

"Tree by Tolkien": J.R.R. Tolkien e a Teoria dos Contos de Fadas



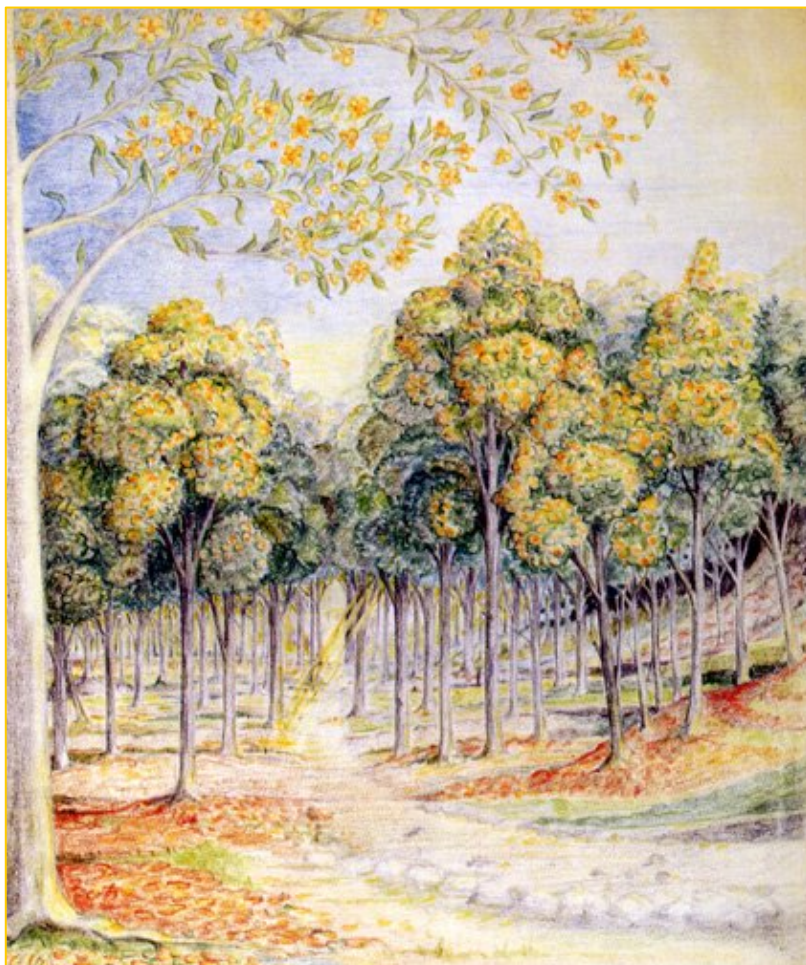
Sílvia do Carmo Campos Raposeira
Universidade Aberta de Lisboa

Sílvia do Carmo Campos Raposeira

"Tree by Tolkien": J.R.R. Tolkien e a
Teoria dos Contos de Fadas

Mestrado em Estudos Ingleses
Orientador: Professor Doutor Ricardo Prata

Universidade Aberta de Lisboa
Lisboa 2006



Floresta de *Lothlórien*.

Ao orientador, cujo auxílio e orientação constantes foram essenciais para que não perdesse o fio à meada; ao marido, cuja paciência e sorriso constituíram um porto de abrigo; à família pela atenção e ajuda técnica, e, em especial, à avó, Carmina Raposeira, pelas muitas histórias que me contou em pequena.



Montanha de *Taniquetil* em *Valinor*.

I propose to speak about fairy-stories, though I am aware that this is a rash adventure. Faërie is a perilous land, and in it are pitfalls for the unwary and dungeons for the overbold. And overbold I may be accounted, for though I have been a lover of fairy-stories since I learned to read, and have at times thought about them, I have not studied them professionally. I have been hardly more than a wandering explorer (or trespasser) in the land, full of wonder but not of information.

(Tolkien, “On Fairy-Stories” 3)

Índice

| | |
|---|-----|
| Índice de imagens | 5 |
| Introdução | 6 |
| Capítulo I: J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas e da <i>Verdade</i> do Mito | 11 |
| 1.1. J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas | 20 |
| 1.2. J.R.R. Tolkien e a Defesa da <i>Verdade</i> do Mito | 35 |
| Capítulo II: A (Sub)criação de uma Mitologia para Inglaterra..... | 58 |
| 2.1. “Leaf by Niggle” e “On Fairy-stories”: O Subcriador e a Subcriação | 65 |
| 2.2. “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”: Os Elementos dos Contos de Fadas | 81 |
| Capítulo III: A Construção de “The Silmarillion” e os Elementos dos Contos de Fadas em <i>The Silmarillion</i> | 112 |
| 3.1. Os Elementos dos Contos de Fadas em <i>The Silmarillion</i> : Uma Leitura de “The Lay of Eärendil” | 144 |
| Conclusão..... | 169 |
| Bibliografia Consultada | 183 |
| Anexos | 191 |
| Anexo A: “Mythopoeia” | 192 |
| Anexo B: “The Lay of Eärendil” | 198 |

Índice de Imagens

| | |
|----------------|--|
| Capa | <i>Tree of Tales</i> , desenhada por Tolkien. |
| Pág. 2 | Floresta de <i>Lothlórien</i> , desenhada por Tolkien. |
| Pág. 3 | Montanha de <i>Taniquetil</i> em <i>Valinor</i> , desenhada por Tolkien. |
| Pág. 6 | Símbolo heráldico de Lúthien, desenhado por Tolkien. |
| Pág. 11 | Outro símbolo heráldico de Lúthien, desenhado por Tolkien. |
| Pág. 58 | Símbolo heráldico com os <i>Silmarils</i> , desenhado por Tolkien. |
| Pág. 112 | Símbolo heráldico de Eärendil, desenhado por Tolkien. |
| Pág. 169 | Símbolo heráldico de Idril, desenhado por Tolkien. |
| Pág. 176 | <i>Tree of Tales</i> , desenhada por Tolkien. |



Introdução

But I am, as I say, an amateur. And if that means that I have neglected parts of my large field, devoting myself mainly to those things that I personally *like*, it does also mean that I have tried to awake *liking*, to communicate delight in those things that I find enjoyable. (Tolkien, “Valedictory Address”. 226)

Durante 34 anos J.R.R. Tolkien foi professor na Universidade de Oxford, de 1925 a 1959, anos nos quais se dedicou ao ensino do Anglo-Saxão e, em especial, ao ensino de obras literárias em *Old English*. No seu discurso de despedida, do qual se retirou o excerto supracitado, Tolkien apresenta-se como amador, assumindo que o trabalho universitário desenvolvido enquanto professor terá sido orientado segundo o seu gosto pessoal. Tolkien direccionou assim as suas aulas e palestras para assuntos e obras da sua predilecção, sendo impossível conter a emoção e o prazer quando leccionava.

Este mesmo prazer sentido com a actividade de docente verifica-se também na sua produção literária, uma vez que Tolkien iniciou o processo de escrita do seu imaginário, em primeiro lugar, para satisfazer uma vontade interior e um gosto pessoal, depois para entretenimento do seu núcleo familiar e de amigos, e só depois para gáudio de um elevado número de admiradores anónimos.

A literatura fantástica, a qual se encontrava numa posição pouco estável, na primeira metade do século XX, devido ao descrédito por parte de académicos e leitores, não era considerada como digna de pertencer ao cânone literário, não era estudada nas universidades, encontrando-se relegada para a esfera de um diminuto público infantil. Tolkien deu um grande contributo para a mudança de atitude do público em geral face à Fantasia, e, presentemente, volvidos cerca de cem anos sobre as primeiras leituras de infância, ele é um dos responsáveis pelo novo estatuto adquirido pelo género, pelo aumento de vendas de livros de pendor fantástico, pela realização e adaptação de obras fantásticas ao cinema, e pelo simples facto de cada vez mais se escreverem dissertações de mestrado dedicadas ao universo da Fantasia, como esta que aqui se inicia.

J.R.R. Tolkien não foi, contudo, o único autor com um papel activo na consagração da literatura fantástica: muitos o antecederam, como G.K. Chesterton, George MacDonald ou Lewis Carroll; outros foram seus contemporâneos, como C.S. Lewis; outros, ainda, posteriores, como Ursula K. Le Guin, Marion Zimmer Bradley ou mesmo J.K. Rowling, para nomear apenas alguns.

O legado destes autores vai muito para além da mera narração de histórias e aventuras, e Tolkien não escapou à regra, pois as suas obras constituem um vasto repositório de lendas e mitos, assim como todo um imaginário construído até ao mínimo detalhe: línguas, mapas, raças, costumes, cronologias... *Middle-earth* e *Aman* não se tratam apenas de nomes, mas de microcosmos dentro do continente

de *Arda*, de partes de um mundo secundário ou *Secondary World*, de um espaço imaginário e subcriado, em tudo semelhante e diferente da realidade do *Primary World*.

Neste trabalho procurar-se-á proceder, em primeiro lugar, a um levantamento das convicções teóricas sobre o género fantástico, que estão por detrás da construção do universo alternativo de Tolkien, o qual apelidava este tipo de literatura de *Fairy-stories*. O conto de fadas obedecia, segundo Tolkien, a uma série de factores, determinantes para a criação de consistência interna. O Capítulo I: “J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas e da *Verdade* do Mito” terá como objectivo a delimitação desses mesmos factores ou elementos constituintes dos contos de fadas, como por exemplo a Recuperação, o Escape, a Consolação e o Final Feliz, de acordo com a perspectiva de Tolkien. Contudo, será também tida em linha de conta a teoria desenvolvida por outros estudiosos da Fantasia. A par da defesa dos contos de fadas, tentar-se-á abordar outros conceitos significativos para uma melhor compreensão do imaginário de Tolkien, como o da *verdade* do mito e a noção de Subcriação e Subcriador, assim como serão referidos aspectos da vida pessoal e académica do autor, os quais condicionaram a sua forma de criação literária.

Nos Capítulos II e III o enfoque recairá na detecção da teoria sobre os contos de fadas em obras específicas de Tolkien. No Capítulo II: “A (Sub)criação de uma Mitologia para Inglaterra” será feita a análise de três contos menos conhecidos: “Leaf by Niggle”, “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”; no Capítulo III: “A Construção de ‘The Silmarillion’ e os Elementos dos Contos de Fadas em *The Silmarillion*” analisar-se-á, na impossibilidade de se abarcar a totalidade das narrativas de *The Silmarillion*, o conto “Eärendil the Evening Star”.

O objectivo das análises é, todavia, diferente, pois enquanto que no Capítulo II se tentará provar que, apesar da opinião contrária do próprio autor, os três contos

podem ser inseridos no cômputo de escritos sobre a criação de uma mitologia para Inglaterra, no Capítulo III essa problemática não se coloca. *The Silmarillion* faz seguramente parte da mitologia criada por Tolkien, porém a leitura de “Eärendil the Evening Star”, ao tratar das semelhanças e disparidades em relação à teoria dos contos de fadas, procurará destacar um fio condutor presente em praticamente todos os textos de Tolkien: os temas, os motivos, os símbolos, os mitos e a forma de construir personagens e espaços.

Na conclusão proceder-se-á a um afunilamento dos tópicos e questões debatidos ao longo dos três capítulos, numa tentativa de enunciação e resumo da teoria dos contos de fadas segundo J.R.R. Tolkien, tentando-se ainda a reunião das ilações surgidas com a elaboração deste trabalho.

Durante o trabalho de pesquisa levado a cabo para a elaboração desta dissertação verificou-se uma falta de literatura crítica sobre os contos escolhidos, facto que condicionou o recurso a autores que pudessem constituir uma base para a análise realizada.

Procurando-se, ainda, simplificar a leitura deste trabalho, deverá ser referido que, dentro do espólio literário de Tolkien, se verificam diferenças quanto à grafia de algumas palavras, assim como nem todos os autores citados seguem a mesma ortografia de Tolkien. No trabalho tentou adoptar-se sempre a mesma grafia, a qual pode não conferir com as citações, nas quais se manteve o original do autor citado. Uma destas diferenças ortográficas recai sobre o vocábulo *Faërie*, mas é visível também no nome de algumas personagens e lugares.

De forma a diferenciar alguns termos optou-se pela utilização de maiúsculas: Fantasia para designar o género fantástico e fantasia para o conceito sinónimo de imaginação; Homem, Elfo e Anão quando se trata das raças dos habitantes de *Middle-earth*; ou, no caso das personagens dos contos de fadas, quando o seu

nome deriva da sua profissão ou estatuto, como por exemplo Rainha das Fadas, Rei dos Elfos ou Cozinheiro. Para o termo conto de fadas, pelo contrário, e, apesar de designar um género, optou-se pela utilização de minúsculas, uma vez que Tolkien é o único que referencia a Fantasia desta forma e usa o termo indiscriminadamente para nomear também a forma literária. A redacção deste trabalho obedeceu aos princípios propostos pela *Modern Language Association* (Gibaldi, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6ª edição).

Por fim, encontram-se anexadas a este trabalho as versões integrais do poema “Mythopoeia” e de “The Lay of Eärendil”, de forma a facilitar a sua compreensão global, ainda que as referências bibliográficas das citações se reportem às versões originais.



Capítulo I: J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas e da *Verdade* do Mito

Mr. Butterbur (...) ‘All right, Mr. Underhill! But if you’re going to do any more tumbling, or *conjuring*, or whatever it was, you’d best warn folk beforehand – and warn *me*. We’re a bit *suspicious* round here of anything *out of the way* – *uncanny*, if you understand me; and we don’t take to it all of a sudden’¹. (Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 219)

Mr. Butterbur é o proprietário da estalagem *The Prancing Pony*, em *Bree*, onde os quatro *Hobbits*, Frodo, Sam, Merry e Pippin, ficam alojados durante uma noite. Esta noite constitui um marco importante na demanda para destruir o Anel, na medida em que proporciona o primeiro contacto com o então denominado Strider. Independentemente dos acontecimentos ocorridos nessa noite em *Bree*, Mr. Butterbur, após o súbito desaparecimento de Frodo (utilizando o nome de Mr. Underhill) em público e em pleno bar repleto de clientes, utiliza os termos “conjuring”, “suspicious”, “out of the way” e “uncanny” para se referir ao tal

¹ Ênfase acrescentada.

desaparecimento inesperado. Se numa primeira leitura tais palavras poderiam até passar despercebidas, numa segunda, e tendo em conta os elementos que caracterizam o género fantástico, elas sobressaem do texto e assumem a sua posição na definição do género, definição essa que será abordada ao longo deste capítulo.

Numa tentativa de clarificação de algumas noções relacionadas com o fantástico, as quais serão utilizadas ao longo deste trabalho, e aludindo em especial à Fantasia de J.R.R. Tolkien, este capítulo irá debruçar-se sobre a definição dos seguintes conceitos: mito e mitologia, Fantasia e género fantástico, conto de fadas, Maravilhoso, Estranho e Sobrenatural, Subcriação e Subcriador.

Primeiramente e para evitar futuras confusões de termos, deverá ter-se em consideração que J.R.R. Tolkien utiliza o termo *fairy-story* para denominar um género literário que lhe era particularmente familiar²: o género fantástico.

Em termos literários, o fantástico é considerado como um género, convindo referir, embora este trabalho não trate da problemática dos géneros, que: “(...) um género literário constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (Furtado 16); ou seja, um género é uma categoria, é um conjunto literário com especificidades próprias. Todavia, isto não significa que todas as obras literárias inseridas num mesmo género sejam representações perfeitas deste.

² O uso aqui da palavra “familiar” tem um significado amplo: J.R.R. Tolkien é autor de obras que se inserem no género fantástico, do qual a mais paradigmática é *The Lord of the Rings*, sendo por isso um género que lhe era comum; por sua vez, Tolkien desenvolveu a história dos *Hobbits* no seio familiar, através de contos que inventava para os seus filhos, logo o género da Fantasia envolvia toda a sua vida, desde a família à produção literária.

Um bom exemplo da impossibilidade de representação universal e das inúmeras disparidades entre obras literárias de um mesmo género é o fantástico, no qual se podem congregiar autores tão diferentes como Lewis Carroll, Mary Shelley, Franz Kafka, Edgar Allan Poe ou J.R.R. Tolkien, para nomear apenas alguns. Estes autores, apesar das diferenças temporais, geográficas ou de estilo que os separam, escreveram obras que podem ser enquadradas dentro do fantástico, ou que contêm, pelo menos, alguns elementos do género da Fantasia. Contudo, o fantástico manifesta-se nestes autores em planos diferentes.

Certos estudiosos que trataram a delimitação do género fantástico distinguem *High Fantasy* de *Low Fantasy* (*Microsoft Encarta Encyclopaedia*): sendo que na última, o fantástico irrompe no mundo real e quotidiano, alterando-o, corrompendo-o, como acontece em *Die Verwandlung* (1915) de Franz Kafka, obra na qual Gregor Samsa acorda transformado inexplicavelmente em escaravelho; por seu turno, na primeira, o fantástico tem o seu espaço próprio, alternativo ao real, criado até ao mínimo detalhe numa dimensão diferente. A *High Fantasy* decorre num *Secondary World*, num mundo (re)criado, em tudo igual e diferente ao mundo real, sendo exemplos *Earthsea* de Ursula Le Guin e *Middle-earth* de J.R.R. Tolkien.

Nas últimas décadas do século XX, registou-se um aumento significativo dos estudos sobre a literatura fantástica, existindo, segundo Filipe Furtado, duas atitudes críticas díspares perante o fantástico (Furtado 7-15), e, segundo Brian Attebery, duas premissas a considerar quando se estuda este género (Attebery vii).

Furtado refere que os estudos sobre a Fantasia têm vindo a seguir duas abordagens diferentes. Numa das abordagens, encontramos autores de obras fantásticas, os quais também se dedicaram à teorização sobre a literatura fantástica, como por exemplo H.P. Lovecraft, Montague Summers ou Raymond Rogé, que adoptaram uma posição mais subjectiva, centrada nos artifícios literários, nos efeitos

produzidos no leitor, no perfil do autor. Noutra, encontramos uma análise das obras fantásticas feita de uma forma mais objectiva, sistemática, profunda, detectando-se ainda uma preocupação com a caracterização psicanalítica das personagens e do próprio autor. Esta última abordagem segue uma linha mais estruturalista e está por isso ligada, ainda que nem todos adoptem a mesma perspectiva, a Jean Bellemin-Noël, Peter Penzoldt, Tzvetan Todorov e Irène Bessièrre, para mencionar apenas alguns autores.

Brian Attebery, por sua vez, considera duas premissas: em primeiro lugar, se tivermos em conta o constante crescimento do corpo crítico sobre o género fantástico nos últimos tempos, podemos concluir que o fantástico é um género estabelecido e reconhecido; em segundo lugar, sendo um tema tão estudado, tudo o que é importante referir acerca da Fantasia, já terá sido tratado. Na realidade, estas duas premissas são falsas e Attebery irá demonstrá-lo ao longo de *Strategies of Fantasy* (1992).

Para a segunda premissa, a de que tudo terá já sido referido sobre a Fantasia, Attebery reforça a relatividade inerente à teoria crítica, pois há sempre algo que fica por dizer, algo a acrescentar, emendar ou confirmar, fazendo uma listagem de autores e obras críticas que abordam diferentes períodos e vertentes da Fantasia.

O fantástico não é um género que gere consenso e, se tomarmos J.R.R. Tolkien como exemplo, podemos concluir isso mesmo. Em 1997, a revista *Waterstone* publicou o resultado de um inquérito nacional, no qual se perguntou a mais de vinte e cinco mil indivíduos em toda a Grã-Bretanha, qual seria “o melhor livro do século” (Pearce 11-24). No momento em que o resultado foi divulgado, estalou a polémica: os inquiridos votaram maioritariamente em *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien, uma obra extensa em três volumes editados cerca de quarenta anos antes, em 1954 e 1955. O resultado causou tanta polémica e azedume, que o inquérito foi repetido. Em vão, pois os inquiridos voltaram a eleger Tolkien.

As críticas ferozes feitas a este inquerito comprovam que a Fantasia não alcançou ainda o reconhecimento do público, nem tão pouco é tida como um gênero digno de estudo. Susan Jeffrey, jornalista do *Sunday Times*, escreveu: “(...) a ideia de que os votos para o melhor livro do século XX vieram daqueles que procuram refugiar-se num mundo não existente é (...) deprimente.” No mesmo jornal, o escritor Howard Jacobson refere: “Tolkien... isso é para as crianças, não é? Ou para os adultos de raciocínio lento (...). Este é mais um dia negro para a cultura britânica.”³ As citações mostram a difícil aceitação de um livro fantástico como o melhor do século, porém outra conclusão pode ainda ser retirada: nem Susan Jeffrey, nem Howard Jacobson parecem apreciar e perceber muito bem o que é a Fantasia, uma ignorando que o refúgio num mundo inexistente é uma característica fulcral dentro do gênero, o outro relegando o gênero para um patamar inferior, indigno de ser inscrito no cânone literário da cultura britânica.

Dentro do campo do fantástico, destaca-se o trabalho crítico, já referido, de Brian Attebery, *Strategies of Fantasy* (1992), que caracteriza os elementos centrais do funcionamento da Fantasia, utilizando *The Lord of the Rings* como base de trabalho. Attebery salienta ainda a relação Fantasia/Mimese, isto é, a ligação entre elementos fantásticos, como por exemplo a capacidade de voar, a imortalidade ou a possibilidade de transformação, e elementos do real, os quais mostram personagens limitadas à sua condição humana, sem poderes, afirmando: “(...) mimesis tells what is and fantasy what isn’t” (Attebery 3). Todavia, reforça a sua coexistência, pois a realidade ou os elementos do real permitem situar o leitor, uma vez que constituem o reconhecível, as referências familiares e quotidianas que irão contrastar com os elementos fantásticos:

³ Citações do *Sunday Times* de 26 de Janeiro de 1997 retiradas de Joseph Pearce, *Tolkien – O Homem e o Mito* 15-16.

Though they are contrasting modes, mimesis and fantasy are not opposites. They can and do coexist within any given work; there are no purely mimetic or fantastic works of fiction. Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one's perceptions of actual events. Fantasy without mimesis would be a purely artificial invention, without recognizable objects or actions. (3)

Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), assim como Christine Brooke-Rose, em *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (1981), procuram emendar a definição estruturalista de Tzvetan Todorov, o qual coloca o fantástico num espaço indeterminado entre o Maravilhoso e o Estranho. A primeira coloca a ênfase na subversão que o fantástico opera sobre o real, a segunda defende a hesitação, o estado insolúvel da ambiguidade de um texto, como essencial para o fantástico, hesitação essa também defendida por Todorov.

Rosemary Jackson associa o género da Fantasia à imaginação, à semelhança de Tolkien, assim como ao desejo de escape da realidade e da própria condição humana. A Fantasia é a literatura do “irreal”, do não dito, do invisível, reflectindo, ainda, toda uma panóplia de influências de mitos antigos, do folclore, do misticismo (Jackson 4). Jackson considera *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (tradução inglesa de 1973) de Todorov como um dos estudos críticos mais influentes sobre a Fantasia. Contudo, irá tentar corrigir algumas lacunas, nomeadamente o facto de Todorov não considerar as implicações sociais e políticas, que, de certa forma, propulsionam ou condicionam uma obra literária, e a não contemplação da teoria psicanalítica, que Todorov considera como não tendo “pertinência literária” (Todorov 153).

À teoria crítica de Tzvetan Todorov, Christine Brooke-Rose adiciona a teoria das funções de um conto de fadas de Vladimir Propp, e, apesar de considerar que estas teorias estruturalistas são falíveis em diversos pontos, em especial a nível da concepção dos géneros teóricos, baseia o seu estudo em Todorov e nos seus três requisitos para a instalação do fantástico. Em primeiro lugar, uma obra fantástica deve manter, até ao final, a hesitação do leitor entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos; em segundo lugar, a própria personagem principal deve adoptar também uma posição hesitante; em terceiro lugar, o leitor deve assumir uma posição face ao final apresentado, o que pode destruir o fantástico, se aquele aceitar uma explicação natural para os eventos narrados. Isto porque a ambiguidade deve ser sempre sustentada e os acontecimentos sobrenaturais devem ser aceites como tal, para que o fantástico se mantenha (Brooke-Rose 63).

Esta última autora reservou ainda um dos capítulos de *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (1981) para uma análise do fantástico em J.R.R. Tolkien, capítulo não aconselhável àqueles que apreciam *The Lord of the Rings*. Por um lado, porque as descrições, tão características de Tolkien, são tidas como dispensáveis, assim como os mapas e algumas personagens, como Gimli, Legolas, Boromir, Merry e Pippin são também desnecessárias, e, por outro lado, porque a autora comete alguns erros de conteúdo referindo, por exemplo, que Arwen é irmã de Elrond (251).

Uma outra obra, *The Fantastic in Literature* (1976) de Eric Rabkin, considera que a verdadeira Fantasia mostra uma “realidade” que se contradiz a si própria, que muda as suas próprias regras internas, que se auto-subverte, linha seguida por Rosemary Jackson. O fantástico pode contradizer aquilo que se conhece como real, porém mantém-se fiel às regras da subcriação, às suas regras, levando o leitor a acreditar nos acontecimentos impossíveis apresentados. Quando tal acontece, o

leitor participa no fantástico e esta participação, este acreditar no inacreditável, é uma forma de escape (Rabkin 43).

Apesar de criticada, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) de Tzvetan Todorov, é uma obra de referência para quem estuda o fantástico. Todorov aborda esta forma de literatura através de uma perspectiva estruturalista, definindo a Fantasia como um género que pode ser colocado entre o Maravilhoso, onde os acontecimentos sobrenaturais são aceites pelos padrões de referência do leitor, que muitas vezes já tomou contacto com eles nos contos de fadas: os cem anos de sono, animais que falam ou a utilização de objectos mágicos, entre muitos outros (Todorov 54); e o Estranho. Neste último, os acontecimentos sobrenaturais, apesar de incríveis, extraordinários, chocantes ou perturbadores, são explicados por leis da razão e aceites como naturais (46), uma vez que há a tentativa de explicação, de detecção de uma causa: um acidente ou coincidência, um sonho, influência de drogas, armadilhas ou falsas aparições, ilusões dos sentidos ou loucura (45).

A definição de Todorov salienta essencialmente a hesitação:

(...) the fantastic is based essentially on a hesitation of the reader – a reader who identifies with the chief character – as to the nature of an uncanny event. This hesitation may be resolved so that the event is acknowledged as reality, or so that the event is identified as the fruit of imagination or the result of an illusion; in other words, we may decide that the event *is* or *is not*. (157)

Esta hesitação é do leitor, do leitor implícito a qualquer texto, logo este transforma-se numa entidade à qual se atribui a capacidade e o poder de decidir o

gênero da obra, caso opte pela explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos narrados.

Existem, no entanto, temas recorrentes nos textos fantásticos que podem ajudar o leitor na sua tarefa. Com base em Dorothy Scarborough, Peter Penzoldt, Roger Caillois e Louis Vax, Todorov enumera as temáticas mais comuns: o recurso a fantasmas ou aparições, o vampirismo, lobisomens, bruxas e bruxaria, seres invisíveis, espectros de animais, patologias da personalidade, como por exemplo a loucura, alterações no espaço e no tempo, regressões, pactos com o diabo, almas atormentadas, mortos que regressam à vida, a estátua, figura, armadura ou autômato que ganha vida, as maldições, o quarto, apartamento, casa ou rua apagados do espaço, a cessação ou repetição de tempo (100-101), a metamorfose (109), as transgressões sexuais (131-39), entre um número imenso de outras temáticas.

Até aos nossos dias, muitos outros autores têm vindo a trabalhar o fantástico, preocupando-se com a sua caracterização e delimitação. No entanto, neste trabalho será tida em conta a visão adoptada por J.R.R. Tolkien, e em especial o seu ensaio de 1938-9, "On Fairy-Stories", cujos principais pontos abordaremos no próximo subcapítulo.

1.1. J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas

The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled with many things: all manner of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrow as sharp as swords. (Tolkien, “On Fairy-Stories” 3)⁴

Tal como foi referido anteriormente, Tolkien apelida o fantástico de *fairy-story*, e, se se tiver em consideração esta citação, conclui-se que o conto de fadas é acima de tudo sobre ou localizado num espaço específico: um reino. Um reino chamado *Faërie* onde o perigo está sempre iminente: “Faërie is a perilous land, and in it are pitfalls for the unwary and dungeons for the overbold.” (3).

O perigo, os obstáculos, as masmorras, a coragem são alguns dos elementos presentes nos contos de fadas, os quais têm lugar no espaço mágico de um reino distante, o qual põe à prova os mais fortes e os mais fracos. Nesse reino, misturam-se elementos reais com elementos fantásticos, mas independentemente das semelhanças com o mundo como o conhecemos, ao homem, ao comum dos mortais, só é permitida a entrada e a permanência se estiver sob o efeito de um feitiço:

⁴ As citações do ensaio “On Fairy-Stories” são referentes à edição Tolkien, *Tree and Leaf* (2001), a qual inclui ainda o poema “Mythopoeia”, “Leaf by Niggle” e “The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son”.

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. (9)

O seu ensaio “On Fairy-Stories”, inicialmente escrito para um ciclo de conferências sobre Andrew Lang⁵ na Universidade de St. Andrews, recaí sobre o género literário da Fantasia, fazendo J.R.R. Tolkien a descrição, ainda que de forma pouco exemplificativa, do reino, das personagens, temas e objectos das *fairy-stories*, começando por se centrar na sua definição, origem e utilização.

Em relação à questão da origem dos contos de fadas, Tolkien refere que esta está envolta numa teia de complexidade:

The history of fairy-stories is probably more complex than the physical history of the human race, and as complex as the history of human language. All three things: independent invention, inheritance, and diffusion, have evidently played their part in producing the intricate web of story. (21)

A problemática prende-se bastante com a forma de transmissão oral dos contos e com a imaginação de quem conta. “Quem conta um conto, acrescenta um ponto”

⁵ Andrew Lang (1844-1912) dedicou-se a estudos antropológicos, centrando-se essencialmente na mitologia e no folclore. Os seus estudos deram origem à reunião de um vasto repertório de contos populares e contos de fadas, que compilou e editou em doze volumes desde *The Blue Fairy Book* (1889) a *The Lilac Fairy Book* (1910). Lang escreveu uma série de outras obras direccionadas para crianças, mas o pequeno J.R.R. Tolkien gostava especialmente de *The Red Fairy Book* (1890), com o qual tomou contacto com as *Volsungasaga* e que lhe despertou o interesse por dragões (Carpenter, *The Oxford Companion To Children’s Literature* 302-03).

diz a voz popular, e foi isso mesmo que permitiu a existência de contos semelhantes com elementos diferentes e *vice versa*.

Culturas separadas por oceanos passaram de geração em geração contos com elementos semelhantes, os mesmos motivos, assim como com personagens com percursos idênticos, tornando difícil datar ou definir a origem desses contos, mas mais importante do que a origem do conto de fadas é, segundo J.R.R. Tolkien, a sua função e o facto de permitir a Recuperação, a Consolação e o Escape (Tolkien, “On Fairy-Stories” 46), dos quais falaremos mais adiante, para além de um contributo pedagógico para o desenvolvimento moral e social da criança.

A origem dos contos de fadas pode ser difícil de datar, contudo, podemos afirmar que a publicação dos *Kunstmärchen* alemães, no final do século XVII, constitui um marco importante no surgimento da Fantasia moderna. Após longos séculos de ensino ligado à religião, ao catolicismo e à paróquia, com o latim a dominar os currículos escolares de uma elite masculina, cujos manuais apenas consideravam as fábulas de Esopo como aconselháveis para as crianças, a indústria de livros infantis, um fenómeno bastante recente, começou a dar os primeiros passos em Inglaterra com a tradução dos contos populares dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm para inglês, sob o nome *German Popular Stories*, em 1823. Entre os contos mais populares destacam-se “Rumpelstiltskin” e “Branca de Neve”, mas no geral, e apesar de nos dias de hoje alguns dos contos serem considerados como perturbadores para as crianças, muitas compilações, imitações e reedições de contos de fadas e contos tradicionais foram publicadas nas primeiras décadas do século XIX (Hunt 1-25).

Com a entrada na época vitoriana, a Fantasia e os contos de fadas ganham um pendor mais gótico, devido ao uso do Sobrenatural e seus agentes: como os fantasmas, a magia, o pesadelo, o horror, castelos antigos, ruínas, calabouços, correntes... Sempre numa trajectória ascendente, o gosto pela Fantasia foi

aumentando e o conto de fadas foi sendo recriado e readaptado com o passar dos tempos.

Segundo Tolkien, a designação conto de fadas aparece no *Oxford English Dictionary* desde 1750, sendo definido como: “(a) a tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 4). Passados mais de dois séculos e a definição apresentada pelo *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2001) refere ainda a dificuldade de se acreditar em tais histórias: “(1) a story about magic or fairies, usually for children; (2) a story that somebody tells that is not true; a lie”. Os contos de fadas são, seguindo as definições dos dicionários acima referidos, histórias sobre fadas, irreais, para crianças, com acontecimentos mágicos, mas inventadas e falsas. Com base na primeira citação, Tolkien vai orientar a sua argumentação no sentido de contrariar muito do que se tem dito sobre a Fantasia.

Primeiro, e apesar de a designação ser conto de fadas, este não é obrigatoriamente sobre fadas, mas sobre *Faërie*, o reino ou estado onde habitam seres mágicos e fantásticos como bruxas, anões, elfos, ogres, *trolls*, gigantes, dragões e outras criaturas. No centro da caracterização do conto de fadas destaca-se, então, o espaço, o cenário onde decorrem as aventuras e que põe à prova quem nele se arrisca entrar.

Faërie é por excelência o espaço da fantasia, devendo concorrer para a “(...) manutenção da incerteza e da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural (...)” (Furtado 64), isto porque os textos inseridos no género fantástico apresentam um mundo de certa forma insólito, aberrante, inimaginável, onde foram abolidas ou alteradas algumas categorias do real. À partida é difícil acreditar neste mundo insólito, por isso deverá haver uma tentativa de credibilização e legitimação desse mundo, geralmente feitas através do recurso a artifícios que possam conferir um enquadramento e uma certa verosimilhança a esse espaço, como a colocação de

argumentos na boca de personagens ditas sérias, ou o auxílio de documentos, artefactos ou dados credíveis. O ideal, segundo Filipe Furtado, será a construção de um espaço híbrido (119-28), nem demasiado extraordinário e fantástico, nem demasiado quotidiano e familiar.

Nem todos os contos de fadas são sobre fadas, nem as fadas são os seres minúsculos e alados, com uma varinha de condão e poderes mágicos que habitualmente vemos nos livros ilustrados de histórias infantis. O *Oxford English Dictionary*, refere Tolkien, define fadas da seguinte forma: “Supernatural beings of diminutive size, in popular belief supposed to possess magical powers and to have great influence for good or for evil over the affairs of man”⁶ (Tolkien, “On Fairy-Stories” 4). Tolkien admite a magia e a influência sobre os homens, uma vez que só o encantamento e o feitiço permitem ao homem entrar em *Faërie*, porém a fada não pode ser vista como um ser sobrenatural e a sua estatura diminuta é uma criação moderna, sendo a fada um ser mais ou menos semelhante ao elfo.

Outra concepção errónea dos contos de fadas é a sua ligação com a literatura infantil. As crianças são em geral o público-alvo dos contos de fadas, devido à associação com a mente imatura e dada a invenções, a fantasias da criança, todavia, alguns contos de fadas lidam com assuntos tão profundos e adultos como a emancipação e entrada na idade adulta e outros problemas psicológicos do crescimento: “(...) ultrapassagem das feridas narcísicas dos conflitos edipianos, das rivalidades fraternas, das dependências infantis; obtenção de um sentimento

⁶ De forma a reforçar esta concepção generalizada da fada enquanto ser minúsculo, vejamos a seguinte citação de *A Handbook to Literature*: “(...) [Fairy tale is] a story relating mysterious pranks and adventures of spirits who manifest themselves in the form of diminutive human beings. These spirits possess supernatural wisdom and foresight, a mischievous temperament, the power to regulate the affairs of human beings for good or evil, and the capacity to change their shape.” (Holman 190).

de personalidade e valor próprio e um senso de obrigação moral” (Bettelheim 14). Ao lidar com problemas humanos universais, o conto de fadas ajuda a criança a compreender-se a si própria, a adquirir conceitos morais e da vida em sociedade, para além de constituir uma fonte da herança cultural humana. Partindo do pressuposto que um adulto não é um ser “acabado”, isto é, ainda há nele espaço para a aprendizagem e evolução, o conto de fadas é enriquecedor tanto para a criança como para o adulto.

A Fantasia constitui, no fundo, um género sem um público definido e, segundo Tolkien, tanto as crianças como os adultos apreciam os contos de fadas, mas este gosto é artificial na infância e inato na maturidade: “It is a taste, too, that would not appear, I think, very early in childhood without artificial stimulus; it is certainly one that does not decrease but increases with age, if it is innate.” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 35).

O género da Fantasia e os contos de fadas têm sido também, de certo modo, confundidos com a Ficção Científica, género com o qual partilham temas e autores, uma vez que autores como Edgar Allan Poe ou Mark Twain exerceram influências preponderantes quer na Fantasia quer na Ficção Científica. A diferença fulcral é que a Ficção Científica, tal como o próprio nome indica, tem por base a ciência e seus avanços. Enquanto que na Fantasia, a magia possibilita ao herói acções fora da sua capacidade humana, na Ficção Científica é a ciência e todo um conjunto de instrumentos tecnológicos, que permitem ao herói exceder as suas capacidades. Na Ficção Científica temos automóveis anfíbios, aviões supersónicos, vacinas contra doenças incuráveis, ou o cientista louco; na Fantasia, pelo contrário, temos a abóbora que se transforma em carruagem, tapetes voadores, poções mágicas e a bruxa malvada (Attebery 105-25).

O conto de fadas, tal como acontece com o conto popular, caracteriza-se pela sua simplicidade a nível formal, com uma intriga reduzida e personagens estáticas⁷, isto porque se insere na literatura tradicional de transmissão oral, passada de geração em geração sem suporte material de fixação (Reis, *Dicionário de Narratologia* 78-86). Hoje em dia, o conto de fadas perdeu parte do seu poder de sedução, porque o contador de histórias deixou de ser o repositor por excelência do conto ao ser substituído pelos livros. Os livros para crianças actuais são muito infantis, ou seja, possuem versões muito simplificadas do conto original e as ilustrações vieram restringir a imaginação da criança.

Em muitas culturas, a vida intelectual da criança dependia essencialmente de histórias míticas ou religiosas e de contos de fadas (Bettelheim 35), uma vez que eles expunham, de uma maneira clara e simples, dilemas existenciais com os quais a criança se iria debater, para além de lhe mostrarem que a vida não tem apenas um lado bom: há obstáculos a superar e o sofrimento, o envelhecimento e a morte fazem parte da vida. O conto de fadas é, então, uma fonte de experiência e sabedoria, sendo de grande utilidade na educação moral e social da criança, já que ilustra conflitos internos e sugere como os resolver, contemplando uma mensagem final de esperança e de felicidade.

“But fairy-stories offer also, in a peculiar degree or mode, these things: Fantasy, Recovery, Escape, Consolation (...)” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 46): a par de um contributo pedagógico, existem quatro aspectos ou elementos que fazem do conto de fadas um género narrativo benéfico ao indivíduo. Curiosamente, Tolkien coloca a Fantasia dentro do conto de fadas e não o inverso.

⁷ As personagens dos contos de fadas representam tipos, isto é, são personagens de caracterização física, psíquica e social diminuta, cujo retrato obedece a uma convenção. Estas personagens são estereótipos e valem pela sua função na narrativa: o príncipe e a princesa, a bruxa, a avó... São muitas vezes personagens sem um nome, mas com uma designação alusiva à sua função, parentesco ou posição social (Reis, *Dicionário de Narratologia* 411-12).

A Fantasia é o género, cujos textos contam histórias de mundos insólitos, diferentes da realidade do *Primary World*, e estes textos podem chegar até ao leitor sob diversas formas, uma das quais poderá ser o conto de fadas. Tolkien encara o género sob o nome de *fairy-story* e dentro dele distingue a fantasia como uma das características essenciais e mesmo como sendo um dos seus objectivos: “(...) a ‘fairy-story’ is one which touches on or uses Faërie, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy.” (10). Para melhor perceber a concepção de fantasia de Tolkien, atentemos nas seguintes citações de “On Fairy-Stories”:

Fantasy, the making or glimpsing of Other-worlds, was the heart of the desire of Faërie. (41)

The human mind is capable of forming mental images of things not actually present. The faculty of conceiving the images is (or was) naturally called Imagination. (46)

They (...) stupidly and even maliciously confound Fantasy with Dreaming, in which there is no Art. (48)

Fantasy is a rational not an irrational activity. (48)

Fantasy is a natural human activity. (55)

A fantasia é a capacidade humana que conduz à criação de outros mundos, que espoleta o poder da imaginação, que permite vislumbrar o que não está visível. A fantasia é uma Arte e encontra-se no âmago do processo criativo, processo esse

que possibilita a construção do *Secondary World* através, não do sonho ou da ilusão, mas da imaginação.

Em relação aos quatro elementos dos contos de fadas, Verlyn Flieger defende o seguinte: “(...) the primary element is Fantasy, for the other three derive from it. Fantasy is both a mode of thinking and the created result of that thinking.” (Flieger, *Splintered Light* 24). Ligada à imaginação, a Fantasia não é uma manifestação divina inexplicável, mas um acto de criação consciente que produz um mundo paralelo, um *Secondary World*.

A Fantasia constrói-se a partir do *Primary World*, a partir daquilo que é conhecido e visível, e, desta forma, o *Secondary World* é estranho e simultaneamente familiar. As tensões e conflitos do mundo fantástico têm contornos reais, e o leitor reconhece os obstáculos e as provações do herói, uma vez que estes são vulgares ao ponto de poderem acontecer a qualquer indivíduo.

“A ‘verdade’ dos contos de fadas é a verdade da nossa imaginação e não da causalidade normal” (Bettelheim 150), isto é, o conto de fadas conta uma história, mostra uma realidade admissível aos olhos do ouvinte ou leitor. Quando uma criança ou um adulto ouve um conto de fadas, todas as referências espaciais e temporais, mesmo que diferentes do *Primary World*, todas as personagens, mesmo os seres mágicos e as criaturas monstruosas, todos os acontecimentos, mesmo os que ocorrem fora dos parâmetros normais, confluem para um todo harmonioso, ou seja, existe unidade e consistência narrativa.

Segundo Tolkien, a questão da verdade não é o que mais preocupa a criança (Tolkien, “On Fairy-Stories” 39), porque dentro da sua imaginação tudo pode acontecer, desde poder voar a falar com os animais, mas sim a questão da maldade e da virtude, querendo saber quem é mau e quem é bom na história. Isto prende-se com o facto de a criança se poder identificar com algumas das personagens e

reflete a sua forma de ordenar o mundo circundante, dividindo-o em pólos antagônicos: bom/mau, feio/belo, entre outros (Bettelheim 97).

Ao ter sempre um Final Feliz, o conto de fadas oferece às suas personagens e leitores a Recuperação de algo ou de alguma capacidade perdida, a reaquisição de uma visão mais clara dos acontecimentos, a renovação das estações, ou a recuperação da saúde e da ordem. De acordo com Vladimir Propp, a Fantasia implicava o abandono do lar (Propp 80) e uma viagem circular ao Maravilhoso, ao longo da qual o herói era posto à prova para, após um confronto com o Sobrenatural, restabelecer, através do casamento e da formação de um novo reino, uma nova ordem em casa (108).

À Consolação e à Recuperação está intimamente ligada a vertente escapista do conto de fadas, já que este potencia uma fuga às limitações humanas, ao conferir poderes mágicos às suas personagens, assim como uma fuga à realidade crua do mundo real, onde a fome e a sede, a pobreza, a dor e o sofrimento, a injustiça e a morte existem.

Após a Recuperação da ordem e do Escape ao quotidiano, a Consolação dos contos de fadas vai muito para além da satisfação imaginária de desejos humanos, pois independentemente das dificuldades o final será sempre feliz: “The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous ‘turn’ (...)” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 68). Tolkien concede grande importância à Consolação do Final Feliz, cunhando um novo termo para a designar, Eucatástrofe, a qual marca o momento em que se dá a tal reviravolta feliz. O termo foi construído a partir do prefixo grego *eu*, que significa “bem” ou “bom”, adicionado à palavra catástrofe, que vem do grego *katastrophein* e significa “mudança ou alteração brusca dos acontecimentos”, passando a designar a dita “boa catástrofe” ou “reviravolta feliz” (Flieger, *Splintered Light* 27).

A questão do Final Feliz também é abordada por Bettelheim, que refere a Consolação da felicidade e realização finais como essenciais dentro do conto de fadas (Bettelheim 186), pois só a consciência de que tudo ficará bem no final, levará a criança a ler o conto até ao fim. A confiança e a esperança na vitória do bem contra o mal, no fim do sofrimento, na união do príncipe e da princesa, na conclusão da demanda, conduzem à satisfação interna do leitor, que, tal como o herói, atravessa abismos e enfrenta a adversidade.

O conto de fadas pode ter um Final Feliz, mas o trajecto até ele envolve sofrimento e coragem. O herói, muitas vezes vítima das circunstâncias, é obrigado a abandonar a sua casa e a ir em busca de um objecto mágico, de aventuras, de um tesouro, de si próprio, mas a saída de casa pode também ser uma expulsão: a madrasta ordenou que Branca de Neve fosse levada para a floresta e morta, e os pais de Hansel e Gretel abandonaram-nos na floresta.

O percurso do herói em *Faërie* tem muitas etapas e obstáculos, tendo sido os Formalistas Russos os primeiros teóricos literários modernos a examinar, no início do século XX, um conjunto bastante grande de contos de fadas russos e a identificar semelhanças em contos diferentes. Viktor Shklovsky fala do fantástico como um espaço de *ostranenie* ou de estranhamento (Brooke-Rose 19), *the uncanny*, em inglês, ou *das Unheimlich*, em alemão, termos que designam algo de estranho, desconhecido, obscuro e que é pouco familiar ou comum de ocorrer. No geral, o conto de fadas aborda uma questão usual, quotidiana, mas a forma de o fazer foge a essa usualidade, introduzindo um elemento ou elementos estranhos, “infamiliars” (Jackson 65).

Estudos sobre os contos maravilhosos como *Morfologia do Conto* (1928, tradução portuguesa de 1978) de Vladimir Propp envolveram acções de recolha e inventariação de contos populares tradicionais russos. Propp levou a cabo um

trabalho extenso e muito minucioso, concluindo que no conto maravilhoso poucas coisas diferem de conto para conto: “O que muda são os nomes (e ao mesmo tempo os atributos) das personagens; o que não muda são as suas acções, ou as suas *funções*.” (Propp 58). Partindo deste pressuposto, que as funções das personagens são constantes de conto para conto, elaborou uma listagem de trinta e uma funções, ou situações, recorrentes no conto maravilhoso, e que permitem reduzi-lo a uma fórmula. Segundo Propp, não só as personagens representam funções, como essas funções obedecem a uma sucessão linear de acontecimentos, mantendo-se essa ordem como se de uma estrutura fixa se tratasse.

As personagens que cumprem as funções dentro do conto são estáticas e valem pela sua acção de ajudar ou prejudicar o herói na obtenção do seu propósito. A título de exemplo, dentro da ajuda prestada ao herói poderá estar a oferta ou o facilitar o acesso a determinado objecto mágico, essencial para a concretização do objectivo, e aqui entramos na esfera de acção do Doador (127). São mencionadas outras esferas de acção das personagens, tendo em conta a sua posição face ao herói, mas estas não são tão relevantes para este trabalho, porque em Tolkien um extenso número de personagens foge a estas concepções restritivas.

As trinta e uma funções apresentadas por Vladimir Propp obedecem a uma ordem, podendo algumas estar ausentes ou aparecerem sempre agrupadas. Não iremos proceder à identificação de todas as funções, apenas destacaremos aquelas, a que Tolkien também faz menção, como essenciais dentro do conto de fadas. Segundo Propp, o conto maravilhoso distingue-se pela existência de uma proibição (a mãe proibiu o Capuchinho Vermelho de seguir pelo caminho da floresta), seguida da inevitável transgressão. O herói, o qual é posto à prova, inicia uma demanda, parte, porque o conto maravilhoso implica uma viagem e a deslocação entre dois reinos, não podendo ocorrer no espaço familiar do lar. A demanda do herói implica ainda a recepção de um objecto mágico propiciador de poderes mágicos,

que o herói, humano, não possui. O conto oferece sempre a vitória do herói sobre o seu agressor, logo tem sempre um Final Feliz.

A listagem de Propp foi muito importante como base de trabalho para autores posteriores. Porém, consideramos que as suas funções podem revestir-se de um carácter redutor, pois considera o conto de fadas como uma fórmula e despoja-o da sua essência, uma vez que não contempla os conceitos de Consolação, Recuperação e Escape, a Fantasia e as vertentes pedagógica e lúdica. Desta forma, o conto de fadas é encarado como uma estrutura fixa, que pode sofrer algumas alterações, mas não muitas, não sendo tido em linha de conta o efeito produzido no leitor pela fantasia, pelo estranho e pelo poder de sedução de um contador de histórias, que vive por detrás de cada “Era uma vez, há muito, muito tempo, num reino muito distante...”

Tolkien vai mais longe do que Propp ao afirmar que um conto de fadas lida com “maravilhas” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 14), ou seja, com situações ou elementos fora do quotidiano, como a capacidade de os animais falarem, ou a possibilidade de as personagens terem um “coração móvel”, isto é, há nos contos de fadas a noção de que a vida ou a força de um homem ou criatura pode residir noutra local ou fora do seu corpo (a força de Sansão estava nos seus cabelos) (17). Um verdadeiro conto de fadas é ainda fecundo em objectos mágicos, como os anéis, pentes envenenados, espelhos mágicos, varinhas de condão e mantos de invisibilidade, tal como Propp também menciona, e em seres mágicos e sobrenaturais.

Como já foi referido anteriormente, para Tolkien o conto de fadas (*fairy-story*) é o género, sendo a fantasia uma das suas características centrais, contudo esta denominação só pode ser aceite se significar *story about Faërie* e não a sua acepção mais comum. Neste primeiro capítulo, numa tentativa de esclarecimento de conceitos e adoptando a posição de Tolkien, utilizou-se o termo conto de fadas

para designar tanto o género na perspectiva de Tolkien, como o tradicional conto de fadas.

Em *The Hobbit*, *The Lord of the Rings* ou *The Silmarillion* são desenvolvidos e tratados muitos dos aspectos que Tolkien advoga em “On Fairy-Stories”, nomeadamente o uso de personagens fantásticas (elfos, *trolls*, *orcs*...) ou o papel da Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação, apesar de em *The Silmarillion* estarmos perante a construção e desenvolvimento de todo um universo fantástico, de todo um *Secondary World*, com espaços geográficos e acontecimentos históricos com repercussões em *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*.

Tal como referi anteriormente, o ensaio “On Fairy-Stories” (1938-39) foi inicialmente apresentado na Universidade de St. Andrews num ciclo de conferências sobre o autor dos *Fairy Books*, Andrew Lang. O texto denota a profunda influência que a leitura dos *Fairy Books* exerceu na infância de Tolkien, com os quais tomou o gosto pelas criaturas fantásticas, pelos seus poderes mágicos e aventuras. No entanto, já adulto, Tolkien, e apesar de continuar a reforçar o gosto pelas histórias compiladas por Andrew Lang, vem apontar neste ensaio algumas falhas no que diz respeito à escolha dos contos, que nem sempre são sobre *Faërie* ou sobre fadas (11), apontando como exemplo “A Voyage to Lilliput” incluído em *The Blue Fairy Book* (1889). Segundo Tolkien, esta história lida com seres minúsculos, que não são, de modo algum, fadas, e, para além disso, toda a história tem um forte pendor satírico, o qual não se enquadra no conto de fadas tradicional (12).

Comparando Tolkien a Todorov ou a Propp, no que toca à esquematização da estrutura de um conto de fadas, pode referir-se que o primeiro é muito vago, o que se deve ao facto de J.R.R. Tolkien apenas mencionar alguns dos aspectos que caracterizam, ou não, o conto de fadas, e o último ser tão pormenorizado, ao ponto de reduzir o conto de fadas a uma fórmula.

Concluindo, o conto de fadas segundo J.R.R. Tolkien decorre no reino dos perigos e das aventuras, no reino de *Faërie*, nem sempre é sobre fadas, há uma relação com a magia e o uso de objectos mágicos, não pode tratar de um sonho ou uma ilusão, os animais podem falar, existe sempre uma proibição e um vilão, dirige-se tanto a crianças como a adultos, mas mais importante que tudo é a fantasia e a sua utilização para a criação de um *Secondary World*, onde decorrem as aventuras e as provações. O verdadeiro conto de fadas oferece sempre um Final Feliz (Eucatástrofe), permitindo ainda a Recuperação, o Escape e a Consolação, por um lado, e, por outro, provocando uma reacção no leitor:

It is a mark of a good fairy-book, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the 'turn' comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears (...). (69)

1.2. J.R.R. Tolkien e a Defesa da *Verdade* do Mito

To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though ‘breathed through silver’. (Tolkien, “Mythopoeia” 85)⁸

Tolkien era defensor da *verdade* do mito, pois na sua concepção os mitos relacionados com determinada cultura ou nação não eram simples histórias ou fábulas contadas de geração em geração, mas uma parte da História dessas culturas. Não só uma parte verídica da história, como também uma fonte transmissora e portadora de verdades perdidas no tempo, constituindo deste modo uma realidade distante em termos cronológicos, mas com raízes na forma de ver o mundo e nas vivências do homem primitivo.

Ruth S. Noel, em *The Mythology of Tolkien’s Middle-earth*, partilha desta concepção da verdade da mitologia, explicando: “The purposes of mythology are to glorify history with supernatural events, to explain the unknown, and to hallow tradition.” (Noel 14).

Contudo, Noel acrescenta à visão de Tolkien que o objectivo da mitologia, para além da função de consagração da tradição, é explicar o desconhecido, dando à história, através de acontecimentos sobrenaturais (diversas culturas têm por base uma mitologia rica em deuses, deusas e suas proezas divinas, como é o caso das culturas grega, romana e nórdica), um pendor divino, transcendente, superior, o qual já não se verifica nos dias de hoje. Na continuação da citação anterior, Noel declara:

⁸ As citações do poema “Mythopoeia” são referentes à edição Tolkien, *Tree and Leaf* (2001).

First, historical myths augment history with supernatural events and divine beings, suggesting that the civilization concerned has been singled out for divine guidance. Second, myths that explain the unknown attempt to bring order to a chaotic conception of the world and to provide formal answers to questions that cannot be answered practically. Third, myths that hallow tradition describe the supernatural circumstances in which the traditions came about, glorifying the traditions in order to perpetuate them (...). (14)

Noel toca em três questões relevantes. Em primeiro lugar, menciona o facto de o mito ser uma forma de ordenar o caos original da criação do mundo, do qual decorrem muitas questões existenciais que o Homem coloca incessantemente sem obter qualquer resposta. No fundo, mostra-nos o mito como uma plataforma, como uma tábua à qual o homem se agarra em busca de protecção perante o desconhecido, o inexplicável. Noel aflora, de igual modo, a questão da continuidade ou perecimento da tradição, a qual preocupava Tolkien, e, ainda, a questão da criação divina do mundo. Esta última questão é, talvez, uma das mais trabalhadas por Tolkien, servindo de base à continuada (re)escrita do seu imaginário “The Silmarillion”, o qual constitui por si só um relato do mito cosmogónico que envolve a origem de *Middle-earth*.

Antes de uma abordagem da problemática do mito e de como J.R.R. Tolkien lidou com ela, passamos a uma sucinta descrição da sua biografia. Este trabalho não pretende fazer uma exposição biográfica completa de Tolkien, contudo alguns acontecimentos são relevantes para entender melhor certos aspectos da sua produção literária e para circunscrever as influências onde se movimentava.

Tolkien era um homem de tradições e convicções, muito marcado pelos acontecimentos e vivências da sua infância e adolescência. Tanto a nível pessoal, como profissional, J.R.R. Tolkien demonstrou desde sempre um gosto pelas línguas e pela história mitológica por detrás das culturas. Este gosto levou à sua entrada em Oxford no curso de Línguas e Culturas Clássicas, nomeadamente o Grego e o Latim, mas o seu interesse pela filologia inglesa e pelas línguas e mitologias nórdicas era maior, e foi com o curso de Língua e Literatura Inglesa que obteve o grau de licenciado, em 1915, com a classificação mais elevada (*First Class Honours*) (Monteiro 27).

John Ronald Reuel Tolkien nasce no dia 3 de Janeiro de 1892 em Bloemfontein, África do Sul. Três anos depois, Tolkien e o seu irmão mais novo, Hilary, regressam a Inglaterra com a sua mãe, Mabel, tendo o seu pai, Arthur, o qual ficara em África por razões profissionais, vindo a falecer meses depois. Poucas são as recordações que guarda de África do Sul, assim como da figura paterna, que será substituída pela presença materna, carinhosa e marcante.

No Verão de 1896, instalam-se em Sarehole, em Warwickshire, uma aldeia rural, verde, pacata, onde aprende as primeiras letras. Por motivos financeiros, a mãe assume a educação dos filhos, aos quais ensina latim, francês, alemão, pintura e desenho e a tocar piano. Tolkien desenvolve também o gosto pela leitura: *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, as histórias de Curdie de George MacDonald, as lendas do rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda e as compilações de contos de Andrew Lang foram os que mais interesse lhe despertaram. Ficou tão fascinado com as personagens fantásticas que, com sete anos, escreve a sua primeira história sobre “*a green great dragon*”, que não vingou enquanto obra literária, mas que terá influenciado o nome de uma das estalagens de *Hobbiton*, “*The Green Dragon*”, para além de o ter levado a um estudo mais profundo da linguística, devido a algumas correções gramaticais feitas pela mãe (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 214).

Anos mais tarde, Tolkien afirma que o *Shire* terá sido criado à imagem de Sarehole, esse paraíso rural onde vivera: “The Shire (...) is in fact more or less a Warwickshire village of about the period of the Diamond Jubilee” (230).

Com a viragem do século, a vida da família Tolkien sofre alterações radicais. O ano de 1900 assinala a conversão de Mabel à Igreja Católica Apostólica Romana e o conseqüente corte com a família, tanto materna, como paterna, devido a incompatibilidades religiosas. Sem ajuda económica, Mabel viu-se obrigada a mudar de residência para Birmingham, uma vez que o corte coincidiu com a entrada de Tolkien para a *King Edward's School* em Birmingham e a seis quilómetros de Sarehole.

Esta zona urbana não agradou a Tolkien, que não apreciava o movimento constante nas ruas, o tráfego, as fábricas e a falta de espaços verdes. Até 1904, a família Tolkien ainda mudou mais algumas vezes de residência, sendo anos profundamente marcados pela pobreza, pela miséria, mas também por uma forte devoção religiosa de Mabel, a qual viria a falecer vítima de diabetes, deixando os filhos à guarda do padre Francis Morgan.

A religião católica ficou para sempre ligada à luta e ao sofrimento da mãe, cujas convicções moldaram em Tolkien um carácter devoto aos ensinamentos, rituais e vivências católicos. A educação que virá a dar aos quatro filhos, o seu casamento e até mesmo a sua produção literária denotam a influência da mãe e do catolicismo que lhe transmitiu.

The Hobbit (1937), *The Lord of the Rings* (1954-55), *The Silmarillion* (obra editada e publicada postumamente pelo seu filho Christopher Tolkien em 1977), ou até mesmo obras menos conhecidas como “Leaf by Niggle” (1945) e “Smith of Wootton Major” (1967), espelham indirectamente as suas concepções cristãs da

criação do mundo, da luta do Bem contra o Mal, dos ensinamentos da *Bíblia Sagrada*. Todavia, não temos qualquer referência directa ao catolicismo ou mesmo a qualquer ritual religioso ou pagão, pois não existem igrejas em *Middle-earth* e os locais sagrados prendem-se com a história da formação do mundo, das raças e do seu percurso ao longo das Eras.

O interesse pela filologia, visível desde tenra idade, foi crescendo a par dos estudos, mas Tolkien dedicava-se também a leituras extracurriculares sobre a mitologia nórdica, tão diferente da mitologia clássica que estudava em *King Edward's School*. Um antigo professor, George Brewerton, recordado do gosto de Tolkien por Chaucer e pelo Anglo-Saxão, ofereceu-lhe um livro de iniciação ao *Old English* (Collins 31). Com um conhecimento mais aprofundado da língua utilizada antes da conquista normanda, Tolkien lê no original e apaixona-se pelo poema em *Old English*, *Beowulf*, sobre o qual vem a escrever, em 1936, uma defesa que apresenta no ciclo de conferências Sir Israel Gollancz. O ensaio, “Beowulf: The Monsters and the Critics”, publicado nesse mesmo ano, reflecte a sua visão de um poema até aí incompreendido, como refere Jane Nitzsche em *Tolkien's Art* (1979): “In the *Beowulf* lecture Tolkien attempted to resolve the long-standing critical debate over whether the poem was ‘pagan’ or Christian by concluding that it was *both*: Germanic heroic values and Christianity coexist within the epic.” (Nitzsche 3).

Entre jogos de *rugby*, um namoro à distância e em segredo com Edith⁹, e as disciplinas da universidade, Tolkien foi desenvolvendo o que começou por ser um passatempo de adolescência e se veio a tornar na língua élfica *Quenya*. Esta era uma língua com um elevado grau de complexidade, com uma morfologia, sintaxe,

⁹ Tolkien tinha 16 anos quando conheceu Edith Bratt, três anos mais velha. O padre Francis não aprovou o namoro, mas, em 1913, quando Tolkien atingiu a maioridade (21 anos) tornaram público o noivado e casaram-se em 1916, após a conversão de Edith ao Catolicismo.

semântica e sonoridade trabalhadas a partir do finlandês¹⁰. O *Quenya*, assim como o *Sindarin*¹¹, resultaram de um gosto pessoal de um filologista que procurava uma “língua perfeita” (Monteiro 37), tendo dado origem à criação de um espaço histórico e geográfico para as acolher:

It must be emphasized that this process of invention was/is a private enterprise undertaken to give pleasure to myself (...). It was largely antecedent to the composing of legends and ‘histories’ in which the languages could be ‘realized’ (...). (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 380)

A explicação apontada por Tolkien é, segundo Maria do Rosário Monteiro, “superficial”:

Uma criação deste tipo [Terra Média] não se pode basear unicamente numa língua, mesmo quando esta apresenta uma evolução diacrónica como sucede com o *Quenya* e com a sua «parente» mais próxima, o *Sindarin*. A história da Terra Média resulta também (e principalmente) do gosto e

¹⁰ Verlyn Flieger menciona a relação entre a criação das línguas e a criação da mitologia, referindo que o *Quenya* constitui um veículo e um repositório da tradição: “In creating his mythology for England, he created as well a language to be its vehicle, *Quenya*, which he called ‘Elven-latin’, and said he intended it to be a language of lore, whose phonology is directly and intentionally modelled on the phonology of Finnish.” (Flieger, *Interrupted Music* 31).

¹¹ *Quenya* é a língua élfica falada em *Aman (The Blessed Realm)*, para onde foram os Elfos que seguiram a luz (*Calaquendi*, ou os falantes da luz), ou seja, é uma língua superior, a qual veio dar origem ao *Sindarin*. Para criar esta última língua Tolkien baseou-se na fonologia, sintaxe e semântica do Gaélico, sendo que o *Sindarin*, língua comum dos Elfos, é falado pelos Elfos que optaram por ficar em *Middle-earth*, também conhecidos como *Moriquendi*, ou os falantes da escuridão. Sobre esta temática das línguas élficas, cf. Verlyn Flieger, *Splintered Light – Logos and Language in Tolkien’s World*, especialmente os capítulos 9, 10 e 11.

conhecimentos profundos das estruturas míticas e linguísticas, aliados às suas capacidades imaginativa, criativa e conceptual. (Monteiro 37)

No fundo, J.R.R. Tolkien conseguiu canalizar toda a sua vida e vivências para um mesmo objectivo: a criação de um *Secondary World*, com raízes num mito cosmogónico com uma construção muito semelhante à apresentada no *Génesis*, com raças e organizações sociais adequadas ao desenvolvimento do seu amor pela filologia, com acontecimentos históricos e batalhas com influências dos ideais germânicos e medievais de cavalaria, com personagens e acontecimentos interligados com os contos de fadas.

Na universidade, o acesso a livros está mais facilitado, sendo este um período de leituras e entusiasmo pela literatura de pendor gótico, mas, de igual modo, pela literatura arcaica como as sagas e mitos islandeses e nórdicos¹². O meio académico era propício a debates, tendo Tolkien tomado parte em grupos literários, onde se discutiam aspectos ligados à cultura e mitologia e se procedia à leitura de textos antigos. Um dos primeiros grupos de debate a que pertenceu, quando ainda frequentava a *King Edward's School*, foi o *Tea Club* (T.C.)¹³, cujo nome advém do facto de se reunirem a meio da tarde para beber chá e discutir pintura, música e literatura. Quando o grupo se mudou para as imediações de *Barrow's Stores* mudou o nome para *Tea Club and Barrovian Society* (T.C.B.S.), tendo aumentado os seus membros, os quais ouviam com entusiasmo Tolkien recitar excertos de *Beowulf*, *The Pearl* e *Sir Gawain and the Green Knight* (Collins 42).

¹² Tolkien, com os conhecimentos que adquiriu das línguas islandesa e finlandesa, leu no original as sagas islandesas do século XIII compiladas por Snorri Sturluson, *Prose Edda* e *Elder Edda*, também conhecida como *Poetic Edda*, assim como o *Kalevala*, com textos recolhidos e compilados pelo finlandês Elias Lönnrot.

¹³ Deste clube faziam parte Christopher Wiseman, R.Q. Gilson e G.B. Smith (Coren 22).

Após terminar o curso em 1915 e o casamento em 1916, Tolkien é convocado como soldado para combater, em território francês, na I Grande Guerra Mundial, tendo os debates sido cancelados. Quando regressa, no final de 1916, por ter contraído a chamada Febre das Trincheiras, começa a trabalhar como lexicógrafo na primeira edição do *Oxford English Dictionary*, e, em 1920, torna-se professor na Universidade de Leeds. Nesta universidade funda grupos de discussão literária em parceria com E.V. Gordon, com quem vem a publicar *A Glossary of Middle English* (1922, cuja publicação se destinava a acompanhar *Fourteenth Century Verse and Prose*, de 1921, uma compilação de Kenneth Sisam) e uma edição do poema *Sir Gawain and the Green Knight* (1925) (Coren 44).

Em 1925, consegue um lugar na Universidade de Oxford como professor de Anglo-Saxão. De regresso a Oxford, Tolkien alcança uma maior estabilidade profissional, fundando clubes literários fundamentais para a leitura e divulgação das suas próprias obras. Os *Coalbiters*, nome que deriva da palavra islandesa *Kolbítar* (designa aqueles que quase mordiam o carvão da fogueira, por tanto se aproximarem dela), era um clube restrito, uma vez que eram necessários bons conhecimentos da língua islandesa e ser-se professor universitário. O seu objectivo era a leitura e discussão dos mitos e sagas islandeses. Se, de início, era necessário saber-se islandês, com o tempo, os novos membros podiam ser apenas apreciadores, o que permitiu a entrada a entusiastas como C.S. Lewis¹⁴ (Pearce 67).

¹⁴ Clive Staples “Jack” Lewis (1898-1963) foi tutor de Inglês na Universidade de Magdalen, em Oxford, de 1925 a 1954, e professor de Literatura Inglesa Medieval e do Renascimento na Universidade de Cambridge. Publicou várias obras, sendo as mais conhecidas *Out of the Silent Planet* (1938), primeiro volume da trilogia fantástica *Space Trilogy*, *Screwtape Letters* (1942) e *Chronicles of Narnia*, cujo primeiro volume, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, data de 1950 (*Microsoft Encarta Encyclopaedia 2000*).

A amizade entre Tolkien e Lewis surge de uma comunhão de interesses literários, em especial no que diz respeito à mitologia e cultura escandinavas, mas também de semelhanças a nível pessoal, nomeadamente o facto de terem perdido a mãe muito cedo. Academicamente eram ambos ex-alunos e professores em Oxford, Tolkien professor de Anglo-Saxão e mais tarde de Língua e Literatura Inglesa e Lewis tutor de Inglês. Da infância e adolescência traziam ainda em comum um historial de leituras ligado aos contos de fadas e à Fantasia¹⁵, assim como uma paixão pelo “Nórdico”: “(...) mutual interest in what they termed ‘northernness’, or the mythic aura that arose from Norse myths and legends” (Hein 178).

Quando, na década de 30, se formou o grupo literário os *Inklings*¹⁶, Tolkien e Lewis faziam parte dos membros fundadores, e às sessões compareciam em média dez a quinze elementos, entre os quais Warnie Lewis¹⁷, Nevill Coghill, Hugo Dyson, Lord David Cecil, Colin Hardie e, anos mais tarde, Charles Williams, indivíduos ligados às diferentes faculdades da Universidade de Oxford. A importância deste grupo literário prende-se com o facto de nele os membros lerem trabalhos escritos por eles próprios, colocando-os à disposição da crítica dos restantes elementos. Os *Inklings* tornaram-se os primeiros, depois dos filhos de

¹⁵ Lewis gostava de ler e de inventar histórias. Entre as leituras preferidas da infância estavam os contos de Beatrix Potter, *Gulliver’s Travels*, as histórias de Arthur Conan Doyle, Mark Twain e E. Nesbit. Já na adolescência leu *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, romances de William Morris e *Siegfried and the Twilight of the Gods* com ilustrações de Arthur Rackham, entre outros (Carpenter, *The Inklings* 4-5).

¹⁶ Os *Inklings* eram um grupo de professores universitários, um círculo de intelectuais, que se reunia semanalmente: um dia de manhã, geralmente às terças-feiras, no bar *Eagle and Child*, ao qual o grupo chamava *Bird and Baby*, e um dia à noite, às quintas-feiras, nos aposentos de Lewis na Universidade de Magdalen. As reuniões tiveram início na década de 30 e nelas procedia-se à leitura e crítica de manuscritos originais dos membros do grupo (Pearce 76-77).

¹⁷ Warren Hamilton ‘Warnie’ Lewis (1895-1973), apesar de ser um oficial da Marinha Real, partilhava com o irmão mais novo, C.S. Lewis, o gosto pela literatura, tendo publicado alguns livros sobre história francesa do século XVII (Carpenter, *The Inklings* 257-58).

Tolkien, a tomar conhecimento das suas obras e da história de um *hobbit* e treze anos. C.S. Lewis terá sido uma das primeiras pessoas a ler versões de *The Hobbit* ou *The Lord of the Rings*, assim como um dos maiores apoiantes e defensores das histórias de *Middle-earth* quando as críticas surgiram após a publicação, escrevendo críticas para o *The Times* e *The Times Literary Supplement* (Carpenter, *The Inklings* 65).

“In a hole in the ground there lived a hobbit” (Tolkien, *The Hobbit* 11), assim começa o livro que catapultou a fama de Tolkien para fora do seio acadêmico, dando a conhecer uma escrita de certa forma simples, mas rica em referências mitológicas e em conhecimentos vindos da sua dedicação pessoal e profissional a textos antigos em *Old e Middle English* e em *Old Norse*.

The Hobbit (1937) constitui a primeira grande publicação de Tolkien, tendo atingido um grande volume de vendas, várias edições e traduções para diferentes línguas. Bilbo Baggins tornou-se num herói apreciado por várias gerações e o público pediu uma sequência. Durante doze anos Tolkien trabalhou na continuação das aventuras em *Middle-earth*, cuja escrita foi muitas vezes interrompida devido às vicissitudes da vida de um homem dedicado ao lar e à educação dos filhos, às obrigações profissionais de um professor universitário e às vigilâncias nocturnas que fez durante a II Grande Guerra Mundial.

Contudo, *The Lord of the Rings* não pode ser considerada como uma verdadeira sequência de *The Hobbit*, o próprio autor o afirmou numa carta a C.A. Furth da editora Allen & Unwin, em 1939:

I think *The Lord of the Rings* is in itself a good deal better than *The Hobbit*, but it may not prove a very fit sequel. It is more grown up – but the audience for which *The Hobbit* was written has done that also. (...) The writing

of *The Lord of the Rings* is laborious, because I have been doing it as well as I know how, and considering every word. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 42)

Tolkien refere duas diferenças: um tom mais adulto e as palavras melhor pensadas. Os membros dos *Inklings*, a quem Tolkien leu e deu a ler capítulos manuscritos de *The Lord of the Rings*, mencionam o perfeccionismo e a insatisfação com os acontecimentos narrados e com as palavras utilizadas, estando estes manuscritos em constante reformulação.

As diferenças são, todavia, profundas e Kocher analisa-as no capítulo II de *The Fiction of J.R.R. Tolkien* (Kocher 19-33). Kocher refere que sequela não será a melhor designação, uma vez que, e apesar de em *The Lord of the Rings* serem continuados e aprofundados temas de *The Hobbit* (30), o tom do discurso e o público-alvo são díspares. *The Hobbit* prima pela simplicidade formal e pelo tom oralizante e divertido de uma narrativa que se destina a crianças, podendo, no entanto, agradar a um público mais adulto. Kocher faz ainda referência ao uso do discurso directo, de interjeições, de repetições e chamadas de atenção, e de efeitos sonoros, direccionando a narrativa para uma plateia mais infantil, o que não se verifica em *The Lord of the Rings*, pelo menos na mesma escala. Independentemente do tom mais pueril, alguns dos temas tratados são de pendor adulto, como a questão da divisão do ouro de Smaug, ou a misericórdia de Bilbo para com Gollum, mas, segundo já foi referido neste trabalho, o conto de fadas deve preparar a criança para os problemas que enfrentará no futuro.

The Lord of the Rings caracteriza-se por uma atmosfera ficcional bem diferente: um grande número de personagens, descrições longas e pormenorizadas, preocupação com referências exteriores à obra, nomeadamente para desenvolver e localizar personagens, locais e acontecimentos de *The Hobbit* e *The Silmarillion*

(não conhecido pelo público na altura da publicação de *The Lord of the Rings*), e ainda pela utilização de diferentes planos narrativos com histórias a decorrer ao mesmo tempo. A trilogia é, então, complexa de mais para constituir uma sequela de *The Hobbit*, não se negando, contudo, a continuidade narrativa a nível das personagens, acontecimentos e espaços geográficos. Para mais, o próprio termo “trilogia” não será o mais correcto, sendo que a obra só foi dividida em três volumes por questões comerciais (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 164-65), pois havia por parte dos editores o receio de o público não gostar do estilo mais narrativo e descritivo da obra, acrescentando-se a falta de papel que se fez sentir no período da Guerra Fria.

Tal como foi referido anteriormente, os clubes literários em que Tolkien tomava parte, e em especial os *Inklings*, foram o palco onde decorreram os ensaios e a antestreia de *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*, em termos metafóricos. Contudo, Tolkien era contido em relação à sua escrita, cuja exposição pública foi faseada. Após uma conversa sobre deuses e gigantes da mitologia nórdica, Tolkien mostrou a Lewis o poema sobre o amor entre Beren e Lúthien e, ao constatar o seu agrado, começou a ler-lhe em voz alta excertos de *The Silmarillion* (Carpenter, *The Inklings* 29-31). Lewis fez inúmeras propostas de alteração dos textos, mas Tolkien, apesar de não concordar com as sugestões, continuou a mostrar-lhe os seus escritos.

C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien possuíam estilos literários díspares, mas a predilecção por deuses e mitos escandinavos, por dragões e gigantes, assim como por todo um imaginário medieval de justas, senhores e conquistas unia-os enquanto leitores e escritores. Se C.S. Lewis se confessou desde início um grande apreciador e entusiasta da escrita de Tolkien, o inverso não se verificou, e, quando Lewis começou a ler nas reuniões dos *Inklings* as histórias de *Narnia*, Tolkien não se mostrou muito impressionado (Pearce 89). Porém, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) e os subsequentes seis livros sobre *Narnia* não deixaram de ser

um sucesso de vendas, sendo possível destacar algumas influências de Tolkien: em Lewis, quatro crianças partem para *Narnia*, em Tolkien, são quatro *Hobbits*, para além de semelhanças a nível da concepção do espaço e a utilização de figuras da mitologia, como faunos e ninfas (Carpenter, *The Inklings* 222-224).

Foi pela mão de Lewis que um outro membro, Charles Williams¹⁸, começou a participar nas reuniões de quinta-feira nos aposentos de C.S. Lewis em Magdalen. De início, Tolkien não partilhou do entusiasmo de Lewis em relação aos seus poemas, e mesmo em relação ao seu carácter e ligações ao ocultismo, chegando a denominá-lo “witch doctor” (121). A importância de Williams foi crescendo dentro dos *Inklings* à medida que a sua influência sobre Lewis foi aumentando, ao ponto de este último vacilar na sua conversão ao cristianismo¹⁹, conseguida, após muitos debates e discussões, por Tolkien e Owen Barfield²⁰.

Owen Barfield, que também participou em algumas das reuniões dos *Inklings*, era amigo de C.S. Lewis, com quem aderiu à *Anthroposophical Society*, por volta de 1922. Esta sociedade, e outras que se formaram em meados do século XIX e a partir do início do século XX²¹, tinha como membros académicos e estudiosos que se dedicavam à recolha e compilação de contos populares e de fadas, numa tentativa de explicar temas comuns, mas, de igual modo, para fazer um estudo

¹⁸ Charles Walter Stansby Williams (1886-1945) trabalhava em Londres numa dependência da *Oxford University Press*, que fora transferida para Oxford devido à II Guerra Mundial (Carpenter, *The Inklings* 259).

¹⁹ Inicialmente agnóstico, C.S. Lewis tinha-se convertido ao cristianismo, neste caso à Igreja Anglicana.

²⁰ Owen Barfield (1898-1997), escritor, jornalista e advogado, foi um amigo íntimo de Lewis e participava algumas vezes nas reuniões dos *Inklings*. Entre as suas obras destacam-se *Poetic Diction* (1928) e *What Coleridge Thought* (1971), entre muitas outras (255).

²¹ Observou-se a formação de diversas sociedades, as quais seguiam a linha de estudos sobre folclore, no qual se salienta o trabalho elaborado pelos irmãos Grimm, já referido anteriormente neste trabalho.

comparativo e evolutivo das palavras. O objectivo era elaborar um estudo filológico e mitológico. No entanto, veio também dar origem a estudos antropológicos.

Dentro dos estudos comparativos que defendem a existência de uma ligação entre os temas dos contos, temas estes considerados como universais, destaca-se *The Golden Bough* de Sir James Frazer e os estudos dos Formalistas Russos, referidos anteriormente. Todavia, estes primeiros estudos não eram muito profundos, indo pouco além da recolha, ou não saindo do campo da filologia, e Owen Barfield ao aliar o seu estudo à antroposofia de Rudolph Steiner²², vem sugerir a interconecção entre o mito e a linguagem e a existência de uma unidade semântica: “ancient semantic unity” (Flieger, *Splintered Light* 35).

Owen Barfield constitui um marco no pensamento de Tolkien, o qual chegou mesmo a afirmar numa conversa com C.S. Lewis: “ ‘It is one of those things,’ he said ‘that when you’ve once seen it there are all sorts of things you can never say again.’ ” (Carpenter, *The Inklings* 42).

²² Em relação à Antroposofia de Steiner e à sua influência sobre Barfield, Flieger refere: “Through Steiner, Barfield came to believe that that [*sic*] the universe was the product of design and was suffused with meaning and, moreover, that imagination can be used quite as well as logic and reason to gain a better understanding of that universe and to comprehend the phenomena of the world around us.”(Flieger, *Splintered Light* 36). A Antroposofia diz que o processo de evolução da humanidade e do universo é antropocêntrico, uma vez que é a tomada de consciência do homem, em relação ao que o rodeia e a si próprio, que tem levado à separação dos mundos natural e sobrenatural: “This increasing consciousness, now at a stage of complete separation from the natural and supernatural worlds, is a necessary step in the progression to full consciousness, a final step of full self-awareness both of our human individuality and our union with God and the universe.”(36). Esta é ainda uma filosofia que não entra em conflito com o cristianismo, daí o agrado de Tolkien.

Poetic Diction (1928) de Owen Barfield começou por ser um estudo, um trabalho de investigação sobre o vocábulo “ruin” e a sua evolução semântica, mas o seu enfoque viria a ser alargado a uma análise da problemática do sentido e da percepção das palavras. Verlyn Flieger expõe as seguintes ideias acerca de *Poetic Diction*:

The genesis of *Poetic Diction* was a study Barfield had begun in 1922 for his B.Lit. Thesis on the history and changing meaning of the word *ruin*. By 1928, the study of *ruin* was one chapter in the larger, more comprehensive *Poetic Diction*, subtitled *A Study in Meaning*. The focus had expanded from the changes in one word to the whole question of meaning and of the relation of perception to word and of word to concept. (Flieger, *Splintered Light* 37)

J.R.R. Tolkien, o qual dedicou grande parte da sua vida ao estudo da história e evolução das línguas e das palavras, partilhava com Barfield a crença na unidade semântica, ou seja, para ele as palavras exprimiam, aquando da sua origem, a percepção do homem em relação a dado objecto ou realidade, incorporando-o/a. Por outro lado, a sua defesa de que as palavras são a expressão de mitos foi ao encontro da concepção de mitologia de Tolkien. Novamente Flieger acerca da teoria de Barfield:

Barfield’s theory holds that myth, language, and humanity’s perception of the world are interlocked and inseparable. (...) Words are expressed myth, the embodiments of mythic concepts and a mythic worldview. Language in its beginnings made no distinction between the literal and the metaphoric meaning of a word, as it does today. Indeed, the very concept of metaphor, or one thing described in the terms of another, was nonexistent. All diction was literal, giving

direct voice to the perception of phenomena and humanity's intuitive mythic participation in them. (37-38)

Há, segundo Barfield e Tolkien, um vínculo muito forte entre o mito e a linguagem, pois, no início dos tempos, o homem desenvolveu a capacidade de comunicar através de um código linguístico, tendo por base os objectos, o contexto e a geografia que o circundavam. Logo, a linguagem estava mais perto da natureza, isto é, expressava o real, o quotidiano, contendo um sentido literal e não um sentido metafórico.

Para um filologista e um amante das culturas nórdicas, como Tolkien, o estudo da evolução das línguas ao longo dos tempos, ou seja, numa perspectiva diacrónica, mas também sincrónica, isto é, numa determinada época, permite conhecer a forma de organização e os hábitos de determinado povo, pois, tal como afirma Brian Attebery em *Strategies of Fantasy*:

For the lover of words, or philologist, every Word is a window into the past. (...) The word is, in fact, the sum of all its forms and meanings and uses over time, insofar as those are recoverable through philological research.

Language records a culture's habits and concerns, its physical environment and its myth. (Attebery 28)

Com um vasto conhecimento das estruturas sociais, culturais, económicas e políticas do passado recente de Inglaterra, assim como também dos seus antepassados celtas, romanos, anglo-saxões, dinamarqueses e normandos, Tolkien criou a mitologia presente na sua obra, empreendida através do que Attebery vê como uma “reconstrução arqueológica”: “Tolkien's [reconstruction] is an

archaeological, rather than historical, enterprise: he is seeking the city buried beneath the modern city, the language which our language rests upon and conceals.” (29)

Attebery destaca, ainda, o facto de ser o conhecimento das estruturas das línguas, especialmente do Inglês, o factor que catapultou a escrita:

It could well be said that the English language wrote LOTR [*The Lord of the Rings*], but with J.R.R. Tolkien as active collaborator. Without his erudition and his imaginative understanding of the connotative and contextual, as well as structural, properties of language, the text could not have come into being. (29)

Terá sido no seio dos *Inklings* que Tolkien entrou em contacto com as teorias de Barfield. Porém, dentro deste clube, os debates não se resumiam a temas académicos e literários, abrangendo questões filosóficas, religiosas e metafísicas. Lewis abordava com frequência a problemática da veracidade dos Evangelhos, em cuja palavra Tolkien acreditava e baseava a sua filosofia de vida. Segundo uma óptica muito pessoal de Tolkien, os Evangelhos contavam, ainda, um conto de fadas:

And I concluded by saying that the Resurrection was the greatest ‘eucatastrophe’ possible in the greatest Fairy Story – and produces the essential emotion: Christian joy which produces tears because it is qualitatively so like sorrow, because it comes from those places where Joy and Sorrow are at one, reconciled, as selfishness and altruism are lost in Love. Of course I do not mean that the Gospels tell what is *only* a fairy-story; but I do mean very strongly that they do tell a fairy-story: the greatest. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 100)

A conversão ao Cristianismo de Lewis, devida em grande parte a Tolkien e a Owen Barfield, constitui um ponto importante na vida pessoal e acadêmica de Lewis, uma vez que marcou a viragem na sua perspectiva de vida, ao mesmo tempo que deu origem a obras de pendor cristão, como *The Pilgrim's Regress: An Allegorical Apology for Christianity, Reason, and Romanticism* (1933). A importância da sua conversão reside ainda noutro aspecto: as suas questões e o seu incessante debate sobre a temática, levaram Tolkien a produzir um poema que resume a sua própria crença na Criação Divina, para além de reflectir os conceitos de unidade semântica e de ligação entre o mito e a linguagem de Owen Barfield.

“Mythopoeia” é um poema escrito por volta de 1931, tendo sido alvo de alterações e de extensões, tal como refere Christopher Tolkien no Prefácio de *Tree and Leaf*, onde o poema vem incluído na sua versão final, a sétima. Christopher Tolkien menciona as alterações mais significativas nas versões anteriores:

The ‘man who described myth and fairy-story as “lies” ’ was C.S. Lewis. On the fifth version of ‘Mythopoeia’ (that in which the opening words ‘He looks at trees’ became ‘You look at trees’) my father wrote ‘JRRT for CSL’, and again on the sixth, adding ‘Philomythus Misomytho’. (Tolkien, *Tree and Leaf* vii)

A menção destas alterações é importante, porque na versão final não temos qualquer referência a C.S. Lewis ou a quem possa ser Misomythus (“aquele que detesta o mito”), o qual espoleta em Philomythus (“aquele que ama o mito”) a vontade de expressar, sob a forma de um poema, uma das mais profundas e poéticas definições de mito.

Humphrey Carpenter, autor da biografia de Tolkien, mas também de *The Inklings – C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends* (1978), recriou, a partir de cartas escritas por C.S. Lewis, a conversa ocorrida na noite de Sábado de 19 de Setembro de 1931 entre Lewis, Hugo Dyson e Tolkien. Após um jantar em Magdalen, decidiram fazer um passeio por *Addison's Walk*, durante o qual discutiram sobre as questões da metáfora e do mito. Apesar de extensa, a seguinte citação constitui parte da reconstituição dessa conversa, a qual veio a ganhar forma no poema “Mythopoeia”:

Lewis had never underestimated the power of myth. Far from it, for one of his earliest loves had been the Norse myth of the dying god Balder. Now, Barfield had shown him the crucial role that mythology had played in the history of language and literature. But he still did not *believe* in the myths that delighted him. Beautiful and moving though such stories might be, they were (he said) ultimately untrue. As he expressed it to Tolkien, myths are ‘lies and therefore worthless, even though breathed through silver’.

No, said Tolkien. *They are not lies.*

Just then (Lewis afterwards recalled) there was ‘a rush of wind which came so suddenly on the still, warm evening and sent so many leaves pattering down that we thought it was raining. We held our breath.’

When Tolkien resumed, he took his argument from the very thing that they were watching. (Carpenter, *The Inklings* 42-43)

Christopher Tolkien refere no Prefácio de *Tree and Leaf* uma nota feita pelo seu pai numa das versões finais de “Mythopoeia”, a qual identifica este cenário do passeio em Magdalen e o súbito vento como o contexto onde nasceu a sua mitopoeia (Tolkien, *Tree and Leaf* viii). Terá sido, então, a partir daquele acontecimento específico no tempo, que Tolkien, acometido de uma inspiração

tão súbita quanto o vento, encontrou as palavras certas. Na continuação da citação anterior:

You look at trees, he said, and call them ‘trees’, and probably you do not think twice about the word. You call a star a ‘star’, and think nothing more of it. But you must remember that these words, ‘tree’, ‘star’, were (in their original forms) names given to these objects by people with different views from yours. To you, a tree is simply a vegetable organism, and a star simply a ball of inanimate matter moving along a mathematical course. But the first men to talk of ‘trees’ and ‘stars’ saw things very differently. To them, the world was alive with mythological beings. They saw the stars as living silver, bursting into flame in answer to the eternal music. They saw the sky as a jewelled tent, and the earth as the womb whence all living things have come. To them, the whole of creation was ‘myth-woven and elf-patterned’. (Carpenter, *The Inklings* 43)

Nesta conversa está reflectida a visão de Barfield, apesar da sua ausência nessa noite, a partir da qual Tolkien trabalhou a sua teoria da verdade última do mito e da sua primitiva ligação à linguagem, à palavra. Segundo a sua concepção, o homem dos tempos antigos via o mundo à sua volta de forma diferente, atribuindo às coisas uma conotação mítica fruto da sua visão: uma estrela é prata viva em chamas e o firmamento uma tenda repleta de pedras preciosas:

He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst
to flame like flowers beneath an ancient song,
whose very echo after-music long
has since pursued. There is no firmament,
only a void, unless a jewelled tent

myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have birth.
(Tolkien, "Mythopoeia" 87)²³

Esta era a forma como o homem percepcionava o mundo e foi através dessa percepção que o descreveu, ou seja, o mundo em seu redor, a natureza, os elementos, transmitiam ao homem sensações, energias, que ele captou e as quais estavam patentes no nome que utilizou para as nomear. Se hoje, para o homem moderno, uma árvore é apenas um elemento do mundo vegetal e uma estrela um corpo celeste, para o homem antigo a árvore e a estrela eram mais do que isso, pois eram componentes de um mundo repleto de mitos e figuras mitológicas, segundo Tolkien, de um mundo: "myth-woven and elf-patterned".

Se foi através do mito que o homem aprendeu a explicar o mundo envolvente, então a palavra e o mito estão ligados desde a origem, e, se foi a percepção do mundo que desencadeou a crença num mito por detrás das coisas visíveis, concretas, então há uma verdade intrínseca a cada mito, porque tal como Tolkien afirma em "Mythopoeia": "The heart of men is not compound of lies, / but draws some wisdom from the only Wise, / and still recalls him (...)." (87). O homem é originário de um ser superior sábio, e se nomeia aquilo que o rodeia segundo o que sente, então não está a mentir.

Na exposição feita naquela noite e posteriormente no poema, Tolkien refere que o homem não poderia mentir porque provém de Deus e Deus é a Verdade e o criador de todas as coisas:

²³ Cf. Anexo A.

God made the petreous rocks, the arboreal trees,
 tellurian earth, and stellar stars, and these
 homuncular men, who walk upon the ground
 with nerves that tingle touched by *light and sound*.²⁴ (86)

A luz, segundo uma concepção cosmogônica cristã, separou-se da sombra passando a designar a Essência divina, a vida, a verdade, a salvação e a felicidade, encontrando-se em tudo o que Deus criou. O som²⁵ é a música das esferas celestes movidas pelo *primum mobile*. Tanto o som como a luz animam o homem, o qual reflecte o seu criador em tudo o que faz: “We make still by the law in which we’re made.” (87).

Só existe um criador, Deus, por isso o homem, simples criatura de Deus, é um subcriador, que cria à imagem e semelhança da sua própria criação. Desta forma, a arte do homem é um reflexo da arte de Deus, e a sua luz é uma refração colorida da luz divina. Pode, assim, concluir-se que o mito constitui um embelezamento e uma refração colorida de uma Verdade, de uma Luz visível no início dos tempos, mas que o homem deixou de ter capacidade de ver.

Em “Mythopoeia” Tolkien tentou, ainda, mostrar a Lewis alguns dos valores do Cristianismo em que acreditava: a simplicidade, a humildade, a fé, a esperança, a perseverança...; deixando a Lewis e aos seus leitores uma mensagem de resistência perante a adversidade: “I bow not yet before the Iron Crown, / nor cast my own small golden sceptre down.” (89).

²⁴ Ênfase acrescentada.

²⁵ As referências simbólicas à luz e ao som foram trabalhadas a partir de *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

J.R.R. Tolkien manteve-se sempre fiel às suas convicções, tanto religiosas como profissionais, defendendo até ao final da sua vida a união entre as línguas e literaturas em Oxford. O reconhecimento pela sua longa luta académica chegou em 1971²⁶ quando, já viúvo, a Universidade de Merton o convidou para Membro Honorário Residente e a rainha Isabel II lhe atribuiu o *CBE (Companion of the Order of the British Empire)* (Collins 95-99). Até falecer, em 1973, Tolkien esteve sempre rodeado por livros e alunos, com os quais debateu muitas ideias.

²⁶ Tolkien reformara-se em 1959 com 67 anos.



Capítulo II: A (Sub)criação de uma Mitologia para Inglaterra

Fantasy existed long before J.R.R. Tolkien.

There was never an age in human history when men did not wonder what might lie beyond the next hill, and fill the blank spaces on their maps with marvels and terrors. The first fantasist spun his tales squatting by a fire, as he shared a haunch of charred mastodon with his fellows. (Martin, "Introduction" 1)

Como foi previamente tratado no Capítulo I, o contributo de Tolkien para o campo da Fantasia é inegável. *Meditations on Middle-earth* (2001) é uma compilação de ensaios escritos por dezasseis autores contemporâneos de obras de pendor fantástico e de Ficção Científica, editada por Karen Haber. Todos os autores mencionam, ainda que de uma forma muito pessoal, a inspiração e a influência que *The Hobbit* e *The Lord of the Rings* terão operado na sua vida e produção literária.

A citação acima transcreve as frases de abertura da Introdução dessa compilação. Redigidas por George R.R. Martin²⁷, as frases postulam que a Fantasia já existia muitos séculos antes de Tolkien. Até este ponto, não estamos propriamente perante uma novidade, contudo, Martin vem indicar o papel que Tolkien desempenhou para a redefinição e elevação do estatuto deste género literário, que muitos nem sequer consideram como tal, apelidando a Fantasia de Tolkien como *Tolkienesque fantasy*, devido ao seu carácter de excepção:

Tolkien *changed* fantasy; he elevated it and redefined it, to such an extent that it will never be the same again. Many different flavours of fantasy continue to be written and published, certainly, but one variety has come to dominate both bookstore shelves and bestseller lists. It is sometimes called epic fantasy, sometimes high fantasy, but it ought to be called Tolkienesque fantasy.

The hallmarks of Tolkienesque fantasy are legion, but to my mind one stands high above all the rest: J.R.R. Tolkien was the first to create a fully realized secondary universe, an entire world with its own geography and histories and legends, wholly unconnected to our own, yet somehow just as real. “Frodo Lives,” the buttons might have said back in the sixties, but it was not a picture of Frodo that Tolkien’s readers taped to the walls of their dorm rooms, it was a map. A map of a place that never was.

Tolkien gave us wonderful characters, evocative prose, some stirring adventures and exciting battles... but it is the *place* we remember most of all. I have been known to say that in contemporary fantasy the setting becomes a character in its own right. It is Tolkien who made it so. (3)

²⁷ George R.R. Martin (1948 –) escreveu várias obras fantásticas, como por exemplo *Fever Dream* (1982) ou, mais recentemente, a colecção *A Song of Ice and Fire* iniciada em 1996 e para a qual se encontra a escrever os quinto e sexto volumes. Martin é mais conhecido como guionista, tendo sido o produtor da série televisiva *Beauty and the Beast* e editor do guião de alguns episódios de *The Twilight Zone* (Haber 231).

Aspectos relativos à problemática da categorização do género fantástico não voltarão agora a ser debatidos, pois já o foram no capítulo anterior. Não obstante, Martin toca num ponto-chave deste capítulo que aqui se inicia: a criação, ou melhor, para utilizar um termo de Tolkien, a subcriação de um espaço que extravasa a própria obra literária e que ganha o estatuto de entidade suprema. No fundo, foi o espaço geográfico de *Middle-earth* que cativou muitos leitores e é, a nível da sua construção, que Tolkien se distingue, mais do que pelas personagens inventadas ou suas aventuras.

George R.R. Martin, voltando à citação inaugural deste capítulo, fala de como o ser humano começou a fazer uso da fantasia, colocando a sua origem na própria mente humana, a qual, não encontrando uma explicação lógica, plausível para aquilo que ficava fora do alcance da sua visão, tentou preencher esses espaços desconhecidos com maravilhas e terrores. Segundo Martin e dentro da mesma perspectiva abordada no Capítulo I, o exercício da Fantasia é explicar o desconhecido, é dar visibilidade ao invisível, utilizando para isso elementos maravilhosos e de assombro, pois o medo daquilo que estava para além do familiar, do conhecido, dava asas à imaginação.

Não terá sido, porém, o temor, mas antes uma certa curiosidade que, aliada ao seu amor pela literatura e pela língua, terão originado em Tolkien a vontade de dar ao seu país, Inglaterra, uma dimensão mitológica e uma tradição épica, de forma a suprimir uma lacuna que existia, segundo Tolkien, em relação à história do povo inglês. T.A. Shippey, grande defensor do universo literário de Tolkien, refere esta questão:

England must be the most demythologised country in Europe, partly as a result of 1066 (which led to the near-total suppression of native English belief

[...]), partly as a result of the early Industrial Revolution, which led to the extinction of what remained rather before the era of scholarly interest and folk-tale collectors like the Grimms. If Tolkien was to create an English mythology, he would first (given his scholarly instincts) have to create a context in which it might have been preserved. (Shippey 268)

T.A. Shippey incorre num certo exagero, porque na realidade Tolkien não considera a Inglaterra como uma nação completamente desprovida de mitologia ou de obras antigas de tradição épica, uma vez que subsistem ainda uma série de lendas relacionadas com o ciclo arturiano e textos poéticos, como *Sir Gawain and the Green Knight* ou *Beowulf*, que contêm referências a valores de cavalaria e a lutas com criaturas fantásticas, muito ao gosto de Tolkien. O busílis da questão é a quantidade e a consistência daquilo que existe. Contrariamente ao que se verifica noutras mitologias, como a mitologia nórdica²⁸ ou greco-romana muito ricas em lendas escritas, com deuses e acontecimentos melhor definidos, Tolkien considerava que a mitologia inglesa estava, de certa forma, incompleta. Terá sido, então, este sentimento de hiato, de falha na mitologia de Inglaterra, o responsável pela ambição de Tolkien de criar as lendas e histórias para o colmatar, e estas

²⁸ Na mitologia islandesa, rica em histórias sobre dragões, existe um conjunto de sagas do século XIII compiladas por Snorri Sturluson, *Prose Edda* (textos em prosa) e *Elder Edda* (textos poéticos), e na mitologia finlandesa encontramos o *Kalevala*, já referidos anteriormente. Verlyn Flieger refere, em *Interrupted Music*, a grande importância que esta última obra operou em Tolkien: “Lönnrot compiled, selected, and put into narrative order songs of creation and heroism, incantations and shamanism, and the vagaries of ordinary human life. In so doing, he gave Finland, for two hundred years the fief alternately of Sweden and Russia, its own mythic and literary heritage – its own mythic, therefore national identity. (...) It seems clear that Tolkien envisioned himself doing exactly that, constructing a world of magic and mystery, creating a heroic age that, although it might never have existed, would give England a storied sense of its own mythic, therefore national, identity, but with this difference – that his work, unlike Lönnrot’s, would be a fictive construct.” (Flieger, *Interrupted Music* 29).

lendas não fariam qualquer sentido sem um espaço para as abarcar nem personagens para lhes dar vida.

Middle-earth foi, deste modo, o cenário escolhido para receber a sua mitologia, que começou por ser algo muito pessoal, com a qual até o próprio autor se sentia pouco seguro:

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 (...) *which I could dedicate simply to: to England; to my country*²⁹. 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 some 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. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 144-145)

Flieger alerta, em *Interrupted Music*, para uma questão pertinente: “The Silmarillion has not (and probably will never) fill the place that genuine, real-world mythologies occupy in the hearts and minds of their respective cultures.” (Flieger, *Interrupted Music* 29). Deverá ser tido em linha de conta o facto de, ao desencadear a criação de uma mitologia para Inglaterra, a intenção de Tolkien ser

²⁹ Ênfase acrescentada.

ficcional. Por outro lado, Tolkien, e apesar de vários autores utilizarem a designação “(sub)criação de uma mitologia para Inglaterra”, não pretendia substituir a mitologia existente, mas dedicar a Inglaterra a sua visão e a sua produção literária correspondente a toda uma mitologia. Neste trabalho será utilizada a expressão “(sub)criação de uma mitologia para Inglaterra” para designar o processo de criação do imaginário de Tolkien, tendo-se em conta que este se situa num plano ficcional e que não se destinava a substituir qualquer mitologia real.

Tolkien gera um microcosmo secundário, abordado em diferentes níveis e, em alguns aspectos, até à exaustão. Todavia, há por detrás do seu universo secundário pontos de contacto com as diversas mitologias que apreciava, especialmente a nórdica e a greco-latina, com os ideais de cavalaria medievais, com os valores católicos, assim como o recurso a figuras mitológicas e fantásticas, a elementos dos contos de fadas e populares, a diferentes tipos de linguagem, de discurso e de língua.

A extensa obra literária de J.R.R. Tolkien gira em torno desse universo secundário, *Middle-earth*, apesar de poder ser subdividida essencialmente em duas vertentes: uma de textos, contos, ensaios e cartas sobre esse espaço, habitantes, história, entre muitos outros aspectos, e outra sobre textos não relacionados directamente com *Middle-earth*. Na primeira vertente inserem-se os livros publicados em vida do autor, *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-55), e as obras publicadas postumamente pelo seu filho Christopher Tolkien, como *The Silmarillion* (1977) ou *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* (1980), mais tarde alargado e publicado em doze volumes sob o nome genérico de *The History of Middle-earth* (1983-96), entre outros. Na segunda vertente, a dos textos não directamente relacionados com *Middle-earth*, distinguem-se os ensaios “Beowulf: The Monsters and the Critics” (1936) e “On Fairy-Stories” (1939), assim como os contos “Farmer Giles of Ham” (1949),

“Leaf by Niggle” (1964) e “Smith of Wootton Major” (1967), ou ainda o conjunto de poemas intitulado “The Adventures of Tom Bombadil” (1961), isto para mencionar apenas as obras mais significativas do autor.

Os seguintes títulos, “Farmer Giles of Ham”, “Leaf by Niggle” e “Smith of Wootton Major”, serão abordados nos próximos subcapítulos, numa tentativa de comprovar que estes constituíram, ainda que a níveis diferentes, um ponto de partida e/ou o palco onde Tolkien praticou a sua teoria crítica e desenvolveu temas, personagens e espaços, os quais utilizou para a construção da sua mitologia e também para subcriar *Middle-earth*, uma tarefa que se transformou numa constante ao longo de toda a sua vida.

2.1. “Leaf by Niggle” e “On Fairy-Stories”³⁰: O Subcriador e a Subcriação

He [Niggle] was the sort of painter who can paint leaves better than trees. (...)

There was one picture in particular which bothered him. It had begun with a leaf caught in the wind, and it became a tree; and the tree grew, sending out innumerable branches, and thrusting out the most fantastic roots. Strange birds came and settled on the twigs and had to be attended to. Then all round the Tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country began to open out; and there were glimpses of a forest marching over the land, and of mountains tipped with snow. (Tolkien, “Leaf by Niggle” 94)

“Leaf by Niggle” é um pequeno conto que Tolkien escreveu por volta de 1938-39, numa altura em que iniciou uma série de textos para continuação de *The Hobbit* (1937), vindo a ser publicado em 1945 no jornal *Dublin Review*. Em 1964, “Leaf by Niggle” foi novamente publicado em conjunto com “On Fairy-Stories”, passando o livro a designar-se *Tree and Leaf*. O próprio Tolkien justifica a publicação conjunta em *Introductory Note* da primeira edição:

These two things, “On Fairy-Stories” and “Leaf by Niggle”, are here reprinted and issued together. (...) Though one is an ‘essay’ and the other a ‘story’, they are related: by the symbols of the Tree and Leaf, and by both

³⁰ Todas as citações e referências a “Leaf by Niggle” e “On Fairy-Stories” são retiradas de Tolkien, *Tree and Leaf* (2001), edição que inclui ainda “Mythopoeia” e “The Homecoming of Beorhthnoth Beorhthelm’s Son”.

touching in different ways on what is called in the essay ‘sub-creation’. (Tolkien *Tree and Leaf* v-vi)

Subcriação/Criação e Subcriador/Criador são conceitos aprofundados e trabalhados por Tolkien no seu ensaio “On Fairy-Stories”, já referido no capítulo anterior, sendo também conceitos postos em prática em “Leaf by Niggle”.

A abertura do conto processa-se da seguinte forma: “There was once a little man called Niggle, who had a long journey to make.” (Tolkien, “Leaf by Niggle” 93). Niggle é-nos apresentado como um pequeno homem, não sendo dito se se trata de um *hobbit*, o qual estava perante a iminência de uma grande viagem. Esta viagem, conclui-se no final do conto, é de cariz simbólico podendo representar a morte, a passagem para um estado para além da vida, como também a luta, o trabalho árduo de um artista nem sempre recompensado e nem sempre apreciado.

Niggle é um artista, um pintor que trava uma luta contra o tempo, pois pretende finalizar a sua pintura antes de partir para a viagem. A pintura compõe-se de uma tela de enormes dimensões onde ele começou por pintar uma folha, depois uma árvore e mais árvores, ao ponto de estar perante uma floresta com montanhas como cenário³¹. Devido a um conjunto de distrações exteriores, nomeadamente por parte do seu vizinho Parish, já coxo e a precisar que o médico consultasse a sua esposa, e o qual Niggle ajudou com uma certa relutância e demora, acrescentando-se ainda a preguiça que sempre o acometeu, Niggle não conseguiu terminar a tela antes da chegada da carruagem que o levaria até à Estação.

Ao longo do conto são muitos os elementos que deverão ser vistos num plano simbólico, como por exemplo a carruagem, o Bagageiro na estação de comboios que grita o seu nome, a Enfermaria para onde é conduzido, ou as Vozes que

³¹ Cf. citação de abertura deste subcapítulo.

discutem as suas acções. A morte de Niggle, simbolizada pela chegada da carruagem, não é um fim absoluto, destruidor, é antes uma passagem para e um acesso a um plano diferente do da vida física. A longa viagem de Niggle representa, então, a morte como transição para um estado de clausura na Enfermaria, clausura esta que constituía uma condição necessária para a reflexão. O momento reflexivo sobre as acções de Niggle é levado a cabo pelas duas Vozes, que mais não são do que a sua própria consciência lembrando-o, julgando-o pelos bons e maus actos cometidos em vida.

Niggle encarna a personagem de *Everyman*³² e é, de todas as personagens criadas por Tolkien, a que se enquadra melhor dentro de uma concepção cristã. Niggle representa todos os preguiçosos deste mundo, que teimam em deixar para amanhã aquilo que deveriam fazer hoje, e, ainda, aqueles que se sentem prejudicados e importunados pelos pedidos de ajuda do vizinho, só ajudando para que não voltem a ser perturbados. Só quando é obrigado a partir, isto é, quando morre e se vê aprisionado, é que toma consciência de que se tivesse ajudado Parish este poderia ter retribuído com os seus conhecimentos sobre a terra e o crescimento das plantas, os quais ele não possuía, mas que eram fulcrais se queria pintar, criar uma floresta.

A preguiça é considerada, numa perspectiva católica, um pecado capital e Niggle foi condenado com a morte, não foi um bom vizinho, não estendeu a mão a quem precisava e foi castigado, não lhe sendo permitido terminar a sua obra. Contudo, a mensagem deste conto não é de condenação, mas de redenção, pois Niggle fez um acto de contrição e admitiu os seus erros.

³² Tolkien nunca considera a sua obra como alegórica, mas Niggle é, de certa forma, um estereótipo do ser humano, sempre adiando as suas responsabilidades.

Após a morte e a clausura surge a libertação para dentro do seu próprio quadro inacabado, o qual deverá concluir com a ajuda do vizinho. Os dois terminam a pintura, dentro da qual Niggle segue o seu caminho até às montanhas. Estas são, no fundo, as fases para a evolução espiritual. No mundo físico temos um Niggle egoísta e preguiçoso, mas com a morte transita para a Enfermaria, a qual constitui um limbo, um purgatório onde Niggle é julgado. Depois desta fase é-lhe permitido subir mais um degrau entrando no seu quadro, onde o trabalho, em conjunto e harmonia com Parish, o conduz ao caminho da Montanha, ou seja, à ascensão espiritual.

A ascensão espiritual de Niggle e a sua libertação dos pecados do mundo físico elevam-no à condição de Subcriador ou Artista, porque adquiriu a capacidade de criar um *Secondary World*, um mundo imaginado, a que as duas Vozes chamam *Niggle's Parish* (118). Niggle, ao corrigir os seus métodos de trabalho, conseguiu “ver” melhor o seu quadro e a colaboração de Parish não só o levou a submeter-se a um processo introspectivo, como veio mostrar que um Subcriador não pode criar um Mundo Secundário sem um conhecimento efectivo e claro do Mundo Primário, o qual é o seu ponto de partida.

Kocher, que dedica uma parte do Capítulo VII: “Seven Leaves” de *The Fiction of J.R.R. Tolkien* a este conto “Leaf by Niggle”, refere:

The essay defines and analyses subcreation as the process by which human imagination invents secondary worlds strange to the everyday primary world in which we live and move, but nevertheless possessed of an internal consistency of their own. (...) these imagined worlds reflect dimly a higher reality lying behind the appearances of the primary world (...) (163).

As palavras de Kocher reflectem a própria visão de Tolkien sobre o processo de Subcriação como partindo do Real, uma vez que a grande aspiração do Subcriador é tornar-se Criador:

Probably every writer making a secondary world, a fantasy, every sub-creator, wishes in some measure to be a real maker or hopes that he is drawing on reality: hopes that the peculiar quality of the secondary world (if not all the details) are derived from reality, or are flowing into it. (Tolkien, “On Fairy-Stories” 70-71).

Existe, todavia, uma diferença entre Criador e Subcriador: a Criação é um acto divino e foi operada por Deus, o único Criador; a Subcriação, por seu turno, é artística e feita pelo Homem, simples artista.

Se se tiver em consideração as funções de um conto de fadas, a Fantasia, a Recuperação, o Escape e a Consolação, as quais já foram tratadas no capítulo anterior, e que Tolkien defende como essenciais dentro do género fantástico, “Leaf by Niggle” pode ser visto como um conto de fadas.

Para além de Niggle e Parish, as restantes personagens são estáticas, representando uma função ou um estatuto social: the doctor, the builder, Inspector of Houses, the Driver, the Porter, First Voice, Second Voice ou Councillor Tompkins. Tolkien utiliza assim em “Leaf by Niggle” o mesmo tipo de personagens que se encontra nos contos de fadas, as quais são designadas por personagens-tipo. A utilização de personagens-tipo, que valem pela sua função na narrativa, a passagem para um espaço alternativo³³ dentro de um quadro e a noção

³³ O espaço de recuperação da Enfermaria e a floresta no interior do quadro são muito semelhantes a *Faërie*.

de viagem, são aspectos presentes num conto de fadas e remetem o leitor para um espaço de fantasia. A Fantasia é conseguida através da imaginação e o seu resultado é a criação de um mundo imaginário e imaginado (no caso de Niggle temos dois mundos secundários: a Enfermaria e o Quadro), ou melhor, de uma Subcriação.

O género literário da Fantasia permite a Recuperação, o Escape e a Consolação, isto de acordo com a teoria de Tolkien. Pode argumentar-se que o período que Niggle permaneceu na Enfermaria é um período de Recuperação, no qual se dá o estabelecimento de uma nova fase no percurso de Niggle, pois finda um período de preguiça e egoísmo e inicia-se um processo de renovação espiritual e de aquisição de uma nova visão do mundo.

A noção de Escape, por seu turno, está presente segundo aquilo que Tolkien considera o Grande Escape: “And lastly there is the oldest and deepest desire, the Great Escape: the Escape from Death.” (68). A morte de Niggle não é dolorosa e não é um fim em si, mas sim uma progressão e uma transição, ou seja, é uma fuga para uma outra dimensão, que não implica o final da vida espiritual. A par deste Escape à morte temos a Consolação de um Final Feliz: a morte não é mais que o momento em que se dá a Eucatástrofe, a tal reviravolta feliz.

Está presente em “Leaf by Niggle” a concepção cristã de purgatório, sítio intermédio para onde vão as almas que não ganharam nem o Céu, nem o Inferno, e que constitui uma plataforma para a salvação. Quem lê o conto sente-se reconfortado com a ideia de uma segunda hipótese, de uma outra oportunidade de remissão dos pecados, e com o facto de ser possível continuar a obra iniciada durante a vida. No final do conto, da enorme tela pintada por Niggle, apenas resta um pedacinho com uma folha, o qual foi emoldurado e pendurado no museu com uma placa dizendo: “ ‘Leaf: by Niggle’ ” (Tolkien, “Leaf by Niggle” 118). O tempo e um incêndio acabam por eliminar quaisquer vestígios da folha, e da obra

de Niggle, feita em vida e depois dela, nada irá restar. Nem todos os artistas ou subcriadores vêem o seu trabalho reconhecido, mas o importante é deixar a obra terminada.

A personagem Niggle não é a do herói destemido que inicia uma demanda para matar o dragão ou salvar uma donzela em perigo, mas a do herói vítima das circunstâncias, que se vê obrigado a deixar o círculo protegido do seu lar, dando início a uma viagem que não tem retorno, pois a trajectória de Niggle é ascendente e de sentido único. As aventuras e obstáculos que deverá ultrapassar não são os do conto de fadas tradicional: como encontrar um tesouro, enfrentar criaturas fantásticas, resolver um enigma, transgredir uma proibição, para referir apenas alguns. A provação de Niggle decorre de uma viagem ao interior de si próprio, que termina com a aquisição de valores humanos, como os da solidariedade e generosidade, assim como com uma elevação espiritual que lhe permite Subcriar.

Perante aquilo que foi anteriormente apresentado, qual a importância de “Leaf by Niggle” para a definição dos conceitos de Subcriação e Subcriador? Prende-se, essencialmente, com dois aspectos: um explícito e outro implícito.

O aspecto explícito está relacionado com a figura de Niggle e com o seu trajecto enquanto pintor. O conto mostra-nos Niggle em luta contra o tempo, a preguiça e as muitas distrações exteriores, sacrificando-se através do trabalho, apesar das dificuldades artísticas, produtivas. Num plano inicial e terreno da história, Niggle é um artista incompreendido e não apreciado. Num plano posterior e espiritual, Niggle é um Artista ou um Subcriador, o qual deu forma a um mundo imaginário utilizando para isso o pincel, as tintas, a tela e o seu poder criativo: a imaginação.

Neste caso específico, o Artista é um pintor, mas também poderia ser um escultor, um arquitecto ou um escritor³⁴.

Niggle não adquire a capacidade de subcriar sem esforço, estando subjacente à sua subcriação uma mensagem de trabalho contínuo, de esperança e de perseverança. Através da personagem de Niggle deduz-se que não se deve cruzar os braços e esperar, nem tão pouco sentir medo perante a adversidade e o não reconhecimento exterior, a mensagem de Tolkien é, por isso, muito clara: “We do not, or need not, despair of drawing because all lines must be either curved or straight, nor of painting because there are only three ‘primary’ colours.” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 57).

O aspecto implícito, por outro lado, está intimamente ligado aos conceitos de “Folha” e “Árvore”, também eles o elo de ligação entre “Leaf by Niggle” e “On Fairy-Stories”, tal como Tolkien afirma na *Introductory Note* à primeira edição de *Tree and Leaf*, a qual foi já referida previamente neste capítulo.

Atendendo novamente à citação de abertura deste capítulo, é-nos referido que Niggle era melhor a pintar folhas do que árvores; talvez devido a esse facto quando começou a pintar a tela pintou primeiro uma folha. Depois, como se tivesse ganho vida própria, a folha passou a árvore e essa árvore a floresta.

A folha é uma unidade fundamental da árvore, simbolizando o carácter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação. Em árvores de folha caduca, a folhagem é renovada a cada Primavera para cair no Outono. O trabalho de Niggle pode, deste modo, ser comparado a uma folha: a vontade de

³⁴ Num plano mais remoto, o pequeno Niggle reflecte alguns traços que o identificam com o seu autor: muitos afazeres em simultâneo, o amor pelas árvores e uma obra que ganhou vida própria, crescendo em todas as direcções quase descontroladamente.

desenhar despontou, ganhou forma e a tela foi-se enchendo de folhas, mas o facto de não possuir conhecimentos suficientes sobre o mundo vegetal e os seus ciclos de vida, não lhe permitiu evoluir em termos pictóricos, nem desenhar uma árvore cujos ramos suportassem as suas folhas.

Para aprender a desenhar uma árvore, Niggle morreu, pois só assim conseguiu o que Tolkien apelida de Recuperação (um dos quatro elementos do conto de fadas, já abordados no capítulo anterior) e, com ela, uma nova visão do mundo real e também do mundo inventado. Acerca do trabalho daqueles que se iniciam agora na laboriosa tarefa de recolha de folhas, isto é, à leitura ou observação de obras literárias e/ou pictóricas já existentes, e que se deparam com um problema de criar algo de novo, Tolkien menciona:

It is easy for the student to feel that with all his labour he is collecting only a few leaves, many of them now torn or decayed, from the countless foliage of the Tree of Tales, with which the Forest of Days is carpeted. It seems vain to add to the litter. Who can design a new leaf? The patterns from bud to unfolding, and the colours from spring to autumn were all discovered by men long ago. But that is not true. The seed of the tree can be replanted in almost any soil, even in one so smoke-ridden (as Lang said) as that of England. (56)

Ao copiar um elemento do mundo natural, Niggle não sentia que criava algo de original, ou seja, não se conseguia distanciar do real de forma a, ao utilizar a natureza como modelo, descobrir um novo ângulo, uma nova visão das coisas e subcriar. Com a viagem e com a estadia na Enfermaria, Niggle “recuperou”, no sentido de recobrou, restaurou, a maneira de encarar a sua própria pintura, pois afastou-se dela e alcançou a nitidez espiritual necessária para ver a pequena folha

no contexto alargado da floresta, mas vê-la para além do que ela é, num sentido metafórico ou simbólico:

We should look at the green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherd, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories [*sic*] help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish.

Recovery (which includes return and renewal of health) is a re-gaining – regaining of a clear view. I do not say ‘seeing things as they are’ and involve myself with the philosophers, though I might venture to say ‘seeing things as we are (or were) meant to see them’ – as things apart from ourselves. We need, in any case, to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity – from possessiveness. (57-58)

Livre de obrigações sociais de prestação de auxílio ao vizinho, livre do peso da sua preguiça e livre da pintura que aprisionara na tela, Niggle, já dentro da sua pintura, contemplou a sua obra como nunca o tinha feito e plantou uma floresta numa tela. O conceito de Recuperação é, segundo Tolkien, ambivalente, porque não é apenas a personagem que recupera algo perdido, que restabelece a ordem e a harmonia, também o leitor (re)adquire uma outra visão do trabalho criativo, para além de manter acesa a esperança na continuação da vida após a morte e na imortalidade através da obra artística.

Numa carta escrita à sua tia, Jane Neave, em 1962, Tolkien refere acerca de “Leaf by Niggle”:

It was written (I think) just before the War began, though I first read it aloud to my friends early in 1940. I recollect nothing about the writing, except that I woke one morning with it in my head, scribbled it down – and the printed form in the main hardly differs from the first hasty version at all. I find it still quite moving, when I reread it.

It is not really or properly an ‘allegory’ so much as ‘mythical’. For Niggle is meant to be a real mixed-quality *person* and not an ‘allegory’ of any single vice or virtue. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 320-321)

Tolkien insistiu sempre numa perspectiva mítica e nunca alegórica para abordar a sua obra. Neste caso específico Niggle deverá ser encarado enquanto ser humano, com qualidades e defeitos, e não como uma personagem alegórica representativa de determinado vício ou virtude. Se se seguir o conselho de Tolkien, e se optar por uma abordagem mítica deste conto, conclui-se que os vestígios mitológicos em “Leaf by Niggle” apontam para alguns mitos cristãos, como por exemplo a parábola de Job, o Jardim do Éden e a Árvore da Vida.

O Livro de Job, no contexto da Bíblia, inclui-se no conjunto de Livros Sapienciais do Antigo Testamento e é, essencialmente, uma obra de reflexão e meditação sobre as questões do sofrimento e suas repercussões na vida de quem sofre, mesmo não tendo cometido qualquer falta. O Livro de Job reflecte sobre uma problemática verdadeiramente original, a do sofrimento dos justos, uma vez que não adopta a tradicional atitude do sofrimento como expiação dos pecados. Niggle não é, porém, comparável à figura de Job, os seus sofrimentos são díspares e as suas posturas também. Contudo, o Livro de Job transmite uma mensagem de Recuperação: há na existência humana uma limitação de experiência e uma falta de visão mais profunda da vida, devendo o homem procurar ver o mundo com outros olhos. Segundo Job, o homem só poderá atingir uma visão diferente,

semelhante à visão divina, se aceitar o que a vida lhe traz de bom e de mau, pois só a aceitação permite evoluir, encontrar respostas e atingir a sabedoria.

A sabedoria é um estandarte que Job carrega até ao final do livro, mas não se trata de uma sabedoria ligada ao saber literário ou à cultura, é antes um saber estar em oração, em diálogo com Deus, em comunhão com o mundo natural, atingindo-se assim a serenidade interior necessária para se “ver”. Este é um conceito marcadamente cristão e, apesar de em “Leaf by Niggle” não existirem quaisquer alusões directas à religião cristã, existem dele alguns vestígios: no interior da sua pintura, Niggle contacta com uma natureza em estado bruto e em germinação, com a qual também ele germina, cresce enquanto ser humano, adquirindo valores por ele ignorados até então. Este contexto natural, repleto de valores morais, como o da partilha e da esperança, nada mais é do que um espaço divino, onde é possível sentir a presença transcendente de uma entidade, seja ela o deus da religião católica ou não, que leva Niggle a atingir a clareza espiritual, ou seja, a sabedoria, representada pela sua ascensão à montanha e conseguida após a aceitação da brevidade da vida e suas vicissitudes.

A floresta de Niggle, espaço restrito onde decorre a sua epifania, é um mundo secundário, imaginário, subcriado à imagem do paraíso cristão, o Jardim do Éden:

Depois, o SENHOR Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que tinha formado. O SENHOR Deus fez brotar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da Vida estava no meio do jardim, assim como a árvore do conhecimento do bem e do mal. (*Génesis 2, 8-9*)

O jardim criado por Deus no Éden não é um jardim com flores e canteiros, é, no fundo, uma floresta de árvores, cujos frutos alimentavam o homem, uma floresta muito semelhante à que Niggle pintou. Ambas as florestas, a de Niggle e a de Deus, tinham como elemento central a árvore, no último caso, a árvore da Vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal, ao qual o homem só teve acesso porque transgrediu e caiu³⁵. O tema do paraíso, centro do mundo e ponto de comunicação entre o humano e o divino, o profano e o sagrado, aparece em “Leaf by Niggle” não como o espaço original de onde todas as coisas nasceram, mas como espaço de preparação para um futuro em união com o transcendente. Estamos, então, perante um lugar de esperança e não de nostalgia, uma extensão da morada de Deus de onde o homem não é expulso, mas acolhido, isto é, um retorno à Casa do Pai.

Na tradição cristã, a árvore é um símbolo de vida e de morte, de ascensão e queda, isto porque tanto aparece ligada à vida, ao alimentar Adão e Eva no paraíso, como à morte se associada à madeira utilizada para construir a cruz onde Cristo foi crucificado. Contudo, a árvore é um símbolo recorrente em muitas outras tradições, simbolizando a vida e a evolução cíclica da vida, a ascensão para o céu e as relações entre o céu e a terra.

Para Niggle desenhar uma folha era fácil, mas desenhar uma árvore significava estar em comunhão com o divino e conseguir a elevação espiritual, significava também estar em harmonia com o mundo exterior e compreendê-lo ao ponto de o reproduzir subcriando.

Dentro da extensa obra literária de J.R.R. Tolkien, “Leaf by Niggle” é uma obra única, pois não se trata nem de uma obra de crítica literária, como por exemplo “On Fairy-Stories” (1939) ou “Beowulf: The Monsters and the Critics” (1936),

³⁵ O tema da Queda é recorrente em Tolkien e será abordado no Capítulo III.

nem pode ser, à primeira vista, enquadrada na globalidade de obras sobre a Terra Média. A sua singularidade torna-a uma obra de excepção, não podendo ser, contudo, ignorada por quem estuda a problemática da subcriação de uma mitologia para Inglaterra, no fundo, o objecto em estudo neste capítulo.

Então, qual é a pertinência desta obra para a subcriação de uma mitologia para Inglaterra?

Já foram mencionadas as semelhanças entre Niggle e Tolkien, os quais podem envergar a designação de Subcriadores, e, por outro lado, também o facto de tanto a pintura de Niggle como a obra literária de Tolkien constituírem uma Subcriação. Todavia, o conto “Leaf by Niggle” aflora questões e temas, como por exemplo a problemática do Paraíso e da vida após a morte, que Tolkien vinha a desenvolver desde 1916-17 na sua obra *The Silmarillion*, constituindo também o tema dominante em *The Lord of the Rings* como escreve no rascunho de uma carta de 1956:

I do not think that even Power or Domination is the real centre of my story. (...) The real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mystery of the love of the world in the hearts of a race ‘doomed’ to leave and seemingly lose it (...) (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 246).

“Leaf by Niggle”, *The Lord of the Ring* ou *The Silmarillion* partilham de uma visão de esperança na existência de uma morada celeste após a morte, no primeiro simbolizada pela subida de Niggle à Montanha e nos outros dois pelas referências às *Undying Lands*, situadas a ocidente da Terra Média fora dos círculos do mundo.

Tolkien declara, contudo, que não existe qualquer relação entre o conto “Leaf by Niggle” e o seu legendário ou “(...) body of more or less connected legend (...)” (144):

They arose in my mind as ‘given’ things, and as they came, separately, so too the links grew. An absorbing, though continually interrupted labour (...): yet always I had the sense of recording what was already ‘there’, somewhere: not of ‘inventing’.

Of course, I made up and even wrote lots of other things (especially for my children). Some escaped from the grasp of this branching acquisitive theme, being ultimately and radically unrelated: *Leaf by Niggle* and *Farmer Giles*³⁶, for instance, the only two that have been printed. (145)

Tolkien alega que “Leaf by Niggle” e “Farmer Giles” não estão inseridos nos escritos sobre o mito cosmogónico de *Middle-earth*, o qual deveria preencher a lacuna existente na mitologia inglesa, uma vez que, inicialmente e como já foi mencionado a propósito de “Leaf by Niggle”, a sua escrita foi mais ou menos espontânea e não terá existido, da parte do escritor, a consciência ou a intenção de o fazer. Após várias leituras, porém, o leitor chega à conclusão que até mesmo estes contos podem conter contribuições para a construção de uma mitologia para Inglaterra.

Perante as suas histórias, Tolkien sentia-se como um historiador que faz um levantamento de dados e deduções a partir desses dados e não propriamente como um inventor. Este sentimento advinha das muitas leituras feitas desde tenra idade, as quais foram deixando em Tolkien pequenas informações, sedimentadas mais

³⁶ Ambos os títulos em itálico no original.

tarde com os muitos trabalhos de pesquisa que elaborou ou as muitas aulas e palestras que preparou, dando assim origem a todo um manancial de conhecimentos literários, culturais, linguísticos, entre tantos outros, que confluíram em direcção a um objectivo comum: *Middle-earth*.

“Leaf by Niggle” é, no fundo, mais um sedimento, mais uma gota no oceano da obra literária de J.R.R. Tolkien que envolve a construção de um universo secundário, sendo o jardim de Niggle devedor de *Middle-earth*.

2.2. “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”³⁷: Os Elementos dos Contos de Fadas

‘So knights are mythical!’ said the younger and less experienced dragons. ‘We always thought so.’ (Tolkien, “Farmer Giles of Ham” 16)

Fairies and sweets were two of the very few notions he [Nokes] had about the tastes of children. Fairies he thought one grew out of; but sweets he remained very fond. (Tolkien, “Smith of Wootton Major” 151)

Durante a sua longa vida académica Tolkien debateu-se em duas grandes contendas: a aproximação curricular entre as línguas e literaturas na Universidade de Oxford e a defesa de um tipo de literatura, a Fantasia, ao qual Tolkien chamou *fairy-story*, como anteriormente tratado no Capítulo I, e em especial no subcapítulo 1.1. “J.R.R. Tolkien e a Defesa dos Contos de Fadas”. Neste Capítulo I pretendeu mostrar-se a teoria defendida e exposta por Tolkien na sua palestra “On Fairy-Stories” (1938-39), teoria essa que estará na base da seguinte análise dos contos “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”, numa tentativa de verificação do uso dos elementos de um verdadeiro conto de fadas³⁸: o reino de *Faërie*, a magia e os objectos mágicos, animais falantes e criaturas míticas, a

³⁷ Todas as citações e referências a estes dois contos são retiradas de uma edição conjunta sob o nome de *Tales from the Perilous Realm*, publicada postumamente pela primeira vez em 1997, sendo a edição utilizada de 2002. A edição inclui “Farmer Giles of Ham”, “The Adventures of Tom Bombadil”, “Leaf by Niggle” e “Smith of Wootton Major”.

³⁸ Um “verdadeiro conto de fadas” deve ser entendido aqui como um conto de fadas de acordo com a teoria de Tolkien.

proibição, o vilão, a existência de uma moral e, acima de tudo, a Recuperação, o Escape e a Consolação e o Final Feliz.

Os dois contos em questão, apesar de abordarem temáticas diferentes, de terem sido publicados com quase vinte anos de permissão e de serem completamente díspares em termos de personagens, símbolos e contextos, partiram de uma mesma vontade da parte do autor:

I am not specially interested in children, and certainly not in writing for them: i.e. in addressing directly and expressly those who cannot understand adult language.

I write things that might be classified as fairy-stories not because I wish to address children (who qua children I do not believe to be specially interested in this kind of fiction) but because *I wish to write this kind of story and no other.*³⁹ (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 297)

O desejo de escrever contos de fadas⁴⁰, para utilizar a sua terminologia, advinha de um gosto pessoal por este tipo de literatura, que Tolkien lera desde sempre e que ele não considerava como de leitura exclusiva para crianças. Tolkien tinha mesmo dúvidas em relação à total compreensão do vocabulário por parte das crianças, daí defender que os contos de fadas deveriam ser lidos em voz alta, pois a presença de um adulto minoraria as dificuldades e os medos.

³⁹ Ênfase acrescentada.

⁴⁰ Tanto “Farmer Giles of Ham” como “Smith of Wootton Major” são de facto contos, pois não são muito longos, possuem um estilo oralizante, com intromissões do narrador/contador, repetições, referências a acontecimentos anteriores para situar o leitor/ouvinte, e mesmo um certo ritmo conseguido através do recurso a frases curtas, frases que se repetem ou inversões na ordem das palavras.

“Farmer Giles of Ham” é um conto heróico de pendor irónico, contado num tom muito divertido, que Tolkien escrevera, tal como acontecera com “Leaf by Niggle”, numa altura em que tentava desenvolver uma sequela para *The Hobbit*. Apenas foi publicado em 1949, mas já se encontrava escrito, ainda que numa versão muito reduzida, em 1939, tendo sofrido algumas alterações até à sua publicação final. Por seu turno, “Smith of Wootton Major” teve origem num pedido, em 1964, de uma editora americana, a Pantheon Books of New York, para que redigisse um Prefácio para uma nova edição de *The Golden Key* de George MacDonald. O Prefácio nunca chegou a ser composto, mas o conto foi publicado em 1967.

Enquanto que em “Farmer Giles of Ham” J.R.R. Tolkien, num tom não tão negativo e introspectivo como aquele presente em “Leaf by Niggle”, faz uma paródia aos ideais de cavalaria medievais, seguindo uma linha semelhante à de Chaucer em “Knight’s Tale”, em “Smith of Wootton Major”, partindo do mesmo tema de “Leaf by Niggle”, mostra-nos, numa narrativa simples, o efeito da Fantasia e as implicações que podem ocorrer no carácter da pessoa que a recebe.

“Farmer Giles of Ham” não é um conto muito (re)conhecido, não sendo por isso muito trabalhado, já que, segundo Kocher, este conto contém elementos e referências à época medieval que poucas pessoas dominam, o que dificulta a compreensão da ironia e do *nonsense* subjacente a todo o conto:

Few readers, save professional editors of ancient manuscripts at least as old as the Middle Ages who have wrestled in prefaces with problems of authorship, date, sources and analogues, linguistics, and so on, know enough about such things to enjoy fully the nonsense of Tolkien’s Foreword to “Farmer Giles”. (Kocher 177)

A história de Giles é precedida de um pequeno Prefácio, cuja inclusão se destina a dar credibilidade à história, dando-lhe uma base verídica⁴¹. No Prefácio, Tolkien apresenta-se como o editor e o tradutor de um manuscrito antigo em latim, de origem e autoria desconhecidas. O documento data de uma época pré-arturiana e poderá vir a esclarecer melhor, de acordo com o Prefácio, um período dito escuro da história da Grã-Bretanha⁴², assim como será de grande utilidade para uma explicação sobre a origem de determinados topónimos ingleses:

An excuse for presenting a translation of this curious tale, out of its very insular Latin into modern tongue of the United Kingdom, may be found in the glimpse that it affords of life in a dark period of the history of Britain, not to mention the light that it throws on the origin of some difficult place-names. (Tolkien, “Farmer Giles of Ham” 3)

Little Kingdom é o nome do reino onde decorre a acção, mais uma vez a preferência pela pequenez tão constante em Tolkien, e *Ham* o nome da vila onde vivia o agricultor Giles. Existe na descrição desta pequena vila uma certa nostalgia por uma sociedade pré-industrial e uma apologia da pacatez da vida rural. *Ham* pode mesmo conter alguns pontos de contacto com o *Shire* de *The Lord of the Rings* ou *The Hobbit*, vejamos a seguinte citação:

⁴¹ Filipe Furtado, já citado no Capítulo I, fala na “(...) manutenção da incerteza e da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural (...)” (Furtado 64), que neste conto é conseguida através deste Prefácio.

⁴² Ao contrário do que acontece noutros escritos, neste Tolkien declara directamente tratar-se de uma história que poderá ajudar a compreender melhor um dado momento da história inglesa, logo, e apesar da ironia, este é mais um elo na tentativa de criar uma mitologia para Inglaterra.

Ægidius de Hammo was a man who lived in the midmost parts of the Island of Britain. In full his name was Ægidius Ahenobarbus Julius Agricola de Hammo; for people were richly endowed with names in those days, now long ago, when this island was still happily divided into many kingdoms. There was more time then, and folk were fewer, so that most men were distinguished. However, those days are now over (...). Ham was only a village, but villages were proud and independent still in those days. (...)

The time was not one of hurry or bustle. But bustle has very little to do with business. Men did their work without it; and they got through a deal both of work and of talk. There was plenty to talk about, for memorable events occurred very frequently. But at the moment when this tale begins nothing memorable had, in fact, happened in Ham for quite a long time. (5-6)

A vida decorria calmamente em *Ham* e os habitantes dedicavam-se ao trabalho e à conversa, à semelhança dos pequenos *hobbits* que gostavam de estar em ameno convívio na estalagem. Giles partilha ainda com os *hobbits* o gosto pela comida e a despreocupação em relação àquilo que se encontra fora da sua esfera de acção, ou seja, para além da casa e da vila:

He had his hands full (he said) keeping the wolf from the door: that is, keeping himself as fat and comfortable as his father before him. The dog was busy helping him. Neither of them gave much thought to the Wide World outside their fields, the village, and the nearest market.

But the Wide World was there. (6)

A despreocupação do agricultor Giles em relação ao mundo exterior prende-se com a própria organização social da pequena vila, cuja autosuficiência não obrigava os seus habitantes a grandes deslocações. A vila de *Ham* é, porém, um microcosmo distinto dentro de *Little Kingdom* e vai ser alvo de uma série de investidas levadas a cabo por alguns elementos de *Faërie*. Primeiro, é invadida por um gigante que se perdera durante uma caminhada, e depois por um dragão.

Neste conto é difícil definir as fronteiras de *Faërie*, o que por exemplo não se verifica em “Smith of Wootton Major” onde se referem explicitamente as viagens de e para *Faërie*, uma vez que em *Ham* existem já alguns factores de pendor fantástico que se misturam com a vida quotidiana da vila. A maioria dos habitantes, tal como é característico nos contos de fadas, não tem um nome próprio, mas é designada pela sua função ou profissão: armourer, Royal Cook, miller, parson... Contudo, os animais falam e têm nome: o cão chama-se Garm, a vaca Galathea e o dragão Chrysophylax Dives.

Os animais, nomeadamente o cão e o dragão, desempenham mesmo um papel de maior relevo do que outras personagens humanas, sendo alvo e também um veículo do sarcasmo utilizado ao longo de todo o conto. O cão, Garm, é apresentado da seguinte forma:

Farmer Giles had a dog. The dog's name was Garm. Dogs had to be content with short names in the vernacular: the Book-latin was reversed for their betters. Garm could not talk even dog-latin; but he could use the vulgar tongue (as could most dogs of his day) either to bully or to brag or to wheedle in. Bullying was for beggars and trespassers, bragging for other dogs, and wheedling for his master. Garm was both proud and afraid of Giles, who could bully and brag better than he could. (5)

Ao contrário do seu dono, o qual tinha um extenso nome em língua latina, Garm era apenas Garm e nem sequer era um cão assim tão corajoso. Apesar de tudo desempenhava a sua função de guarda e avisava o seu dono sempre que algo de anormal ocorria gritando: “Help! Help! Help!” (8, 17). A sua aflição era tal que Giles, ainda que refilando, saía de casa para se certificar que o aviso do cão era verdadeiro.

Terá sido por um mero acaso que Giles, seguindo o alerta dado por Garm, se levanta da cama, pega na arma⁴³ e dispara tudo o que tinha ao seu alcance contra o gigante invasor. Ao feri-lo no nariz, o gigante foge e Giles é aclamado herói. Apesar do heroísmo que lhe foi atribuído pelos restantes habitantes, Giles não é o herói valente e astucioso dos contos de fadas, agindo por medo e sem pensar:

(...) Farmer Giles saw him [the giant] and was scared out of his wits. He pulled the trigger without thinking, and the blunderbuss went off with a staggering bang. By luck it was pointed more or less at the giant’s large ugly face. Out flew the rubbish, and the stones and the bones, and the bits of crock and wire, and half a dozen nails. And since the range was indeed limited, by chance

⁴³ A arma em questão é chamada *blunderbuss* e mais uma vez Tolkien faz uso da sua ironia para a descrever: “(...) Some may well ask what a blunderbuss was. Indeed, this very question, it is said, was put to the Four Wise Clerks of Oxenford (...)” (Tolkien, “Farmer Giles of Ham”9). Em seguida apresenta a sua definição que é, segundo Kocher, igual à definição dada pelo *Oxford English Dictionary*, em cuja 1ª edição Tolkien trabalhou como lexicógrafo: “This quotation corresponds word for word with the definition of *blunderbuss* given in the *Oxford English Dictionary*. Of course ‘the Four Wise Clerks of Oxenford’ must then be the four editors of the Dictionary: James A.H. Murray, Henry Bradley, W.A. Craigie, and C.T. Onions. Since Tolkien was Rawlinson Professor of Anglo-Saxon at Pembroke College, Oxford, when the Dictionary was first printed in 1933, and helped in its preparation, the blunderbuss incident takes on the aspect of a private joke with his colleagues (...)” (Kocher 179).

and no choice of the farmer's many of these things struck the giant: a piece of pot went in his eye, and a large nail stuck in his nose. (10)

Giles teme o gigante, mas uma série de factores conduzem ao seu sucesso: os avisos do cão, também ele amedrontado, permitem-lhe ganhar tempo e alcançar a *blunderbuss* antes de o gigante destruir a sua casa, e o ferimento causado no gigante, apesar de ligeiro, foi o suficiente para o afastar. Qualquer um poderia ter feito o mesmo, pois Giles reagiu por instinto, atingindo o gigante por mera sorte, contudo este é um tipo de herói presente em muitos outros textos de Tolkien. Trata-se de um herói accidental, pouco provável, devido à sua diminuta valentia e à vida pacata que leva, é um herói que não parte à aventura, mas que devido a todo um conjunto de acontecimentos e peripécias é forçado a agir e acaba por realizar algumas proezas. Este é o herói destinado a sê-lo, independentemente da vontade de o ser ou não, ao ponto de, mesmo não saindo de casa, ser colocado à prova por *Faërie*.

Como foi visto anteriormente no Capítulo I, e segundo a teoria dos contos de fadas de Propp, o herói deixa o círculo de protecção do lar e parte para o desconhecido que o coloca à prova. Neste caso, é um elemento fantástico, assumindo a figura de um gigante, que abandona o espaço fantástico e invade o espaço protegido do lar. Daí ser difícil distinguir onde acaba o mundo natural e começa a fantasia, ou seja, onde começa *Faërie*, pois a coexistência de elementos naturais e sobrenaturais é constante.

Atendendo ao título genérico da edição conjunta de “Farmer Giles of Ham”, “The Adventures of Tom Bombadil”, “Leaf by Niggle” e “Smith of Wootton Major”, *Tales from the Perilous Realm*, estes contos deverão ser considerados como tratando ou pelo menos tocando no tema do Reino dos Perigos, ou segundo a teoria de Tolkien, *Faërie*. Em “Farmer Giles of Ham”, contrariamente a “Leaf by

Niggle” onde existe uma viagem para um local transcendente e maravilhoso no interior de um quadro, pode referir-se que *Little Kingdom* não mais é do que uma província desse *Perilous Realm*.

Sendo uma pequena parte do Reino dos Perigos, *Little Kingdom* é também um local onde o perigo está sempre iminente e onde podem ser encontradas várias figuras míticas e sobrenaturais. O gigante que invade as terras de Giles, destruindo tudo à sua passagem, constitui uma força desmedida a combater. No início da narrativa, Giles é descrito como um jovem de barba ruiva (“Ahenobarbus” [5]), com uma vida calma e estável, mas, por outro lado e devido à sua pacatez, com uma vida parada no tempo, sem evolução espiritual. Após o combate com o gigante, Giles transforma-se, adquire uma personalidade mais marcada e o seu percurso até aos encontros e diálogos com o dragão é um percurso evolutivo em termos espirituais, adquirindo, no final do conto, o estatuto de “Lord of Ham” (56) e ascendendo a um patamar superior de maturidade simbolizado pela sua longa barba branca.

O gigante, símbolo de bestialidade e força, é objecto da ironia de Tolkien que o apresenta como enorme, desorientado, estúpido e sem cérebro. Ao ser atingido pela arma de Giles, o gigante pensa tratar-se de libélulas e foge para que estas não o piquem. No desfecho do conto, Tolkien acrescenta um *Envoy* no qual relata a libertação do dragão e o seu desejo de encontrar o gigante que espoletara toda uma série de aventuras:

(...) But at last, waking suddenly, he [the dragon] set off in search of that tallest and stupidest of the giants, who had started all the trouble one summer’s night long before. He gave him a piece of his mind, and the poor fellow was very much crushed.

‘A blunderbuss, was it?’ said he, scratching his head. ‘I thought it was horseflies!’ (57)

Poderão existir algumas semelhanças entre este gigante e o gigante Skrymir da mitologia nórdica, o qual Thor⁴⁴ encontrou a caminho da sua viagem a Jotunheim, o País dos Gigantes⁴⁵. Thor tentou desferir três golpes com o seu machado na cabeça de Skrymir, e nas três tentativas não o conseguiu ferir, pensando o gigante que se tratava de uma folha ou uma bolota. O mesmo se verifica neste conto, pois os disparos de Giles foram infrutíferos e a sua vitória foi devida à sorte.

Face à proeza cometida perante o gigante, Giles foi aclamado e saudado por todos. O próprio Rei enviou a Giles uma carta designando-o como súbdito leal e presenteou-o com um cinto e uma espada. Mais uma vez, Tolkien ridiculariza a situação, porque o Rei nunca usara a espada e esta estava fora de moda:

(...) The King sent a belt and a long sword. To tell the truth the King had never used the sword himself. It belonged to the family and had been hanging in his armoury time out of mind. The armourer could not say how it came there, or what might be the use of it. Plain heavy swords of that kind were out of fashion at court just then, so the King thought it the very thing for a present to a rustic. (13-14)

⁴⁴ Thor pertence ao panteão dos deuses nórdicos e é um dos filhos de Odin, o deus dos deuses.

Thor é o deus do céu e do trovão, trazendo sempre consigo o martelo Miolnir, que utiliza nas lutas contra os gigantes (Philip 187).

⁴⁵ As referências à mitologia nórdica e a este acontecimento da viagem de Thor foram trabalhadas a partir de *O Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis* de Thomas Bulfinch (2002).

O Rei incauto e arrogante oferece a Giles mais do que uma simples espada, oferece-lhe poder. A espada é um objecto mágico poderoso, que pertencera a Bellomarius, um grande caçador de dragões (23). O pároco de *Ham* ao ler as runas escritas na lâmina identifica-a como sendo Caudiomordax, ou Tailbiter, e pode ser tida como uma espada superior a todas as grandes espadas da história, como por exemplo a Excalibur de Artur, a Durendal de Rolando ou a Andúril de Aragorn, porque possuía a capacidade de transformar em herói quem quer que a empunhasse. Sempre que um dragão esteja a cinco milhas de distância, Caudiomordax salta da bainha, e em combate é ela que desfere os golpes nos pontos fracos do dragão.

Aliando o heroísmo inesperado ao presente do Rei, Giles torna-se no herói mais solicitado do reino, dando corpo à maior paródia feita neste texto: a paródia ao cavaleiro e à cavalaria enquanto instituição.

A época por excelência da cavalaria está compreendida dentro do período da Idade Média, pois numa sociedade estratificada em ordens, Clero, Nobreza e Povo, e orientada para a protecção de feudos, para batalhas e Cruzadas, havia espaço para a figura do cavaleiro. O verdadeiro cavaleiro era um eleito, um privilegiado em termos sociais, uma vez que se tratava de um indivíduo de ascendência nobre, e a cavalaria constituía o conjunto de preceitos e o código de honra que orientavam a sua forma de agir e de estar na vida. Os ideais do cavaleiro foram objecto de tratamento literário ao longo dos séculos, constituindo o modelo de construção de diversas personagens de romances de cavalaria da época medieval, como por exemplo os romances cortesãos de autoria de Chrétien de Troyes⁴⁶, ou servindo mesmo de base a alguns tratados medievais. De uma

⁴⁶ Chrétien de Troyes (*circa* 1135-*circa* 1190) é considerado como o criador da epopeia cortês de língua francesa, sendo o autor de sete romances, dos quais seis reportam às aventuras dos Cavaleiros da Távola Redonda e às lendas arturianas, ou seja, à matéria da Bretanha, como por

forma geral, a literatura exaltou a personagem do cavaleiro e as suas qualidades: a proeza, a lealdade, a generosidade, a cortesia, a linhagem e a virtude; assim como os seus inúmeros deveres:

In the absence of schools, books are the best answer, and Lull⁴⁷ goes on to discuss in detail the duties of a knight. His first duty, he says, is to defend the faith of Christ against unbelievers, which will win him honour both in this world and the next (...). He must also defend his temporal lord, and protect the weak, women, widows and orphans. He should exercise his body continually, by hunting wild beasts (...) and by seeking jousts and tournaments. Under the King, he should judge the people and supervise their labours (...). (Keen 9-10)

O cavaleiro era, então, um homem de armas e de letras, um ser completo e perfeito, que, apesar de pertencer a uma ordem secular, se apresentava como um paradigma de virtude e de fé cristã, pois era de igual modo um Cavaleiro de Deus. Contudo, ninguém nascia cavaleiro e para se ser investido era necessária uma aprendizagem, ser-se iniciado nos ideais, segui-los e ser-se admitido numa Ordem. Um cavaleiro completo, para além do respeito e cumprimento dos ideais, deveria possuir um cavalo, armas, em especial uma espada, e uma armadura, para poder participar em torneios, justas e batalhas e para cumprir o objectivo de estar em constante demanda para evoluir.

Giles é o mais improvável de todos os cavaleiros e só os extensos conhecimentos sobre as ordens de cavalaria e seus valores, permitem que Tolkien brinque com

exemplo *Lancelot, le Chevalier à la Charrette* ou *Perceval* (Microsoft Encarta Encyclopaedia 2000).

⁴⁷ Referência a Ramon Lull, um eclesiástico castelhano do século XII, que defende o ideal do cavaleiro, especialmente do cavaleiro cristão, em *Livro da Ordem de Cavalaria*.

eles, colocando Giles num plano quase caricatural. Grande apreciador de narrativas com dragões ou monstros e cavaleiros valentes que os combatem, como são o caso de *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight*, mas também investigador literário com um extenso trabalho de investigação sobre os principais temas desses textos pré-medievais e medievais, J.R.R. Tolkien conseguiu trazer para “Farmer Giles of Ham” a atmosfera de um reino antigo invadido por seres sobrenaturais, incluir referências a cerimônias da cultura cortesã de *Camelot*, nomeadamente a festa de Natal⁴⁸ na qual se reúnem todos os cavaleiros, e, de igual forma, a códigos de conduta cavaleirescos. Perante todos estes ingredientes, Tolkien escreve um conto de fadas onde tudo é alvo de ironia, não numa atitude depreciativa, mas de puro divertimento.

Se se tiver em consideração as qualidades de um cavaleiro, como a proeza, a lealdade, a generosidade, a cortesia, a linhagem e a virtude, Giles não cumpre sequer uma pequena parte delas. Como já foi referido, Giles não comete grandes proezas e os feitos que realiza devem-se mais à sorte do que à bravura. A generosidade e virtude de um cavaleiro são qualidades que se prendem com os valores cristãos da prestação de auxílio aos mais fracos e desprotegidos, e também com a manutenção da castidade do corpo e da alma. Ora, se por um lado, Giles derrotou o gigante por instinto e não numa atitude altruísta para salvar os habitantes de *Ham*, e se, por outro lado, passava os seus dias sem fazer nada, não pode de modo algum ser tido como um modelo de virtude. Para além disso, Giles não era frequentador da corte do Rei e nem sequer era de linhagem nobre, mas sim um camponês, logo também não pode ser considerado como um modelo do cavaleiro perfeito.

⁴⁸ Em “Farmer Giles of Ham”, o Rei ultimava os preparativos para a festa quando o dragão invadiu o reino (Tolkien, “Farmer Giles of Ham” 18-19) e, em *Sir Gawain and the Green Knight*, o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda encontravam-se, no início da narração, reunidos para celebrar o Natal (*Sir Gawain and the Green Knight* 22).

Um dos atributos mais importantes do cavaleiro era a lealdade e obediência, não só para com o seu Senhor, tanto temporal como espiritual, como para com a sua dama. Agatha, a esposa de Giles, não desempenha um papel muito relevante dentro da narrativa, apenas o de esposa, pois nos contos de fadas o herói ou é casado ou a história termina com o seu casamento: “And they lived happily ever after”. Em termos de obediência à dama, no texto apenas nos é referido, aquando dos gritos de ajuda de Garm, que Agatha incentiva Giles a acreditar naquilo que o cão diz, não podendo tal acontecimento ser, contudo, encarado como uma situação de exaltação dos dotes da dama, da sua beleza, numa atitude de galanteio cortesão.

No final da história, Giles forma uma corte magnificente, da qual vem a ser Rei, e, para guardar o dragão e o tesouro, reúne doze jovens cavaleiros, os *Wormwardens*, que mais não são do que uma nova ordem de cavalaria. O facto de Giles se tornar regente de um novo reino só é possível porque Giles nunca jura lealdade ao Rei de *Little Kingdom*, apesar de lhe ter pago um tributo até se tornar no Rei Ægidius Draconarius, subindo assim ao mais alto posto de um cavaleiro, o de rei cavaleiro.

O agricultor Giles não é um cavaleiro de linhagem, nem o são os cavaleiros da nova ordem por ele fundada. Não possui um cavalo, mas uma mula, e quando é designado para seguir juntamente com os cavaleiros do Rei no encalço do dragão, é-lhe forjada uma armadura tão imperfeita, que foi obrigado a vestir um manto por cima para que esta não tilintasse com o movimento do corpo. Os seus únicos trunfos foram a espada e a capacidade de dialogar. Com a espada atemorizou o dragão, com o diálogo domou-o e conquistou-lhe parte do seu tesouro.

Se Giles é o veículo da paródia de Tolkien, não o é para ser rebaixado, pois ele constitui a única personagem a atingir um dos maiores objectivos de um cavaleiro, e de um homem, em geral: Giles evolui, cresce, ao iniciar o caminho que o levaria ao dragão, alcançando a maturidade no momento em que o liberta.

Os outros cavaleiros e o próprio Rei são personagens estáticas, cumprindo à risca o seu papel dentro da sátira, o de alvo. No primeiro ataque do dragão, por altura do Natal, os cavaleiros não consideram necessário atacá-lo, porque o Cozinheiro Real já tinha preparado a iguaria principal: um bolo a imitar o verdadeiro prato de Cauda de Dragão:

But the knights did nothing; their knowledge of the dragon was still quite unofficial. (...)

Yet the excuses of the knights were undoubtedly sound. First of all, the Royal Cook had already made the Dragon's Tail for that Christmas, being a man who believed in getting things done in good time. It would not do at all to offend him by bringing in a real tail at the last minute. He was a very valuable servant. (Tolkien, "Farmer Giles of Ham" 18)

Para além disso, recusam-se a reagir sem notificação prévia, uma vez que o código de honra da cavalaria assim o exigia. A notificação prévia para um duelo era tão importante, que mesmo o dragão recusa lutar contra Giles se este não lhe disser o seu nome e não o desafiar primeiro:

'You have concealed your honourable name and pretended that our meeting was by chance; yet you are plainly a knight of high lineage. It used, sir, to be the custom of knights to issue a challenge in such cases, after a proper exchange of titles and credentials.' [said the dragon] (30)

Após o acordo feito com o dragão, no qual este prometera a Giles não destruir *Ham* e no qual compra a sua liberdade em troca de uma parte do seu tesouro, e verificando Giles que o dragão não cumprira a promessa feita perante a Caudiomordax, um grupo de cavaleiros do Rei acompanha Giles à montanha onde vive o dragão. Neste episódio, Giles lidera enquanto os cavaleiros discutem quem deve ir na retaguarda. Não será, por isso, de estranhar, tendo em conta o comportamento destes cavaleiros, que os dragões mais novos nunca tenham visto um cavaleiro e o julguem como uma figura mítica⁴⁹.

É através deste mundo às avessas, que Tolkien projecta a sua teoria sobre o conto de fadas, também ela tratada por outros autores de forma avessa. Seguindo a sua convicção de que os contos de fadas não estavam a ser respeitados, que estavam a ser mal-interpretados e confundidos com fábulas ou literatura de viagens, Tolkien escreve um conto onde inclui os elementos do conto de fadas, mas eleva-os a um tal cúmulo de ironia, que temos uma caricatura do próprio conto de fadas, ou seja, um conto que troceja consigo mesmo.

A ironia presente em “Farmer Giles of Ham” não se verifica, pelo menos na mesma quantidade e intensidade, em “Smith of Wootton Major”, e a utilização de elementos fantásticos e maravilhosos dos contos de fadas processa-se num sentido diferente, menos divertido e mais pessimista.

À semelhança da descrição feita da vila de *Ham* em “Farmer Giles of Ham”, *Wootton Major* é uma vila próspera e pacata, apesar de em termos espaciais e temporais as referências serem ainda mais vagas:

⁴⁹ Cf. citação de abertura deste subcapítulo.

There was a village once, not very long ago for those with long memories, not very far away for those with long legs. Wootton Major it was called because it was larger than Wootton Minor, a few miles away deep in the trees; but it was not very large, though it was at that time prosperous, and a fair number of folk lived in it, good, bad, and mixed, as is usual. (Tolkien, “Smith of Wootton Major” 147)

Estas são as frases que iniciam o conto, situando a vila num espaço e tempo indeterminados na memória de alguns indivíduos, fazendo desde logo o contraponto com os habitantes das regiões vizinhas: “(...) not very far away for those with long legs”. Se os outros indivíduos tinham pernas longas, pode ser inferido que os habitantes de *Wootton Major* tinham pernas pequenas, o que remete novamente o leitor à figura do *hobbit*, tal como acontece com Niggle ou Giles. Os habitantes de *Wootton Major* partilham, de igual forma, com os *hobbits* o gosto por festas e pela comida, mas a característica mais interessante desta vila é a maneira como se organizam socialmente em torno do *Great Hall*:

It had a large Kitchen which belonged to the Village Council, and the Master Cook was an important person. The Cook’s House and the Kitchen adjoined the Great Hall, the largest and the oldest building in the place and the most beautiful. (...) In the Hall the villagers held their meetings and debates, and their public feasts, and their family gatherings. (147)

Wootton Major era conhecida pelos dotes dos seus artesãos, mas especialmente pela sua gastronomia, sendo o Cozinheiro um indivíduo de grande importância, ao ponto de ser eleito por um conselho independente e de ter ao seu encargo a organização de todas as festas. *Wootton Major* funcionava como uma guilda dos

tempos medievais, cujo sistema se centrava na figura do Cozinheiro, representante dos habitantes da vila, quase como um presidente.

Durante a Idade Média surgiram as chamadas guildas de ofícios, que podiam ser associações de mercadores ou de artífices, cujo objectivo era a protecção de interesses e a entreatada de pessoas que desempenhavam o mesmo ofício (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XII, 876-77). Neste caso específico de *Wootton Major* temos uma guilda muito especial, pois não estava constituída para proteger os interesses económicos, mas para promover o bem-estar social dos cidadãos através do convívio e da troca de ideias à mesa das refeições.

Ao contrário de “Farmer Giles of Ham” onde a ironia é uma constante, em “Smith of Wootton Major” temos a apresentação de um ideal, sem sarcasmo e sem excessos, um ideal de convivência amistosa entre os habitantes de uma mesma vila e entre estes e *Faërie*. A base dessa convivência é a mesa das refeições, a qual constitui também a mesa das decisões económicas e políticas. Quase se pode referir que existem neste conto resquícios de *República* de Platão e de *Utopia* de Thomas Moore, ainda que nesta obra as reuniões gastronómicas não sejam diárias.

“Smith of Wootton Major”, o último conto a ser publicado em vida do autor⁵⁰, e contrariamente a “Farmer Giles of Ham” no qual o tom jocoso em relação aos ideais de um determinado estrato da Idade Média é marcante, e no qual se pode identificar uma Inglaterra medieval pré-industrialização, pode ser visto como atemporal e intemporal. Os nomes das personagens e dos locais são ingleses, o sistema social é semelhante ao das guildas medievais com o *Great Hall* como centro de todas as decisões sociais, políticas, económicas e culturais. As armas são de ferro colocando o conto numa época pré-pólvora, mas não são visíveis

⁵⁰ “Smith of Wootton Major” foi publicado em 1967 e Tolkien faleceu em 1973.

quaisquer outros elementos do sistema feudal medieval, como por exemplo os castelos, cavaleiros e seus ideais.

O tempo e espaço de “Smith of Wootton Major” são claramente os do conto de fadas: “Once upon a time in a distant kingdom...”; um tempo passado, nostálgico, no qual era possível viajar até *Faërie* e os Elfos, seres iluminados, ainda se intrometiam na esfera humana. O espaço onde se localiza *Wootton Major* é uma fronteira, uma terra de ninguém entre o mundo natural e *Faërie*, usufruindo ainda da presença dos Elfos. No entanto, no final surge uma mensagem de despedida e de quebra com o mundo de *Faërie*:

In the village there were in fact several families that did miss Alf for some time. A few of his friends, especially Smith and Harper, grieved at his going, and they kept the Hall gilded and painted in memory of Alf. Most people, however, were content. They had had him for a very long time and were not sorry to have a change. But old Nokes thumped his stick on the floor and said roundly: ‘He’s gone at last! And I’m glad for one. I never liked him. He was artful. Too nimble, you might say.’ (177-178)

A partida de Alf, o Rei dos Elfos, pode ser encarada como a partida de Tolkien, tal como refere Kocher: “(...) in “Smith of Wootton Major” Tolkien broke his wand and drowned his magic books.” (Kocher 201-202). A nostalgia presente em relação a *Faërie* é também a admissão, no final da vida do escritor, que, apesar da longa luta, a Fantasia não ocupou ainda o seu lugar enquanto género literário reconhecido e que continua a ser deturpado.

Como já foi referido em relação a “Leaf by Niggle” e “Farmer Giles of Ham”, as personagens dos contos de fadas são estáticas, sem profundidade psicológica e

valendo pela sua função ou estatuto social. Também em “Smith of Wootton Major” se verifica a utilização do mesmo tipo de personagens: o Master Cook, Smith, Miller... De notar que o agricultor Giles tem um nome próprio ao qual é adicionada a sua origem, “de Ham”, e o nome de Smith, apesar de este ser denominado pela sua profissão e não por um nome próprio, também inclui uma referência à sua naturalidade, “de Wootton Major”, dando às povoações um estatuto de diferenciação e identificação.

Sendo *Wootton Major* uma localidade vizinha de *Faërie* sofre inevitavelmente interferências desse mundo fantástico. A primeira incursão de *Faërie* é feita através da pessoa mais importante da vila, o Master Cook, que ao regressar de férias, algo raro de acontecer, traz consigo um ajudante, Alf⁵¹, e também uma pequena estrela.

Dentro do conjunto das festas mais importantes da vila e que o Cozinheiro deveria preparar, distinguia-se *The Feast of Good Children*, a qual ocorria todos os Invernos e para a qual eram convidadas algumas crianças, mas a mais esperada de todas era *The Twenty-four Feast*, que tinha lugar de vinte e quatro em vinte e quatro anos e para a qual apenas vinte e quatro crianças eram convidadas. Nesta festa o Cozinheiro deveria esmerar-se ao máximo para fazer o Grande Bolo, pois era raro um cozinheiro conseguir fazer dois durante os seus anos de serviço.

Faltavam ainda sete anos para o próximo Grande Bolo, quando o Master Cook decidiu reformar-se e, apesar de Alf ser o seu aprendiz há já algum tempo, as pessoas decidiram nomear um homem da vila e elegeram Nokes.

⁵¹ Em *Old Norse* o termo para designar elfo era “alf” e em Anglo-Saxão “ælf” (Flieger, “On the Footsteps of Ælfwine” 183), existindo ao longo de todo o imaginário de Tolkien personagens cujo nome é formado a partir destes vocábulos, como aqui Alf.

Nokes não é propriamente um vilão, mas vem desempenhar o papel do adulto, tão odiado por Tolkien, que nega todas e quaisquer referências às fadas e à magia, considerando que fadas e doces são aspectos do domínio das crianças⁵².

Tolkien, ao longo da sua vida académica, travou uma árdua luta contra aqueles que não acreditavam na Fantasia, personificados aqui na figura de Nokes, o qual trivializa, reduz mesmo ao ridículo, o conceito de fada através do Grande Bolo que faz para a Festa dos Vinte e Quatro. Nokes não era um cozinheiro muito dedicado e é Alf que ultima os preparativos para a festa e para o bolo, seguindo os intentos de Nokes:

His chief notion was that it should be very sweet and rich; and he decided that it should be entirely covered in sugar-icing (at which Prentice had a clever hand). ‘That will make it pretty and fairylike,’ (...) ‘Ah! Fairylike,’ he said, ‘that gives me an idea’; and so it came into his head that he would stick a little doll on a pinnacle in the middle of the Cake, dressed all in white, with a little wand in her hand ending in a tinsel star, and *Fairy Queen* written in pink icing round her feet. (Tolkien, “Smith of Wootton Major” 151)

Na feitura do bolo e nas ideias de Nokes residem algumas das concepções erradas sobre as fadas, contra as quais Tolkien se debateu em “On Fairy-Stories” e as quais já foram abordadas no Capítulo I. O Grande Bolo, branco e com a pequena fada no topo, constitui uma noção equivocada de *Faërie*, Reino dos Perigos e das Aventuras, sendo a fada um ser mágico semelhante ao Elfo e não um ser minúsculo como aquele utilizado por Nokes para representar a Rainha das Fadas.

⁵² Cf. com citação inicial deste subcapítulo.

As fadas da teoria de Tolkien partilham com os Elfos os segredos sobre a natureza e o mundo há muito esquecidos pelo homem, eles são seres inteligentes, sensíveis e detentores de capacidades extra-sensoriais que remontam à formação do mundo e que lhes permitem viver numa harmonia cósmica inigualável. Em *The Silmarillion* a primeira coisa que os Elfos vislumbram, aquando do seu nascimento, são as estrelas, ficando para sempre ligados ao seu simbolismo de perenidade e iluminação espiritual, e é uma estrela que o Master Cook traz de *Faërie*, a qual Nokes encontra anos mais tarde e coloca no seu Grande Bolo como um brinde especial.

No dia da festa, vinte e quatro crianças estão reunidas para a Festa do Grande Bolo. Nokes faz as honras dizendo às crianças que dentro do bolo estão alguns brindes, neste caso vinte e quatro moedas e a pequena estrela. Contudo, alerta-as que a distribuição das moedas depende do sentido de justiça da Rainha das Fadas, a qual é uma criatura traçoieira:

At last the Cook took the knife and stepped up to the table. ‘I should tell you, my dears,’ he said, ‘that inside this lovely icing there is a cake made of many nice things to eat; but also stirred well in there are many pretty little things, trinkets and little coins and what not, and I’m told that it is lucky to find one in your slice. There are twenty-four in the Cake, so there should be one for each of you, if the Fairy Queen plays fair. But she doesn’t always do so: she’s a tricky little creature. You ask Mr Prentice.’ (153)

A atitude de Nokes para com Alf, o aprendiz, é sempre de desafio, porque este lhe dissera que a estrela era *fay*, uma estrela de *Faërie*, e Nokes não acredita em fadas. Quando, depois de comido o bolo pelas crianças, se verifica que nenhuma encontrou a estrela, Nokes volta a troçar da magia:

‘Bless me!’ said the Cook. ‘Then it can’t have been made of silver after all; it must have melted. Or perhaps Mr Prentice was right and it was really magical, and it’s just vanished and gone back to Fairyland. Not a nice trick to play, I don’t think.’ (154)

A estrela era de facto mágica e o menino de nove anos que a engoliu nem se apercebeu disso, sendo que o efeito da fantasia só se fará sentir seis meses depois na Primavera, quando a natureza renasce para um novo ciclo de vida. A estrela fora engolida pelo filho do ferreiro, sendo esse também o seu nome, Smith, o qual acorda no dia do seu décimo aniversário para uma nova realidade. Ao abrir a janela de manhã, ouve o chilrear dos pássaros como uma música que vinha do ocidente e vem-lhe à lembrança algo há muito esquecido:

‘It reminds me of Faery,’ he heard himself say, ‘but in Faery the people sing too.’ Then he began to sing, high and clear, in strange words that he seemed to know by heart; and in that moment the star fell of his mouth and he caught it on his open hand. (...) Without thinking he clapped his hand to his head, and there the star stayed in the middle of his forehead, and he wore it for many years. (155)

Perante a lembrança de *Faërie*, espaço mágico perdido na memória, a estrela revela-se, pois só os que acreditam podem ver o mundo mágico e só os que acreditam relembram os sons e as canções há muito esquecidos. Está aqui presente a noção de Tolkien do trabalho de escrita como um registo de coisas que

já existiram e não como uma invenção⁵³, como se a imaginação trabalhasse sobre realidades perdidas no tempo e na memória. Ned, o filho de Smith, tem esta mesma atitude perante as flores que Smith trouxera de *Faërie* numa das suas últimas viagens: “ ‘(...) Dad, there is a scent in the bells: a scent that reminds me of, reminds me, well of something I’ve forgotten.’ ” (170).

Smith nunca esquecerá *Faërie* e enquanto durarem as suas lembranças, *Faërie* subsistirá. Nokes, apesar de já ter sido criança e admitir que estas acreditam em fadas, esqueceu *Faërie*, isto é, perdeu a capacidade de imaginar e de acreditar na fantasia. Todavia, a atitude de Nokes é muito comum nos adultos e eram eles que, em pleno século XX, se insurgiam contra a Fantasia e se sentiam agradaados com a falta de público para este tipo de literatura, mas enquanto existir um Smith e um pequeno grupo de escolhidos, *Faërie* continuará a existir.

A partir do dia em que colocou a estrela na frente, Smith desenvolveu uma bonita voz, cantando canções nunca antes ouvidas e que todos vinham escutar. Com o tempo, tornou-se no ferreiro de *Wootton Major* e a forma como trabalhava o metal era muito apreciada pela sua beleza e resistência, e isso deve-se à boa influência da estrela *fay* no processo de subcriação.

Faërie é em simultâneo um reino de muitos perigos e maravilhas: “(...) he [Smith] had seen things of both beauty and terror (...)” (157). Nas muitas viagens que realizou, Smith teve hipótese de verificar a coexistência de lugares mágicos onde reinava a paz, com donzelas a dançar e flores e pássaros maravilhosos, e outros de risco iminente onde sentiu o perigo, como por exemplo perante a visão dos Elfos guerreiros a atracar com seus navios na praia (158), dando a ideia de se estar a travar uma misteriosa luta em *Faërie*. Os perigos nunca são expostos directamente, ou seja, não há descrições precisas daquilo que possa estar a ocorrer

⁵³ Cf. citação da página 79 deste capítulo.

dentro das fronteiras de *Faërie* e em seu redor, apenas é mencionado este episódio em que Smith assiste à chegada dos Elfos guerreiros nos seus navios brancos de uma batalha em *Dark Marches* contra o exército de *Unlight*. Semelhanças com *Mordor* e os *Dead Marshes* e o exército de Sauron são evidentes, mas não são dados quaisquer pormenores das batalhas. Não havendo um perigo declarado, Smith percorreu *Faërie* protegido pela estrela:

But he had business of its own kind in Faery, and he was welcome there; for the star shone bright on his brow, and he was as safe as a mortal can be in that perilous country. The Lesser Evils avoided the star, and from the Greater Evils he was guarded. (157)

Tal como foi mencionado no Capítulo I, Tolkien defende que um indivíduo para entrar em *Faërie* deverá estar sob o efeito de um encanto, neste caso Smith tem a estrela mágica, mas o facto de conseguir entrar e sair de *Faërie* não lhe dá o direito de falar sobre ou de se lembrar com nitidez daquilo que viu: “In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them.” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 3). Por outro lado, o facto de poder entrar em *Faërie* não lhe dá o direito de se sentir em casa, pois um viajante em *Faërie* está sempre de passagem e precisa da autorização da Rainha das Fadas:

She laughed as she spoke to him, saying: ‘You are becoming bold, Starbrow, are you not? Have you no fear what the Queen might say, if she knew this? Unless you have her leave.’ He was abashed, for he became aware of his own thought and knew that she read it: that star on his forehead was a passport to

go wherever he wished; and now he knew that it was not. (Tolkien, “Smith of Wootton Major” 160)

Smith, como qualquer outro viajante em *Faërie*, é apenas um hóspede temporário, foi o escolhido para usar a estrela e com ela relembrou a existência de um espaço mágico, no qual irrompe e para o qual viaja sempre que a sua vontade assim o entenda, mas o aviso da Rainha das Fadas relega-o para a sua posição de humano e exterior a *Faërie*. Smith não pertence a *Faërie* e muitas vezes durante as suas jornadas nesse reino fica cego com o nevoeiro e a sua memória é apagada, de modo a não relatar o que vê. A própria estrela não é um passaporte para uma livre circulação no Reino dos Perigos, é somente uma chave que lhe confere acesso, mas não lhe dá o direito de propriedade: ninguém, a não ser as criaturas fantásticas, pertence a *Faërie* e *Faërie* não pertence a ninguém.

Nem todos os habitantes de *Faërie* ignoram a presença de Smith e nem todos estão agradados com tal facto, como por exemplo a bétula que lhe grita para se ir embora, pois não pertence ali (159). A Rainha das Fadas, por seu turno, tem uma atitude diferente, mais tolerante. Smith encontra a Rainha das Fadas só por duas vezes. No primeiro encontro, esta apresenta-se como uma simples donzela, anónima, a qual lhe concede uma dança e lhe oferece uma flor branca, no segundo, em todo o seu esplendor e beleza, a rainha concede-lhe dois desejos e encarrega-o de transmitir uma mensagem ao Rei de *Faërie*, que Smith desconhece ser Alf, o aprendiz.

Este episódio, no qual ocorre o segundo encontro de Smith com a Rainha das Fadas, é ainda muito importante, na medida em que dá ao leitor a visão de um indivíduo suportando sozinho o peso da vergonha por todos aqueles que não acreditam em fadas, a vergonha da humilhação causada àquele ser majestoso e belo reduzido a uma bonequinha com uma varinha de condão no topo do Grande

Bolo. Contudo, a imensa sabedoria da Rainha das Fadas lembra-o que não deve envergonhar-se pelos actos dos outros e que a utilização da boneca é melhor do que se não existisse qualquer memória de *Faërie*.

Mostrando-lhe ainda que as fadas não são seres injustos, como Nokes considerava, os desejos concedidos pela rainha demonstram generosidade e altruísmo:

(...) At length he looked up and beheld her face and her eyes bent gravely upon him; and he was troubled and amazed, for in that moment he knew her again: the fair maid of the Green Vale, the dancer at whose feet the flowers sprang. She smiled seeing his memory, and drew towards him; and they spoke long together, for the most part without words, and he learned many things in her thought, some of which gave him joy, and others filled him with grief. Then his mind turned back retracing his life, until he came to the day of the Children's Feast and the coming of the star, and suddenly he saw again the little dancing figure with its wand, and in shame he lowered his eyes from the Queen's beauty.

But she laughed again as she had laughed in the Vale of Evermorn. 'Do not be grieved for me, Starbrow,' she said. 'Nor too much ashamed of your own folk. Better a little doll, maybe, than no memory of Faery at all. For some the only glimpse. For some the awaking. Ever since that day you have desired in your heart to see me, and I have granted your wish. But I can give you no more. Now at farewell I will make you my messenger. If you meet the King, say to him: *The time has come. Let him choose.*' (163)

Chegou a hora da escolha, a qual Smith ainda não sabe que será a sua própria escolha, e mais uma vez esta escolha prende-se com a fantasia, pois é necessário abdicar da estrela para que outra criança conheça *Faërie*, abdicando em

simultâneo das visitas a *Faërie*. A escolha deverá ser livre e a próxima criança a usar a estrela nunca saberá que pertencera a Smith.

Smith não devolve a estrela sem ressentimento, mas todo um percurso tinha sido feito no sentido de alertá-lo para a inevitabilidade de se presenciar algumas coisas apenas uma vez na vida: nem todas as crianças de *Wootton Major* estiveram presentes na Festa dos Vinte e Quatro quando Smith tinha nove anos, logo aí pertencera a um grupo restrito de escolhidos; a única estrela mágica do Grande Bolo estava-lhe destinada, pois alguém o escolhera tal como ele deveria escolher agora. Uma única vez, em *Faërie*, observou a *Árvore do Rei*, dançou com a Rainha das Fadas e partilhou dos seus pensamentos. Para além disso, o seu tempo chegara, tinha 57 anos, estava cansado e urgia renovar esta herança que dava acesso a *Faërie*: Smith escolhe Nokes of Townsend's Tim, filho da sua cunhada e neto de Nokes, talvez na tentativa de quebrar uma linha de indivíduos avessos à fantasia.

Durante as suas viagens por *Faërie*, Smith vê a *Árvore do Rei* apenas uma vez: "(...) he saw the King's Tree springing up, tower upon tower, into the sky, and its light was like the sun at noon; and it bore at once leaves and flowers and fruits uncounted, and not one was the same as any other that grew on the Tree." (158). Esta é a *Tree of Tales* que Tolkien menciona em "On Fairy-Stories" e que constitui a semente e a raiz de todo o trabalho criativo. É também a árvore de Niggle representando a sua nova visão da arte, uma visão "recuperada" que se prende com o conceito de Recuperação de Tolkien. A imagem da *Árvore do Rei* simboliza um degrau na evolução de Smith enquanto caminhante em *Faërie*, assim como também o foram os encontros com a Rainha, e à medida que vai acumulando estas visões, apesar de Smith não estar consciente disso, vai aproximando-se o dia da escolha e a passagem de testemunho, que marca o fim das viagens em *Faërie*. O crescimento, a evolução de Smith é-nos referida pelo seu filho Ned quando o vê chegar com a flor branca oferecida pela Rainha,

dizendo que o pai parece um gigante (161). Na realidade o pai não cresceu fisicamente, mas a presença de *Faërie* era tão marcante que redimensionou a estatura de Smith aos olhos de seu filho. Encontra-se aqui a ideia de que o encanto de *Faërie* transforma o ser humano, e o seu efeito, embora não visível a todos, pode ser sentido por alguns.

O objectivo deste subcapítulo intitulado ‘ “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”’: Os Elementos dos Contos de Fadas’ consistia na verificação da forma como Tolkien utiliza os elementos dos contos de fadas de acordo com a teoria defendida em “On Fairy-Stories”. Sendo ambos os contos incluídos na colectânea designada por *Tales from the Perilous Realm*, dir-se-ia que, de facto, o elemento comum, o fio condutor é a presença de *Faërie*. Em “Farmer Giles of Ham”, como já foi referido, a existência de personagens e elementos fantásticos, ou melhor de um *Secondary World*, em *Little Kingdom* e em *Ham*, transforma esse reino no Reino dos Perigos. Não há, ao contrário de “Smith of Wootton Major”, uma barreira a ser transposta, isto é, uma fronteira separando o mundo natural do sobrenatural.

O recurso à magia ou a objectos mágicos é visível nos dois contos, em “Farmer Giles of Ham” temos a espada Caudiomordax e o cinto e em “Smith of Wootton Major” a estrela *fay*. As personagens são as personagens típicas de um conto de fadas (o rei, o ferreiro, o cavaleiro...) sem densidade psicológica, apesar de se registarem algumas excepções como é o caso de Giles ou Smith. As criaturas fantásticas e mitológicas são uma constante, o gigante e o dragão em “Farmer Giles of Ham” e os Elfos e as Fadas em “Smith of Wootton Major”, possuindo todos eles a capacidade de falar.

No que diz respeito à construção dos vilões para estes dois contos, Tolkien apresenta-nos um vilão diferente, não temos uma bruxa má ou uma madrasta malvada, mas situações de perigo. O mal e a existência de planos diabólicos não

se verificam, nem personagens que os representem. Em “Farmer Giles of Ham”, o gigante, desorientado e ignorante, não pode ser encarado como um vilão, apesar de colocar em perigo a população de *Ham*, assim como também não o pode ser o dragão, que ataca porque tem fome, que quebra uma promessa por ser essa a sua natureza, mas ao qual Giles concede perdão libertando-o no final da história. Por seu lado, em “Smith of Wootton Major”, Nokes, mesmo nunca acreditando em fadas e na magia, não é um vilão, pois não há da sua parte atitudes de maldade ou o desejo de dominar pela força. O vilão dos contos de fadas de Tolkien é o leitor que nega à partida a existência de *Faërie* e que relega este tipo de literatura para o fundo da prateleira.

Não existe propriamente um vilão, nem tão pouco uma proibição, mas o elemento moral existe, para além dos conceitos de Recuperação, Escape, Consolação e o Final Feliz.

Em “Farmer Giles of Ham” e em “Smith of Wootton Major” é-nos transmitida uma mensagem de aceitação daquilo que nos está destinado: Giles, cavaleiro improvável, aceita a sua função na demanda contra o dragão, e Smith aceita renegar àquilo que mais aprecia, visitar *Faërie*. Trata-se de uma moral altruísta de aceitação das coisas tal como elas são e tal como devem acontecer. O mesmo já se verificara em “Leaf by Niggle”, contudo, a todos foi dado o dom da escolha: Niggle escolheu o caminho da montanha, Giles libertou o dragão e Smith designou o seu sucessor.

Há nos dois contos a Recuperação de uma nova visão e o início de uma nova ordem, assim como ambos permitem uma fuga, ou Escape, ao mundo real para espaços alternativos. A Consolação tanto do herói como do leitor é conseguida através da esperança em novas eras: uma na qual o homem dialoga com os seus monstros e os liberta, outra na qual compreende a sua fragilidade humana e passa

a semente dos seus sonhos às gerações vindouras, confluindo-se para o obrigatório
Final Feliz.



Capítulo III: A Construção de “The Silmarillion” e os Elementos dos Contos de Fadas em *The Silmarillion*

You [Christopher Tolkien] are inside a very great story! I think also that you are suffering from suppressed ‘writing’. That may be my fault. You have had rather too much of me and my peculiar mode of thought and reaction. And as we are so akin it has proved rather powerful. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 78)

O objectivo deste terceiro capítulo será a verificação da existência e a interpretação dos elementos dos contos de fadas utilizados numa das histórias da obra *The Silmarillion* de J.R.R. Tolkien, obra publicada postumamente, em 1977, por Christopher Tolkien.

Tendo em consideração a teoria, já abordada nos primeiros dois capítulos desta dissertação, e, em especial, a análise dos contos “Leaf by Niggle”, “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”, e na qual já foram referidos os elementos que J.R.R. Tolkien considerava como essenciais para um verdadeiro conto de

fadas, procurar-se-á encontrar diferenças e semelhanças na utilização desses elementos, assim como demonstrar a pertinência destes três contos para a construção de uma mitologia para Inglaterra. Apesar de o autor ter referido a falta de ligação entre “Leaf by Niggle”, “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major” e a sua mitologia, questão já mencionada no Capítulo II, tentar-se-á comprovar a existência de elos, os quais se podem constatar, na nossa opinião, especialmente a nível dos temas e motivos utilizados.

Numa primeira fase, este capítulo tratará *The Silmarillion* como um todo, da problemática que envolveu a sua escrita, das tentativas levadas a cabo pelo autor para que a obra fosse publicada, dos livros que a constituem, dos grandes temas, histórias e cronologias, assim como também da diferenciação entre *The Silmarillion* e “The Silmarillion”. Numa segunda fase e para dar cumprimento ao objectivo deste capítulo, será feita a análise de “The Lay of Eärendil”, um dos contos incluídos em *The Silmarillion* e seleccionado no âmbito deste trabalho para abordar, num universo mais restrito, os elementos dos contos de fadas.

Como já foi referido nos capítulos anteriores, a escrita de *The Silmarillion* prolongou-se desde o ano de 1914 a 1973, ano da morte do autor. Não se trata de uma narrativa única nem contínua, mas de um conjunto de textos com diferentes estilos, uns em prosa outros poéticos, uns acabados outros inacabados, alguns até com diferentes versões finais. Perante várias pilhas de textos e querendo realizar o desejo que o seu pai tinha de publicar *The Silmarillion*, Christopher Tolkien⁵⁴ iniciou a árdua tarefa de ler e seleccionar os textos que iriam fazer parte da edição publicada pela primeira vez em 1977.

⁵⁴ Christopher Tolkien (1924 -) partilhava com o pai o gosto pelas línguas antigas como *Old English*, *Old Norse* e *Middle English*, assim como pela época medieval.

The Silmarillion encontra-se dividido em cinco grandes partes: *Ainulindalë* ou *The Music of the Ainur* é um relato do mito cosmogónico da *Arda*, mundo criado por Ilúvatar através da Grande Música dos *Ainur* ou *Valar*; *Valaquenta* ou *History of the Valar* é uma enumeração breve dos *Valar*, ou deuses, dos seus poderes e principais feitos, assim como dos principais *Maiar* e seus inimigos; *Quenta Silmarillion* ou *The History of the Silmarils* constitui o conjunto mais longo de textos, o qual também recebeu o título de *The Silmarillion proper*, uma vez que tem como história central a criação dos *Silmarils* por Fëanor, o seu roubo e o percurso trágico de Fëanor e dos seus sete filhos para os recuperar; em seguida, *Akallabêth* ou *The Downfall of Númenor* conta a história da sedução dos Homens por Sauron e a sua subsequente queda; por fim, *Of the Rings of Power and the Third Age* narra a criação dos anéis de Sauron e a sua distribuição pelos povos de *Middle-earth* e ainda a forma como o Anel foi perdido e encontrado por Smeagol, fazendo-se deste modo a ponte para os acontecimentos de *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*.

No fundo, *The Silmarillion* constitui uma compilação de textos, cuja escrita prolongada no tempo de vida do autor e alvo de constantes alterações e extensões obrigou a uma escolha difícil de versões, pois o objectivo de Christopher Tolkien era a apresentação da mitologia criada pelo pai, obedecendo a uma estrutura de coerência interna.

Uma questão pode ser aqui colocada. Sendo *The Silmarillion* uma obra de estruturação e edição póstuma e até mesmo de escrita póstuma, uma vez que alguns episódios entravam em contradição com outros e de alguns não havia sequer um texto escrito, mas um conjunto de notas para a sua elaboração, será que a versão que temos hoje seria a mesma se fosse o próprio autor a organizá-la e a publicá-la? Nunca o saberemos, mas já em 1948 numa carta escrita a Mrs. Farrer, a qual pretendia ler os manuscritos, Tolkien refere a reduzida quantidade de interessados nos escritos, apenas C.S. Lewis e o seu filho Christopher: “For

though I have (in the cracks of time!) laboured at these things since about 1914, I have never found anyone but C.S.L. and my Christopher who wanted to read them; and no one will publish them.” (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 130).

Christopher Tolkien e C.S. Lewis seriam, portanto, os únicos indivíduos com um suficiente conhecimento interno sobre a obra e a sua evolução, os únicos que partilharam com o autor as dificuldades da escrita, e que debateram com ele ao longo de muitos anos as principais questões inerentes a uma obra tão vasta. C.S. Lewis faleceu ainda antes de Tolkien, em 1963. Deste modo Christopher Tolkien, que herdara conjuntamente com seus irmãos todo o espólio literário do pai, herda também a vontade e a tarefa de mostrar ao mundo o grande imaginário de *Middle-earth*.

Utiliza-se aqui a designação imaginário, porque a tarefa de Christopher Tolkien não se resumiu apenas à publicação de *The Silmarillion*, como também, e tal como já foi referido no Capítulo II, de *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* (1980), obras nas quais Christopher Tolkien incluiu textos inacabados relacionados com os Homens e, em particular, com os regentes da ilha de *Númenor* e do continente de *Middle-earth*. O material deixado por J.R.R. Tolkien era tão extenso, que Christopher Tolkien editou ainda a colecção em doze volumes intitulada *The History of Middle-earth* (1983-1996), a qual é constituída pelos textos, anais e poemas de “The Silmarillion” e sem a qual seria impossível entender a complexidade que envolveu o processo de escrita.

Quase toda a obra de J.R.R. Tolkien se debruça sobre a história e a cronologia das eras de *Middle-earth*, uma mitologia imaginada de um Mundo Secundário com elementos, personagens e temas mitológicos, a qual constitui todo um imaginário, todo um legendário conhecido, entre aqueles que se dedicaram ao estudo de

Tolkien, como “The Silmarillion”, do qual faz parte, entre muitas outras obras, *The Silmarillion*.

A construção de todo este imaginário acompanhou o autor durante quase toda a sua vida, tendo evoluído a partir de um nome curioso que Tolkien encontrou, por volta de 1913-14, no poema em *Old English*, “Crist”, atribuído a Cynewulf: Eärendel:

Eäla Eärendel engla beorhtast
ofer middangeard monnum sended.⁵⁵
(Noad 35)

O nome Eärendel despoletou em Tolkien o desejo de escrever mais sobre este ser, que os estudiosos traduziam como “luz” ou “raio de luz” (Monteiro 38). Em 1914, Tolkien escreve o poema “The Voyage of Eärendel the Evening Star”, alargando o significado do nome para “Estrela da Noite”, também chamada “Estrela da Manhã” ou “Estrela da Alva”, designação comum dada ao planeta Vénus.

Contudo, as viagens de Eärendel, um marinheiro que viaja pelo firmamento, não contêm ainda referências claras e estruturadas daquilo que viria a ser a sua mitologia, tendo Tolkien considerado que o primeiro poema a conter referências precisas a ela seria “The Shores of Faëry” (1915), onde se menciona *Taniquetil*⁵⁶, *Valinor*⁵⁷ ou *Eglamar*⁵⁸ (Noad 36).

⁵⁵ Uma possível tradução será: “Oh, Eärendel, brightest of angels, sent to men above Middle-earth.” (Curry 114).

⁵⁶ *Taniquetil* é a mais elevada montanha de *Arda*, situada nas *Undying Lands*. É conhecida pelo seu cume coberto de neve e por ser a morada de Manwë e Varda (Day 216).

⁵⁷ *Valinor* é o Reino dos *Valar*, situado nas *Undying Lands* ou Reinos Sagrados (244-45).

Partindo destes poemas e adicionando o trabalho que vinha a desenvolver desde 1911-12 com a língua *Quenya*, dá-se início ao esforço de subcriação de uma mitologia para Inglaterra, ou seja, de uma mitologia que pudesse ser dedicada a Inglaterra. Tal como já foi referido no Capítulo II e citando Verlyn Flieger, a terminologia “(sub)criação de uma mitologia para Inglaterra” prende-se com a intenção de dedicar um imaginário a Inglaterra e não de substituir a mitologia existente: “A misnomer, but one so firmly entrenched in Tolkien scholarship that it is too late now to dislodge it. What Tolkien actually described was a mythology he could ‘dedicate’ to England.” (Flieger, *Interrupted Music* 145).

Inicialmente, *The Silmarillion* foi chamado *The Book of Lost Tales*, pois Tolkien queria dar ao leitor a impressão de estar a ler um conjunto de textos perdidos no tempo, validando, de certa forma, a veracidade destes mesmos através da ilusão de uma pretensa realidade remota. Este é um mecanismo muito utilizado pelo fantástico, como já foi mencionado no Capítulo I. Para além disso, ao adoptar a designação “book”, Tolkien apropria-se de uma antiga tradição medieval:

In crafting his mythology, Tolkien had available as models and prototypes the great medieval manuscript books of Scandinavian, Welsh, and Irish myth. Among these are the Icelandic *Eddas*, the so-called Four Ancient Books of Wales – the Red Book of Hergest, the Black Book of Carmarthen, the Book of Aneirin, and the Book of Taliesin, plus a fifth, the White Book of Rhydderch – and the Irish manuscripts such as the Book of Invasions, the Book of the Dun Cow, the Book of Leinster, the Yellow Book of Lecan, and the Book of Lismore. (56)

⁵⁸ *Eglamar* ou *Eldamar* é o Reino dos Elfos, que se situa nas *Undying Lands* (Day 72-3).

Entre a escrita do poema “The Voyage of Eärendel the Evening Star”, por volta do mês de Setembro de 1914, e o poema “The Shores of Faëry” em meados de 1915, altura em que Tolkien frequentava o seu último ano enquanto estudante em Oxford, Tolkien continuava a encontrar-se com Christopher Wiseman, R.Q. Gilson e G.B. Smith nas reuniões do T.C.B.S.. Na reunião das férias de Natal em casa de Wiseman em Londres, a qual Tolkien apelidaria, para sempre nas suas cartas, de “Council of London” (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 10), terá nascido a ideia de criar uma mitologia para proporcionar a Eärendel um contexto.

Após o poema “The Shores of Faëry”, no qual já menciona os reinos élficos sagrados, o autor começou a escrever sobre um marinheiro do século V, Eriol, o qual navegara desde as regiões centrais da Península da Dinamarca, seguindo sempre para ocidente até aportar na ilha élfica *Tol Eressëa*⁵⁹ (Noad 38). Em *Tol Eressëa*, Eriol ouve contar as histórias dos Elfos, que compila e insere no “Golden Book”. Essas histórias relatam os acontecimentos da Queda de *Gondolin* e as viagens de Eärendil⁶⁰, às quais Tolkien deu o nome genérico de *The Book of Lost Tales*.

Tolkien trabalhou nestes textos por volta de 1916 e durante o período de convalescência, devido ao facto de ter contraído a chamada Febre das Trincheiras no palco de guerra em França. A par dos textos, desenvolveu léxicos para as línguas *Quenya* e *Goldogrin* ou *Gnomish*⁶¹ que acompanhariam os relatos de Eriol.

⁵⁹ *Tol Eressëa* ou Ilha Solitária é o nome da ilha onde habitavam os Elfos em *Eldamar*. A sua capital era *Avallónë* (Day 224-25).

⁶⁰ Os nomes sofrem algumas alterações de versão para versão. No poema “The Voyage of Eärendel the Evening Star”, encontramos Eärendel com “e” e em “The Silmarillion” com “i”.

⁶¹ Igual a *Sindarin*, a língua élfica falada em *Beleriand*.

Insatisfeito com o enquadramento⁶² dado à história, em 1925-26, Tolkien revê os manuscritos e decide alterar toda a construção da personagem/narrador Eriol. Este passa a ser Ælfwine, um indivíduo do século XII oriundo de Wessex e que inicia uma viagem marítima desde *Luthany* até *Tol Eressëa*, onde ouvirá narrar os contos dos Elfos. A mudança prende-se com a ideia de dar à Inglaterra uma mitologia, pois a ilha de *Luthany* é facilmente identificável como sendo a ilha britânica. Nesta altura, Tolkien inicia a escrita de “The Lay of the Children of Húrin” ou “Narn i Hîn Húrin” em verso aliterativo, o qual é característico da poesia em *Old English*, e também de “The Lay of Leithien”, igualmente em verso, pois para Tolkien a forma de um texto literário era muito importante, devendo estar de acordo com a época que retratava, neste caso um passado histórico e mitológico.

Em 1926, J.R.R. Tolkien empresta o manuscrito de “The Lay of the Children of Húrin” a R.W. Reynolds, e, de forma a facilitar a sua leitura e compreensão, escreve *Sketch of the Mythology*, texto no qual “The Silmarillion” atinge uma nova concepção, a qual vem substituir a versão de *The Book of Lost Tales*. A partir deste momento o imaginário de Tolkien alcança uma maior consistência interna e o próprio autor apresenta uma maior definição perante aquilo que se propôs inicialmente, a criação de uma mitologia para Inglaterra.

Na década de 30 do século XX sucedem-se os escritos em torno da sua mitologia, que se estende em diversas direcções. Em 1930, a escrita de *Quenta Noldorinwa*, história contada por Eriol of *Leithien*⁶³, vem alargar e adensar os relatos sobre a origem e a divisão das famílias dos Elfos, contando o percurso da segunda legião

⁶² Tal como foi referido anteriormente no Capítulo I, a Fantasia faz uso de alguns mecanismos para validar as histórias, neste caso Tolkien utiliza uma personagem, que é simultaneamente o narrador, para melhor enquadrar os relatos.

⁶³ *Leithien* ou *Luthany* (Noad 41).

de Elfos a abandonar o lago *Cuiviénen* em direcção ao ocidente. No fundo, a história dos Noldor ou *Deep Elves* liderados por Finwë até *Aman*⁶⁴.

Nesta mesma altura, Tolkien elaborou os textos em estilo formal característico dos anais, *Annals of Valinor* e *Annals of Beleriand*, nos quais manteve a estratégia de utilizar um narrador, que funciona como elemento propiciador de um enquadramento histórico para os relatos. Neste caso, Pengoloð the Wise of *Tol Eressëa* é o Elfo que escreve e conta os feitos do seu povo a Eriol of *Leithien* nas primeiras versões, nas últimas a Ælfwine of the *Angelcynn*. Posteriormente, Eriol/Ælfwine, que é um elemento exterior às ilhas sagradas, traduz os relatos para inglês proporcionando a sua divulgação. Em alterações futuras, feitas na década de 50 do século XX, denota-se um afastamento em relação à introdução deste elemento exterior e o estilo torna-se gradualmente menos semelhante ao dos anais e mais narrativo (Noad 54).

Só após a escrita dos anais, Tolkien decide escrever o mito cosmogónico que originou *Arda*, ao qual chamou *Ainulindalë*, tendo sentido também a necessidade de criar mapas e de descrever melhor a geografia do mundo onde decorria a sua mitologia, necessidade que colmatou com a escrita de *Ambarkanta* ou *The Shape of the World*.

A escrita dos textos de “The Silmarillion” decorreu antes e durante a escrita e publicação de *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-55). No entanto, estas duas obras implicaram a feitura de algumas modificações na mitologia, pois alguns aspectos estavam em contradição entre si, nomeadamente o facto de em versões subsequentes de “The Silmarillion” a ilha de *Tol Eressëa* não ser destruída aquando do afundamento da ilha de *Númenor*, ou mesmo a não destruição de Sauron, o grande vilão de *The Lord of the Rings* (50).

⁶⁴ *Aman* ou *Undying Lands*, o continente sagrado a ocidente do mundo (Day 13).

Um dos textos feitos para servir como elo de ligação entre as obras publicadas e a mitologia por publicar terá sido *Of the Rings of Power and the Third Age*, mas este permanece um texto de cuja escrita pouco se sabe, uma vez que não existe nas cartas de Tolkien uma explicação para a sua elaboração, o que acontece para muitos outros textos:

A lot of labour was naturally involved, since I had to make a linkage with *The Hobbit*; but still more with the background mythology. That had to be re-written as well. *The Lord of the Rings* is only the end part of a work nearly twice as long which I worked at between 1936 and 53. (I wanted to get it all published in chronological order, but that proved impossible.) (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 216)

Depreende-se que a ligação mencionada será o texto *Of the Rings of Power and the Third Age*. Todavia, alterações deveriam ainda ser levadas a cabo na totalidade dos textos produzidos até então, sendo que este excerto faz parte de uma carta de 1955.

No final da década de 50, Tolkien altera a história da criação do mundo, a qual passa a figurar em dois textos distintos, por um lado, *Ainulindalë* e a música da criação do mundo, e por outro, *Valaquenta* com a genealogia e poderes dos *Valar*.

Como já foi referido, até ao final da sua longa vida, Tolkien escreveu ensaios, notas, rascunhos e narrativas que lidavam com os diferentes aspectos do mundo criado, de maneira a consolidar a sua mitologia, mas uma preocupação que o acompanhou sempre foi a forma desse mundo: Ilúvatar criou um mundo plano, no qual coexistiam os Reinos Sagrados de *Aman* e os territórios de *Middle-earth* que

criou para os seus filhos, Elfos e Homens. Só depois do grande cataclismo, que afundou a ilha de *Númenor* e retirou *Aman* dos círculos do mundo, é que este se tornou redondo. Tolkien considerava que a criação de um mundo plano era uma lacuna, de qualquer modo a sua mitologia era demasiado extensa e estava demasiado centrada nesse aspecto para possibilitar uma rectificação.

Apesar de algumas contradições com o mundo tal e qual o conhecemos, por exemplo o facto de a terra ser inicialmente plana e o sol e a lua serem criações posteriores ao próprio mundo, *Arda* é o nosso mundo e o imaginário conta a sua história antiga. As contradições nem são assim tão profundas se se tiver em consideração que os textos se encontram num nível mitológico, e se se proceder a uma leitura tendo em mente a teoria da *verdade* do mito abordada no Capítulo I. “We make still by the law in which we’re made” (Tolkien, “Mythopoeia” 87), ou seja, o homem ao criar segue sempre a lei que regeu a sua própria criação, sendo incapaz de criar algo que não lhe tivesse sido anteriormente transmitido. Esta transmissão é, num plano mitológico, fruto da forma como o homem percepção o mundo envolvente, o que não significa que os sentidos captem obrigatoriamente a realidade.

Alguns dos críticos de Tolkien apontaram estas contradições como falhas na sua literatura, ignorando toda uma teoria e uma concepção mitológica por detrás da criação de “The Silmarillion”. A incompreensão deste universo mitológico terá sido também a razão pela qual a editora Allen & Unwin recusou publicar os textos⁶⁵, já que não deverá ter entendido a sua importância para uma melhor compreensão do contexto quer de *The Hobbit* quer de *The Lord of the Rings*, ou

⁶⁵ A recusa de publicar os textos relativos a “The Silmarillion” deu-se desde 1937, ano da publicação de *The Hobbit*, até ao final da vida de Tolkien, que os terá submetido à editora por diversas vezes.

terá temido que o público não estivesse preparado para uma leitura sem a excitação, o perigo e as aventuras dos anteriores.

Sem ser publicado, “The Silmarillion” transformou-se num projecto privado, do conhecimento de apenas alguns indivíduos. No final de 1929, Tolkien deu a ler a C.S. Lewis o poema sobre o amor de Beren e Lúthien, apresentando, deste modo, Lewis ao seu imaginário (Pearce 68). Nos anos seguintes, Lewis terá sido o primeiro leitor dos seus textos, inclusivamente de *The Hobbit*, como já foi referido no Capítulo I, assim como os restantes membros dos *Inklings*.

Contudo, a escrita de “The Silmarillion” foi descontínua, a própria cronologia dos acontecimentos narrados é confusa, e só a publicação de *The Silmarillion* (1977) e, em especial, de *The History of Middle-earth* (1983-1996) veio esclarecer a sucessão dos eventos e a evolução sofrida pelos textos ao longo de tantas décadas de escrita. No presente capítulo, serão analisadas as versões dos textos incluídas em *The Silmarillion*. Referências a qualquer um dos volumes de *The History of Middle-earth* só serão feitas se a sua pertinência assim o justificar.

No início da década de 50 do século XX, Tolkien ultimava *The Lord of the Rings*, fazendo as últimas leituras e rectificações, e foi com desagrado que recebeu, mais uma vez, a recusa de Sir Stanley Unwin em relação a uma publicação conjunta com *The Silmarillion*. Tolkien considerava que *The Lord of the Rings*, sendo uma obra mais extensa e complexa do que *The Hobbit*, necessitava de informações adicionais relativas à formação do mundo, à divisão das famílias élficas entre aqueles que procuraram a luz de *Aman* e aqueles que permaneceram em *Middle-earth*, às muitas batalhas contra Morgoth e Sauron, e aos antepassados dos Homens. Somente com a publicação conjunta das duas obras poderiam os lugares, pelos quais passou a Irmandade do Anel, ganhar a devida densidade histórica e mitológica, poderiam as personagens ser vistas enquanto participantes ou descendentes de participantes em determinados acontecimentos, que marcariam o

seu percurso e forma de agir até à 3ª Era, ou poderiam os objectos, como aqueles que Galadriel ofereceu à Irmandade, adquirir todo o seu valor.

Tolkien decide então enviar uma cópia das obras a Milton Waldman, da editora Collins, convicto de alcançar o seu intento. Numa carta de 1951, Tolkien relata as dificuldades da escrita a Waldman, as alterações, explica a importância de algumas personagens e acontecimentos, as influências, assim como faz um resumo dos livros que constituíam *The Silmarillion* e *The Lord of the Rings*. Apesar dos esforços de Tolkien, *The Lord of the Rings* acabou por ser publicado, em 1954-55, pela editora Allen & Unwin e sem *The Silmarillion*. Contudo, a carta que escreveu a Waldman serviu de base de trabalho a Christopher Tolkien, que a incluiu como introdução à obra.

The Lord of the Rings é a história da 3ª Era, adivinhando-se, com a coroação de Aragorn, o início de uma 4ª Era, uma era dos Homens, a qual faria a passagem para a nossa história actual. Todavia a raça central do imaginário de Tolkien não é a humana, mas a élfica:

As I say, the legendary *Silmarillion* is peculiar, and differs from all similar things that I know in not being antropocentric. Its centre of view and interest is not Men but 'Elves'. Men came in inevitably: after all the author is a man, and if he has an audience they will be Men and Men must come in to our tales, as such, and not merely transfigured or partially represented as Elves, Dwarfs, Hobbits, etc. But they remain peripheral – late comers, and however growingly important, not principals. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 147)

A opção pela raça élfica está ligada, como refere Flieger, ao gosto por figuras míticas do folclore do norte da Europa, mas também ao interesse pela própria palavra:

Although now unrecoverable except as elements of myth and folklore, the presence of elves in the world, attested to by numerous mentions in Norse and Anglo-Saxon poetry and by the very existence of the word – Norse *alf*, Anglo-Saxon *ælf* – was at one time a part of the pagan belief system of Northern Europe. (Flieger, “The Footsteps of Ælfwine” 183)

Neste caso, Tolkien criou todo um universo onde a raça élfica ocupava um lugar privilegiado, sendo os Elfos chamados *Firstborn* ou *The Children of Ilúvatar*, e conferiu-lhes muitos atributos: a imortalidade, a sabedoria, a sensibilidade e os sentidos mais apurados. Como contraponto criará mais tarde os Homens, *Second People* ou *The Followers* entre outras designações, aos quais atribuiu uma dádiva: a morte. A oposição entre mortalidade e imortalidade constitui o grande tema de *The Silmarillion*, tal como Tolkien refere numa das suas cartas de 1956, já citada no Capítulo II:

I do not think that even Power or Domination is the real centre of my story. It provides the theme of a War, about something dark and threatening enough to seem at that time of supreme importance, but that is mainly ‘a setting’ for characters to show themselves. The real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mystery of the love of the world in the hearts of a race ‘doomed’ to leave and seemingly lose it; the anguish in the hearts of a race ‘doomed’ not to leave it, until its whole evil-aroused story is complete. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 246)

“(...) the mystery of the love of the world (...)”: talvez seja esta a grande moralidade adjacente a todo o imaginário. Independentemente da raça a que possamos pertencer, existe um mistério que nos rege desde a criação até ao final dos tempos, um mistério que é um desígnio divino, transcendente, e o qual desconhecemos, mas que está relacionado com a nossa função neste mundo e com o amor que desenvolvemos por ele, levando-nos a desejar a imortalidade. O apego dos Homens ao mundo físico contrasta com a vontade dos Elfos em o abandonar, pois o peso dos anos e as perdas constantes, assim como a contínua evolução dos tempos, fá-los desejar a morte como passagem para um plano perdido e imutável⁶⁶.

Contudo e seguindo uma concepção cristã ligada ao mistério das intenções divinas, a figura de Deus criada por Tolkien tinha um plano grandioso, do qual revelou apenas partes, guardando para si os motivos e intenções.

De acordo com a teoria de Tolkien, Eru, o deus único e criador, também chamado Ilúvatar ou *He that is Alone*, é o responsável pela concepção e arquitectura de *Arda*, logo é o Criador. Contrariamente ao que Pearce defende em *Tolkien – O Homem e o Mito*, a criação do mundo não é assim tão semelhante ao *Génesis* (96), tendo com ela apenas alguns pontos de contacto. Segundo o Livro do *Génesis*, a criação do mundo levou sete dias e iniciou-se da seguinte forma:

No princípio, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas.

⁶⁶ Quando um Elfo morre em batalha o seu espírito espera numa espécie de limbo, *Hall of Awaiting* ou *House of the Dead*, onde o *Vala Námo* ou Mandos, senhor do destino, acolhe as almas até que Ilúvatar os convoque no fim dos tempos (Tolkien, *The Silmarillion* 19).

Deus disse: «Faça-se luz.» E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz, e às trevas, noite. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia. (*Génesis* 1,1-5)

Ao segundo dia Deus criou o firmamento e separou as águas; ao terceiro dia a terra, as plantas, as sementes e as árvores de fruto; ao quarto o sol, a lua e as estrelas; as espécies animais foram criadas ao quinto dia; ao sexto Deus criou o ser humano à sua imagem, e, por fim, ao sétimo dia descansou.

A principal semelhança deve-se ao facto de tanto em Tolkien como na religião católica cristã a criação do mundo não ser maniqueísta, pois em ambos os casos Deus cria tudo e todos, não separando o Bem do Mal:

“Nothing is evil in the beginning. Even Sauron was not so,” affirms Gandalf at Elrond’s Council. The opposite view would be Manichaeism, accepting the existence of a creative force in evil equal in power to that of the good. Tolkien firmly rejects it. When Sauron turns to evil he does so by choice, and is diminished in consequence. Evil is a diminution. (Kocher 68)

Kocher levanta ainda a questão do livre-arbítrio, pois a liberdade de escolha foi o grande estandarte de Tolkien desde o início de “The Silmarillion”. Os *Ainur* ou *Valar* são a primeira criação de Eru. Os obreiros dos intentos de Eru são seres angélicos muito parecidos com deuses pagãos, uma vez que cada um tem uma função que se prende com os elementos (Flieger, *Splintered Light* 55). Todavia, a todos foi dada a opção de participar ou não na música criadora e posteriormente de partir para *Middle-earth* e terminar o processo de criação.

Os *Valar* não têm correspondentes na tradição cristã, sendo seres demiúrgos e subcriadores, nascidos do próprio pensamento de Eru: “(...) were the offspring of his thought (...); for each comprehended only that part of the mind of Ilúvatar from which he came (...)” (Tolkien, *The Silmarillion* 3). A origem do mundo segundo a *Bíblia* foi um processo solitário, obra de um Deus único, em *The Silmarillion*, ainda que obedecendo ao pensamento de Eru, os *Valar* constituem uma força criadora, a qual toma parte na Grande Música.

A criação do cosmos através da música é uma concepção original se comparada com o cristianismo das origens, mas devedora de uma cosmovisão medieval que, seguindo a teoria das relações matemáticas dos sons de Pitágoras (Flieger, *Splintered Light* 57-58) aliada às filosofias de Santo Agostinho e Boécio⁶⁷, via o universo como um todo harmonioso e movido pela *música das esferas* (Chevalier 464).

Três temas musicais foram tocados e por três vezes Melkor introduziu a dissonância. Melkor, à semelhança de Lúcifer, desejava ser Deus:

To Melkor among the Ainur had been given the greatest gifts of power and knowledge, and he had a share in all the gifts of his brethren. He had gone often alone into the void places seeking the Imperishable Flame; for desire grew hot within him to bring into Being things of his own (...). (Tolkien, *The Silmarillion* 4)

⁶⁷ Boécio em *De Consolatione Philosophiae* (tratado de 522-25 d.C.) refere que o Mal não existe, é simplesmente a ausência do Bem, pois o Mal adveio de uma escolha de Satanás e de Adão e Eva e tratou-se de um exercício voluntário do livre-arbítrio. Deus é o ser superior que move as esferas do mundo, é o *primum-mobile*, e só ele pode criar (Shippey 128).

Não há paralelo no mito da criação, segundo o *Génesis*, com a discórdia gerada por Melkor, sendo que Deus não teve este tipo de oposição. Contudo, em *The Silmarillion* a música em si não gerou automaticamente o mundo, mas antes uma visão, ou uma previsão daquilo que viria a ser *Arda*: “ ‘Behold your Music!’ And he [Eru] showed to them [Valar] a vision, giving to them sight where before was only hearing (...)” (6). Eru criaria em seguida o mundo a partir da visão da Grande Música, enviando os *Valar* para o mundo criado de forma a terminarem os seus desígnios:

‘Eä! Let these things Be! And I will send forth into the Void the Flame Imperishable, and it shall be at the heart of the World, and the World shall Be; and those of you that will may go down into it.’ (...) Ilúvatar had made a new thing: Eä, the World that Is. (9)

A tarefa de criar incumbida aos *Valar* será longa, sofrendo alguns reveses devido à destruição operada por Melkor, o qual foge para *Middle-earth* e lá se esconde. Sete *Valar* e sete *Valier* contribuirão com os seus poderes para o desenvolvimento de *Arda*. De notar que os *Valar* são entidades com poderes demiúrgicos, mas as suas construções dependem de uma visão muito pessoal de Tolkien aliada aos extensos conhecimentos sobre as mitologias grega, romana e germânica⁶⁸. Os *Valar*, apesar de se poderem comparar a determinado deus ou deusa, são deuses que conjugam diferentes características e personalidades, não agindo sempre em conformidade com um estereótipo. Os *Valar* são multifacetados e possuem

⁶⁸ As referências simbólicas e mitológicas dos *Valar* foram trabalhadas a partir das seguintes obras: Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*; Rudolf Simek, *Dictionary of Northern Mythology*; Neil Philip, *Livro Ilustrado de Mitos – Contos e Lendas do Mundo*; Joël Schmidt, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*; Jean Chevalier, *Dicionário dos Símbolos*; e Thomas Bulfinch, *O Livro de Ouro da Mitologia*.

profundidade psicológica. Se, de um modo geral, os *Valar* são entes relacionados com o paganismo e com os mitos das mitologias pagãs, as *Valier* são individualidades que também combinam aspectos da religião cristã.

Manwë, o Senhor dos *Valar*, é irmão de Melkor e também o seu *alter-ego* ou *Doppelgänger*, pois a oposição entre estas duas entidades constitui também uma complementaridade. A polaridade é, segundo Ursula K. Le Guin, utilizada por Tolkien para produzir um certo padrão rítmico inerente às suas obras, que funciona com base na oposição de motivos, símbolos ou personagens: escuridão/luz, bem/mal... (Le Guin, “Rhythmic Pattern in *The Lord of the Rings*” 101-116). O domínio de Manwë é o ar, o vento e as nuvens (Tolkien, *The Silmarillion* 16), movendo-se no mundo etéreo, imaterial, enquanto que o seu irmão é o Senhor do Fogo e do mundo subterrâneo e material.

Manwë é comparável a Júpiter ou a Zeus das mitologias romana e grega respectivamente, o qual é o deus supremo dos deuses e dos homens, simbolizando a ordem, a autoridade e o poder de decisão. Júpiter/Zeus é o organizador do mundo, presidindo a todas as manifestações celestes. O seu relâmpago representa, por um lado, a iluminação do espírito e o esclarecimento humano e, por outro, a cólera de Deus e a punição, pois ele é a figura do justiceiro. Manwë é, à imagem de Júpiter/Zeus, um escolhido entre os *Valar* para reinar sobre o Reino Sagrado e o Reino da Terra, sendo dele a última palavra nas decisões a tomar. Por seu turno, Manwë é também semelhante a Odin, o deus supremo da mitologia nórdica, pela responsabilidade que assumem perante os outros deuses. Contudo, Odin é um deus diferente, porque segundo a tradição dos povos nórdicos este deus foi o responsável pela criação do mundo, tanto de *Walhalla*, morada dos deuses, como de *Midgard*, morada dos homens, e de todas as coisas neles existentes, enquanto que em *The Silmarillion* Eru foi o criador.

Odin ou Wodan é o mais versátil de todos os deuses, característica que não se encontra em Manwë, sendo o deus da poesia, da morte, da guerra, da magia, das runas e do êxtase, possuindo ainda o dom da cura. Este soberano do panteão dos deuses nórdicos habita *Asgard*, de onde observa todo o mundo, muito semelhante a Manwë a nível da sabedoria e omnisciência. Manwë partilha ainda com Thor, filho de Odin e um deus em tudo muito idêntico a seu pai, o facto de ambos serem deuses aliados ao trovão e ao seu poder implacável.

Melkor, que não entra para o panteão dos *Valar*, contrapõe-se ao seu irmão Manwë pela rebelião e fuga para *Middle-earth*. Eru conferiu-lhe grandes poderes, semelhantes aos de Manwë, tendo Melkor uma parte de todos os poderes e conhecimentos atribuídos aos outros *Valar*, mas ele utilizou-os para objectivos malévolos, cometendo o pecado capital da cobiça: “For he coveted Arda and all that was in it, desiring the kingship of Manwë and dominion over the realms of his peers.” (23). Melkor encarna o mito do anjo caído, Lúcifer, cujas armas são a mentira, a escravidão, o terror. Os seus planos incluíam o domínio de *Middle-earth* e seus povos, recorrendo a criaturas demoníacas e a monstros, assim como a jogos de sedução e tentação ou amaldiçoando todos aqueles que o ousaram confrontar. Os domínios de Melkor são a escuridão e o fogo destruidor.

Entre os deuses nórdicos, Loki, irmão de leite de Odin, possui algumas semelhanças com Melkor, uma vez que era mesmo conhecido como o embusteiro, devido ao seu poder de sedução e às muitas partidas que fazia e as quais causavam alguns danos, mesmo aos deuses. Loki é responsável pela morte de Balder, o mais belo filho de Odin, e será preso por isso. Loki consegue facilmente mudar de forma e é ainda pai de algumas criaturas monstruosas, como por exemplo o lobo Fenris ou a serpente Midgard.

Manwë é casado com Varda, a Senhora das Estrelas e da Luz, a quem os Elfos prestarão reverência: “Of all the Great Ones who dwell in this world the Elves

hold Varda most in reverence and love. Elbereth they name her, and they call upon her name out of the shadows of Middle-earth, and uplift it in song at the rising of the stars.” (16-17). A esposa de Manwë é uma divindade de contornos mais cristãos, uma vez que Varda, ou Tintallë, *The Kindler*, ou Elbereth, o nome pelo qual é conhecida entre os Elfos, é a portadora da luz e é por ela que aqueles que sofrem clamam em momentos de aflição⁶⁹. Varda é adorada como uma santa, muito semelhante à Virgem Maria.

Contrariamente a Odin, o qual teve três esposas, Frigg, Terra e Grid, e pelo menos nove filhos, Manwë teve apenas uma companheira e não existem referências a descendentes, pois os deuses de *Aman* são fruto de um mesmo acto de Ilúvatar, funcionando como extensões de deus, todas com idêntica importância.

Ulmo, Senhor das Águas, vive sozinho e nunca abandona *Middle-earth* e os Elfos, com quem fala através da música das águas (17). Ulmo é equivalente a Neptuno da mitologia romana ou Poseidon da grega, o deus que rege os mares, os rios e oceanos, assim como a força das águas e as tempestades. Na mitologia nórdica não existe propriamente um deus das águas, e no mito da criação do mundo refere-se que no início dominavam o gelo e o fogo. À medida que o gelo foi derretendo, o seu gotejar converteu-se no gigante Ymir, a partir do qual Odin e os seus irmãos, Vili e Ve, moldaram todas as coisas existentes no mundo: da carne do gigante fizeram a terra, dos dentes e ossos as rochas e pedras, e do sangue os rios, lagos e oceanos.

Segue-se Aulë, senhor de todas as substâncias que constituem *Arda*, pedras preciosas, ouro e outros metais e, por isso, um grande ferreiro e mestre dos artesãos. Aulë é casado com Yavanna, *The Giver of Fruits*, responsável pelo

⁶⁹ Em *Weathertop*, Frodo ao ser atacado pelos *Black Riders* grita: “O Elbereth! Gilthoniel!” (Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 262).

crescimento de todas as plantas (17-18). Aulë é Hefesto ou Vulcano, o deus das artes do fogo, protector dos ferreiros e dos artesãos, e a sua esposa Yavanna é Deméter, a deusa da fertilidade e da terra, ou Freyja da mitologia nórdica, sendo responsável pela alternância das estações, das colheitas e da vida e da morte.

Mandos ou Námo é o guardião das Casas dos Mortos e a sua esposa, Vairë, a fiandeira do destino. O irmão de Mandos, Irmo ou Lórien, é também um Senhor dos Espíritos ou *Fëanturi*, sendo o seu domínio as visões e os sonhos. A sua esposa é Estë, a curandeira. Nienna, irmã de Mandos e Irmo, lida com o sofrimento e a lamentação, dando força de espírito a quem sofre e transformando o sofrimento em sabedoria (18-19).

O deus grego Hades e o seu correspondente romano Plutão são os deuses do mundo subterrâneo e da morte, isto é, do inferno. O seu domínio é o mundo das trevas. Mandos tem o poder de convocar as almas, as quais guardará até serem reclamadas por Ilúvatar, mas a sua Casa dos Mortos não é um inferno ardente e de sofrimento, é antes uma fase de transição, semelhante ao purgatório, onde os espíritos aguardam num ambiente de reflexão e de recuperação, preparando-se para a casa de Ilúvatar. Mandos conhece o destino de todos, Elfos e Homens, sendo ajudado por sua mulher, Vairë, a fiandeira, que tal como as Parcas, fia o destino de todos os indivíduos e ata ou corta o fio da vida à hora predestinada.

O sentido de justiça é muito forte em Mandos, mas é também uma entidade de compaixão, tendo-se compadecido do sofrimento de Lúthien ao ouvir o seu hino de angústia e pesar. A Beren, o Mortal, e a Lúthien, a Elfo, concedeu uma segunda hipótese, ainda que isso tivesse implicado a abdicação da imortalidade de Lúthien e a consciência de que esta segunda vida teria um fim para ambos.

O irmão de Mandos, Irmo rege a parte espiritual de cada indivíduo, os seus sonhos e inconsciente. Assemelha-se a Hypnos, deus grego do sono e dos sonhos. Irmo

vive em *Lórien*, espaço de cura e recuperação, onde a sua mulher, Estê, encarna a figura ancestral da curandeira, da mulher sábia que utiliza as plantas e as energias do cosmos em benefício daqueles que padecem de algum mal, quer físico, quer espiritual.

Nienna, a carpideira, toma como suas as dores dos outros, permitindo uma cura mais rápida. O seu papel é o de alívio das dores e da sensação de peso perante a angústia, assemelhando-se a Varda e a Virgem Maria, mas também a Freyja, que chorava lágrimas de ouro ou à figura da *Banshee* da tradição celta. As *Banshee* ou “women of the fairies” eram entidades que avisavam a chegada da morte, chorando (*Microsoft Encarta Encyclopaedia 2000*). Varda, Yavanna e Nienna formam uma trilogia feminina de grande força, proporcionando a *Middle-earth* e a seus habitantes a luz, o crescimento e o alívio da dor.

Tulkas é detentor de força e valentia e a sua esposa, Nessa, é amante da dança e detentora de grande velocidade (19-20). Tulkas, tal como os deuses Ares e Marte das mitologias grega e romana respectivamente, simboliza a força bruta, o combate corpo a corpo, a guerra. Contudo, Tulkas tem uma atitude diferente, pois utiliza a sua força em benefício de uma causa maior, a luta contra Melkor e Sauron, nunca se vangloriando ou massacrando inocentes.

Por fim, Oromë é o terrível caçador de monstros e bestas casado com Vána, a sempre jovem (20). Oromë irrita-se facilmente e a sua ira é terrível, mas tudo faz para proteger *Middle-earth*, local que nunca abandona. A sua constante luta contra criaturas do mal tem alguns paralelos com o deus Thor, o qual caçava gigantes com o seu poderoso martelo. A sua esposa Vána encarna uma figura recorrente nos contos de fadas tradicionais, a sempre jovem. Ela simboliza a pureza e é a bela donzela que a todos agrada. As flores nascem e os pássaros chilreiam quando ela passa e a sua juventude ilumina o mundo.

Com os *Valar* vieram ao mundo outros seres, os *Maiar*, cuja tarefa correspondia ao auxílio na obra da criação. Porém, os *Maiar* eram hierarquicamente inferiores aos *Valar*: “With the Valar came other spirits whose being also began before the World, of the same order as the Valar but of less degree. These are the Maiar, the people of the Valar, and their servants and helpers.” (21).

Nos dois primeiros livros de *The Silmarillion*, *Ainulindalë* e *Valaquenta*, são narradas as peripécias que envolveram a criação dos primeiros seres e os primórdios do mundo, que, ao contrário da narração bíblica, não assume logo a sua forma final: de início o mundo é plano e dele fazem parte *Middle-earth* e *Aman*, o Reino da Terra e o Reino Sagrado; a luz provém de duas Lâmpadas, uma a norte e outra a sul de *Middle-earth*, e os habitantes são os *Valar* e os *Maiar*, seus ajudantes.

Em *Quenta Silmarillion*, Melkor destrói as Lâmpadas que Varda criara e Yavanna faz crescer as Duas Árvores de *Valinor*, Telperion e Laurelin, também elas destruídas por Ungoliant, a aranha gigante que lhes sugou a luz e a vida. Só então aparecem o Sol e a Lua e com eles o dia e a noite.

Fugindo aos desígnios de Ilúvatar, Aulë cria os Anões dizendo que o fizera porque: “(...) he is the son of his father.” (38). Está aqui presente a visão de Tolkien do homem que cria porque foi criado à imagem de seu Criador, mais exactamente a visão de um homem como um subcriador. Eru, deus de compaixão, perdoa Aulë e faz dos Anões seus filhos adoptivos, os quais deveriam permanecer num sono profundo até à chegada de seus filhos de eleição, os Elfos. O nascimento dos Elfos implica que os *Valar* abandonem o Reino da Terra, e só neste ponto se pode considerar que a sua tarefa criadora está terminada, ainda que algumas intromissões possam ainda ocorrer.

Se a criatura de Deus cria à imagem do seu criador, então os monstros criados por Melkor são um espelho de Deus? Esta é uma das polémicas geradas em torno da concepção cristã do universo de Tolkien. De início e segundo a tradição cristã, como já foi referido neste capítulo, Deus criou todas as coisas, não fazendo a separação entre o Bem e o Mal. O Mal foi originado pela queda de Lúcifer, logo o Mal é menor do que o Bem, porque se trata de uma deformação do próprio Bem. Tolkien também defende esta visão do Mal diminuído, referindo em relação aos *orcs* e outros monstros ao serviço de Melkor, que estes constituem corrupções (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 178) de seres criados por Eru: os *orcs* são degenerações de Elfos e Sauron de um *Maia*.

Os Elfos são o povo das estrelas e por conseguinte de Varda, os Homens são o povo do sol e da lua, os quais foram criados a partir de um fruto dourado da Árvore Laurelin e de uma flor prateada da Árvore Telperion, que Yavanna e Nienna fizeram nascer das Árvores já mortas. Ainda que em situações diferentes o nascimento das duas raças, que aparecem em grupo e não a partir de um elemento original como é o caso da história bíblica do nascimento da espécie humana, é acompanhado pela luz.

Na carta de 1951 enviada a Milton Waldman, Tolkien menciona o seguinte acerca da luz em *The Silmarillion*:

It [*The Silmarillion*] receives its name because the events are all threaded upon the fate and significance of the *Silmarilli* ('radiance of pure light') or Primeval Jewels. By the making of gems the subcreative function of the Elves is chiefly symbolized, but the *Silmarilli* were more than just beautiful things as such. There was Light. There was the Light of Valinor made visible in the Two Trees of Silver and Gold. These were slain by the Enemy out of malice, and

Valinor was darkened, though from them, ere they died utterly, were derived the lights of Sun and Moon. (148)

The Silmarillion, e em especial *Quenta Silmarillion*, tem como pano de fundo a luz, a luz em todas as suas acepções como refere Flieger:

The work [*The Silmarillion*] is a sweeping legendarium, an imagined mythology with all the familiar mythological characters, elements, and themes – creation and transgression, gods and men, love and war, heroism and doom. More than anything else, and more than most mythologies, it is a story about light. Images of light in all stages – bright, dim, whole, refracted, clear, or rainbowhued – pervade the songs and stories of the fictive world. (Flieger, *Splintered Light* 49)

A luz é um símbolo de vida, de iluminação espiritual, de sabedoria, de revelação e Tolkien utiliza-o de modo recorrente e nas suas múltiplas facetas. A luz de *Valinor* presente nas estrelas, nas Duas Lâmpadas, nas Duas Árvores e nos Três *Silmarils*, é a luz original e sem mácula do início do cosmos, a luz da Chama Imperecível, da qual Eru formou o mundo. Por seu turno, a luz do sol e da lua é uma refração da luz original, pois o fruto e a flor que lhes deram origem nasceram após a destruição das Árvores e após a corrosão causada pelo veneno de Ungoliant, facto que envolveu *Middle-earth* num manto de *Unlight* (Tolkien, *The Silmarillion* 77).

Se existe luz, existe também por oposição a escuridão e é com base nesta dicotomia que a cronologia de *Middle-earth* avança: momentos de luz, de escuridão e de penumbra, consoante o aumento ou diminuição do poder de Melkor.

A luz é vida e origina a vida, mas é de igual modo um elemento estimulador das capacidades dos seres. A raça élfica ao abrir os olhos contemplou a noite e as estrelas, e a visão da luz das estrelas teve como resultado imediato a linguagem, uma vez que os Elfos começaram a nomear as coisas em seu redor:

By the starlit mere of Cuiviénen, Water of Awakening, they [the Elves] rose from the sleep of Ilúvatar; and while they dwelt yet silent by Cuiviénen their eyes beheld first of all things the stars of heaven.

(...) they began to make speech and give names to all things that they perceived. Themselves they named the Quendi, signifying those that speak with voices; for as yet they had met no other living things that spoke or sang. (45)

A própria designação dada às diferentes famílias dos Elfos está relacionada com a sua aproximação ou afastamento da Luz de *Valinor*. Depois do nascimento dos Elfos, Melkor, sempre atento aos acontecimentos de *Middle-earth*, conseguiu raptar alguns Elfos. Em concílio e com o intuito de salvaguardar a condição desprotegida dos Filhos de Ilúvatar, os *Valar* decidem trazê-los para *Valinor*. Os primeiros Elfos a chegar a *Valinor*, os *Vanyar*, foram liderados por Ingwë, o Senhor dos Elfos e o preferido de Manwë e Varda, porque não mais regressou a *Middle-earth* (50). Em segundo lugar chegaram os *Noldor* liderados por Finwë e, em terceiro, os *Teleri*, cujo líder, Elwë Singollo⁷⁰, se apaixonou no caminho pela *Maia*, Melian, não acompanhando o seu povo até *Valinor*. Os *Vanyar*, *Noldor* e *Teleri* são os *Calaquendi* ou “os falantes da luz”, pois viram a Luz de *Valinor*. Todos os Elfos que permaneceram em *Middle-earth* são os *Moriquendi* ou “os

⁷⁰ Elwë Singollo ou rei Thingol of *Doriath* será o rei dos *Sindar* ou Elfos Cinzentos, porque permaneceram em *Middle-earth*, longe da luz de *Valinor*. Do seu casamento com Melian nascerá Lúthien (Day 221).

falantes da escuridão”, tendo sido sujeitos a períodos de escuridão e conhecendo apenas a luz das estrelas e a luz do sol e da lua, reflexos menores da Luz de *Valinor*.

Independentemente da sua intensidade, os Elfos são, de um modo geral, atraídos pela luz, ou não estivesse ela intrinsecamente ligada à sua própria natureza. Pode referir-se, todavia, que existe ao longo de *The Silmarillion* todo um processo de fragmentação e de rarefacção da luz, processo esse que vai sendo acompanhado por guerras e perdas sucessivas: no início dos tempos existia apenas o Vazio e a Chama Imperecível e Melkor, desejando superar o seu criador, introduziu a discórdia na Grande Música da criação (4); Varda, dando cumprimento à sua tarefa em *Middle-earth*, encheu de luz as Duas Lâmpadas, iluminando o mundo durante todo o dia (27) e novamente Melkor, querendo instaurar a escuridão em *Middle-earth*, as destruiu (29); Yavanna, através do seu canto e poder de crescimento das plantas, fez brotar da terra as Duas Árvores (31), iniciando-se neste momento a contagem do tempo e a separação do dia e da noite (32); para preparar o nascimento dos Elfos, Varda criou mais estrelas a partir dos frutos de Telperion (44-45), terminando, assim, a Era dos *Valar* e os seus trabalhos.

A luz é o símbolo da iluminação divina e da interminável sabedoria de Deus. Querer possuir a luz é querer superar Deus, é cometer o pecado da soberba e da cobiça, não olhando a meios para atingir os fins. Ninguém pode possuir a luz e o desejo pela luz é um passo em direcção ao abismo da escuridão, tal como acontece com Melkor:

From splendour he [Melkor] fell through arrogance to contempt for all things save himself, a spirit wasteful and pitiless. Understanding he turned to subtlety in perverting to his own will all that he would use, until he became a liar without shame. He began with the desire of Light, but when he could not possess

it for himself alone, he descended through fire and wrath into a great burning, down into Darkness. And darkness he used most in his evil works upon Arda, and filled it with fear for all living things. (23)

O desejo de querer possuir a luz é uma metáfora para a eterna tentativa do homem de se igualar a Deus, tratando-se de um motivo recorrente na literatura, como são os casos de Adão e Eva, Fausto ou Prometeu, que cometem o pecado do orgulho intelectual, mas que serão punidos por isso. A punição de Melkor é a queda, tanto física, porque perdeu a sua beleza, como espiritual, uma vez que este ser anteriormente elevado e espiritualmente iluminado passa a viver na sua fortaleza de *Utumno*, longe da luz de *Valinor* e reinando através das trevas e do terror. Estamos perante uma queda sem retorno, pois Melkor nunca demonstra arrependimento, eternizando a guerra, o crime e a mentira, ao contrário do que acontecera com Aulë, cujo desejo de criar seres a quem instruir, o fez passar para além dos seus limites enquanto *Valar* criando os Anões. Contudo, o seu arrependimento e continuação no caminho de Eru mereceram-lhe a compaixão deste último.

Os motivos do desejo da luz e da queda andam a par e passo, uma vez que é frequente a perda de valores e a cegueira quando se procura a luz com demasiada ambição. Fëanor⁷¹ é também um paradigma da busca da luz e conseqüente queda, estando a sua história carregada de uma forte carga paradoxal. Ao aprisionar a luz e glória das Árvores dentro de três jóias, Fëanor transformou aquilo que era puro em artefactos de orgulho e avareza, e, se de início o seu objectivo era preservar a luz, depressa se deixou encantar pelo brilho, guardando só para si a luz que a

⁷¹ Fëanor, príncipe dos Noldor, cujo nome significa “espírito de fogo”, era detentor de grande habilidade para os trabalhos com a forja. A sua grande criação são os três *Silmarils*, os quais encheu com a luz das Árvores dos *Valar*, mas a ele também é atribuída a criação das *Palantíri* ou “seeing stones” (Day 92-3).

todos pertencia. A luz pura das Árvores irá conduzi-lo à escuridão, a si e aos seus sete filhos, e o brilho dos *Silmarils* irá cegá-lo. No fundo, a sua maior criação irá levá-lo à destruição, inaugurando toda uma sucessão de acontecimentos trágicos para os Noldor e para os seus filhos.

A queda de Fëanor será gradual e descendente, não havendo por parte deste, sempre acometido de um temperamento inflamável, uma tentativa para libertar a luz aprisionada. Nem quando Ungoliant destrói as Árvores, Fëanor permite que os *Silmarils* sejam utilizados para as ressuscitar, acusando os *Valar*: “Then he cried aloud: ‘This thing I will not do of free will. But if the Valar will constrain me, then shall I know indeed that Melkor is of their kindred.’ ” (83).

O roubo dos *Silmarils* irá desencadear o maior erro cometido por Fëanor. Melkor, a quem Fëanor amaldiçoa e chama Morgoth, *The Black Foe of the World* (32), foge para a sua fortaleza de *Angband* e coloca os *Silmarils* na sua coroa de ferro, significando o domínio sobre a luz e um período de escuridão em *Middle-earth*. Contra tudo e contra todos, Fëanor reúne um grupo de Elfos e parte em busca das jóias. Pela primeira vez, Elfos exercem a força sobre Elfos e morrem às mãos de Elfos; é a matança de *Alqualönde*, que origina a grande ira de Eru e a Profecia acerca do fim dos Noldor.

Durante eras a Profecia será cumprida, destruindo os Noldor e todos aqueles que desejem os *Silmarils*, até que as jóias se perdem para sempre: uma cai para um abismo da terra, outra nas profundezas do mar e outra permanecerá no céu brilhando como uma estrela.

O desejo de possuir é uma tentação e uma transgressão, e o desejo pela luz conduziu Melkor e Fëanor ao declínio. Não há, porém, por parte dos Homens este fascínio pela luz, talvez porque o seu nascimento ocorre após a morte das Árvores e o roubo dos *Silmarils*.

O aparecimento dos Homens dá-se já na 2ª Era e sucede em simultâneo com o nascimento do sol e da lua. Os Homens, ao contrário dos Elfos, vêm contestar os planos de Ilúvatar, deixando-se seduzir e ludibriar pelos falsos testemunhos de Sauron, implicando o seu castigo o afundamento da grande ilha de *Númenor* e o afastamento total dos Reinos Sagrados de *Aman*. O mundo adquire a forma redonda e a remoção de *Aman* conduz ao fim da intervenção divina.

A queda dos Homens está directamente relacionada com a dádiva de Ilúvatar: a morte. Comparando-se com os Elfos, com quem selaram algumas alianças na luta contra Morgoth, os Homens sentiam-se diminuídos. Após a grande batalha, na qual Morgoth foi destruído, aos Homens foi oferecida a grande ilha de *Númenor*, assim como viram a sua esperança de vida ser alargada. Durante anos a ilha prosperou, até que o rei Ar-Pharazôn capturou Sauron e o trouxe para *Númenor* (319). Em apenas três anos, Sauron, através de uma falsa humildade e subserviência, torna-se conselheiro do rei e o culto da escuridão e de Morgoth inicia-se (324-325).

A mentira de Sauron, o qual diz aos Homens que os *Valar* os estavam a privar do seu direito à imortalidade, aliada ao antigo desejo de vida eterna, deflagrou nos Homens a vontade de partir para ocidente em direcção a *Aman*. Ar-Pharazôn, cego pela mentira, aporta em *Valinor* quebrando a proibição dos *Valar*: a ninguém, Elfo ou Homem, era permitido navegar para ocidente e pisar solo sagrado.

A transgressão foi punida com uma grande tempestade e *Númenor* foi engolida pelas águas. Dos *Númenoreans* apenas se salvaram os fiéis aos *Valar*, dos quais fazem parte Elendil e seus filhos Isildur e Anárion, que fundarão os reinos de *Arnor* e *Gondor* em *Middle-earth*.

A terra prometida de *Númenor*, dádiva dos deuses aos Homens, foi destruída no dilúvio, significando que a mão que dá é também a mão que tira, pois é a mão da justiça. Seres de compaixão, os *Valar* são também seres de uma ira implacável, muito semelhantes à concepção cristã de Deus do Antigo Testamento, onde imperava a lei de Salomão: olho por olho, dente por dente. Contudo, são poucas as vezes em que se verifica esta característica, e, de uma maneira geral, estão presentes em “The Silmarillion” os ensinamentos de Jesus Cristo do Novo Testamento: perdoa para seres perdoado, se te baterem dá a outra face.

De acordo com Anne C. Petty, em *Tolkien in the Land of Heroes*, a queda ocorre em todas as raças, não implicando, todavia, a queda dessa raça:

The gods fall from grace through pride, races and nations fall from power, and individuals fall when they make wrong or misguided choices. The theme of an ‘angelic fall’ in Tolkien’s world has its seeds in his beliefs as a Christian and devout Catholic, but his literary version of The Fall (on the threefold level of gods, nations, and individuals) is non-sectarian. (Petty 29)

Elementos de todas as raças criadas por Tolkien erram e entram em declínio: o *Vala* Melkor, o *Maia* Sauron, o Elfo Fëanor e o Homem Ar-Pharazôn. Todos eles cometem o pecado da soberba e tentam igualar ou superar Deus, todos eles servem a escuridão, ainda que de formas diferentes, todos eles manipulam os outros e cometem crimes, mas a todos eles é dada a hipótese de redenção antes da inevitável punição. O livre-arbítrio é uma arma em Tolkien, uma vez que é ao exercerem as suas próprias escolhas que estas personagens erram.

3.1. Os Elementos dos Contos de Fadas em *The Silmarillion*: Uma Leitura de “The Lay of Eärendil”

But on him [Eärendil] mighty doom was laid,
 till Moon should fade, an orbéd [sic] star
 to pass, and tarry never more
 on Hither Shores where mortals are;
 for ever still a herald on
 an errand that should never rest
 to bear his shining lamp afar,
 the Flammifer of Westernesse.
 (Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 309)

“The Voyage of Eärendel the Evening Star”, o poema escrito em 1914, não continha ainda referências estruturadas ao imaginário que Tolkien viria a desenvolver, como foi tratado anteriormente neste capítulo, mas Eärendel ou Eärendil terá sido o grande impulsionador da mitologia criada por Tolkien. Recorrendo a uma metáfora, a história de Eärendel terá constituído a semente que germinou e cresceu, dando origem a uma grande árvore com muitas raízes e ramificações.

Durante a sua vida, Tolkien desenvolveu o poema, o qual relata uma parte da história do povo de *Middle-earth*, tanto dos Homens como dos Elfos, uma vez que Eärendil era filho de Tuor, um Mortal, e de Idril de *Gondolin*, uma Elfo.

Na mitologia de Tolkien, subentende-se que a história de Eärendil terá passado de geração em geração, daí Elrond ter pedido a Bilbo que compusesse uma canção sobre este tema, o qual seria do conhecimento geral dos presentes. No Concílio de

Rivendell, Bilbo, com a ajuda de Aragorn, compõe e canta “The Lay of Eärendil”⁷² (Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 306-309). Esta versão de “The Lay of Eärendil”, assim como o capítulo 24, “Of The Voyage of Eärendil and the War of Wrath”, páginas 295-306, de *Quenta Silmarillion* incluído em *The Silmarillion*, serão os textos que servirão de base à análise que se segue.

O conto sobre Eärendil tem vários pontos de contacto com a teoria de Tolkien sobre os contos de fadas, a começar pela noção da tradição oral de um conto, que é transmitido ao longo dos tempos. Não é impunemente que Tolkien transforma o poema em narrativa e a narrativa em canção, mostrando, deste modo, como um tema se converte em mito, cujas características centrais se mantêm inalteradas e servindo como pontos de referência na identificação desse mesmo mito.

Esta não é a única história, no contexto alargado de “The Silmarillion”, que pode ser considerada como um mito e cuja forma narrativa em *The Silmarillion* contém diversos elementos dos contos de fadas. Encontramos outro exemplo em “The Lay of Leithien, Release from Bondage”. As personagens Beren e Lúthien dão corpo ao mito da inevitabilidade da morte e ao mito do amor eterno mais forte que a própria vida, sendo Beren o típico herói corajoso que enfrenta uma série de provações de forma a conseguir a mão de Lúthien, e esta última a bela donzela, cuja voz a todos encanta e que possui ainda o dom da magia.

A construção da personagem Eärendil segue os moldes de uma figura mitológica e “The Lay of Eärendil” é um conto de fadas. A sua história está, para além disso, directa e indirectamente ligada ao conjunto de histórias sobre o percurso, tanto dos Elfos como dos Homens em *Middle-earth*, antes e depois da oferta de *Númenor* pelos *Valar*, uma vez que esta marca o fim da 1ª Era, a era da criação do

⁷² Cf. Anexo B.

mundo e das diferentes raças, e o início da 2ª Era, a era da ascensão e queda de *Númenor*.

Embora sendo uma personagem com contornos mitológicos, a construção de Eärendil deve-se a Tolkien e à sua imaginação e conhecimentos. No poema “Crist” de Cynewulf, Eärendel era um anjo luminoso semelhante a um raio de luz⁷³, sendo que em termos simbólicos o anjo, intermediário de Deus mediando o céu e a terra, é sempre um bom augúrio e as suas funções prendem-se com a protecção divina (Chevalier 71). Eärendil não é de forma alguma um anjo, mas a sua intenção de navegar até *Valinor* e de falar com os *Valar* faz dele um intermediário entre os deuses e os Homens e os Elfos, e a luz do *Silmaril* transformá-lo-á num bom presságio vindo dos céus.

No fundo, Eärendil constitui uma personagem dinâmica, com profundidade psicológica e a qual é movida pela livre escolha, o que o torna numa personagem atípica no que diz respeito aos contos de fadas. O contexto no qual se enquadra e a sua construção é que estão repletos de elementos dos contos de fadas, como a presença de um ou mais vilões, o recurso à magia e a artefactos mágicos, a referência a animais falantes, criaturas míticas e a metamorfoses, a existência de uma proibição e conseqüente transgressão, e o facto de se poder retirar uma moral desta história. Tendo em consideração a teoria de Tolkien, a história de Eärendil proporciona a Recuperação, o Escape e a Consolação, assim como termina com um Final Feliz.

Após a queda da cidade escondida de *Gondolin*, Eärendil, com apenas sete anos de idade, e seus pais fogem para *Arvernien*, onde se juntam a outros Elfos oriundos de outras cidades destruídas por Morgoth, como *Doriath* (Tolkien, *The Silmarillion* 290-292). Eärendil é colocado à prova desde tenra idade, pois nasce

⁷³ Cf. com os versos da página 116.

numa época em que o poder de Morgoth e suas terríveis criaturas está no seu auge.

Arvernien é o porto seguro e o refúgio de uma legião de Elfos perseguidos, mas a ameaça permanece. Tuor, o qual avisara, alguns anos antes, o rei Turgon de *Gondolin* sobre a iminente destruição da cidade, avisa esse que recebera do próprio Ulmo, o deus dos oceanos, era um Mortal com fortes ligações aos *Valar*. Com o intuito de pedir auxílio aos *Valar*, constrói um barco e navega com sua esposa, Idril, para ocidente. As viagens em direção às *Undying Lands* estavam estritamente proibidas, quer aos Homens, quer aos Elfos, e aos pais de Eärendil jamais será permitido o regresso a *Middle-earth*. Nos contos de fadas, segundo a teoria de Propp referida no Capítulo I, existe sempre uma proibição e quem a transgredir, independentemente dos motivos, incorre numa punição, daí os pais de Eärendil não poderem mais regressar.

Nos contos de fadas, as referências temporais e espaciais são, de um modo geral, indeterminadas, vagas. Contudo, existem menções precisas em relação ao tempo e espaço em que decorre a história de Eärendil: este nasceu no ano 504 após o nascimento do sol e da lua e a queda de *Gondolin* ocorreu no ano 511, para mencionar apenas algumas datas; os locais são igualmente identificáveis: *Gondolin*, o rio *Sirion*, *Arvernien*... Estes pertencem, porém, a um tempo e espaço imaginários, os quais só existem dentro do contexto da mitologia de Tolkien, não sendo possível reportá-los para a realidade do Mundo Primário.

Eärendil cresceu no porto de *Arvernien*, na Baía de *Balar*, onde casou com Elwing, a filha do rei Dior de *Doriath* e herdeira do *Silmaril* que seu avô, Beren, retirara da coroa de Morgoth. Ambos possuem ascendência humana e élfica, simbolizando a união das raças na luta contra o Mal. Para além disso, tinham na sua posse a jóia que originara tantas contendas.

Em termos etimológicos, o nome Eärendil deriva da palavra *Quenya* “ëar”, a qual significa “mar”, sendo Eärendil “aquele que ama o mar” (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 282). Tendo crescido num porto, Eärendil tornou-se num marinheiro e o mar na sua forma de vida e no objecto do seu desejo:

Yet Eärendil could not rest, and his voyages about the shores of the Hither Lands eased not his unquiet. Two purposes grew in his heart, blended as one in longing for the wide Sea: he sought to sail thereon, seeking after Tuor and Idril who returned not; and he thought to find perhaps the last shore, and bring ere he died the message of Elves and Men to the Valar in the West, that should move their hearts to pity for the sorrows of Middle-earth. (Tolkien, *The Silmarillion* 295)

O mar equivale a uma grande barreira a transpor, estando Eärendil consciente que a sua travessia implicaria exceder os limites impostos pelos *Valar*. A concretização do seu duplo objectivo residia, todavia, para além desses limites e Eärendil, acometido de uma forte inquietação, viajava pelo mar em busca de uma solução.

Com o tempo, Eärendil adquiriu o estatuto de líder dos Elfos e Homens que viviam na foz do rio *Sirion*, mas a sua ânsia aumentou tanto que decidiu pedir a Círdan, o grande construtor de barcos, que construísse *Vingilot* e partiu para o mar alto. Nem Elwing, nem os seus filhos, Elros e Elrond, o acompanharam, porque um verdadeiro marinheiro tem o mar como amante e não mistura o amor ao mar com o amor à família.

De acordo com a teoria abordada no Capítulo I sobre os contos de fadas, o conto de fadas implica o abandono do espaço protegido do lar e o início de uma

demanda em busca de algo, sendo o caminho de permeio uma terra de ninguém, desconhecida, e o palco de peripécias e contrariedades, uma vez que a viagem em si se assume também como uma prova a ultrapassar. O perigo está constantemente à espreita, mas neste caso, o ataque é feito na direcção oposta à seguida pelo herói: no lar.

Os filhos de Fëanor, tendo tomado conhecimento de que Elwing se encontrava viva e na posse do *Silmaril*, atacaram o porto de *Arvernien* numa tentativa derradeira para o recuperar (296). Maedhros, o filho mais velho de Fëanor, e os seus irmãos Maglor, Amrod e Amras⁷⁴ encarnam a função de oponentes ou vilões nesta história. Eles permanecem cegos pela luz dos *Silmarils* e pelo juramento de vingança feito pelo pai, e o facto de nunca desistirem de perseguir as jóias e de serem responsáveis pelas três batalhas de Elfos contra Elfos, faz perdurar a profecia acerca da destruição dos Noldor. As atitudes dos filhos de Fëanor estão imbuídas num certo fatalismo, porque, apesar de terem conhecimento da profecia e de terem liberdade para optar pelo caminho do arrependimento, nunca o fazem, errando continuamente, matando sem piedade, seguindo sempre no sentido do seu destino trágico.

O mentor do ataque a *Arvernien* e o grande vilão desta narrativa é Maedhros, pois Amrod e Amras morrem durante o ataque e Maglor, mesmo obedecendo aos desígnios do irmão mais velho, é ainda um agente de misericórdia: “For Maglor took pity upon Elros and Elrond, and he cherished them, and love grew after between them, as little might be thought; but Maglor’s heart was sick and weary with the burden of the dreadful oath.” (297)

⁷⁴ Celegorm, Caranthir e Curufin já tinham morrido, dando-se assim cumprimento à Profecia sobre o fim dos Noldor.

Maglor, ao aprisionar os filhos de Eärendil, protegeu-os. Contudo era demasiado tarde e grande era o peso do voto de vingança que o seu pai fizera a Morgoth, e ninguém, nem mesmo os *Valar*, poderia libertar os filhos de Fëanor do juramento e da escuridão que os assombrava:

Then Maglor desired indeed to submit, for his heart was sorrowful, and he said: "The oath says not that we may not bide our time, and it may be that in Valinor all shall be forgiven and forgot, and we shall come into our own in peace."

(...) And Maedhros answered: "But how shall our voices reach to Ilúvatar beyond the Circles of the World? And by Ilúvatar we swore in our madness, and called the Everlasting Darkness upon us, if we kept not our word. Who shall release us?" (304)

Perante a inevitabilidade de não serem perdoados, os dois irmãos roubam os dois *Silmarils* a Eönwë, o arauto de Manwë, cumprindo assim a antiga promessa do pai. Os *Silmarils* são objectos de luz, contendo a luz sagrada e pura de *Valinor*, e, devido ao facto de terem percorrido um caminho de escuridão e de crime, os irmãos não conseguirão tocar nas jóias sem queimarem as mãos. Aqueles que tanto desejaram as jóias serão os responsáveis pela sua destruição:

But the jewel burned the hand of Maedhros in pain unbearable; and he perceived that it was as Eönwë had said, and that his right thereto had become void, and that the oath was vain. And being in anguish and despair he cast himself into a gaping chasm filled with fire, and so ended; and the Silmaril that he bore was taken into the bosom of the Earth.

And it is told of Maglor that he could not endure the pain with which the Silmaril tormented him; and he cast it at last into the Sea, and thereafter he

wondered ever upon the shores, singing in pain and regret beside the waves.
(305)

A dicotomia entre o Bem e o Mal é conseguida essencialmente através da oposição entre Eärendil e Maedhros. Eärendil simboliza o libertador da luz, sendo mesmo uma personagem semelhante a Jesus Cristo, o Salvador do Mundo, pois ambos sacrificaram a sua própria existência em prol da salvação dos outros. Por seu turno, Maedhros constitui o perseguidor da luz, aquele que comete crimes e atrocidades na demanda da reconquista de um objecto, cuja luz poderia salvar *Middle-earth* do domínio das trevas. Maedhros é, de certa forma, comparável a Mefistófeles, cujo nome significa “aquele que odeia a luz” (Chevalier 446). Não que Maedhros odeie a luz, mas a vontade que o leva a procurar a jóia prende-se com a vaidade humana pelas coisas materiais e com uma teimosia extrema em não admitir o erro do pai, fazendo dele uma personagem quase demoníaca, que desafia os deuses e a própria vida e que segue o apelo da escuridão.

Neste mundo dividido em Bem e Mal, desenrola-se um conto de fadas que avança ao ritmo das oposições: luz libertada/luz aprisionada, o sagrado/o profano, Mortal/Elfo, salvação/destruição, perdão/condenação, luz/escuridão. Estas polaridades estão directamente ligadas ao papel do herói e do vilão, os quais se posicionam em cada um dos pólos, apesar de não poderem ser considerados como personagens típicas dos contos de fadas, isto porque possuem uma dimensão psicológica e não se limitam a agir em conformidade com o papel estático geralmente atribuído às personagens daqueles contos.

Uma outra oposição que separa a acção do herói e do vilão liga-se com a questão da esperança. Por um lado, Maedhros, abalado por uma escuridão espiritual, não consegue vislumbrar qualquer luz e o seu suicídio comprova a sua falta de esperança; por outro lado, Eärendil, norteado pelo instinto, sente que mesmo

contrariando a vontade divina algo pode ainda ser feito. Esperança e abnegação caracterizam as atitudes de Eärendil, colocando-o num nível superior de virtude.

Tal como foi já tratado no Capítulo I, a esperança, tanto do herói que é colocado à prova, como do leitor que vive as suas aventuras, é essencial para o desfecho feliz e é uma característica do verdadeiro conto de fadas. Flieger refere o seguinte em relação ao papel da esperança na teoria de Tolkien sobre os contos de fadas: “(...) fairy stories are based on hope, not despair, and however terrifying the adventures while they are occurring, they always culminate in the happy ending.” (Flieger, *Splintered Light* 21).

Eärendil não é um herói solitário, sendo auxiliado na concretização do seu objectivo por Elwing. No início das suas viagens, Eärendil é um marinheiro em evolução e cada viagem que realiza constitui mais um passo no sentido do seu crescimento psicológico, pois cada viagem é um momento de regeneração e de obtenção de maturidade. Sendo um marinheiro, um escolhido, um eleito, porque nem todos os indivíduos estão preparados e talhados para enfrentar a mutabilidade do mar, mas também um peregrino em busca da sua espiritualidade, Eärendil realizou as suas primeiras navegações sozinho. No entanto, tendo atingido a maturidade necessária e tendo em conta a dimensão do seu objectivo, a presença de Elwing torna-se fulcral.

Etimologicamente, Elwing resulta da conjugação de duas palavras em língua *Quenya*: “êl” que significa “estrela” e “wing” que significa “espuma” (Tolkien, *The Silmarillion* 394). O próprio nome, escolhido por Dior, seu pai, cria um paralelismo entre Elwing e o símbolo da água e da estrela, e é talvez devido a esta designação, que Elwing se tornou na guardiã do *Silmaril* e a única capaz de atravessar o oceano debaixo de uma tempestade.

Em termos simbólicos, a estrela é fundamentalmente uma fonte de luz, um ponto iluminado que sobressai na escuridão do céu nocturno, e, sendo um corpo celeste, a estrela constitui ainda um símbolo de espiritualidade. Elwing é descendente directa da *Maia* Melian, sua bisavó, em cujo rosto estava reflectida a luz de *Valinor*. Elwing representa uma personagem de luz, e por isso não se deixa cegar pelo brilho do *Silmaril*. Tal facto faz dela a portadora ideal da jóia e a grande responsável pelo seu regresso ao Reino Sagrado.

Aquando do ataque de Maedhros e seus irmãos ao porto de *Arvernien*, Elwing atira-se ao mar com a jóia. Os acontecimentos deste episódio são de cariz fantástico, situando a história num ambiente feérico:

Thus Maedhros and Maglor gained not the jewel; but it was not lost. For Ulmo bore up Elwing out of the waves, and he gave her the likeness of a great white bird, and upon her breast there shone as a star the Silmaril, as she flew over the water to seek Eärendil her beloved. On a time of night Eärendil at the helm of his ship saw her come towards him, as a white cloud exceeding swift beneath the moon, as a star over the sea moving in strange course, a pale flame on wings of storm. And it is sung that she fell from the air upon the timbers of Vingilot, in a swoon, nigh unto death for the urgency of her speed (...). (296-297)

A economia das palavras é uma característica dos contos de fadas, estando relacionada com o carácter oral desta forma literária, que não prima pelo excesso de descrições, logo tudo o que é mencionado é importante. A magia e o recurso a objectos mágicos encontram-se dentro do lote de elementos que Tolkien distingue como pertencendo aos contos de fadas. Neste caso, a intervenção de um ser divino, do deus Ulmo, coloca os acontecimentos ao nível da magia. Ulmo, deus das águas, nunca abandona os habitantes de *Middle-earth* e, ao viver num porto,

Elwing vive perto da protecção deste deus que age imediatamente aquando do ataque a *Arvernien*.

Com o seu poder, Ulmo eleva Elwing das águas, apesar de ela constituir um ser com ligações ao elemento aquático e, à partida, não correr um risco tão elevado, e transforma-a numa grande ave branca, em cujo peito brilha o *Silmaril*. Segundo Schmidt, na tradição greco-romana, as aves eram utilizadas como animais de sacrifício, sendo ofertadas aos deuses (Schmidt 51). Porém, se por um lado Elwing é uma ave que atravessa a tormenta sem garantias de alcançar o barco de Eärendil, por outro ela é uma ave de grande porte, cuja luz da jóia a torna comparável a um farol no meio da tempestade. Elwing pratica o sacrifício, carregando a luz da vida e da salvação.

De acordo com Chevalier, as diferentes mitologias fazem referência a histórias nas quais deuses e heróis se transformam ou são transformados noutros seres ou objectos, sendo a metamorfose o resultado de uma recompensa ou de um castigo (Chevalier 450). Na literatura fantástica, a metamorfose é, de igual forma, um motivo recorrente, assim como nos contos tanto de fadas como nos populares, tal como foi abordado no Capítulo I.

A metamorfose de Elwing assinala a passagem de um plano terreno para um plano divino, ocorrendo a caminho dos territórios sagrados de *Aman* e não no sentido de *Middle-earth*. Atentemos na seguinte citação de Ruth S. Noel:

Whatever Middle-earth is, it is not Faerie. It is not, as Faerie is said to be, a remote, inviolable land of indescribable beauty. There are isolated fragments of Faerie, or rather reconstructions of it, in Tolkien's Middle-earth, in such places as Lórien. On the whole, however, there is very little of the supernatural in the geography of Middle-earth. (Noel 17)

Se *Middle-earth* não é *Faërie*, isso significa que lá não poderiam suceder, salvo algumas excepções, incursões de elementos ou acontecimentos sobrenaturais, daí a metamorfose de Elwing ter ocorrido no espaço intermédio do mar e em direcção a *Aman*, esse sim um reino distante, inviolável e de indescritível beleza, ou seja, *Faërie*.

À semelhança do que se verificou, no Capítulo II, no conto “Smith of Wootton Major”, a estrela representa a chave que permite aceder ao reino de *Faërie* ou, no caso de “The Voyage of Eärendil”, a *Valinor*, conferindo-se também à estrela e à fonte de luz que esta constitui o simbolismo do acesso, sendo a luz o conhecimento e o caminho até esse conhecimento, salvação e o meio de se atingir a salvação. Da mesma maneira que Smith abdica da estrela para que outros possam conhecer *Faërie*, também Elwing oferece o *Silmaril* a Eärendil permitindo a passagem para e o acesso aos Reinos Sagrados:

There flying Elwing came to him,
 and flame was in the darkness lit;
 more bright than light of diamond
 the fire upon her carcanet.
 The Silmaril she bound on him
 and crowned him with the living light (...)
 by paths that seldom mortal goes
 his boat it bore with biting breath
 as might of death across the grey
 and long-forsaken seas distressed:
 from east to west he passed away.
 (Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 307)

Nestes versos cantados por Bilbo, Elwing é descrita como a luz que atravessa a escuridão e é ela própria que coroa o marido com o *Silmaril*, curiosamente a mesma jóia que estava encastoada na coroa de Morgoth, o senhor da escuridão. Em termos metafóricos, a mudança de portador da jóia, anteriormente símbolo da regência de Morgoth, poderá significar o princípio de um novo reinado e de uma nova ordem, ou seja, a Recuperação de uma nova visão do mundo.

Numa perspectiva mais poética deste episódio, comparando com aquela de *The Silmarillion*, Bilbo apresenta a luz do *Silmaril* como chama (“flame”) ou como luz viva (“living light”), remetendo o leitor para a origem dessa luz, que Ilúvatar separou da Chama Imperecível, o início de todas as coisas. De salientar são as referências cromáticas: no começo da estrofe impera a escuridão (“darkness”), contudo, no final, o mar é cinzento (“grey”), ou não fosse o mar um factor intermédio entre a escuridão de *Middle-earth* e a luz de *Aman*, mas também a fronteira entre o oriente e o ocidente, isto é, de acordo com o imaginário de Tolkien, entre o profano e o sagrado, entre o terreno e o espiritual.

“(…) by paths that seldom mortal goes (…)” é um verso que alude a uma tradição poética heróica adoptada por muitos autores ao longo dos tempos, como por exemplo Luís de Camões, uma vez que este verso apresenta até afinidades com o terceiro verso da primeira estrofe do Canto Primeiro de *Os Lusíadas*: “Por mares nunca dantes navegados” (Camões 71). Todavia, “The Lay of Eärendil” na voz de Bilbo contém características, não da poesia heróica portuguesa, mas da poesia heróica anglo-saxónica, especialmente do seu mais paradigmático poema *Beowulf*.

Beowulf é um poema narrativo baseado na figura heróica do guerreiro Beowulf e a sua história central remonta ao século V, século das invasões das ilhas Britânicas pelos Anglos, Saxões, Jutos e Frísios, apesar do ano da escrita ser incerto e posterior, sendo datado do século VIII (*Beowulf* 11). Tolkien tinha um especial

apreço por este poema e pela poesia heróica e Eärendil é uma personagem construída com base nos heróis anglo-saxónicos.

Eärendil à semelhança de Beowulf é um jovem cuja proeza, força e coragem não o deixam ceder ao desânimo, assim como não se deixa derrotar perante os seus adversários. Da mesma forma que se verifica nos poemas heróicos, Eärendil é recompensado pela fama, fama essa que perdura mesmo depois da morte do herói, conferindo-lhe um carácter imortal. No caso de Eärendil, este opta pela imortalidade⁷⁵, mas a sua viagem diária pelo firmamento é uma morte simbólica.

Não se encontram, todavia, em Eärendil os valores germânicos que se verificam em Beowulf, como o direito à vingança, a preocupação com a glória e a fama ou a exibição da riqueza pessoal, sendo Eärendil uma personagem com um perfil mais filantrópico e desprovida de valores materiais. Eärendil, que funciona como elemento unificador de duas raças e de duas dimensões, tem um espírito menos guerreiro que Beowulf. O heroísmo das suas acções é que será o responsável pelo seu enaltecimento no “The Lay of Eärendil”, da mesma forma que Beowulf o foi.

O *lay* era um poema curto, que se destinava a ser cantado ao som de uma harpa e que narrava um episódio heróico (Holman 263). Este tipo de balada ou canção, assim como também os poemas anglo-saxónicos, de um modo geral, eram marcados por características oralizantes, pois, no seio de uma população iletrada, o seu objectivo era que fosse declamado ou cantado para uma plateia. Bilbo, seguindo esta tradição do *lay*, faz uso de diversos recursos estilísticos que estão

⁷⁵ Manwë exige que Eärendil e Elwing, descendentes tanto da raça humana como da élfica, optem por uma das raças, de forma a serem julgados. Eärendil escolhe a raça dos Elfos, pois essa fora também a opção de Elwing: “Then Eärendil said to Elwing: ‘Choose thou, for now I am weary of the world.’ And Elwing chose to be judged among the Firstborn of Ilúvatar, because of Lúthien; and for her sake Eärendil chose alike, though his heart was rather with the kindred of Men and the people of his father.” (Tolkien, *The Silmarillion* 299-300).

directamente relacionados com o tom oral, como por exemplo as repetições (“his shining shield”, “his bow”, “his arrows” [Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 306]), as aliteraões (“Night of Naught” [307]), assonâncias (“and Eldamar, beheld afar” [308]), rima interna e externa (“to haven white he came at last, / to Elvenhome the green and fair / where keen the air, where pale as glass” [308]) e jogos de vocábulos (“and words unheard were spoken then” [308]).

Regressando à citação da página 155 que se refere à oferta do *Silmaril* a Eärendil, a estrofe termina com o seguinte verso: “from east to west he passed away” (307). Este verso tem uma dupla valência: por um lado pela oposição entre o oriente e o ocidente, por outro pela referência à passagem.

Como foi anteriormente considerado, a oposição entre o oriente e o ocidente, ou seja, entre *Middle-earth* e *Aman*, é um dos grandes temas da mitologia desenvolvida por Tolkien, constituindo ainda a génese de outras dicotomias, como a da luz/escuridão ou imortalidade/morte. Num sentido simbólico, no *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier, refere-se que as menções ao ponto cardeal do oriente aparecem muitas vezes como antagónicas ao ocidente, sendo o oriente um pólo de espiritualidade, de sabedoria, contemplação e ligado ao lado mais esotérico da vida e ao nascimento do sol. O ocidente é encarado como um pólo de materialismo, agitação, vida activa e relacionado com o pôr-do-sol (Chevalier 491). Estas conotações não estão, porém, presentes no imaginário de Tolkien, facto que se deve à influência da mitologia celta, em especial à irlandesa.

Pela sua situação geográfica no globo terrestre, a Irlanda, por ser uma ilha, representa um centro espiritual, o qual só se torna acessível através do voo ou navegação, e o ocidente constituía para os irlandeses o mar aberto desconhecido. Desde sempre, os Celtas imaginaram a localização do “outro mundo” sob a forma de ilhas situadas a ocidente e é nesta imagem do mundo que Tolkien vai basear a construção das *Undying Lands* a ocidente de *Middle-earth*. O motivo da viagem

para ocidente foi, ainda, muito tratado na literatura medieval, em especial na forma irlandesa *immram*, destacando-se, a título de exemplo, o relato *Navegatio Sancti Brendani* ou *The Voyage of St Brendan* (Flieger, *Interrupted Music* 130-36).

Em “The Silmarillion”, o ocidente apresenta-se como um lugar de espiritualidade e sabedoria, luz e imortalidade e o território sagrado de *Aman* é um arquipélago com reminiscências desse “além maravilhoso”, que os Celtas colocavam a ocidente do mundo.

Outras concepções do “outro mundo” segundo o imaginário celta são utilizadas por Tolkien, nomeadamente no que diz respeito à criação das diferentes raças: os Anões foram criados por Aulë debaixo das montanhas (Tolkien, *The Silmarillion* 37) e os Elfos nascem nas margens do lago *Cuiviénen* (45).

Acerca das localizações do “outro mundo” da cosmovisão celta, Leslie Jones refere o seguinte em *Myth & Middle-earth*:

Medieval Irish mythology contained more than one location for the Otherworld, where the Tuatha Dé Danann⁷⁶ lived. One location, probably the earlier and/or original conception, was within the *sídhe*⁷⁷, “underground” in general. Another location was beneath a lake, under both earth and water. (...) The other location of the Otherworld is an island over the ocean to the west, a place sometimes called Hy Brasil, which is actually the origin of the name of the country Brazil in South America. (Jones 83)

⁷⁶ *Tuatha Dé Danann* ou *fairy folk* eram seres mágicos que habitavam nas brumas do norte da Irlanda (Fiebag 41).

⁷⁷ *Sídhe* é o nome dado aos montes fúnebres do Neolítico, cuja construção se atribui aos *Tuatha Dé Danann* (Jones 82).

Não entrando na discussão acerca da origem do nome dado ao Brasil, e não negando à partida a possibilidade de os irlandeses lá terem aportado, este “outro mundo” dos Celtas não era um inferno ou um paraíso de acordo com a tradição judaico-cristã. O “outro mundo” celta era antes a morada dos *Tuatha Dé Danann*. Segundo as lendas, os *Tuatha* eram inicialmente um povo de gigantes, o qual foi decrescendo em altura à medida que foi perdendo importância, ao ponto de se transformar em fadas. Para proteger a sua condição face aos *Milesians*⁷⁸, os mortais que vieram habitar a ilha, optaram por viver no subsolo e/ou partir para ocidente (Fiebag 40-41).

É com base nesta concepção de uma ilha habitada por seres mágicos e imortais, as fadas, que Tolkien desenvolve o arquipélago de *Aman* com a ilha dos deuses, *Valinor*, e a ilha dos Elfos, *Eldamar*, até porque, tal como já foi referido no Capítulo I, as fadas para Tolkien eram idênticas aos Elfos. Sendo as ilhas de *Aman* um local de difícil acesso, já que estava no meio do oceano e a uma grande distância da costa, este facto implicaria uma viagem, ou melhor, uma passagem para, uma vez que não existe regresso.

Eärendil ao navegar para ocidente inicia uma passagem para um outro estado, para o desconhecido, em direcção à luz, isto é, morre (“passed away” [Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 307]). Morre num sentido simbólico, porque se atreveu a fazer a travessia, porque transpôs os limites que lhe estavam impostos, porque passou para um plano superior do qual não há regresso possível. Eärendil morre para a realidade de *Middle-earth*, fechando todo um ciclo. Contudo, nasce

⁷⁸ Segundo a lenda, os *Tuatha Dé Danann* habitavam a Irlanda antes da chegada dos filhos mortais de Mil, conhecidos por *Milesians*. De forma a partilharem o território da ilha, dividiram-na: a parte superior ficou para os mortais *Milesians*, a parte inferior para o povo feérico dos *Tuatha Dé Danann* (Jones 82).

para uma nova existência ligada à luz e ao mundo celeste como forma de expiar o seu pecado, o de ter entrado no nível do divino, no plano do criador.

Na carta enviada a Milton Waldman, em 1951, e incluída em jeito de introdução em *The Silmarillion* por Christopher Tolkien, J.R.R. Tolkien procede a uma breve explicação dos diversos contos que constituem a sua mitologia. Vejamos como apresenta o conto de Eärendil:

There are other stories almost equally full in treatment, and equally independent and yet linked to the general history. (...) And the tale, or tales, of *Eärendil the Wanderer*. He is important as the person who brings the Silmarillion to its end, and as providing in his offspring the main links to and persons in the tales of Later Ages. His function, as a representative of both Kindreds, Elves and Men, is to find a sea-passage back to the Land of the Gods, and as ambassador persuade them to take thought again for the Exiles, to pity them, and rescue them from the Enemy. (Tolkien, *The Silmarillion* xix)

Tolkien destaca vários aspectos na história de Eärendil, a começar pelo facto de este conto marcar o final de uma era e também o final de *The Silmarillion*, pois a história dos *Silmarils* termina com a perda e destruição das jóias: Maedhros atira-se para um abismo de fogo com uma das pedras, Maglor arremessa a segunda ao mar e Eärendil sobe ao céu como uma estrela. Os *Silmarils*, contendo a energia primordial da terra de onde as gemas foram extraídas, do fogo que Fëanor utilizou para os lapidar e da luz de *Valinor* aprisionada no seu interior, são devolvidos aos elementos: terra, fogo, água e ar.

Eärendil distingue-se ainda pela sua descendência, a qual deixará marcas na futura cronologia de *Middle-earth*. Aos filhos de Eärendil e Elwing, Manwë concede

uma escolha: sendo descendentes das duas raças, deverão optar pela imortalidade dos Elfos ou pela mortalidade dos Homens:

(...) Elrond Halfelven, who chose, as was granted to him, to be numbered among the Eldar; but Elros his brother chose to abide with Men. And from these brethren alone has come among Men the blood of the Firstborn and a strain of the spirits divine that were before Arda; for they were the sons of Elwing, Dior's daughter, Lúthien's son, child of Thingol and Melian; and Eärendil their father was the son of Idril Celebrindal, Turgon's daughter of Gondolin. (306)

Esta escolha pela mortalidade ou imortalidade é um dos grandes temas subjacentes a “The Silmarillion”, como já foi mencionado anteriormente neste Capítulo III. Porém, a escolha implica a aceitação de todas as vantagens e desvantagens inerentes à raça. Se à raça élfica, Eru atribuiu a imortalidade, também a prendeu ao mundo, sendo a raça humana mais livre, porque a morte permite a sua libertação:

The doom of the Elves is to be immortal, to love the beauty of the world, to bring it to full flower with their gifts of delicacy and perfection, to last while it lasts, never leaving it even when ‘slain’, but returning – and yet, when the Followers come, to teach them, and make way for them, to ‘fade’ as the Followers grow and absorb the life from which both proceed. The Doom (or Gift) of Men is mortality, freedom from the circles of the world. Since the point of view of the whole cycle is the Elvish, mortality is not explained mythically: it is a mystery of God of which no more is known than that ‘what God had purposed for Men is hidden’: a grief and an envy to the immortal Elves. (xv)

Elrond optou pela permanência eterna nos círculos do mundo, crescendo em sabedoria e poder no espaço mágico de *Rivendell*, assumindo-se como uma figura ligada ao futuro de *Middle-earth*. O seu futuro, a par do futuro de todos os Elfos a viver em *Middle-earth*, está destinado a desvanecer-se em simultâneo com o crescimento em importância da raça humana. Devido a este motivo, no final de *The Lord of the Rings* e após o casamento entre Arwen e Aragorn, a última união entre uma Elfo e um Homem, Elrond parte para as *Undying Lands* (Tolkien, *The Return of the King* 376-377).

Elros, por seu turno, escolheu a mortalidade, ou melhor, a Dádiva de Eru, pois a morte implicava a libertação do peso do mundo, sendo, por isso, objecto de inveja por parte dos Elfos. Ao optar pela raça dos Homens, Elros herdou a ilha de *Númenor*, erguida das águas por Ossë perto das ilhas de *Valinor* e *Eldamar* (Tolkien, *The Silmarillion* 310-311), tornando-se rei dos Dúnedain, regência que durou 410 anos (312).

A linhagem de Eärendil será longa e os seus feitos jamais serão esquecidos, uma vez que, e regressando à carta escrita a Milton Waldman, devido ao facto de ter descoberto a passagem marítima para *Valinor*, Eärendil será ainda responsável pelo início de uma nova era mais ligada ao divino e ao transcendente, uma era que marca a tomada de consciência do Homem em relação à sua posição no mundo e em relação ao mundo natural e sobrenatural que o rodeia, uma concepção que nos remete para a teoria antroposófica de Steiner, seguida por Barfield, e já mencionada no Capítulo I.

A referência a uma passagem marítima coloca Eärendil no mesmo patamar dos grandes e heróicos marinheiros da tradição germânica. Todavia, o objectivo que o levou a iniciar a viagem não estava relacionado com a procura de fama, mas com a procura de redenção, transformando-o num embaixador pela paz e num salvador do mundo.

A evocação de Eärendil junto de Manwë, a quem entregou o *Silmaril* num acto simbólico de entrega de todos os males cometidos por Elfos e Homens, provocou entre os *Valar* algum desconforto, porque o seu pedido de ajuda e misericórdia envolveu a transgressão de uma lei divina, mas Manwë, senhor de justiça, profere o seu julgamento:

‘In this matter the power of doom is given to me. The peril that he ventured for love of the Two Kindreds shall not fall upon Eärendil, nor shall it fall upon Elwing his wife, who entered into peril for love of him; but they shall not walk again ever among Elves or Men in the Outer Lands. And this is my decree concerning them: to Eärendil and to Elwing, and to their sons, shall be given leave each to choose freely to which kindred their fates shall be joined, and under which kindred they shall be judged.’ (299)

Apesar de poderem escolher livremente a que raça pertencer, facto que constitui uma recompensa, Eärendil e Elwing são castigados da mesma forma que os pais de Eärendil já o tinham sido. A recompensa e o castigo são proporcionados pela mesma entidade, mostrando que o equilíbrio e a justiça estão na base da construção dos *Valar* enquanto personagens.

Este episódio da evocação de Eärendil espoleta ainda a intervenção dos deuses na última grande batalha contra Morgoth, a *War of Wrath*, a qual culminará com a derrota e encarceramento do senhor da escuridão, assim como na recuperação dos dois *Silmarils* que permaneciam na sua coroa. A batalha foi de tal modo violenta, que depois dela tudo ficou diferente: rios secaram ou mudaram de curso, Morgoth foi acorrentado e uma era de escuridão chegou ao fim (303). Só a vontade de

Maedhros e Maglor de recuperar os *Silmarils* não cessou, mas será através dessa mesma vontade desmedida que as jóias serão destruídas e o caos será ordenado.

Eärendil consiste numa personagem complexa: é meio-elfo e meio-homem, é um marinheiro, um portador da luz, um intermediário entre o divino e o terreno, mas Eärendil é ainda um guerreiro caçador de dragões e o condutor dos Homens à terra prometida.

Na Batalha da Ira, Eärendil, envergando o *Silmaril* na frente, luta lado a lado com os *Valar*, *Maiar*, Homens e Elfos contra o exército de criaturas demoníacas de Morgoth (302). Esta passagem, digna de ser cantada por menestréis, não é, porém, inserida no “The Lay of Eärendil”. Bilbo, nas primeiras duas estrofes, apresenta o herói como um marinheiro, descrevendo a sua embarcação, e também como um cavaleiro, enumerando as suas armas e armadura. No que diz respeito aos feitos de Eärendil, Bilbo destaca a sua ida a *Valinor* e a sua transformação em estrela e não a sua participação na Batalha da Ira, facto que se prende com as datas de publicação de *The Lord of the Rings* em 1954-55 e *The Silmarillion* em 1977. Eärendil terá sido alvo de alterações e rectificações, sendo uma personagem em constante construção.

À semelhança daquilo que foi previamente abordado no Capítulo II sobre os ideais de cavalaria, Eärendil é um cavaleiro de linhagem, virtude e de grande bravura, muito diferente do agricultor Giles, e a sua luta contra os monstros de Morgoth, em especial contra o mais poderoso dos dragões, Ancalagon the Black, remete-nos para os feitos heróicos de Beowulf.

O dragão, símbolo do mal e das tendências negativas (Chevalier 272), é geralmente apresentado como uma força a destruir e a literatura, quer seja de cariz religioso ou não, tem vindo a desenvolver a figura do caçador de dragões: São Miguel, São Jorge, Jesus Cristo ou Beowulf e Siegfried (Gerritsen 54-59, 250-60),

para nomear apenas alguns. A luta contra o dragão e a sua aniquilação constituem o duelo e a vitória sobre o Mal supremo e origina a obtenção de uma grande recompensa: um tesouro e riquezas materiais, invencibilidade em combate, imortalidade ou a instauração de um reino do Bem.

O exército de Morgoth, para além de uma legião de dragões, estava repleto de criaturas míticas, muitas delas exclusivas da mitologia de Tolkien, como os *Balrogs* ou os *Orcs*. Estas criaturas exerciam o seu poder através do terror e a sua maior arma era o fogo, daí a importância da cooperação de Eärendil, um ser iluminado e altruísta que enfrentou a ira divina. Eärendil é caracterizado como destemido, capaz de defrontar o perigo, mas acima de tudo, ele possuía também uma arma que lhe permitia combater o fogo com o fogo: o *Silmaril*.

Fëanor, mestre dos *Silmarils*, os quais foram feitos com os cristais da terra e a luz das Árvores de *Valinor* (Tolkien, *The Silmarillion* 68), utilizara ainda o fogo, o da sua forja de artesão e o seu próprio fogo interior, uma vez que até o seu nome é associado a este elemento: “(...) his [Fëanor] spirit burned as a flame” (60) e “Curufinwë was his name, but by his mother he was called Fëanor, Spirit of Fire (...)” (63). Ao envergar o *Silmaril* durante a Batalha da Ira, Eärendil fez uso de muitos poderes, incluindo o fogo do espírito de Fëanor, destruindo com a luz da jóia a escuridão de Morgoth, com o fogo de Fëanor o fogo do dragão Ancalagon e com a sua abnegação o poder maléfico e o domínio ditatorial de Morgoth e suas criaturas monstruosas. O fogo de Fëanor perdurará na estrela/Eärendil, também chamada *the Flammifer of Westernesse* ou *Flame of the West*.

Ruth S. Noel em *The Mythology of Tolkien's Middle-earth* refere que existem algumas histórias na mitologia germânica, nomeadamente na escandinava, sobre esta personagem Eärendil. Nessas histórias, Eärendil é descrito como um marinheiro e como sendo a estrela da manhã (Noel 111-112). Contudo, a versão de Tolkien possui uma maior complexidade, tal como foi tratado neste capítulo.

Noel alude ainda à utilização, por parte de Tolkien, da crença germânica que encara as estrelas como jóias, simbolizando a esperança e a função de guia:

Although Tolkien's story differs considerably from the Scandinavian accounts, he depicted Eärendil as the mythic mariner and the morning star. He also made use of the Teutonic belief that stars were jewels in the sky and of the ancient symbolism of the star as the token of hope and guidance. (112)

Sendo uma estrela-guia, Eärendil conduzirá os Homens à ilha de *Númenor*, num episódio similar à travessia do deserto pelo povo de Israel, o qual seguiu Moisés até à Terra Prometida. No caso dos Homens ou *Edain*, estes seguem a luz de Eärendil atravessando o mar:

That land the Valar called Andor, the Land of Gift; and the Star of Eärendil shone bright in the West as a token that all was made ready, and as a guide over the sea; and Men marvelled to see that silver flame in the paths of the Sun.

Then the Edain set sail upon the deep waters, following the Star (...). Then they went up out of the sea and found a country fair and fruitful, and they were glad. And they called that land Elenna, which is Starwards; but also Anadûnê, which is Westernesse, Númenóre in the High Eldarin tongue. (Tolkien, *The Silmarillion* 311)

A elevação da ilha de *Númenor* das profundezas do mar foi a última intervenção dos *Valar*, pois tanto os Homens como os Elfos detinham agora todos os instrumentos necessários para vencer o Mal, como um passado de lutas e alianças, provações, o erro e o livre-arbítrio.

O conto de Eärendil transmite uma mensagem de esperança, de salvação, de entrega. Eärendil é simultaneamente o responsável pelo restabelecimento e regresso da luz a *Valinor* e ao coração dos habitantes de *Middle-earth*, e pela reaquisição da ligação com os *Valar*, isto é, ele proporciona a Recuperação segundo a teoria de Tolkien sobre os contos de fadas.

Ao recuperar uma ligação perdida e ao dar um novo significado à luz do *Silmaril*, Eärendil confere de igual modo o Escape aos Homens e aos Elfos, não só devido à sua contribuição para o fim de uma era de escuridão, como também devido à recompensa dos deuses. O Escape à escuridão e o Escape para uma nova terra permite aos Homens a redefinição do caminho a seguir. No entanto, os Homens não conseguirão escapar à Dádiva de Ilúvatar, a morte, pois esta é inevitável e aos Homens compete aceitar o que a vida dá, tal como se verificou em “Leaf by Niggle” no capítulo anterior.

A par da Recuperação de uma nova ordem mais espiritual e da noção de Escape, a mensagem deste conto presenteia o leitor e as personagens com a Consolação, porque a esperança de Eärendil e a libertação da luz mostram que o esforço compensa, assim como é reconfortante saber que ainda não se perderam os valores da justiça, do perdão, da misericórdia e do amor ao próximo. Para além disso, quer sejamos crianças ou adultos, é bom sentir que temos alguém a quem recorrer e que ouve as nossas preces:

‘Hail Eärendil, of mariners most renowned, the looked for that cometh at unawares, the longed for that cometh beyond hope! Hail Eärendil, bearer of light before the Sun and the Moon! Splendour of the Children of Earth, star in the darkness, jewel in the sunset, radiant in the morning!’ (298)



Conclusão

The Locked Door stands as an eternal Temptation. (Tolkien, “On Fairy-Stories” 33)

O principal objectivo deste trabalho consiste no tratamento da teoria sobre os contos de fadas segundo J.R.R. Tolkien, assim como a confirmação do uso dessa mesma teoria em algumas das suas obras.

J.R.R. Tolkien, como foi abordado anteriormente no Capítulo I, desenvolveu um interesse pessoal e académico pela literatura de pendor fantástico, a qual apelidou de *fairy-stories*. A designação *fairy-story*, ou conto de fadas em português, pode dar azo a confusões, pois esse é também o nome de uma forma literária. Contudo, a opção de Tolkien possui uma justificação semântica: segundo o seu ponto de vista, a Fantasia é um género que trata essencialmente de *Faërie*, o reino mágico e distante da fantasia, também chamado *Perilous Realm*, o reino de todos os perigos, não sendo obrigatoriamente sobre fadas.

De acordo com Tolkien, o conto de fadas era um género literário mal interpretado e confundido com o conto popular, com a literatura de viagens ou mesmo com a

fábula, facto que se devia a uma incompreensão por parte dos académicos e do público em geral acerca da sua definição, origem e utilização. No ensaio “On Fairy-Stories”, Tolkien procurará reformular as concepções erróneas sobre os contos de fadas, numa tentativa de enaltecimento do género.

No início do século XX, a indústria da literatura infantil em Inglaterra tinha produzido já alguns livros e colectâneas com um elevado número de tiragens, como por exemplo os *Kunstmärchen* dos irmãos Grimm ou os *Fairy Books* de Andrew Lang. Porém, Tolkien considerava que alguns dos contos inseridos nas compilações não eram contos de fadas. Os contos eram, à partida, erradamente designados pelas editoras e autores e, para além disso, o público que os lia não estava suficientemente instruído sobre o que era um verdadeiro conto de fadas, uma vez que este género se encontrava relegado para o quarto das crianças e não era estudado nas universidades.

Apesar de este trabalho não tratar da problemática dos géneros, deve referir-se que muitos estudiosos não encaram sequer a Fantasia enquanto género literário. Se actualmente a Fantasia adquiriu um estatuto mais elevado, se é lida em larga escala e se é estudada a nível académico, tal facto não se verificava na primeira metade do século XX, sendo a contribuição de Tolkien de grande relevância: primeiro, pela escrita e publicação de obras fantásticas, depois pelo desenvolvimento da teoria sobre os contos de fadas e, ainda, pela abertura que causou no contexto universitário de Oxford, onde recrutou alguns adeptos entre os alunos e professores.

Segundo Tolkien, o conto de fadas não estava destinado em exclusivo às crianças, público até pouco preparado e imaturo para perceber em profundidade os temas tratados e os termos utilizados. Todavia, não nega o contributo social e moral para a educação de uma criança. Sendo o espaço de *Faërie* um espaço onde impera a fantasia e imaginação, o qual coloca o herói à prova e implica a ultrapassagem de

obstáculos, o conto de fadas poderia ajudar a criança a preparar-se para a vida adulta.

Na teoria de Tolkien, a fantasia assume-se como a capacidade humana que conduz à criação de outros mundos, ou seja, é um processo conceptual que permite a realização de um *Secondary World*, isto é, de um mundo paralelo e imaginário. Esta capacidade de criar, ou melhor, de subcriar, porque Deus é o único Criador, é intrínseca ao homem e parte do *Primary World*, mundo real e visível.

O conto de fadas deverá conter sempre uma moralidade, facto que se prende com o seu carácter pedagógico, mas é fundamental que possua também um carácter lúdico, aspecto que é conseguido com a introdução de objectos mágicos, maravilhas, encantamento e criaturas míticas e mágicas.

A nível interno, a evolução dos acontecimentos é ainda conseguida através de uma transgressão, porque, tal como se refere na citação de abertura desta conclusão, transgredir o proibido é uma das grandes tentações humanas.

A par da fantasia, da moral e do divertimento, o conto de fadas deverá satisfazer até os desejos mais básicos do leitor através da Recuperação de uma nova ordem ou de uma outra visão das coisas, do Escape à realidade, da Consolação causada pelo obrigatório Final Feliz, ou Eucatástrofe, a reviravolta feliz dos acontecimentos, pois só sabendo que tudo acabará bem, levará o leitor a terminar a leitura.

No Capítulo I foram ainda abordados outros autores que desenvolveram estudos na área da problemática da Fantasia e os quais foram inseridos como complemento à teoria de Tolkien.

De um modo geral, os autores tratados, quer mencionem ou não a teoria dos contos de fadas de Tolkien, vão ao encontro dessa mesma teoria, começando por concordar com a incompreensão deste tipo de literatura, o que pode ser atribuído à existência de um grande número de autores, com estilos e obras díspares. Devido a este facto, a Fantasia divide-se em *Low Fantasy*, quando o fantástico irrompe inesperadamente no quotidiano, no espaço do *Primary World*, e *High Fantasy*, quando o fantástico ocupa um espaço próprio, à parte, designado por *Secondary World*. A primeira é mais frequente, a segunda implica a criação de todo um imaginário, podendo ser considerada como a Fantasia por excelência.

Das teorias sobre a Fantasia apresentadas, verifica-se uma certa concordância em relação ao uso de elementos fantásticos e poderes sobre-humanos e sobrenaturais, assim como em relação à existência de uma vertente escapista inerente a este tipo de literatura.

Brian Attebery salienta a importância de uma ligação entre a Fantasia e a Mimese, pois a introdução de elementos reais, conhecidos e da esfera quotidiana do leitor, ajudam a situá-lo no interior de uma narrativa fantástica. Esta questão da complementaridade entre o real e a fantasia é, de igual modo, defendida por Filipe Furtado, que advoga a criação de um espaço híbrido, equilibradamente natural e sobrenatural. Isto porque, tal como afirmam Rosemary Jackson e Eric Rabkin, a literatura fantástica opera uma subversão do real, uma contradição das regras, mostrando o irreal, o não dito, o invisível, apesar de se manter fiel às suas próprias regras internas.

Tzvetan Todorov refere que a Fantasia ocupa uma posição intermédia entre o Maravilhoso, no qual os acontecimentos fantásticos são aceites pelos padrões de referência do leitor, e o Estranho, no qual os acontecimentos são explicados por leis da razão e aceites como naturais. Para além disso e para a instalação do fantástico, o texto deve fazer prevalecer a hesitação face aos eventos, ou, segundo

Filipe Furtado, deve predominar a manutenção da incerteza e da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural.

Christine Brooke-Rose une a hesitação de Todorov à teoria das funções de um conto de fadas de Vladimir Propp, o qual menciona a presença de personagens estáticas, que actuam segundo uma função e em relação ao herói, podendo ser oponentes ou doadores, conforme prejudiquem ou facilitem a concretização da demanda do herói. Propp refere ainda o abandono do lar, porque as aventuras decorrem sempre num espaço desconhecido, a existência de uma proibição, de uma transgressão e conseqüente punição e o recurso a objectos que conferem poderes mágicos.

De forma a manter a incerteza e a ambiguidade perante um texto fantástico, Filipe Furtado defende o recurso a artifícios de verosimilhança, como o uso de personagens ditas sérias a apresentar argumentos favoráveis ao fantástico ou a utilização de mapas e textos supostamente históricos ou antigos para fundamentar determinada acção ou local.

O importante é que a história mantenha a sua coerência interna, o que pode ser conseguido também através do tratamento de temas do domínio público e que são aceites mesmo sendo fantásticos e sobrenaturais. Todorov inúmeras vezes cita uma série de temas utilizados pela Fantasia que, apesar de extraordinários, são reconhecidos e admitidos pelo leitor, como por exemplo os fantasmas, o vampirismo, a metamorfose ou a cessação ou repetição de tempo.

A Fantasia de J.R.R. Tolkien, que se insere no âmbito da *High Fantasy* pela construção de espaços alternativos ou *Secondary Worlds*, utiliza, a par da teoria sobre os contos de fadas, o Mito. “The Silmarillion” é a designação dada ao universo mitológico de Tolkien, no interior do qual foram desenvolvidos temas, espaços e personagens de contornos míticos.

A teoria da *verdade* do mito, a qual foi debatida no Capítulo I, tratou-se de uma questão largamente discutida por Tolkien, tanto na sua produção escrita, como também a nível dos clubes literários a que pertenceu. Tal como foi abordado no capítulo supra referido, Tolkien partilhava com Owen Barfield a ideia da existência de uma interconecção, de uma antiga unidade semântica entre o Mito e a Linguagem; isto porque, segundo a sua concepção, a linguagem tivera origem na forma de o homem primitivo ver o mundo, o qual explicou de acordo com a sua percepção sensorial e seguindo uma noção mitológica. Desta forma, as palavras constituem a expressão de mitos.

C.S. Lewis, por seu turno, não acreditava na *verdade* por detrás dos mitos e o poema “Mythopoeia” foi escrito por Tolkien para lhe explicar a sua teoria.

Tendo por base o ensaio “On Fairy-Stories” e a teoria dos contos de fadas, e ainda “Mythopoeia” e a teoria da *verdade* do mito, Tolkien inicia o processo de “Subcriação de uma Mitologia para Inglaterra”, no qual a criação de um mundo secundário ocupa um lugar privilegiado.

Dentro da sua vasta obra, Tolkien distingue os textos sobre o seu imaginário “The Silmarillion”, os quais estão directamente relacionados com a sua intenção de subcriação de uma mitologia para Inglaterra, e os textos fora dessa mitologia (já referidos anteriormente neste trabalho). Entre muitas obras e textos passíveis de estudo, mas cuja dimensão e quantidade seria impossível de incluir neste trabalho, optou-se por “The Lay of Eärendil” como paradigma de *The Silmarillion* e para exemplificar um texto pertencente a “The Silmarillion”, e por três contos fora desse imaginário, “Leaf by Niggle”, “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”. Contudo, até mesmo estes três últimos, apesar da opinião contrária do autor, contêm pontos de contacto com “The Silmarillion”, especialmente no que

diz respeito à construção dos espaços, dos temas e das personagens, e aos símbolos e referências mitológicas.

“Leaf by Niggle”, tal como foi tratado no Capítulo II, é o conto mais próximo da teoria defendida em “On Fairy-Stories” devido às referências simbólicas à Árvore e à Folha e devido à abordagem dada ao conceito de Subcriação, mas a proximidade está relacionada, de igual forma, com o tempo da escrita, ambos de 1938-39, aproximadamente.

A árvore de Niggle, símbolo da evolução cíclica da vida e da ascensão ao mundo celeste, implicava a comunhão com o divino. A sua concepção dependia da compreensão e da aceitação da vida tal como ela é, pois um subcriador tinha que, antes de tudo, partir do mundo primário, da realidade, e só depois de compreender as leis que regem a vida, poderia subcriar. Contudo, no contexto da mitologia de Tolkien, a árvore representa ainda a *Tree of Tales* e as suas folhas os diferentes mitos que podem confluír numa narrativa.

A segunda publicação de “Leaf by Niggle” data de 1964, tendo o conto sido incluído em *Tree and Leaf*. Para a capa, Tolkien escolheu uma árvore desenhada por ele, que se inclui aqui, mas antes atentemos na explicação dada a Rayner Unwin em 1963:

I have among my ‘papers’ more than one version of a mythical ‘tree’, which crops up regularly at those times when I feel driven to pattern-designing. They are elaborated and coloured and more suitable for embroidery than printing; and the tree bears besides various shapes of leaves many flowers small and large signifying poems and major legends. (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 342)



Tree of Tales, Mythical Tree ou *Tree of Amalion*, desenhada por Tolkien para ilustrar a sua teoria dos contos de fadas enquanto repositório de mitos.

A árvore é o símbolo da subcriação e Tolkien, da mesma forma que Niggle, conseguiu conferir às muitas árvores que subcriou contornos míticos. No imaginário de Tolkien destacam-se a *Tree of Tales*, com folhas e flores de diferentes formatos, a Árvore da Vida de Niggle, conotada com o Paraíso cristão e com o mito da vida para além da morte, e as Árvores de *Valinor*, fontes de luz e iluminação espiritual.

À exceção de “Farmer Giles of Ham”, todos os outros contos tratados neste trabalho mencionam uma árvore mítica: em “Leaf by Niggle” Niggle subcria a Árvore da Vida; em “Smith of Wootton Major”, Smith observa a Árvore do Rei dos Elfos; e em “The Lay of Eärendil” são referidas as duas Árvores de *Valinor*, cuja luz se encontrava no interior dos *Silmarils*. De salientar que em “Farmer Giles of Ham” não se verifica uma separação visível entre a realidade e *Faërie*, enquanto que nos outros três contos esse espaço mágico se encontra definido e separado, isto porque a árvore mítica só poderia nascer no reino encantado dos mitos, ou seja, em *Faërie*.

Dentro do universo mitológico de Tolkien, a árvore é um símbolo recorrente e está presente devido à sua relação com a noção de subcriação de uma mitologia para Inglaterra, pois a semente da árvore é a semente da fantasia e o seu crescimento proporciona a criação de um mundo secundário.

Apesar de Tolkien considerar os contos “Leaf by Niggle”, “Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major” como exteriores a “The Silmarillion”, a sua escrita pode ser considerada como tendo partido de um mesmo pressuposto, uma vez que, ainda que de maneiras díspares, os contos tocam na problemática da subcriação. Os contos partilham ainda com “The Lay of Eärendil”, enquanto representação do universo alargado de *The Silmarillion*, o factor que transforma um conto de fadas num verdadeiro conto de fadas: *Faërie*. Para além disso, todos eles utilizam os

elementos essenciais de um conto de fadas da teoria de Tolkien: a Recuperação, o Escape, a Consolação, a Eucatástrofe, a Moral e a fantasia.

O conceito de Recuperação é, com toda a probabilidade, o mais aprofundado nos quatro contos, podendo mesmo ser alvo de uma abordagem espiritual. A Recuperação em Tolkien é muito mais do que um processo de (re)aquisição ou (re)estabelecimento de uma nova ordem, sendo um conceito que implica, de igual forma, uma renovação espiritual do herói. Niggle, Giles, Smith e Eärendil ao serem colocados à prova, evoluem enquanto seres humanos, crescem em termos morais, seguindo sempre na direcção do divino.

No espaço intermédio da Enfermaria, Niggle ouve o julgamento das Vozes, como se ele estivesse no Purgatório a aguardar a decisão de ascensão ou queda, de remissão ou condenação. A sua passagem para o Quadro não constitui ainda uma evolução por si só, mas o facto de lhe ser conferida uma segunda oportunidade para terminar a pintura, é um indício de como a Recuperação em Tolkien está obrigatoriamente ligada ao exercício do livre-arbítrio. A Recuperação de Niggle parte de si mesmo e isso permite-lhe adquirir novos valores humanos.

A Recuperação de Eärendil é conseguida de forma semelhante, pois também ele transita de um plano intermédio para depois subir à montanha de Manwë, assim como também ele escuta o julgamento dos *Valar*. O mar e o porto em *Valinor*, onde aporta Eärendil, correspondem à Enfermaria e à floresta pintada no quadro por Niggle, os *Valar* às Vozes, e o caminho da Montanha, que tanto Niggle como Eärendil percorrem, simboliza a aceitação última da brevidade das coisas e o derradeiro sacrifício que permite comungar com o divino. A Recuperação de Eärendil prende-se também com uma escolha própria, contudo a sua dimensão é muito mais ampla: Eärendil evolui espiritualmente, tornando-se na luz que guia os outros e no símbolo da fraternidade e união entre raças diferentes, Elfos e Homens, e entre níveis diferentes, terreno e sagrado.

Sendo agentes de Recuperação, Niggle e Eärendil morrem simbolicamente, fechando e abrindo círculos, o que possibilita a evolução. A Recuperação operada por estes dois heróis está assim ligada à noção de inevitabilidade da morte, questão muito trabalhada por Tolkien, mostrando que até mesmo os eleitos devem abandonar o mundo material para dar lugar a novas gerações. Apesar de não se poder escapar à morte física, Tolkien deixa, através destas personagens, uma mensagem de esperança, reforçando a ideia da perenidade dos espíritos que seguem o caminho da luz.

“Farmer Giles of Ham” e “Smith of Wootton Major”, contos de cariz menos espiritual, apresentam o conceito de Recuperação aliado à Fantasia. Giles, herói improvável, e Smith, pouco consciente do verdadeiro valor da estrela *fay*, abrem as portas de *Faërie*, tentando recuperar uma ligação ao mundo da fantasia há muito perdida.

O acto de Giles, ao libertar o dragão, criatura lendária e fantástica, pode ser visto como a libertação da própria Fantasia, presa a ideias pré-concebidas e quase considerada como um género a perseguir, daí a paródia aos ideais de cavalaria e à própria construção de um conto de fadas. *Ham* é um mundo às avessas que procura, mediante o uso da ironia e da caricatura, recuperar a visão do leitor comum face à Fantasia. O mesmo se verifica em Smith, ainda que num ambiente menos jocoso e mais pessimista, uma vez que ele, ao designar o próximo detentor da estrela, facilita a manutenção de uma linha de amantes de *Faërie*, renovando o acesso a esse espaço mal compreendido.

A Recuperação e o livre-arbítrio são conceitos relacionados em Tolkien, um implicando o outro, porque só agindo em liberdade se pode atingir a evolução espiritual. Todas as personagens da extensa obra literária de Tolkien são livres de escolher o seu percurso, mesmo Morgoth e Sauron, sendo que a todas é dada a

hipótese de redenção. Tal facto está ligado à moralidade subjacente ao conto de fadas, que é muitas vezes uma moral de aceitação das coisas tal como elas são: Giles admite o seu papel de cavaleiro, Smith aceita separar-se de *Faërie*, Niggle recebe a ajuda do vizinho no processo de subcriação e Eärendil respeita o julgamento proferido por Manwë. Todavia, as personagens poderiam ter feito exactamente o oposto, inviabilizando a Recuperação e o conto de fadas, mas não o fizeram e a Fantasia continuou no sentido do progresso moral.

A literatura fantástica possui uma forte vertente escapista, retratando o escape ao mundo real, às convenções sociais, à fraqueza humana, e Tolkien reporta-se a esta vertente do mesmo modo. Em “Leaf by Niggle” e em “The Lay of Eärendil”, o Escape é proporcionado pelo escape à morte, à morte espiritual, uma vez que tanto Niggle como Eärendil morrem para o mundo físico. Porém, o Escape pode ainda assumir a forma de fuga ao real, ao mundo primário, sendo que esta é uma fuga presente nos quatro contos. Niggle sobe a montanha acedendo a uma dimensão de sabedoria e comunhão com o mundo celeste, Eärendil contacta com os deuses de *Valinor* e sobe ao firmamento como uma estrela, Smith faz várias incursões em *Faërie*, e, por fim, Giles foge às convenções dos ideais de cavalaria libertando uma criatura fantástica, ou seja, libertando *Faërie*.

O Escape do herói estimula o Escape do leitor, o qual foge à sua realidade para entrar no tempo e no espaço mágicos de um conto de fadas. O Escape do leitor deve-se a uma identificação com as provações do herói, assim como ao encantamento causado pelos contos de fadas, pois o facto de o tempo ser um tempo distante e indeterminado, o espaço ser estranho mas mágico o suficiente para cativar o leitor, e as personagens serem confrontadas com situações simultaneamente fantásticas e quotidianas, leva o leitor a pensar que a história até podia ser verdadeira.

O conto de fadas deverá apresentar sempre um Final Feliz. Se assim não for, não estamos perante um verdadeiro conto de fadas. Todos os contos tratados neste trabalho garantem o que Tolkien apelida de Eucatástrofe, isto é, por mais obstáculos e dificuldades, há um momento de viragem no trajecto do herói que instala a felicidade após o sofrimento, a ordem após o caos, a luz após a escuridão, e a partir dali o mundo jamais poderá voltar a ser o mesmo. Este Final Feliz é o resultado directo da Recuperação, originando ainda uma Consolação dupla, a do herói e a do leitor: Niggle, Giles, Smith e Eärendil vêem os seus propósitos cumpridos e o leitor é reconfortado com a esperança de um amanhã melhor.

A Recuperação, o Escape, a Consolação e o Final Feliz não seriam exequíveis sem a fantasia. De acordo com a teoria de Tolkien, a fantasia possibilita a instalação de um universo secundário, ou *Faërie*, o reino mágico onde tudo é possível, mas é também ela que confere à narrativa os elementos-chave para a instauração da fantasia: a estrela de Smith, o *Silmaril* de Eärendil, a espada de Giles e a folha de Niggle são os objectos mágicos que conduzem o herói à concretização da sua demanda, uma vez que com eles e com a força da sua magia o herói supera-se a si próprio.

O recurso a objectos mágicos, a criaturas míticas e a seres superiores fortalece as fronteiras de *Faërie* e, sempre que se verificar numa história a confluência dos elementos dos contos de fadas defendidos por Tolkien, estaremos no seu domínio.

Faërie é o espaço mágico do quadro de Niggle, é a caverna onde mora o dragão de Giles, a região contígua a *Wootton Major* e as ilhas imortais de *Valinor*, ou seja, é um espaço alternativo, onde habitam criaturas fantásticas, perto da nossa imaginação e distante do mundo real. *Faërie* não é o caminho da salvação ou perdição, como nos refere Tolkien: “The road to fairyland is not the road to Heaven; nor even to Hell (...).” (Tolkien, “On Fairy-Stories” 5); é, antes pelo

contrário, o local onde ocorrem a Recuperação, o Escape e a Consolação e o qual deve ser abandonado a cada Final Feliz.

The definition of a fairy-story – what it is, or what it should be – does not, then, depend on any definition or historical account of elf or fairy, but upon the nature of *Faërie*: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country. I will not attempt to define that, nor to describe it directly. It cannot be done. Faërie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. (10)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

Bibliografia Primária:

- TOLKIEN, J.R.R.. “On Fairy-stories”. *Tree and Leaf*. J.R.R. Tolkien. 3-81.
- . “Farmer Giles of Ham”. *Tales from the Perilous Realm*. J.R.R. Tolkien. 3-57.
- . *The Fellowship of the Ring*. 1ª parte de *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers, 1993.
- . *The Hobbit*. London: Harper Collins Publishers, 1998.
- . “The Lay of Eärendil”. *The Fellowship of the Ring*. J.R.R. Tolkien. 306-9.
- . “Leaf by Niggle”. *Tree and Leaf*. J.R.R. Tolkien. 93-118.
- . *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Ed. Christopher Tolkien. London: Harper Collins Publishers, 1997.
- . “Mythopoeia”. *Tree and Leaf*. J.R.R. Tolkien. 85-90.
- . *The Return of the King*. 3ª parte de *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers, 1993.
- . *The Silmarillion*. Ed. Christopher Tolkien. London: Harper Collins Publishers, 1999.
- . “Smith of Wootton Major”. *Tales from the Perilous Realm*. J.R.R. Tolkien. 147-178.
- . *Tales from the Perilous Realm*. London: Harper Collins Publishers, 2002.
- . *Tree and Leaf*. London: Harper Collins Publishers, 2001.

- . *The Two Towers*. 2ª parte de *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers, 1993.
- . “Valedictory Address”. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. J.R.R. Tolkien. 224-240.

Bibliografia Secundária:

- Beowulf*. Trans. Michael Alexander. London: Penguin Books, 1973.
- Bíblia Sagrada*. Coord. Herculano Alves. Lisboa: Difusora Bíblica, 2003.
- ATTEBERY, Brian. *Strategies of Fantasy*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BECKER, Alida, ed.. *A Tolkien Treasury*. Philadelphia: Running Press, 2000.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Carlos Humberto da Silva. Lisboa: Bertrand Editora, 2002.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal – Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2004.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s.d..
- CARPENTER, Humphrey and Mari Prichard. *The Oxford Companion To Children’s Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

- CARPENTER, Humphrey, ed., and Christopher Tolkien, assist.. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, 1995.
- CARPENTER, Humphrey. *The Inklings – C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and Their Friends*. London: Harper Collins Publishers, 1997.
- CHALLIS, Erica, ed., et al.. *The People's Guide to J.R.R. Tolkien*. 2ª edição. New York: Cold Spring Press, 2003.
- CHANCE, Jane. *The Mythology of Power*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Trans. Nevill Coghill. London: Penguin Books, s.d..
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.
- COLBERT, David. *Os Mundos Mágicos D'O Senhor dos Anéis*. Trad. Susana Serrão. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.
- COLLINS, David R.. *J.R.R. Tolkien – Master of Fantasy*. Minneapolis: Lerner Publications Company, 1992.
- COREN, Michael. *J.R.R. Tolkien: The Man Who Created The Lord of the Rings*. London: Boxtree / Pan Macmillan, 2001.
- CURRY, Patrick. *Defending Middle-earth – Tolkien: Myth and Modernity*. London: Harper Collins Publishers, 1998.
- DAY, David. *A Guide to Tolkien*. London: Chancellor Press, 2003.
- FERRÉ, Vincent. *Tolkien: Nas Margens da Terra Média*. Trad. Susana Serrão. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004.

- FIEBAG, Peter *et al.*. *Locais Mágicos*. Trad. Paulo Rêgo. Madrid: Círculo de Leitores, 2003.
- FLIEGER, Verlyn. *Splintered Light – Logos and Language in Tolkien’s World*. Kent: The Kent State University Press, 2002.
- . *Interrupted Music – The Making of Tolkien’s Mythology*. Kent: The Kent State University Press, 2005.
- . “The Footsteps of Ælfwine”. *Tolkien’s Legendarium*. Eds. Verlyn Flieger and Carl F. Hostetter. 183-98.
- FLIEGER, Verlyn and Carl F. Hostetter, eds.. *Tolkien’s Legendarium – Essays on the History of Middle-earth*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GERRITSEN, Willem P. and Anthony G. Van Melle. *A Dictionary of Medieval Heroes*. Trans. Tanis Guest. Woodbridge: The Boydell Press, 1998.
- GIBALDI, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 5^a ed.. New York: The Modern Language Association of America, 1999.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, lda, *s.d.*.
- GRAVES, Robert. *Os Mitos Gregos*. 1^o vol.. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 3^a ed.. Miraflores: Difel – Difusão Editorial, S.A., 1999.

- HABER, Karen, ed.. *Meditations on Middle-earth*. New York: St. Martin's Press, 2001.
- HEIN, Rolland. *Christian Mythmakers*. Chicago: Cornerstone Press, 2002.
- HOLMAN, C. Hugh and William Harmon. *A Handbook to Literature*. 6^a ed.. New York: MacMillan Publishing Company, 1992.
- HUNT, Peter, ed.. *Children's Literature – An Illustrated History*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy – The Literature of Subversion*. New York: Methuen & Co., 1981.
- JONES, Leslie Ellen. *Myth and Middle-earth*. New York: Cold Spring Press, 2002.
- KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- KEEN, Maurice. *Chivalry*. 1^a ed.. New Haven: Yale University Press, 1984.
- KOCHER, Paul H.. *The Fiction of J.R.R. Tolkien – Master of Middle-earth*. 1^a ed.. New York: The Random House Publishing Group, 1977.
- LE GUIN, Ursula. “Rhythmic Pattern in *The Lord of the Rings*”. *Meditations on Middle-earth*. Ed. Karen Haber. 101-116.
- . *The Earthsea Quartet*. London: Penguin Books, 1993.
- LULL, Ramon. *Livro da Ordem de Cavalaria*. Trad. Artur Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- MARTIN, George R.R.. “Introduction”. *Meditations on Middle-earth*. Ed. Karen Haber,. 1-5.

- MARTINEZ, Michael. *Parma Endorion: Essays on Middle-earth*. 2003. 19 Julho 2004 <http://www.free-ebooks.net/fan_fiction.html>
- MARTINS FILHO, Ives Gandra. *O Mundo do Senhor dos Anéis – Vida e Obra de J.R.R. Tolkien*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.
- Microsoft Encarta Encyclopaedia 2000*. CD-ROM. Microsoft Corporation, 1999.
- MONTEIRO, Maria do Rosário. *J.R.R. Tolkien – The Lord of the Rings*.
Dissertação de Mestrado. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade Nova de Lisboa, 1992.
- MOORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.
- MORENO, Armando. *Biologia do Conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- NITZSCHE, Jane Chance. *Tolkien's Art*. London: Macmillan Press, 1980.
- NOAD, Charles E.. “On the Construction of ‘The Silmarillion’ ”. *Tolkien's Legendarium*. Eds Verlyn Flieger and Carl F. Hostetter. 31-68.
- NOEL, Ruth S.. *The Mythology of Tolkien's Middle-earth*. London: Granada Publishing, 1977.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*. CD-ROM. Oxford University Press, 2001.
- PEARCE, Joseph. *Tolkien – O Homem e o Mito*. Trad. Ana Margarida P. Marcos. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2002.
- PETTY, Anne C.. *Tolkien in the Land of Heroes*. New York: Cold Spring Press, 2003.

- PHILIP, Neil. *Livro Ilustrado de Mitos – Contos e Lendas do Mundo*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2ª ed.. Lisboa: Vega, 1983.
- PURTILL, Richard. *J.R.R. Tolkien – Myth, Morality and Religion*. San Francisco: Ignatius Press, 2003.
- RABKIN, Eric S.. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1996.
- REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Almedina, 1992.
- SCHMIDT, Joël. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. João Domingos. Lisboa: Edições 70, 1995.
- SHIPPEY, T.A.. *The Road to Middle-earth – How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology*. London: Harper Collins Publishers, 1992.
- SIBLEY, Brian. *The Lord of the Rings – The Making of the Movie Trilogy*. London: Harper Collins Publishers, 2002.
- SIMEK, Rudolf. *Dictionary of Northern Mythology*. Trans. Angela Hall. New York: D.S. Brewer, 1996.
- Sir Gawain and the Green Knight*. Trans. Brian Stone. London: Penguin Books, 1974.
- SMADJA, Isabelle. *O Senhor dos Anéis ou a Tentação do Mal*. Trad. Susana Serrão. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.

SMITH, Mark Eddy. *Tolkien's Ordinary Virtues – Exploring the Spiritual Themes of The Lord of the Rings*. Downers Grove: Intervarsity Press, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

site

ANEXOS:

Anexo A:

MYTHOPOEIA

To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though
‘breathed through silver’.

Philomythos to Misomythos

You look at trees and label them just so,
(for trees are ‘trees’, and growing is ‘to grow’);
you walk the earth and tread with solemn pace
one of the many minor globes of Space:
a star’s a star, some matter in a ball
compelled to courses mathematical
amid the regimented, cold, Inane,
where destined atoms are each moment slain.

At bidding of a Will, to which we bend
(and must), but only dimly apprehend,
great processes march on, as Time unrolls
from dark beginnings to uncertain goals;
and as on page o’erwritten without clue,
with script and limning packed of various hue,
an endless multitude of forms appear,
some grim, some frail, some beautiful, some queer,
each alien, except as kin from one
remote Origo, gnat, man, stone, and sun.
God made the petreous rocks, the arboreal trees,
Tellurian earth, and stellar stars, and these

homuncular men, who walk upon the ground
with nerves that tingle touched by light and sound.
The movements of the sea, the wind in boughs,
green grass, the large slow oddity of cows,
thunder and lightning, birds that wheel and cry,
slime crawling up from mud to live and die,
these each are duly registered and print
the brain's contortions with a separate dint.

Yet trees are not 'trees', until so named and seen –
and never were so named, till those had been
who speech's involuted breath unfurled,
faint echo and dim picture of the world,
but neither record nor a photograph,
being divination, judgement, and a laugh,
response of those that felt astir within
by deep monition movements that were kin
to life and death of trees, of beasts, of stars:
free captives undermining shadowy bars,
digging the foreknown from experience
and panning the vein of spirit out of sense.
Great powers they slowly brought out of themselves,
and looking backward they beheld the elves
that wrought on cunning forges in the mind,
and light and dark on secret looms entwined.

*

He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst

to flame like flowers beneath an ancient song,
 whose very echo after-music long
 has since pursued. There is no firmament,
 only a void, unless a jewelled tent
 myth-woven and elf-patterned; and no earth,
 unless the mother's womb whence all have birth.

The heart of man is not compound of lies,
 but draws some wisdom from the only Wise,
 and still recalls him. Though now long estranged,
 man is not wholly lost nor wholly changed.
 Dis-graced he may be, yet is not dethroned,
 and keeps the rags of lordship once he owned,
 his world-dominion by creative act:
 not his to worship the great Artefact,
 man, sub-creator, the refracted light
 through whom is splintered from a single White
 to many hues, and endlessly combined
 in living shapes that move from mind to mind.
 Though all the crannies of the world we filled
 with elves and goblins, though we dared to build
 gods and their houses out of dark and light,
 and sow the seed of dragons, 'twas our right
 (used or misused). The right has not decayed.
 We make still by the law in which we're made.

Yes! 'wish-fulfilment dreams' we spin to cheat
 our timid hearts and ugly Fact defeat!
 Whence came the wish, and whence the power to dream,
 or some things fair and others ugly deem?

All wishes are not idle, nor in vain
fulfilment we devise – for pain is pain,
not for itself to be desired, but ill;
or else to strive or to subdue the will
alike were graceless; and of Evil this
alone is dreadly certain: Evil is.

Blessed are the timid hearts that evil hate,
that quail in its shadow, and yet shut the gate;
that seek no parley, and in guarded room,
though small and bare, upon a clumsy loom
weave tissues gilded by the far-off day
hoped and believed in under Shadow's sway.

Blessed are the men of Noah's race that build
their little arks, though frail and poorly filled,
and steer through winds contrary towards a wraith,
a rumour of a harbour guessed by faith.

Blessed are the legend-makers with their rhyme
of things not found within recorded time.
It is not they that have forgot the Night,
or bid us flee to organized delight,
in lotus-isles of economic bliss
forswearing souls to gain a Circe-kiss
(and counterfeit at that, machine-produced,
bogus seduction of the twice-seduced).

Such isles they saw afar, and ones more fair,
and those that hear them yet may yet beware.

They have seen Death and ultimate defeat,
and yet they would not in despair retreat,
but oft to victory have turned the lyre
and kindled hearts with legendary fire,
illuminating Now and dark Hath-been
with light of suns as yet by no man seen.

I would that I might with the minstrels sing
and stir the unseen with a throbbing string.
I would be with the mariners of the deep
That cut their slender planks on mountains steep
and voyage upon a vague and wandering quest,
for some have passed beyond the fabled West.
I would with the beleaguered fools be told,
that keep an inner fastness where their gold,
impure and scanty, yet they loyally bring
to mint in image blurred of distant king,
or in fantastic banners weave the sheen
heraldic emblems of a lord unseen.

I will not walk with your progressive apes,
erect and sapient. Before them gapes
the dark abyss to which their progress tends –
if by God's mercy progress ever ends,
and does not ceaselessly resolve the same
unfruitful course with changing of a name.
I will not tread your dusty path and flat,
denoting this and that by this and that,
your world immutable wherein no part
the little maker has with maker's art.

I bow not yet before the Iron Crown,
Nor cast my own small golden sceptre down.

*

In Paradise perchance the eye may stray
from gazing upon everlasting Day
to see the day-illumined, and renew
from mirror truth the likeness of the True.
Then looking on the Blessed Land 'twill see
that all is as it is, and yet made free:
Salvation changes not, nor yet destroys,
garden nor gardener, children nor their toys.
Evil it will not see, for evil lies
not in God's picture but in crooked eyes,
not in the source but in malicious choice,
and not in sound but in the tuneless voice.
In Paradise they look no more awry;
and though they make anew, they make no lie.
Be sure they still will make, not being dead,
and poets shall have flames upon their head,
and harps whereon their faultless fingers fall:
there each shall choose for ever from the All.⁷⁹

⁷⁹ Versão integral do poema retirada de Tolkien, *Tree and Leaf* 85-90.

Anexo B:

“THE LAY OF EÄRENDIL”

Eärendil was a mariner
that tarried in Arvernien;
he built a boat of timber felled
in Nimbrethil to journey in;
her sails he wove of silver fair,
of silver were her lanterns made,
her prow was fashioned like a swan,
and light upon her banners laid.

In panoply of ancient kings,
in chainéd [*sic*] rings he armoured him;
his shining shield was scored with runes
to ward all wounds and harm from him;
his bow was made of dragon-horn,
his arrows shorn of ebony,
of silver was his habergeon,
his scabbard of chalcedony;
his sword of steel was valiant,
of adamant his helmet tall,
an eagle-plume upon his crest,
upon his breast an emerald.

Beneath the Moon and under star
he wandered far from northern strands,
bewildered on enchanted ways
beyond the days of mortal lands.

From gnashing of the Narrow Ice
where shadow lies on frozen hills,
from nether heats and burning waste
he turned in haste, and roving still
on starless waters far astray
at last he came to Night of Naught,
and passed, and never sight he saw
of shining shore nor light he sought.

The winds of wrath came driving him,
and blindly in the foam he fled
from west to east and errandless,
unheralded he homeward sped.

There flying Elwing came to him,
and flame was in the darkness lit;
more bright than light of diamond
the fire upon her carcanet.

The Silmaril she bound on him
and crowned him with the living light
and dauntless then with burning brow
he turned his prow; and in the night
from Otherworld beyond the Sea
there strong and free a storm arose,
a wind of power in Tarmenel;
by paths that seldom mortal goes
his boat it bore with biting breath
as might of death across the grey
and long-forsaken seas distressed:
from east to west he passed away.

Through Evernight he back was borne
on black and roaring waves that ran
o'er leagues unlit and foundered shores
that drowned before the Days began,
until he heard on strands of pearl
where ends the world the music long,
where ever-foaming billows roll
the yellow gold and jewels wan.

He saw the Mountain silent rise
where twilight lies upon the knees
of Valinor, and Eldamar
beheld afar beyond the seas.
A wanderer escaped from night
to haven white he came at last,
to Elvenhome the green and fair
where keen the air, where pale as glass
beneath the Hill of Ilmarin
a-glimmer in a valley sheer
the lamplit towers of Tirion
are mirrored on the Shadowmere.

He tarried there from errantry,
and melodies they taught to him,
and sages old him marvels told,
and harps of gold they brought to him.
They clothed him then in elven-white,
and seven lights before him sent,
as through the Calacirian

to hidden land forlorn he went.
He came unto the timeless halls
where shining fall the countless years,
and endless reigns the Elder King
in Ilmarin on Mountain sheer;
and words unheard were spoken then
of folk of Men and Elven-kin.
Beyond the world were visions showed
forbid to those that dwell therein.

A ship then new they built for him
of mithril and of elven-glass
with shining prow; no shaven oar
nor sail she bore on silver mast:
the Silmaril as lantern light
and banner bright with living flame
to gleam thereon by Elbereth
herself was set, who thither came
and wings immortal made for him,
and laid on him undying doom,
to sail the shoreless skies and come
behind the Sun and light of Moon.

From Evereven's lofty hills
where softly silver fountains fall
his wings him bore, a wandering light,
beyond the mighty Mountain Wall.
From the World's End then he turned away,
and yearned again to find afar
his home through shadows journeying,

and burning as an island star
on high above the mists he came,
a distant flame before the Sun,
a wonder ere the waking dawn
where grey the Norland waters run.

And over Middle-earth he passed
and heard at last the weeping sore
of women and of elven-maids
in Elder Days, in years of yore.
But on him mighty doom was laid,
till Moon should fade, an orbéd [*sic*] star
to pass, and tarry never more
on Hither Shores where mortals are;
for ever still a herald on
an errand that should never rest
to bear his shining lamp afar,
the Flammifer of Westernesse.⁸⁰

⁸⁰ Versão integral de “The Lay of Eärendil” retirada de Tolkien, *The Fellowship of the Ring* 306-309.

