tolkeana como referência direta ou indireta.

A relação da *modern fantasy* com a Utopia é ainda mais profunda do que estamos indicando. As raízes de ambos no platonismo e no neoplatonismo são importantes para compreendermos não apenas a temporalidade, mas também a própria formatação da magia no *legendarium*, além de inúmeras outras referências e incorporações.

Entretanto, não podemos finalizar nosso texto sem destacar um breve ponto. O único evento sobrenatural na perspectiva de natureza do *legendarium* se relaciona com a versão de Atlântida de Tolkien, que vale ressaltar é pontuada por diversos elementos advindos da Utopia. Estamos nos referindo, é claro, à destruição de Númenor por Eru-Ilúvatar, por Deus. Aqui, a interferência divina modifica o mundo, que se torna mais próximo do nosso, torna o

mundo menos mágico. Mas esta relação nos parece exclusiva do *legendarium*, não do *modern fantasy* em geral.

Indicamos, além disso, que Tolkien organizou seu *legendarium* como um *Ersatz* de romance histórico por vislumbrar uma “impossibilidade” de narrar no século XX. Para discutir esta perspectiva incorporamos Adorno, Benjamin e Lukács. Esta apreensão hoje é muito questionada. Aponta-se, inclusive que estes teóricos ficaram muito restritos às obras europeias e que, portanto, falharam em perceber que a narração ainda era praticada em outros locais.

Entretanto, esta crítica reforça o nosso argumento, não o contraria. Adorno, Benjamin, Lukács e Tolkien vislumbravam uma impossibilidade de narrar na Europa do século XX. Daí a busca de Tolkien por formas literárias arcaicas, por formações sociais arcaicas como forma de narrar. Parece-nos que a percepção de Tolkien era a de que o mundo do século XX não fazia sentido. E, nesse caso, a percepção do autor é o elemento central. Afinal, narrar significa distinguir e ordenar os acontecimentos, para que adquiram sentido. Eis o cerne da crítica de Tolkien à Modernidade. Uma crítica pautada numa tentativa de refundar o sentido retomando concepções de mundo pré-modernas. Não por acaso, Raymond Williams vincula o pensamento político de Tolkien a um conservadorismo, católico e agrário. Não por acaso, a obra de Tolkien se apresenta como *Ersatz*: busca-se formas que não são mais possíveis, produz-se um sucedâneo dessas formas e apresenta-as como sendo autênticas.

Por fim, o *modern fantasy* é um gênero literário profundamente ligado ao século XX, inclusive pelo falseamento das formas arcaicas. É um gênero que se desenvolve e se fortalece com a percepção da perda de sentido da vida e, por isso, elabora uma crítica aguda à própria dinâmica da vida moderna. Como o mundo desse tempo não faz sentido, deslocam-se os acontecimentos para fora do tempo (e os apresentam como autênticos). Como o mundo está quebrado, restaura-se a unicidade do mundo através da magia (um sucedâneo de restauração). Esta é a apreensão de mundo desse gênero: um *Ersatz*. Mas, apesar disso, um gênero que, salvo engano, se iniciou em setembro de 1937, quando John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) publicou *The Hobbit*, seu primeiro romance a se passar em Middle-earth.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. 1ª. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. 1ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ANTUNES, Thiago. **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis**. Dissertação de Mestrado., UNESP, Marília, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. 2ª. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUDEN, W. H. Good an Evil in The Lord of The Rings. **Tolkien Journal**, v. 3, n. 1, p. 5–8, 1967.
- AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento: Itália e França**. Trad. Tercio Redondo. 1ª. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. 1ª. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5ª. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 2).
- BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Trad. João Barrento. 1º. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. ((Filô/Benjamin)).
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8º. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 1º. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. **Morus - Utopia e Renascimento**, v. 2, n. 1, p. 4–10, 2005.
- BIRZER, Bradley. **O Mito Santificador de J.R.R. Tolkein: Interpretando a Terra Média**. Trad. Márcia Xavier de Brito. 1º. São Paulo, SP: Lvm Editora Ltda, 2020.
- BLOOM, Harold (Org.). **J. R. R. Tolkien's The lord of the rings**. 1º. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008. (Bloom's modern critical interpretations).

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. 1ª. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção Letras, N° 9).

CAMPANELLA, Frei Tommaso. **A cidade do sol: diálogo poético**. Trad. Carlos Eduardo Ornelas Berriel. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2022. (Clássicos).

CAMPBELL, Joseph. **O Poder Do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 23ª. São Paulo: Editora Palas Athena, 2005.

CARPENTER, Humphrey (Org.). **As cartas de J.R.R. Tolkien**. Trad. Gabriel Blum Oliva. 1ª. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

CARPENTER, Humphrey. **Tolkien: uma biografia**. Trad. Ronald Kyrmse. 1ª. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

CARTER, Lin. **Imaginary Worlds: The Art of Fantasy**. 1. ed. New York: Ballantine Books, 1973.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. 1º. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHANCE, Jane. **Tolkien's art: a mythology for England**. Rev. ed. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

CHANCE, Jane; SIEWERS, Alfred K. (Orgs.). **Tolkien's Modern Middle Ages**. 1º. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 2020.

DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural Francesa**. Trad. Sonia Coutinho. 2ª. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (Biblioteca de História, 13).

DAY, David. **An encyclopedia of Tolkien: the history and mythology that inspired Tolkien's world**. San Diego, California: Canterbury Classics, 2019.

DUNNE, John S. The Friends of God "Guided and Guarded" J. R. R. Tolkien. **Journal of Law and Religion**, v. 11, n. 1º, p. 323–342, 1994.

DURKHEIM, Émile. **Da Divisão do Trabalho Social**. 2º. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EDHELLEN, Pedin; RENK, Thorsten. **Curso de Sindarin**. Trad. Gabriel Oliva Brum. 1ª. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2008.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. 1ª. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 3v.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6ª. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 52).

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. 1ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EVERETT, Justin; SHANKS, Jeffrey H. (Orgs.). **The Unique Legacy of Weird Tales: The evolution of modern fantasy and horror**. 1ª. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.

FIMI, Dimitra. “Mad” Elves and “Elusive Beauty”: some Celtic Strands of Tolkien’s Mythology. **Folklore**, v. 117, n. 2º, p. 156–170, 2006.

FONSTAD, Karen Wynn. **O atlas da terra-média**. Trad. Cristina Casagrande. 1ª. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2022.

FRAZER, James George. **The Golden Bough: a study of magic and religion**. 1ª. Signal Hill, CA: Heritage Illustrated Publishing, 2014.

FURTADO, Filipi. **A construção do fantástico na narrativa**. 1º. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARIN, Eugênio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

GARIN, Eugênio. **O Zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

GOUGH, John. Tolkien’s Creation Myth in The Silmarillion - Northern or Not? **Children’s Literature in Education**, v. 30, n. 1, p. 1–8, 1999.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. 1º. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. **Tempos interessantes: uma vida no século XX**. Trad. S. Duarte. 1ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso; seguido de Daisy Miller**. Trad. Guilherme da Silva Braga; Henrique Guerra. 1ª. Porto Alegre: L & PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket).

KIECKHEFER, Richard. **Magic in the Middle Ages**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KLAUTAU, Diego Genu. **Paideia Mitopoética: a educação em Tolkien**. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/1873>>. Acesso em: 9 set. 2021.

KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. 1º. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. 1ª. Lisboa: Edições 70, 2010. (Lugar da História, 24).

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O narrar ritualístico (The Lord of The Rings de J. R. R. Tolkien)**. Tese de Doutorado, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O Senhor dos Anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra**. 1ª. São Paulo: Devir & Arte e Ciência, 2004.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin**. 1º. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. 1º. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 1º. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. 1º. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélcio Schneider. 1ª. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do antigo regime**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008.

MONTEIRO, Maria do Rosario. A afirmação do impossível. **JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias**, v. XXV, n. 911, p. 1-7, 2005.

MONTEIRO, Maria do Rosario. A Utopia na Literatura Fantástica: um exemplo. *In*: CENTENO, Yvete (Ed.). **Utopia: mitos e formas**. 1º. Lisboa: Accarte, 1990.

MORAN, Patrick. **The canons of fantasy: lands of high adventure**. Cambridge, United Kingdom; New York, NY, USA: Cambridge university press, 2019. (Cambridge elements).

MORRIS, William. **The Wood Beyond the World**. 1ª. London: Longmans, green and Co., 1913.

MORUS, Tomás. **A Utopia: ou O Tratado da Melhor Forma de Governo**. Trad. Paulo Neves. 1ª. Porto Alegre: L&PM, 2001.

NEWMAN, J. K. J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings": A Classical Perspective. **Illinois Classical Studies**, v. 30, p. 229–247, 2005.

PALMER-PATEL, C. **The Shape of Fantasy: Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy**. 1º. New York and London: Routledge, 2020.

PLATÃO. **As Grandes Obras (23 diálogos)**. Trad. Carlos Alberto Nunes, Maria Lacerda de Souza; A. M. Santos. 1. ed. [s.l.]: Mimética, 2019.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Trad. Américo Sommerman. 2ª. São Paulo: Polar, 2018.

POE, Edgar Allan; DOYLE, Arthur Conan; STOCKTON, Frank R; *et al.* **Contos de Suspense e Terror: Obras primas de grandes mestres do conto**. 2ª. [s.l.]: Le Books, 2017. Disponível em: <<https://www.overdrive.com/search?q=BBE1A44F-42DF-4115-922B-A5A0D69575A5>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Trad. Jasna P. Sarhan. 2ª. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. 1º. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.). **O fantástico como textualidade contemporânea**. 1ª. Uberlândia - MG: Edibrás, 2019.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: author of the century**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2000.

SIMON & SCHUSTER BOOKS. Ursula Le Guin discusses Lord of the Rings. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M_Pgcy3G5V4>. Acesso em: 18 out. 2022.

STANTON, Michael N. **Hobbits, elfos e magos**. Trad. Fernanda Sampaio. 1ª. Rio de Janeiro: Frente, 2002.

THORNDIKE, Lynn. **History of Magic and Experimental Science: during the first thirteen centuries of our era**. New York and London: Columbia University Press, 1923. 13v.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3ª. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN BRASIL. G. R. R. Martin fala sobre Tolkien. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PdfqN4FrK_E>. Acesso em: 18 out. 2022.

TOLKIEN, J. R. R. **Beren and Lúthien**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves; Almiro Pisetta. 1º. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. Trad. Waldéa Barcellos. 1ª. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre história de fadas**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

TOLKIEN, J. R. R. **The Book of Lost Tales 1**. 1º. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1992. 12v. (The History of Middle-Earth, 1).

TOLKIEN, J. R. R. **The Book of Lost Tales 2**. 1º. New York: Del Rey Book & Ballantine Books, 1992. 12v. (The History of Middle-Earth, 2).

TOLKIEN, J. R. R. **The Children of Húrin**. 1º. New York: William Morrow, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **The Fall of Gondolin**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2018.

TOLKIEN, J. R. R. **The History of Middle-Earth II - (VI - The Return of the Shadow; VII - The Treason of Isengard; VIII - The War of the Ring; IX -Sauron Defeated)**. 1ª. London: Harper Collins Publishers, 2002. 12v. (The History of Middle-Earth, 6–9).

TOLKIEN, J. R. R. **The History of Middle-Earth III - (X - Morgoth's Ring; XI - The War of the Jewels; XII - The Peoples of Middle-earth)**. 1ª. London: Harper Collins Publishers, 2002. 12v. (The History of Middle-Earth, 10–12).

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit or There and Back Again**. 5º. London: Harper Collins Publishers, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lays of Beleriand**. 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1994. 12v. (The History of Middle-Earth, 3).

TOLKIEN, J. R. R. **The letters of J.R.R. Tolkien**. London: Harper Collins Publishers, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2005.

TOLKIEN, J. R. R. **The lost road and other writings: language and legend before The Lord of the Rings**. 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1996. 12v. (The History of Middle-Earth, 5).

TOLKIEN, J. R. R. **The Monsters and the critics and other essays**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **The nature of Middle-earth: late writings on the lands, inhabitants, and metaphysics of Middle-earth**. 1ª. London: HarperCollinsPublishers, 2021.

TOLKIEN, J. R. R. **The shaping of Middle-earth: the Quenta, the Ambarkanta, and the Annals**. 1ª. New York: Del Rey Books & Ballantine Books, 1995. 12v. (The History of Middle-Earth, 4).

TOLKIEN, J. R. R. **The Silmarillion**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2011.

TOLKIEN, J. R. R. **Unfinished Tales: of Númenor and Middle-earth**. 1º. London: Harper Collins Publishers, 2009.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vida de santos**. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. 1º. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

WEST JR., John G. (Org.). **Celebrating Middle-Earth: The Lord of the Rings as a Defense of Western Civilization**. 1º. Seattle, WA: Inkling Books, 2002.

WHITE, Michael. **J. R. R. Tolkien: O Senhor da Fantasia**. Trad. Bruno Dorigatti. 1º. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

WHITE, Michael. **Tolkien: uma biografia**. Trad. Alda Porto. 1ª. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. 1º. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMSON, Jamie. **The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series**. 1º. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Tolkien. [s.l.]: Fox Searchlight Pictures, 2019.