



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

DE SMÉAGOL A GOLLUM: A AMBIÇÃO NA PERSONAGEM  
TOLKIENIANA

---

Londrina  
2023

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

DE SMÉAGOL A GOLLUM: A AMBIÇÃO NA  
PERSONAGEM TOLKIENIANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello

Londrina  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Tibúrcio, Desiree Bueno.

De Sméagol a Gollum: a ambição na personagem tolkieniana / Desiree Bueno Tibúrcio. - Londrina, 2023.  
340 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.  
Inclui bibliografia.

1. Ambição - Tese. 2. Tolkien - Tese. 3. Duplo - Tese. 4. Gollum - Tese. I. Mello, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

CDU 82

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

**DE SMÉAGOL A GOLLUM: A AMBIÇÃO NA PERSONAGEM TOLKIENIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Márcio Markendorf  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Profa. Dra. Amanda Pérez Montañez  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Mestrado Profissional em Letras  
Estrangeiras - UEL

---

Profa. Dra. Claudia Cristina Ferreira  
Universidade Estadual de Londrina  
Pós-graduação em Letras - Estudos  
Literários - UEL

---

Prof. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina  
Pós-graduação em Letras - Estudos  
Literários - UEL

Londrina, 07 de fevereiro de 2023.

In a hole in the ground  
there lived a Hobbit...



Aos que acreditaram em meus sonhos

Junior, aquele me faz rir

Luciane e Marcelo, pela minha vida

Vó Nilza, por todo amor





## AGRADECIMENTOS

*Numa toca no chão vivia um hobbit<sup>1</sup>...*

Porque tudo começa com uma folha em branco.

*Pedo mellon a minno!<sup>2</sup>*

Agradeço primeiramente aos meus pais, Luciane e Marcelo, que no auge de sua juventude se depararam com uma gravidez inesperada e precoce, mas apesar de todas as dificuldades que tiveram de enfrentar em uma tenra idade conseguiram me dar toda a educação e suporte necessário para que eu chegasse até aqui. Essa pesquisa não teria sido possível se um dia meus pais não tivessem me ensinado o amor pela literatura desde muito cedo.

Recordo-me com muito carinho da dedicação com a qual me ensinaram a ler e escrever antes mesmo de eu iniciar a educação infantil, do meu deslumbramento por conhecer uma biblioteca e da promessa de que, depois que eu aprendesse a ler, me levariam novamente para aquele lugar mágico sempre que eu pedisse. Posso nunca ter tido condições de ter um único livro que fosse realmente meu em minha infância, mesmo assim nunca me negaram o prazer de sempre poder frequentar bibliotecas. Enfim, agradeço aos meus pais por todo incentivo e pela ajuda financeira que investiram em mim durante esse doutorado. Agradeço por cada livro que eles conseguiram me dar para que eu pudesse realizar essa pesquisa.

À minha avó Nilza por sempre ter me ajudado em tudo em minha vida, por estar ao meu lado, por me incentivar e acreditar em mim. À toda a minha família materna, sempre presente auxiliando quando necessário, pessoas de caráter exemplar e que também me ensinaram o prazer pela leitura.

Agradeço também ao meu orientador, Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, por ter acolhido meu projeto e adentrado nessa jornada comigo

---

<sup>1</sup> In a hole in the ground there lived a hobbit...

<sup>2</sup> Diga amigo e entre!



ao aceitar a orientação dessa pesquisa. Por acreditar em mim, pelo exemplo de profissionalismo, por toda a dedicação, paciência e gentileza durante o processo de desenvolvimento desse trabalho.

Aos professores, que aceitaram compor minha banca de qualificação e de defesa e que contribuíram com o resultado final deste trabalho.

Um agradecimento carinhoso para meu querido Junior, que há cinco anos decidiu cometer a loucura de compartilhar sua vida comigo. A ele eu agradeço por todo o incentivo e apoio para que eu conseguisse finalizar essa pesquisa. Sem todo o seu amor e compreensão, nada disso seria possível. Agradeço por estar sempre ao meu lado, oferecendo todo o suporte necessário diariamente, mesmo nos momentos mais difíceis. Aos nossos amados gatos, por toda a companhia e suporte emocional.

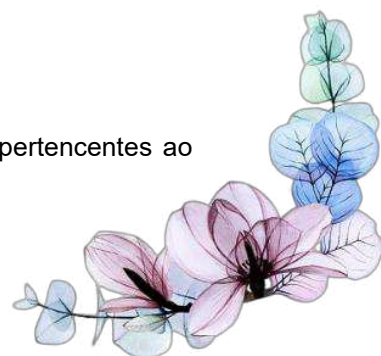
Agradeço, em especial, para as eternas amigadas de longa data, obrigada Renata e Carlos, por todos esses carinhosos anos. E a todos os meus grandes amigos, mas principalmente aqueles que colaboraram para que eu chegasse até aqui, quer seja trilhando esse árduo caminho conjuntamente, quer seja contribuindo para que a vida fosse mais leve: Capeta, Natasha, Nícolas.

Ao Newton, amigo que acompanhou minha trajetória por quase uma década e esteve presente durante toda a minha graduação e mestrado e me apoiou a conquistar esse doutorado. À sua família, em especial a sua mãe, Lucy, que em muito me ajudou nessa caminhada.

Ao J. R. R. Tolkien, pelo seu ambicioso projeto literário que resultou na concepção do *legendarium*<sup>3</sup>, cujo trabalho é tão esplendoroso que continua gerando frutos ainda hoje, 86 anos depois da primeira publicação de *O Hobbit* (1937). A Christopher Tolkien pelas publicações póstumas, pelo carinho e respeito com a obra de seu pai.

---

<sup>3</sup> Termo atribuído por Tolkien para a coletânea de obras (póstumas ou não) pertencentes ao projeto literário tolkieniano do universo mitológico de *Éa*.



Um agradecimento especial a todos que me ajudaram quando eu precisei de um teto, de caronas, de comida e a todos aqueles que acreditaram em mim, desde sempre. A todos vocês agradeço e divido a alegria desta grande experiência.

E por fim, os devidos agradecimentos a mim mesma, por ter conseguido finalizar essa tese em meio a tantos percalços enfrentados em minha vida pessoal enquanto realizava essa pesquisa. Aqueles que defendem o discurso falacioso da meritocracia desconhecem a verdadeira batalha que travamos para conseguir conquistar nossos sonhos e vivermos com o mínimo de dignidade.

Realizar uma pesquisa de doutorado sem as devidas condições financeiras para isso é um esforço hercúleo, contudo o trabalho de pesquisador no Brasil ainda é voluntário. Apesar de sermos profissionais formados e qualificados, não temos nenhum salário e nem direitos trabalhistas. Embora depois de dez anos as bolsas de pesquisa tenham sido finalmente reajustadas, esse valor ainda não reflete o nível de qualificação acadêmica de seus profissionais.

Além disso, não existe bolsa para todos e, em 2019, a ciência brasileira ainda sofreu um corte que deixou milhares de pesquisadores sem remuneração. Também não há uma exigência para que os programas de pós-graduação selecionem os bolsistas por meio de cotas. O ensino superior já é elitista por si só e esse cenário não é diferente na pós-graduação.

Enfim, agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro recebido.



TIBÚRCIO, Desiree Bueno Tibúrcio. **De Sméagol a Gollum**: a ambição na personagem tolkieniana. 2022. p. 341. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

De Sméagol a Gollum, o desprezível monstro que emite gorgolejos, em Tolkien, nem sempre foi essa criatura mesquinha obcecada pelo Anel do Poder, de Sauron. Gollum, conforme passa a ser chamado após seu domínio pelo artefato, já fora outrora um hobbit dos Grados, em um período que se chamava apenas Sméagol. O duplo Gollum surge somente após ser corrompido por uma ambição desmedida e negativa, que levou o sujeito a cindir-se. Sob essa perspectiva, essa tese objetivou estudar a configuração patêmica da ambição com o intuito de compreender a trajetória de Melkor até o Anel do Poder, culminando na corrupção de Sméagol, que acaba transformando-se em Gollum. Nesse sentido, o Anel do Poder de *O Senhor dos Anéis*, artefato forjado por Sauron, tem o poder de conceder poderes especiais para seu portador de acordo com sua índole prévia, mas, ao mesmo tempo, também incita a ambição e corrompe o sujeito que o porta. O artefato aqui analisado tem o intuito de dominar e escravizar os Povos Livres da Terra-média. Para tanto, Sauron, o concebeu cindindo parte de seu próprio poder e essência, compartilhando-os com o Anel. Desse modo, o artefato pode ser lido como duplo de seu mestre e também como sujeito, haja vista que o Anel tem vontade própria e atua apenas conforme a perversidade de seu artífice. Assim, com o intuito de analisar como ocorre a ambição por meio do Anel do Poder, Sméagol foi delimitado como personagem escolhida para a análise da ambição pelo artefato. A fim de compreender os efeitos de sentido que constituem a ambição, foram utilizadas, como objeto de estudo, as três obras que compõem a saga do Anel do Poder, de J. R. R. Tolkien: *A sociedade do anel* (1954), *As duas torres* (1954) e *O retorno do rei* (1955). Essa tese foi guiada pela hipótese de que as transformações em Sméagol surgem como consequência do domínio da ambição na personagem, que está em constante conflito com o Anel, pois, dada a constituição do objeto, a personagem nunca o possuiu realmente. Almejou-se identificar não somente a configuração patêmica da ambição no Anel do Poder, mas como ela se constitui, especificamente, em Sméagol e sua relevância para o desenvolvimento, que culmina na cisão do ser com Gollum. Para a validação das hipóteses levantadas, o percurso da pesquisa centrou-se, inicialmente, no estudo da ambição em áreas afins. Por conseguinte, explorou-se as origens desse estado de alma no universo de *Eä* – mundo mítico em que a trama se passa –, e sua relação com o Um Anel. Além disso, investigou-se a ambição no artefato de Sauron e, por fim, a personagem cindida Sméagol foi estudada com o intuito de compreender como a ambição ocorre no sujeito e quais foram as consequências do domínio passional na personagem.

**Palavras-chave:** Ambição. Tolkien. Duplo. Sméagol. Gollum.



TIBÚRCIO, Desiree Bueno Tibúrcio. **Between Sméagol and Gollum: the ambition in the Tolkienian character.** 2022. p. 341. Thesis (Doctor of Philosophy in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2022.

## ABSTRACT

Between Sméagol and Gollum, the despicable monster that emits gurgles, in Tolkien, he wasn't always this petty creature obsessed with the Sauron's Ring of Power. Gollum, as he's called after his domination by the artifact, was once a hobbit of the Grados, in a period just called Sméagol. The double Gollum appears only after being corrupted by an excessive and negative ambition, which led the subject to divide. From this perspective, this thesis aimed to study the pathetic configuration of ambition in order to understand its trajectory from Melkor to the Ring of Power, culminating in the corruption of Sméagol, who ends up becoming Gollum. In this sense, the Ring of Power from *The Lord of the Rings*, an artifact forged by Sauron, has the power to grant special powers to its bearer according to its previous nature, but, at the same time, it also incites ambition and corrupts the subject who uses it carries it. The artifact analyzed here is intended to dominate and enslave the Free Peoples of Middle-earth. To this end, Sauron conceived it by splitting part of his own power and essence, sharing them with the Ring. In this way, the artifact can be read as a double of its master and also as a subject, given that the Ring has its own will and acts only according to the perversity of its craftsman. Thus, in order to analyze how ambition occurs through the Ring of Power, Sméagol was delimited as the chosen character for the analysis of ambition through the artifact. In order to understand the effects of meaning that constitute ambition, the three works that make up the saga of the Ring of Power, by J. R. R. Tolkien, were used as an object of study: *The Society of the Ring* (1954), *The Two Towers* (1954 ) and *The Return of the King* (1955).

This thesis was guided by the hypothesis that the transformations in Sméagol arise as a consequence of the dominance of ambition in the character, which is in constant conflict with the Ring, because, given the constitution of the object, the character never really owned it. We aimed to identify not only the pathetic configuration of ambition in the Ring of Power, but how it is constituted, specifically, in Sméagol and its relevance for the development, which culminates in the split of the being with Gollum. For the validation of the hypotheses raised, the course of the research was initially centered on the study of ambition in related areas. Therefore, we explored the origins of this state of mind in the universe of *Eä* – the mythical world in which the plot takes place –, and its relationship with the One Ring. In addition, ambition was investigated in Sauron's artifact and, finally, the split character Sméagol was studied in order to understand how ambition occurs in the subject and what were the consequences of the passionate domain in the character.

**Key words:** Ambition. Tolkien. Double. Sméagol. Gollum.



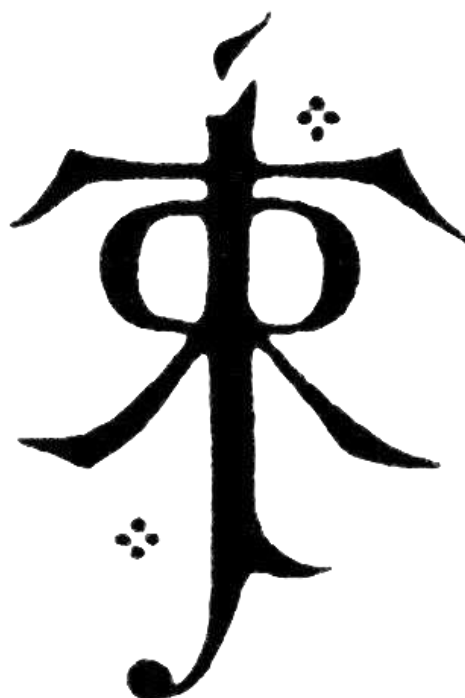
## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Carta 112 .....	52
<b>Figura 2</b> – Carta 118 .....	53
<b>Figura 3</b> – Carta de Gandalf .....	55
<b>Figura 4</b> – Túmulo de J. R. R. Tolkien e de Edith Mary Tolkien .....	108
<b>Figura 5</b> – <i>One Ring to rule them all</i> .....	197
<b>Figura 6</b> – A ambição em Arda .....	219
<b>Figura 7</b> – <i>Ash Nazg durbatulûk</i> .....	238

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO OU PRELÚDIO .....</b>	<b>17</b>
Repertório.....	17
John Ronald Reuel Tolkien – sobre o autor .....	21
<i>O Senhor dos Anéis</i> : a delimitação do corpus.....	25
A partitura que conduziu este concerto .....	31
<b>1 <i>O Senhor dos Anéis</i>: considerações sobre o <i>Legendarium</i>.....</b>	<b>39</b>
1.1 A escrita epistolar tolkieniana.....	40
1.2 O <i>legendarium</i> tolkieniano: uma mitologia.....	57
1.2.1 A narratividade em J. R. R. Tolkien .....	63
1.3 A influência da modernidade no <i>legendarium</i> .....	116
1.4 O lugar do <i>legendarium</i> tolkieniano no cânone literário .....	127
1.4.1 O cânone, as literaturas de massa e o <i>legendarium</i> tolkieniano .....	134
<b>2 A ambição em debate .....</b>	<b>142</b>
2.1 A gênese da ambição: origens etimológicas e o olhar filosófico .....	143
2.2 A ambição no divã.....	163
2.3 A ambição na literatura maravilhosa .....	174
2.4 A ambição: uma síntese do que se viu até aqui .....	191
<b>3 O percurso da ambição: De Morgoth ao Anel do Poder .....</b>	<b>198</b>
3.1 A cosmogonia e os mitos de origem tolkienianos.....	199
3.1.1 As origens da ambição em <i>Eä</i> .....	205
3.1.2 A derrocada de Morgoth: a ascensão de Sauron .....	215
3.2 “ <i>One Ring to rule them all</i> ” – A ambição e o Anel do Poder .....	220
3.3 Sméagol antes de Gollum .....	254

3.4 De Sméagol a Gollum: o duplo.....	263
3.4.1 O duplo entre Sméagol-Gollum e Frodo.....	274
3.4.2 A insanidade como consequência do duplo .....	287
3.5 Gollum: a monstruosidade em Sméagol .....	294
3.5.1 Gollum: a animalização de Sméagol .....	302
<b>CONSIDERAÇÕES OU PÓS-LUDIO.....</b>	<b>312</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>325</b>



## INTRODUÇÃO OU PRELÚDIO

*Elen síla lúmenn omentielvo*<sup>4</sup>

J. R. R. Tolkien

### Repertório

De Sméagol a Gollum, a mesquinha criatura tolkieniana que é apresentada em *O Hobbit* (1937) e em *O Senhor dos Anéis* (1954) já fora outrora apenas um hobbit comum, em uma época em que era conhecida somente como Sméagol. A alcunha Gollum surge após o domínio do Anel do Poder sobre a personagem, que é corrompida por uma ambição desmedida.

Sob essa perspectiva, o objetivo que guiou a escrita dessa tese foi o de estudar a configuração patêmica da ambição, com o intuito de se compreender como ocorre a trajetória passional de Melkor até culminar no poder de corrupção do Anel de Sauron, para então poder realizar a análise passional desse estado de alma que transformará Sméagol em Gollum. Assim, os objetivos específicos dessa tese centraram-se em:

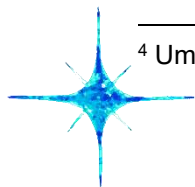
- a) estudar a configuração patêmica da ambição;
- b) compreender a trajetória da ambição de Melkor até o Anel do Poder;
- c) analisar como a ambição transforma Sméagol em Gollum.

Sméagol foi a personagem delimitada para realizar o estudo da ambição. Analisou-se de que maneira o Anel de Sauron tem o poder de aflorar uma ambição desmedida e negativa na personagem, intensificando-a até culminar no domínio passional do ser. Isso fez com que Sméagol se transformasse em um sujeito cindido cuja ambição pela posse do objeto culminou no surgimento de Gollum, bem como em sua insanidade e aniquilação do ser.

O trabalho desenvolvido nessa tese teve como intuito primeiro estudar a configuração passional da ambição, para posteriormente compreender

---

<sup>4</sup> Uma estrela brilha sobre a hora do nosso encontro.



de que maneira esse estado de alma ocorre no universo mitológico tolkieniano, a partir do Mal Primordial de Melkor, e como isso reverbera no Anel do Poder, transformando Sméagol em Gollum. As questões de pesquisa que guiaram essa pesquisa foram:

- a) como a ambição se configura?
- b) Como o Anel do Poder incita a ambição nos seres e os corrompe?
- c) De que maneira a ambição pelo Anel em Sméagol o transformou em Gollum?

Essas questões contribuíram em orientar os rumos do trabalho que aqui se apresenta. Ao tentar responder como a ambição se configura, foi possível compreender os efeitos de sentido desse estado de alma em um aspecto amplo. O estudo da performance do Anel do Poder levou a uma pesquisa sobre a corrupção do ser em um sentido macro, isto é, a ambição incitada pelo artefato de Sauron relaciona-se com a corrupção inicial de Melkor-Morgoth. Desse modo, foi realizado *a priori*, um estudo sobre a trajetória da ambição, para só assim ser possível compreender como o Anel de Sauron incita a ambição nos seres.

Após analisar as origens da ambição em *Eä*<sup>5</sup> e a trajetória passional desse estado de alma até o Anel do Poder, investigou-se a ambição em Sméagol. A última questão de pesquisa guiou a análise da personagem tolkieniana e a compreensão do surgimento e domínio de Gollum, bem como orientou o estudo das consequências de uma ambição desmedida na personagem.

Por conseguinte, no que concerne a pesquisa realizada sobre Sméagol, tensionou-se estudar também as consequências oriundas pelo domínio da paixão na personagem, desde sua expulsão da sociedade, perpassando pela manifestação de seu duplo Gollum, até, enfim, culminar no domínio da insanidade, na monstruosidade e no aniquilamento do ser.

---

<sup>5</sup> “O Mundo que É” (TOLKIEN, J. 2009a: 9), universo mítico que ambienta as obras pertencentes ao *legendarium* tolkieniano.

Nesse sentido, almejou-se defender a tese de que foi a ambição que transformou, ou ao menos contribuiu para a transformação do sujeito cindido Sméagol-Gollum. Assim, a hipótese que guiou o desenvolvimento desta tese foi a de que as transformações em Sméagol surgem como consequência do domínio da ambição na personagem, que está em constante conflito com o Anel, pois, dada a constituição do objeto, a personagem nunca pode possuí-lo realmente, uma vez que nenhuma personagem, com exceção de Sauron, é mais do que mero portador do objeto.

Embora Sméagol tenha sido um portador do Anel, essa tese traz a hipótese – explorada no terceiro capítulo – de que o artefato tem o caráter de sujeito, e de que é Sméagol quem acaba sendo possuído pelo objeto, e dessa maneira, nunca pôde conseguir saciar efetivamente sua ambição. Em outras palavras, essa pesquisa, centrou-se na hipótese de que foi a ambição pelo Anel do Poder que contribuiu para a cisão de Sméagol em Gollum, que, em segunda instância, culminou em sua insanidade.

Para tanto, foi analisado o percurso modal que, partindo da ambição, resultou na insanidade da personagem, ou seja, partiu-se da hipótese que a ambição pelo Anel resultou em uma situação disfórica na personagem que a levou à insanidade. Por conseguinte, ao se realizar o estudo da ambição em Sméagol-Gollum, notou-se que a manifestação do duplo se fez presente em outras personagens tomadas pela ambição, o que levantou a hipótese de que essa paixão desmedida acabou produzindo uma cascata de duplos na literatura tolkieniana.

Além disso, ainda foi explorada a hipótese de que uma ambição de caráter negativo, tal qual ocorre em Tolkien, pode acabar transformando as personagens também de uma maneira negativa. Por fim, buscou-se compreender se uma ambição desmedida também poderia transformar um sujeito em um monstro.

Com relação aos procedimentos metodológicos utilizados para a produção da tese realizou-se a análise textual do objeto escolhido, por meio de um estudo teórico específico e também com uma bibliografia de aspecto amplo. Sob essa perspectiva, a fundamentação teórica utilizada abarca tanto estudiosos que contribuíram para a análise literária, quanto o estudo de áreas

afins para o delinear da ambição incitada pelo Anel do Poder e exemplificado em Sméagol-Gollum.

Assim, com o intuito de compreender os efeitos de sentido que constituem a ambição, para posteriormente compreender como ela ocorre especificamente em Sméagol – e sua relevância para o desenvolvimento da personagem –, foi realizado ainda o estudo do conceito de ambição, desde suas origens epistemológicas, perpassando pela filosofia, psicanálise e psicologia e pela representação da ambição na literatura.

Com relação à estrutura da pesquisa, essa tese é composta por três capítulos teóricos-analíticos. O primeiro capítulo, por sua vez, centrou-se na apresentação do *corpus*. Assim, esse capítulo vem no intuito de aproximar o leitor junto à pesquisa: explora-se aqui alguns aspectos da obra tolkieniana que complementam o desenvolvimento da análise passional.

O segundo capítulo, por sua vez, teve como foco de pesquisa o estudo da ambição sob o viés teórico-crítico: intentou-se aqui compreender a gênese passional da ambição, explorando-a teoricamente. Para tanto, foram revisitados autores de áreas correlatas que também abordam a paixão elencada.

No terceiro capítulo foi estudada a ambição em Tolkien: de Melkor a Gollum. Esse capítulo analisa a trajetória da corrupção tolkieniana e, para tanto, a análise voltou-se para a figura emblemática de Melkor-Morgoth, origem do Mal Primordial no *legendarium*: o próprio mundo, em Tolkien, é considerado o Anel de Morgoth, pois fora contaminado pelo que o escritor chama de “Ingrediente Melkor”<sup>6</sup> (TOLKIEN, 1993, p. 396, tradução nossa).

Melkor-Morgoth foi também mestre de Sauron, criador do Um Anel, tornando imprescindível analisar, assim, a trajetória da ambição a partir dessa personagem. Objetivou-se, com isso, reunir material para a compreensão do funcionamento do Anel Dominante e de seu poder corruptor.

O terceiro capítulo buscou, desse modo, compreender a essência de Sméagol-Gollum e seu domínio passional. Pretendeu-se analisar aqui as consequências oriundas da paixão em Sméagol, que, dominado pela ambição em possuir o Anel do Poder, acaba cindido no duplo Gollum, levando-o à insanidade e ao aniquilamento do eu.

---

<sup>6</sup> “Melkor ingredient” (TOLKIEN, J., 1993, p. 393).

Por conseguinte, cabe ressaltar aqui que, dentre os estudos realizados sobre a obra de Tolkien, não foi encontrado nenhum trabalho que analisasse a ambição no *legendarium*, ou mesmo as transformações oriundas do domínio passional em Sméagol. Nesse sentido, a falta de pesquisas sobre a temática abordada nessa tese acaba por conferir o ineditismo necessário para a realização de um trabalho a nível de doutorado.

No que concerne a escolha do título para a tese, procurou-se encontrar algo que expressasse, de maneira concisa, o objetivo central dessa pesquisa. Por fim, o *corpus* delimitado como objeto de estudo foram as três obras que compõem a saga do Anel: *A sociedade do Anel* (1954), *As duas torres* (1954) e *O retorno do rei* (1955), que juntas se complementam em *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien

### **John Ronald Reuel Tolkien – sobre o autor**

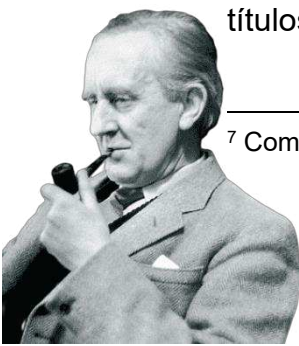
Para além de seu trabalho como escritor e criador de mundos e de línguas fictícias, Tolkien foi filólogo e professor universitário: trabalhou como professor assistente de Língua Inglesa, inicialmente na Universidade de Leeds, de 1920 até 1925, quando foi nomeado professor titular de Inglês Antigo na Universidade de Oxford. Em 1945, torna-se professor titular de Língua e Literatura Inglesas na Faculdade Merton, também em Oxford, permanecendo na cadeira até sua aposentadoria, em 1959 (WHITE, 2016, p. 251-252).

Além disso, “durante os últimos anos de vida, Tolkien foi homenageado tanto pela comunidade acadêmica como pelo mundo literário” (WHITE, 2016, p. 213). Em 1972, o escritor recebeu, no palácio de Buckingham, uma “Ordem do Império Britânico como *Commander of the Most Excellent Order of the British Empire* (CBE)<sup>7</sup>” (WHITE, 2016, p. 213). Instituída pelo rei George V, em 1917, a comenda é oferecida como gratificação para britânicos que foram culturalmente relevantes para a Grã-Bretanha e que contribuíram significativamente para às artes e às ciências.

Enquanto acadêmico, o professor também recebeu “muitos títulos honorários, mas o que ele mais valorizou veio de sua própria

---

<sup>7</sup> Comenda de Excelentíssima Ordem do Império Britânico (tradução nossa).



universidade”, recebido em 1972, quando “Oxford concedeu-lhe o diploma de *doutor honoris causa* em Letras” (WHITE, 2016, p. 213). Além disso, Tolkien também recebeu um título honorário de doutor em Letras pela Universidade Católica da Irlanda e em Liége, na Bélgica (CARPENTER, 1992, p. 173).

No que concerne ao seu contexto histórico, Tolkien viveu a instauração da modernidade: nascido em 1892, combateu na primeira guerra e participou, indiretamente, da segunda. Apegado à imagem de um passado bucólico e rural, o romancista repudiava as transformações do mundo moderno. Ainda que desprezasse as mudanças negativas de seu tempo, é inegável a influência de seu contexto histórico em sua literatura, que é fruto dessa sociedade. Desse modo, por meio de seu *legendarium*, Tolkien propõe-se a conceber uma cosmogonia inglesa e, assim, refugia-se em *Eä* – seu próprio universo mítico.

O escritor desenvolve um projeto literário, em que é possível considerar que a gênese desse trabalho ocorreu envolto aos seus estudos filológicos sobre o vocábulo medieval anglo-saxão *Éarendel* (DISALVO, 2011, p. 2). Em uma carta, o escritor afirma ter ficado “impressionado pela grande beleza dessa palavra (ou nome)” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 637). O uso do vocábulo *Éarendel*, segundo o filólogo, referia-se à “estrela que anunciava o amanhecer [...]: isto é, aquela que agora chamamos de Vênus — a estrela d’alva tal como pode ser vista reluzindo brilhantemente na aurora, antes do nascer do Sol propriamente dito” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 638).

Mais tarde, em *O Senhor dos Anéis*, Frodo bradaria “*Aiya Eärendil Elenion Ancalima!*” (TOLKIEN, J., 2019d, p. 1027, grifo do autor), isto é, “Salve Earendil, a mais brilhante das Estrelas”, contra Laracna – monstruoso aracnídeo. De acordo com Lopes (2012, p. 53), a frase, em Quenya<sup>8</sup>, proferida pelo hobbit, deriva de alguns versos do poeta medieval Cynewulf, extraídos de *Christ* (sec IX), uma coleção de poemas cristãos anglo-saxões do século IX.

Segundo Disalvo (2011, p. 4, tradução nossa), com relação ao poema: “*Crist* se trata de um dos vários poemas em verso épico aliterado que versam sobre a figura de Jesus Cristo: seu nascimento, sua vida, sua paixão,

---

<sup>8</sup> Língua fictícia criada por Tolkien.

sua morte, sua ressurreição e ascensão, sua vinda ao final dos tempos<sup>9</sup>. Os versos originais de Cynewulf, estudados por Tolkien, e posteriormente adaptados e integrados à sua mitologia, são: *Éala Éarendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sended*, e conforme a tradução para o português, realizada por Lopes (2012, p. 53): “salve, Éarendel, mais brilhante dos anjos / sobre a Terra-média enviado aos homens”.

Ainda em concordância com o pesquisador brasileiro (LOPES, 2012, p. 53), Éarendel é relacionado à aurora e, tal qual João Batista, tem o papel de atuar como precursor de Cristo. Segundo Tolkien, Éarendel é aplicado ao santo em *Blickling Homilies*<sup>10</sup> 163 e em *Christ* 104. Ambas as identificações com João Batista denotam semântica polissêmica ao nome: ao mesmo tempo em que se refere à aurora, ou à estrela da manhã; é identificado como o precursor de Jesus, João Batista:

Em *Christ 104*, Éarendel provavelmente denota a ‘estrela da manhã; e em *Blickling Homilies*, do século X, João Batista, em seu nascimento, é chamado tanto de ‘a nova estrela da manhã’ (se niwa eorendel), quanto de ‘o raio do verdadeiro sol’ (se leoma þære soðan sunnan), na medida em que ele é o precursor de Jesus. Nesse caso, Eorendel<sup>11</sup> parece ter descrito um planeta, provavelmente Vênus, preparando o caminho para o sol<sup>12</sup> (NORTH, 1997, p. 228-229, tradução nossa).

Ao se considerar as variações semânticas de Éarendel, é interessante notar que a personagem derivada do vocábulo polissêmico carrega consigo sentidos similares: o vocábulo Éarendel inspiraria Tolkien a criar um poema sobre uma personagem homônima, que foi, posteriormente, integrado à sua mitologia e que “tornou-se uma figura principal como um marinheiro, e eventualmente como uma estrela anunciadora e um sinal de esperança aos

---

<sup>9</sup> “Crist, se trata de uno de los varios poemas en verso épico aliterado que versan sobre la figura de Jesucristo: su nacimiento, su vida, su pasión, su muerte, su resurrección y ascensión, su venida al final de los tempos” (DISALVO, 2011, p. 2).

<sup>10</sup> Datadas do final do século X, são consideradas uma das mais antigas coleções de sermões da Inglaterra anglo-saxônica medieval. São constituídas por uma coletânea de homilias anônimas e escritas em inglês arcaico.

<sup>11</sup> O autor explora as diferentes grafias do vocábulo.

<sup>12</sup> In *Christ 104*, *earendel* probably denotes the ‘morning star’; and in the tenth-century *Blickling Homilies*, John the Baptist at his birth is called both ‘the new morning star’ (se niwa eorendel) and ‘the ray of the true sun’ (se leoma þære soðan sunnan), in as much as he is the harbinger of Jesus. In this case, *eorendel* seems to have described a planet, probably Venus, preparing the way for the sun (NORTH, 1997, p. 228-229).

homens” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 638). Éarendel passou a ser grafado, mais tarde, como Eärendil, pois “o nome não podia ser simplesmente adotado dessa forma: ele tinha de ser acomodado à situação linguística Élfica, ao mesmo tempo em que um lugar para essa pessoa era criado nas lendas” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 638).

Em uma de suas cartas, Tolkien (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 637-638) afirma ter iniciado os estudos que o levaram ao interesse por Éarendel em 1913. Segundo seu biógrafo, Carpenter (1992, p. 54), o escritor iniciou a criação da personagem ao final do verão de 1914. Mesmo que, nesse período, ele ainda tenha continuado a escrever alguns poemas ocasionais, sentiu que essas composições “sem um tema que os interligasse não era o que desejava” (CARPENTER, 1992, p. 56) e voltou aos versos de Earendel, sem ainda saber exatamente o que tinha em vista:

No início de 1915, voltou aos versos originais sobre Earendel e começou a inserir esse tema dentro de uma história mais ampla. Ele havia mostrado os versos originais sobre Earendel a B. Smith, que dissera que gostava deles mas não sabia do que tratavam realmente. Tolkien respondera: “Não sei. Tentarei descobrir.” Não tentaria inventar: tentaria descobrir. Ele não se via como um inventor de histórias, mas como um descobridor de lendas (CARPENTER, 1992, p. 56, grifo nosso).

O que Tolkien viria a descobrir seria a construção de um projeto literário que daria conta de abarcar a concepção de seu próprio corpo de lendas, cujo objetivo era o de reproduzir, o mais precisamente, as mitologias e lendas clássicas que estudava como filólogo nessa época. Assim, o projeto literário tolkieniano englobaria desde a criação de um universo absoluto completo, com todas as particularidades que isso implica, até o início do que o escritor chama de Quarta Era<sup>13</sup>.

Por conseguinte, ao se considerar a semântica de Earendel – aurora, estrela da manhã, planeta Vênus (que prepara o caminho para sol) e São João Batista – é possível relacionar seus significados à personagem tolkieniana:

---

<sup>13</sup> A temporalidade de o *legendarium* é dividida inicialmente em um período em que não há a contagem temporal, conhecido como Antes do Tempo, seguido do Ano das Lâmpadas, do Ano das Árvores e das três grandes eras após a criação do sol e da lua. A narrativa de *O Senhor dos Anéis* se localiza ao final da Terceira Era. Assim, com a queda de Sauron e a ascensão de Aragorn ao trono, iniciar-se-ia a Quarta Era, dominada pela raça dos seres humanos.

tal qual João Batista, precursor de Jesus, Earendel, agora Eärendil, surgiu como a estrela da manhã, na aurora do *legendarium* e preparou o caminho para que John<sup>14</sup> Tolkien desse início a criação de sua própria mitologia.

Isso foi posto em prática após o escritor retornar doente da primeira guerra em 1916. Segundo Christopher Tolkien (2018, p. 27), em *Beren e Lúthien* (2017), os primeiros contos que hoje integram o *legendarium* começaram a ser escritos por volta de 1917, com a criação de textos que viriam a compor *O Silmarillion* (1977).

Um homem crítico ao seu próprio tempo, Tolkien era contrário às duas grandes guerras que, não somente vivenciou, mas combateu ativamente, sendo esse um dos principais temas de sua literatura. Desse modo, *O Senhor dos Anéis* é uma narrativa sobre uma guerra contra um poder totalitário. Não obstante, é também, especialmente, sobre “algo muito mais permanente e difícil: Morte e Imortalidade” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 411). Por conseguinte, haja vista a vasta produção literária que integra o *legendarium*, cabe compreender o processo de delimitação do *corpus* dessa pesquisa.

### **O Senhor dos Anéis: a delimitação do corpus**

A tese que aqui se apresenta traz um debate focalizado na ambição, representada pela figura de Sméagol – personagem tolkieniana pertencente ao universo de *Eä*, e tem a obra *O Senhor dos Anéis* como objeto de estudo. Essa delimitação não é arbitrária: a saga do Anel é parte integrante de um projeto literário maior e complexo – ainda que inacabado –, e dentre os textos que compõem o *legendarium*, *O Senhor dos Anéis* é uma das obras mais completa e por ter sido publicada ainda em vida, pôde ser revisada pelo próprio autor antes de vir a público. Com isso, oferece um material de estudo mais refinado sobre a personagem elencada.

Com relação ao projeto literário tolkieniano, o *legendarium* é fruto de um projeto em que Tolkien intentara, inicialmente, conceber sua própria mitologia. Desse modo, *O Silmarillion* traz o cosmogônico e mitos de origem, isto

---

<sup>14</sup> O primeiro nome de Tolkien, em inglês, é equivalente a João, em português.

é, a obra relata desde a criação do universo tolkieniano, tal qual em uma mitologia. Além disso são narrados desde contos e lendas de um cunho mais elevado e vasto, até textos como *Beren e Lúthien* – um típico conto de fadas romântico, Tolkien considerava o texto uma de suas principais narrativas.

Em *Beren e Lúthien* se tem um exemplo de uma característica basilar do modo como Tolkien irá desenvolver todo seu projeto literário, isto é, em que o menor irá sempre se relacionar com o maior. Dessa forma, o conto de *Beren e Lúthien* – ou seja, o menor – associa-se a textos de densidade mais magnânima. Essa característica é recorrente em Tolkien e ocorre em todo o seu projeto literário, inclusive em *O Senhor dos Anéis*, no qual todo o destino da Terra-média – corrompida por seres magnânimos como Morgoth e Sauron – recai nas mãos de hobbits, raça dos Pequenos e simplórios camponeses.

*O Senhor dos Anéis*, por sua vez, é um romance épico de fantasia sobre a grande guerra do Anel do Poder e sua história também se relaciona com o corpo de lendas de *O Silmarillion*: aqui é narrado como a ambição de Melkor/Morgoth corrompeu o próprio planeta, Arda, durante sua criação, originando o mal no mundo. Após a derrocada de Morgoth, tem-se, ainda em *O Silmarillion*, a ascensão de seu servo, Sauron, e a forjadura de vinte anéis de poder – três para os reis élficos, sete para os anões, nove para os homens e o Um Anel de Sauron, que aos outros regia.

Desse modo, Sauron comandava a todos os demais anéis, com exceção dos três anéis élficos – Narya, NENYA e Vilya, os Anéis de Fogo, de Água, e de Ar, engastados com pedras de rubi, de adamante e de safira. Embora ainda sujeitos ao Um, estes anéis nunca foram tocados pelo Senhor Sombrio e permaneceram imaculados. Forjados apenas por Celebrimbor, tão logo os elfos perceberam as intenções malignas de Sauron de dominar aos demais anéis, os três artefatos élficos foram escondidos e nunca foram maculados.

Foi formada então a Última Aliança para guerrear contra Sauron, Isildur cortou da mão do Inimigo o Anel Regente, cujo espírito derrotado foge, abandonando seu corpo. O Anel tem vontade própria e trai Isildur, vingando Sauron: o objeto se deixa escorregar do dedo de Isildur, e é dado como perdido nas águas do Anduin, sendo encontrado anos depois por Déagol e seu primo Sméagol. Em *O Hobbit* Bilbo Bolseiro encontra o Anel perdido novamente por Gollum e em *O Senhor dos Anéis* Bilbo presenteia seu sobrinho Frodo com o

objeto. Durante o tempo em que o Anel ficou perdido, Sauron reúne forças e procura pelo artefato, que agora está com Frodo.

Gandalf, por sua vez, descobre que o Anel de Sauron é o mesmo objeto que Bilbo presenteara Frodo. A sociedade do Anel é formada e a jornada para dar fim ao artefato se inicia. Além disso, desde que Gollum perde o Anel para Bilbo, a criatura tenta reencontrar seu Precioso para então recuperá-lo e acaba no encalço do grupo. Conforme a sociedade avança pela Terra-média, Gollum os segue e em alguns momentos se descuida e se deixa notar. Após vários percalços, o grupo acaba se separando, mas Gollum continua seguindo Frodo – o atual portador do Anel –, e Sam.

Em determinado momento da jornada de Frodo e Sam, os hobbits conseguem capturar Gollum, que temendo pela sua vida se dispõe a servir ao mestre do Anel. Frodo confia no que resta de humanidade na criatura e aceita seus serviços. Sméagol-Gollum, porta-se de maneira aparentemente domada e servil, mas Sam não acredita na repentina mudança da criatura e permanece sempre alerta no intuito de proteger seu mestre, Frodo.

De personalidade cindida, Sméagol-Gollum enfrenta uma batalha interna, pois enquanto Sméagol tenta cumprir o acordo feito com Frodo, Gollum, ambicionando recuperar o Anel, tenta dominar o ser e seduz Sméagol para trair e matar Frodo. Ao final, a ambição da criatura vence a batalha e Gollum domina o ser, que trai os hobbits levando-os até o covil de Laracna, uma monstruosa criatura com formas de aranha – a última filha de Ungoliant, espírito maligno corrompido por Morgoth.

Apesar da traição de Sméagol-Gollum e de todas as dificuldades, Frodo e Sam conseguem chegar até o Monte da Perdição. O poder do Anel se intensifica, o objeto fica mais pesado e tenta seduzir Frodo para que ele o utilize, ao mesmo tempo em que o olhar de Sauron está voltado para os companheiros da sociedade que guerreiam nos portões de Mordor.

Enquanto Frodo luta contra o poder do Anel, Gollum reaparece e ataca o hobbit, mordendo seu dedo enquanto cai dentro das chamas do monte. O Anel é destruído, e o poder que Sauron havia conferido ao objeto em sua forjadura é consumido junto com as chamas. Sam e Frodo são resgatados pelas Águias e Sauron é derrotado.

Estruturalmente, *O Senhor dos Anéis* é composto por três partes interdependentes. Para Tolkien, embora o livro seja “dividido em seções com finalidades narrativas” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 232), a obra é indivisível e unificada. A edição utilizada para essa tese conta com páginas sequenciais: *As duas torres* (1954), segunda parte da obra, não é iniciada na página 1, mas na página 617 e o mesmo ocorre com *O retorno do rei* (1955), parte III de *O Senhor dos Anéis*, que se inicia na página 1089.

Ademais, cada parte da obra é subdividida por dois livros, compostos por uma variável de 9 a 12 capítulos. Portanto, *A sociedade do Anel* (1954) integra os livros I e II; notas editoriais e de tradução, um prefácio e um prólogo. *As duas torres* (1954) é a segunda parte da obra, que é composta pelos livros III e IV e traz um resumo da parte anterior. *O retorno do rei* (1955) é a obra que encerra a saga e integra os livros V e VI; um resumo das publicações anteriores; um apêndice complementar e um índice remissivo. As três partes da obra brasileira são acompanhadas pelos poemas na língua original e notas sobre as traduções para o português das inscrições originais em *tengwar* – alfabeto criado por Tolkien –, e runas, além de notas sobre as ilustrações que integram cada parte.

No que tange a narrativa, a saga de *O Senhor dos Anéis* gira em torno de uma guerra contra Sauron, que almeja reaver seu objeto de poder e, assim, centra-se na trajetória e destruição do Um Anel. A trama do livro está intrinsecamente vinculada à outras obras do autor e, desse modo, no momento em que os acontecimentos narrados em *O Senhor dos Anéis* ocorrem, Sauron já havia perdido sua forma física<sup>15</sup>, após ser derrotado na Última Aliança, e tenta se reerguer, ao mesmo tempo em que está no encalço do Anel perdido.

Ainda que o *corpus* dessa pesquisa se centre, especificamente, em *O Senhor dos Anéis*, fez-se necessário extrair material de outras fontes que compõem o *legendarium* e que puderam contribuir com a análise dos efeitos do Anel do Poder em Sméagol-Gollum. Sob essa perspectiva, para a realização dessa pesquisa, pesquisou-se material de estudo tanto nas obras póstumas – publicadas sob organização de Christopher T. –, quanto nas correspondências trocadas pelo escritor no decorrer de sua vida.

---

<sup>15</sup> Sauron era um maia, e como tal seu *eäla*, ou seja, seu espírito, era imortal. Embora o corpo físico da personagem tenha sido destruído, seu *eäla* continuou existindo.

No que concerne às obras póstumas de Tolkien, embora o objeto de pesquisa dessa tese se restrinja exclusivamente a obra *O Senhor dos Anéis*, o romance relaciona-se com outras obras complementares e que integram o *legendarium*. Nesse sentido, embora o legado de Tolkien abranja outras obras, são consideradas pertencentes ao *legendarium* apenas aquelas que integram seu corpo de lendas ambientadas em *Eä*. Ainda que sua última publicação em vida seja o livro de letras e partituras, *The road goes ever on a song cycle* (1967), o *legendarium* é composto também pelas publicações póstumas, organizadas por Christopher Tolkien.

Assim, com relação às obras póstumas, é válido ressaltar que, apesar de Tolkien não as ter finalizado em vida, o escritor teve o cuidado de deixar seu espólio literário sob responsabilidade de seu filho, Christopher T. – herdeiro da produção tolkieniana. O herdeiro esteve à frente da *Tolkien Estate and Trust* – empresa responsável pelo espólio do autor de *O Senhor dos Anéis* – até deixar o cargo em 2017, aos 93 anos.

Christopher T. faleceu em 16 de janeiro de 2020, *A queda de Gondolin* (2018) foi a última obra de seu pai editada pelo herdeiro literário. Escolhido em testamento pelo próprio pai, uma vez que, dentre seus quatro filhos, Christopher T. foi quem mais contribuiu com as obras do escritor, e a pessoa mais apropriada para isso. De acordo com as palavras do próprio Tolkien: “esse livro [*O Senhor dos Anéis*] veio a ser cada vez mais direcionado a você [Christopher], de modo que sua opinião importa mais do que a de qualquer outro” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 155).

Desse modo, Tolkien sempre contou com a contribuição de seu filho durante o processo de escrita, pois era ele quem lia os manuscritos, revisava, ajudava com a construção dos mapas e colaborava diretamente com o desenvolvimento das obras. Após o falecimento do escritor, Christopher T. organizou e publicou os manuscritos do pai, em um trabalho semelhante ao de uma crítica genética. Uma das versões de *O conto de Tinúviel*, publicada em *Beren e Lúthien* (2017) foi extraída, inclusive de

diversos “caderninhos de exercícios” maltratados, a tinta e a lápis, muitas vezes pavorosamente difícil de se ler, apesar de que, após muitas horas espiando o manuscrito por uma lente, fui capaz, muitos anos atrás, de elucidar todos os textos com

apenas algumas palavras indeterminadas aqui e ali (TOLKIEN, C., 2018, p. 28-29).

Faz-se necessário elucidar ainda, que o trabalho editorial realizado por Christopher T. evita intervenções desnecessárias ou excessivas nos textos originais, valorizando o cuidado que o escritor teve com o trabalho textual e a linguagem. Desse modo, as edições póstumas, ainda que inacabadas, contribuíram com o trabalho realizado nessa tese.

Além disso, Tolkien foi, antes de tudo, um filólogo e enquanto professor e estudioso de línguas antigas, aplicou esse conhecimento em suas obras. A linguagem, para o escritor, precedia às narrativas, ele afirmava que suas obras eram, na verdade, uma ambientação para suas línguas e idiomas fictícios<sup>16</sup>: “ninguém acredita em mim quando digo que meu longo livro é uma tentativa de criar um mundo no qual uma forma de idioma agradável à minha estética pessoal pudesse parecer real. Mas é verdade” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 441).

Em uma resposta jocosa a um inquiridor sobre o *Senhor dos Anéis* ser uma alegoria, o escritor afirmara que a obra foi idealizada, originalmente, apenas como um esforço para a criação de uma circunstância em que fosse possível utilizar a saudação comum “*elen síla lúmenn’ omentielvo*”, ou ainda, traduzida para o português: “uma estrela brilha sobre a hora do nosso encontro” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 441). Não obstante, mais do que uma justificativa para se utilizar de suas línguas, suas obras são o resultado de uma união entre um trabalho altamente imaginativo, junto ao rigor linguístico de um filólogo:

E quem melhor do que Tolkien para escrever algo assim? Ele era a pessoa perfeita para criar uma mitologia da Terra-média, pois o autor de um trabalho como este precisava combinar uma imaginação disciplinada e ativa com uma compreensão da linguagem. As pessoas se surpreendem com frequência ao saber que Tolkien era um acadêmico em tempo integral e

---

<sup>16</sup> Tolkien criou, ou seja, forneceu informações o suficiente para se considerar a criação de uma língua ou idioma, cerca de dez ou doze idiomas, porém somente o Quenya e o Sindarin foram desenvolvidos o bastante com vocabulários e regras realmente substanciais, para serem considerados utilizáveis. Além disso, há ainda uma variedade de idiomas e línguas extremamente fragmentados ou aqueles que existem apenas enquanto um elemento narrativo, como ocorre com o Westron, que é representado por meio do inglês moderno, ou o inglês antigo utilizado para representar o idioma dos *rohirrim* (povo, da raça humana, habitante de Roham).

escrevia ficção, especialmente à noite e em momentos curtos; certamente, muitos de seus colegas professores em Oxford ficaram assustados pelo que Tolkien havia feito quando seus livros tornaram-se famosos. Mas foi, sobretudo, por causa desta dupla habilidade que Tolkien conseguiu produzir uma cultura fantástica, que era ao mesmo tempo hermética e consistente. Como Tolkien havia aprendido quando era um jovem garoto, a língua é mais do que meras palavras (WHITE, 2016, p. 83).

O trabalho com as línguas era, para o escritor, não somente imprescindível, mas indissociável de sua escrita literária. Para Tolkien “o ‘idioma’ é o mais importante, pois a história tem de ser contada e o diálogo conduzido em um idioma” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 292). Desse modo, é possível constatar em suas cartas que o escritor enfrentava verdadeiras batalhas linguísticas com seus leitores, críticos, editores e tradutores, sendo que com relação a estes últimos, Tolkien se dispunha, inclusive, a ser consultado para evitar “críticas rabugentas”:

Espero que possa ser arranjado, se e quando quaisquer outras traduções sejam negociadas, *que eu seja consultado em um estágio inicial* — sem afugentar dos ovos um pássaro tímido. Afinal de contas, não cobro nada e posso poupar ao tradutor uma boa quantidade de tempo e confusão; e se *consultado* em um estágio inicial, minhas observações aparecerão bem menos à luz de críticas rabugentas. (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 439, grifo do autor).

Nesse sentido, tendo em vista o cuidado no qual Tolkien tinha com a língua, uma análise que prime o texto vem a ser não somente apropriada, mas também acaba sendo uma maneira de respeitar o valor linguístico que o escritor e filólogo priorizara em suas narrativas.

### **A partitura que conduziu este concerto**

Dentre os pormenores encontrados no *legendarium* no decorrer dessa pesquisa, com relação ao estilo de escrita de Tolkien, notou-se que o escritor se utiliza de iniciais maiúsculas em determinados substantivos. Essa escolha justifica-se, pois, para além de um escritor, o autor foi um filólogo e priorizava o trabalho com o texto. O uso de iniciais maiúsculas por Tolkien não era aleatório: o escritor utilizava-as como um modo de dar ênfase a determinados

objetos, lugares ou raças específicas, ou para denotar um sentido de grandeza ou majestuosidade para o substantivo em destaque, ou ainda para evocar o sentido de “personificação ou metáfora” (HAMMOND; SCULL, 2004, p. 28). É o que ocorre com o substantivo Anel, grafado em maiúsculo ao se referir ao objeto mágico de Sauron, por exemplo. As preferências do escritor variavam “de acordo com a praxe predominante de Tolkien e a lógica interna do texto” (HAMMOND; SCULL, 2004, p. 28). Desse modo, o resultado do texto final de *O Senhor dos Anéis* inclui

muitas variações do uso de maiúsculas, pontuação, e outros aspectos de estilo. Nem todas são errôneas: incluem palavras como *Sun*, *Moon*, *Hobbit*, e *Man* (ou *sun*, *moon*, *hoobit* e *man*), que podem mudar de forma de acordo com o significado ou a aplicação, em relação a adjetivos adjacentes ou conforme Tolkien pretendesse personificação, poesia ou ênfase.

Sendo assim, há de se considerar que a escrita dessa tese primou por uma pesquisa de teor analítico crítico do texto literário de Tolkien. Optou-se, desse modo, por seguir o padrão de escrita utilizado pelo autor. Essa escolha explica o porquê de, em determinados momentos, utilizar-se a maiúscula inicial em alguns vocábulos, ainda que isso contrarie as regras ortográficas vigentes.

No que tange ao Anel do Poder, em específico, em Tolkien, é um objeto que tem vida própria, ou seja, é personificado. Desse modo, em todos os momentos em que o presente texto se refere ao objeto específico criado por Sauron, a palavra é grafada com a inicial maiúscula, a fim de marcar a personificação do objeto, característica fundamental para essa análise. O Anel criado por Sauron aparece na tese, sempre em maiúsculas, por meio das variantes: o Anel do Poder, Um Anel, Anel Dominante, Anel de Sauron, ou somente Anel.

Ademais, Tolkien possuía uma predileção por criar nomes. Sendo assim, muitas de suas personagens possuem mais de um nome, variando conforme a região geográfica, povo, raça ou língua. Com exceção de casos específicos, explicados no texto, a escolha pelo nome utilizado ao se referir às personagens, nessa pesquisa, é sempre pela variante utilizada na Terra-média – um continente de Arda –, ou pelo seu uso em *Westron* – língua fictícia mais

conhecida como a língua comum, o *Westron* era amplamente falado durante a terceira era pelas variadas raças que coabitavam a Terra-média.

Com relação a personagem estudada, devido à sua natureza dupla e maniqueísta, nessa tese, com o intuito de discernir a personalidade da personagem, o uso de Sméagol ou Gollum varia conforme o aspecto de sua natureza. Isso se justifica pois Sméagol só passou a ser chamada de Gollum após o contato com o Anel, pois começou a gorgolejar, recebendo, assim, o apelido.

Nesse sentido, com o intuito de demarcar as nuances duplicadas da personalidade da personagem optou-se por utilizar o nome Sméagol nos momentos em que a análise antecede o encontro da personagem com o objeto e Sméagol-Gollum nas circunstâncias posteriores ao encontro com o anel e que as duas personalidades são indistinguíveis. Também foi utilizada a variação do nome para diferenciar a cisão do duplo predominante no momento analisado: Sméagol para o duplo bom; Gollum para o duplo mal.

Outra particularidade a se observar na escrita dessa tese é a escolha pelo uso de paráfrases que visam explicar alguns pormenores do *legendarium*. Uma das principais características da literatura de Tolkien consiste na tentativa de conferir verossimilhança em seu universo fechado e na construção de suas personagens. Para tanto, um dos recursos utilizados pelo escritor era o de uma narrativa aprofundada com uma descrição minuciosamente detalhada.

Assim, uma das problemáticas encontradas ao realizar essa pesquisa consistiu na necessidade de explicar ao leitor dessa tese todos os pormenores encontrados, na literatura tolkieniana, quando necessários para a análise.

Há de se elucidar ainda, que, devido às obras póstumas serem organizadas por Christopher T. (filho de Tolkien), e em consequência de o sobrenome de o herdeiro literário ser o mesmo que o do escritor, foi necessário fazer a devida distinção entre pai e filho. Seguindo as diretrizes recomendadas pela *Associação brasileira de normas técnicas* (ABNT), todas as citações levam a inicial do prenome, distinguindo então, uma obra publicada por J. R. R. Tolkien, de uma obra publicada postumamente por seu filho.

Além disso, embora essas obras póstumas sejam fruto do trabalho de organização ou edição de Christopher T., o texto original é de autoria de seu pai, porém fez-se necessário discernir o trabalho editorial de Christopher T., realizando a devida referência e distinção entre o trabalho enquanto escritor, de Tolkien e o trabalho editorial feito por seu filho.

Sobre a escolha das edições, para a escrita dessa tese, foi priorizado o uso das novas publicações de Tolkien no Brasil. A HarperCollins é a atual casa do *legendarium* em solo brasileiro. Desde então, essas publicações mais recentes são fruto de um esforço da editora em ampliar a literatura de Tolkien no país. Uma das propostas da filial brasileira é a de valorizar o trabalho de tradução, respeitando a importância que o autor (e filólogo) dava à linguagem (BERCITO, 2018, n.p).

A editora, que está publicando obras inéditas e retraduzindo toda a obra de Tolkien para o português brasileiro, afirma priorizar pela acessibilidade das obras também no âmbito acadêmico. Assim, ainda que não dê tanto retorno financeiro (BERCITO, 2018, n.p.), a HarperCollins está trazendo para o Brasil a coletânea *The History of Middle-earth* (1983-1996). A antologia já foi palco, inclusive, para uma petição *online* criada em 2013 pedindo que as obras fossem publicadas em solo nacional. Desse modo, de acordo com Souza (*apud* SOBOTA, 2018, n. p.):

Em outros países, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, a obra de Tolkien tem status de literatura canônica. Queremos estender essa percepção ao Brasil, e isso passa por uma revisão dos critérios editoriais, divulgação, marketing e até tradução.

Toda a produção tolkieniana já publicada em solo brasileiro está sendo retraduzida, bem como obras ainda inéditas no país, que estão sendo lançadas. Por conseguinte, o fator determinante para a escolha dessas novas edições para a escrita dessa tese foi justamente a problemática da tradução. Cabe ressaltar aqui que as criações linguísticas, o trabalho com a linguagem e o texto por si só, eram elementos basilares para a literatura tolkieniana e estavam intrinsecamente ligados com toda a sua ficção:

O modo de construção linguística de meu pai, como é bem conhecido, continuou ao longo de sua vida e em estreita relação com a evolução das narrativas, mostra o mesmo movimento incessante que eles: uma qualidade fundamental para a arte, na qual (como eu acredito) a finalidade e um sistema fixado em todos os pontos não era seu objetivo subjacente [...]. Essas línguas [fictícias] foram concebidas, é claro, desde o início, de uma maneira profundamente ‘histórica’: elas foram incorporadas em uma história, a história dos elfos que as falaram, na qual seria encontrado, à medida que evoluía, um terreno rico para separação e interação linguística: ‘uma língua requer uma habitação adequada e uma história na qual ela possa se desenvolver’ (Cartas nº 294, p. 375). Todo elemento nas línguas, todo elemento em cada palavra, é em princípio historicamente ‘explicável’ – assim como os elementos nas línguas que não são ‘inventadas’ – e as fases sucessivas de sua intrincada evolução foram o deleite de seu criador. ‘Invenção’ era, portanto, totalmente diferente de ‘artificialidade’<sup>17</sup> (TOLKIEN, J., 1996a, p. 377, tradução nossa).

Dado o modo de criação linguística-literária pelo qual Tolkien preconizava em suas obras, o cuidado com a tradução é, não somente essencial, mas prioritário para à análise. Sob essa perspectiva, justifica-se a escolha de se trabalhar, preferencialmente, com as novas edições da HarperCollins, pois a tradução foi um dos elementos que a editora primou ao republicar Tolkien no Brasil. Segundo Lopes (2019, posição 48: 13432), na nota de tradução de *O Silmarillion*, pela HarperCollins, a obra tem como peculiaridade uma escrita arcaica, em que “em muitos aspectos, o estilo e o vocabulário se aproximam do idioma formal de uns 500 anos atrás”.

Isso ocorre pois, de acordo com Kyrmse (2003, p. 39), os acontecimentos da Primeira Era, se localizariam (ficcionalmente) em cerca de 11.800 antes da era comum. A criação do mundo, narrada em *O Silmarillion* seria ainda mais antiga que isso, porém não é possível datar especificamente.

---

<sup>17</sup> “The mode of my father’s linguistic construction, which as is well known was carried on throughout his life and in very close relation to the evolution of the narratives, shows the same unceasing movement as do they: a quality fundamental to the art, in which (as I believe) finality and a system fixed at every point was not its underlying aim [...]. Those languages were conceived, of course, from the very beginning in a deeply ‘historical’ way: they were embodied in a history, the history of the Elves who spoke them, in which was to be found, as it evolved, a rich terrain for linguistic separation and interaction: ‘a language requires a suitable habitation, and a history in which it can develop’ (*Letters* no. 294, p. 375). Every element in the languages, every element in every word, is in principle historically ‘explicable’— as are the elements in languages that are not ‘invented’— and the successive phases of their intricate evolution were the delight of their creator. ‘Invention’ was thus altogether distinct from ‘artificiality’” (TOLKIEN, J., 1996a, p. 377, tradução nossa).

Ademais, essa obra, em particular, tem um grande intertexto com a bíblia, e tal qual, evoca uma linguagem antiga. Sob essa perspectiva, a tradução brasileira precisaria corresponder a essa linguagem característica, de acordo com o tradutor:

Na presente tradução, tentei refletir ao máximo essa ambição de Tolkien — a de contar uma história do passado primevo numa linguagem que ecoa esse mesmo passado — usando equivalentes que temos à nossa disposição em língua portuguesa. No vocabulário, a opção central foi pelo arcaísmo ou, para ser mais preciso, pelo uso de palavras que possuem uma história relativamente longa no nosso idioma. De fato, Tolkien em geral não usa palavras esquecidas que ninguém mais entende, mas sim vocábulos “clássicos”, que um inglês da época de Shakespeare (1564-1616) teria tanta facilidade de compreender quanto uma pessoa comum na Oxford dos anos 1960. Para alcançar esse objetivo, optei por usar, predominantemente, termos que estão presentes em português pelo menos desde os séculos XVI e XVII, o que equivale de modo bastante preciso ao vocabulário moderadamente arcaico, mas sempre compreensível, de *O Silmarillion*. Também procurei usar palavras que respeitem as origens (majoritariamente) latinas do português, mas que, ao mesmo tempo, são da língua corrente das últimas centenas de anos. Evitei neologismos eruditos forjados diretamente a partir do latim e do grego. A influência da Bíblia e do cristianismo medieval, tanto nas ideias quanto no estilo, é inegável neste volume. Por isso, busquei levar em conta boas traduções para o português da Bíblia no meu trabalho. Os reflexos bíblicos (e o de outros autores pré-modernos) em *O Silmarillion* aparecem também na estrutura peculiar dos períodos do livro, seja nas frases construídas com várias conjunções “e” (como no “Ainulindalë”), seja na ordem inversa das palavras (Tolkien adora começar um parágrafo com um objeto indireto, por exemplo). Tentei manter esses detalhes saborosos ao máximo em português (LOPES, 2019, posição 48-59: 13432).

Justifica-se, assim, a escolha pelas atuais traduções realizadas pela HarperCollins. Foram utilizados também os textos em sua língua de origem, quando necessário para à análise, e nos momentos em que se trabalhou com publicações traduzidas para o português, essa pesquisa primou, então, por utilizar edições que refletissem ao máximo o estilo linguístico tolkieniano também em português.

O *legendarium* é amplo e consiste não somente de romances, e essa variação é encontrada até mesmo em *O Senhor dos Anéis*, obra que, apesar de se tratar de um romance épico, por si só, tem uma narrativa que é

composta, internamente, por contos, poemas e canções. As poesias de Tolkien são construídas com o intuito de evocar à recitação e ao canto. O escritor tinha o hábito de utilizar versos aliterativos, comumente utilizados na antiga poesia anglo-saxã, cujo auge se deu “na Alta Idade Média e ficou esquecida até o século 20” (LOPES, 2013, n.p.).

De acordo com Kyrmse (2018, p. 9) – um dos principais tradutores de Tolkien no Brasil –, o escritor “valeu-se de diversos esquemas rítmicos, desde os versos octossílabos bastante regulares de ‘Vida errante’ até a métrica variável e jocosa de ‘Fastitócaton’”, e uma das problemáticas encontrada ao se traduzir a poesia de Tolkien para o português é que “o inglês tem muito mais palavras monossilábicas que o português”. No que concerne às rimas, Tolkien utilizou-se também, em alguns poemas, além daquelas empregadas “no final dos versos pares, onde são esperadas, ocorrem ainda inesperadas rimas internas, toantes, que ligam o fim dos versos ímpares com o interior dos seguintes” (KYRMSE, 2018, p. 10).

Assim, levando em conta todos os aspectos a serem considerados ao se traduzir um poema, ao se deparar com a necessidade de se analisar a poesia tolkieniana, optou-se por utilizar tanto as antigas traduções da Martins Fontes em conjunto com as publicações mais recentes da HarperCollins. Foi utilizado também o texto em sua língua original quando necessário.

No que concerne ao objeto, *O Senhor dos Anéis*, de John Ronald Reuel Tolkien, é narrado em um universo próprio e absoluto chamado de *Eä*, ou “O Mundo que É” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 747: 13432). A criação desse universo fictício que ambienta as narrativas pertencentes ao projeto literário tolkieniano é descrita em *O Silmarillion* – obra que traz a mitologia concebida por Tolkien.

Assim, *O Silmarillion* apresenta a processo de criação de *Eä* e de Arda<sup>18</sup> por Eru, também chamado de Ilúvatar. Para tanto, tal qual um maestro, Eru utilizou-se de temas musicais, cantados pelos ainur – primeiros seres criados por Ilúvatar, que podem ser interpretados como uma referência aos anjos bíblicos. A criação musicalizada de *Eä* ocorre em *A música dos Ainur – Ainulindalë*:

---

<sup>18</sup> Correspondente ao planeta Terra no universo tolkieniano.

Então, as vozes dos Ainur, tal como harpas e alaúdes, e flautas e trombetas, e violas e órgãos, e tal como incontáveis corais cantando com palavras, começaram a moldar o tema de Ilúvatar em uma grande música; e um som se levantou de intermináveis melodias cambiantes tecidas em harmonia, que passou além da audição para as profundezas e para as alturas, e os lugares da habitação de Ilúvatar se encheram até transbordar, e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e ele não era mais vazio. (TOLKIEN, J., 2019a, posição 625: 13432).

Assim, evocando à uma sinfonia musical, o romancista inglês descreve a criação do universo que ambienta *O Senhor dos Anéis*. Isto posto, de modo semelhante ao que ocorre na criação de *Eä*, o Vazio é, então, preenchido com a canção dos ainur, conforme é explorado no capítulo a seguir.



## 1 O SENHOR DOS ANÉIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O *LEGENDARIUM*

*Pedo mellon a minno*<sup>19</sup>

J. R. R. Tolkien

*O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* são, possivelmente, as obras mais célebres de Tolkien. Ambos os romances integram um projeto literário mítico maior, no qual seu autor intentava suprir a carência de uma mitologia propriamente britânica. Assim, o escritor concebe um universo absoluto, palco para compor um projeto literário de fantasia épica.

Tolkien era crítico do seu próprio tempo: foi contrário às duas grandes guerras, tendo combatido ativamente e vivenciado os campos de batalha. A guerra foi um dos temas preponderantes de sua literatura e *O Senhor dos Anéis* acaba sendo, também, cenário de uma grande batalha contra um poder totalitário, indo ao encontro do épico, haja vista que uma das características desse gênero é justamente a guerra. Cabe compreender aqui, então, o olhar tolkieniano sobre a modernidade por meio do universo maravilhoso de *Eä*.

Ocorre ainda o maravilhoso, que vem como uma ferramenta literária em que a modernidade acaba sendo refletida na literatura tolkieniana, embora o autor considere que isso possa ter ocorrido de maneira involuntário, negando que haja uma alegoria intencional.

Além disso, embora a primeira publicação de Tolkien tenha mais de oitenta anos, o *legendarium* tenha se consagrado dentre seu público leitor e impulsionado um novo segmento mercadológico, Tolkien ainda é desprezado dentre a comunidade acadêmica que privilegia o estudo de obras canônicas. O cânone literário tem o poder de consagrar determinadas obras, porém, ele também acaba por excluir muitas outras.

Assim, embora o âmago dessa pesquisa repouse no estudo da ambição, cabe também, em segundo plano, tentar compreender a relação entre o cânone e *O Senhor dos Anéis*. Há de se ter em vista a representatividade da

---

<sup>19</sup> Diga amigo e entre.



obra perante seus leitores e sua importância dentro o gênero em que se inscreve, tendo se tornado uma referência para a literatura de fantasia.

Sob essa perspectiva, cabe tecer aqui algumas considerações que circundam o *corpus* delimitado para essa tese e que virão a complementar a análise primeira – que repousa na ambição suscitada pelo Anel do Poder. Esse capítulo se propõe, então, a compreender, *a priori*, o *legendarium* tolkieniano e como ocorre a ambição na literatura tolkieniana em um olhar do macro ao micro, isto é, partindo da ambição oriunda de Melkor, em *Eä* até culminar em Sméagol e em sua transformação em Gollum

### 1.1 A escrita epistolar tolkieniana

Antes de explorar especificamente o universo do *legendarium*, cabe abordar a problemática da presença da escrita literária tolkieniana encontrada em meio à sua correspondência. *As cartas de J. R. R. Tolkien* (1981) é uma obra publicada sob organização de Humphrey Carpenter com a assistência de Christopher Tolkien. A coletânea traz uma compilação de 354 cartas datadas de 1914 a 1973, ou seja, 59 anos de correspondência, divididas entre cartas completas, trechos, bilhetes e aerógrafos<sup>20</sup>. A correspondência tolkieniana é numerada e as cartas são apresentadas em ordem cronológica, há ainda a indicação do destinatário e, quando necessário, o organizador traz, entre colchetes, informações explicando seu contexto.

O compilado trata, além da produção literária de Tolkien e do universo mítico de *Eä*, de assuntos familiares; política; religião; filologia; carreira acadêmica; novas publicações e discussões editoriais, consistindo em um amplo material de estudo. A linguagem utilizada nas cartas é heterogênea. É possível encontrar diferentes nuances em uma única carta. Tolkien variava sua escrita, mesclando uma linguagem técnica e especializada com poesia, brincadeiras e ironias. Assim, a coletânea é composta por um material de grande variação linguística e de estilo diversificado. O escritor ainda costumava incorporar ao seu

---

<sup>20</sup> “Um método de enviar cartas a soldados no estrangeiro. O texto era fotografado pelas autoridades postais e era entregue ao destinatário na forma de uma pequena cópia em brometo que então poderia ser lida com o auxílio de uma lente de aumento” (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006, p. 119).

texto frases nas línguas que estudava e costumava debater sobre sua obra literária com seus editores, leitores, colegas e familiares.

Desse modo, as cartas tornam-se essenciais para os estudos tolkienianos, pois o fluxo contínuo de cartas trocadas pelo autor no decorrer de sua vida e a presença constante de sua obra em sua correspondência possibilita analisar as obras de Tolkien por meio do olhar dos estudos epistolares. Há de se considerar que, por meio da intertextualidade, ou seja, “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1999, p. 30), Tolkien cita trechos de suas obras e até mesmo chega a utilizar o mesmo tom narrativo. Assim, a correspondência tolkieniana acaba se tornando elemento paratextual e intertextual complementar que possibilita uma crítica genética do *legendarium tolkieniano*, além de contribuírem com a intensificação da complexidade de seu projeto literário.

Cabe ressaltar aqui que no período em que o escritor se insere, as cartas ainda eram um dos principais meios de comunicação, pois elas não somente contribuíam para diminuir a distância entre as pessoas, como também chegavam a acompanhar toda a trajetória de vida dos grandes epistológrafos. Assim, a correspondência de autores literários tornou-se, por si só, interesse de estudo das escritas de vida e da crítica genética, pois o hábito de trocar cartas era comum dentre escritores, que, muitas vezes, acabavam se utilizando desse espaço, também, para debater suas obras.

Há de se levar em conta que “as cartas são também documentos literários, desde que participam – frequentemente, de muito perto – e nos fazem participar *a posteriori* não somente da gênese, da maturação, mas também da recepção da obra” (DIAZ, 2016, p. 55). As cartas, em muitos casos, tornaram-se ainda uma espécie de ferramenta literária para esses escritores epistológrafos. Sob essa perspectiva, Haroche-Bouzinac (2016, p. 161) afirma que:

Em geral considerada como algo “antes” e “ao lado” da obra, a correspondência de um escritor é usada como base para os estudos das fontes ou para resolver problemas de datação da gênese do texto. Ela permitiria assim entrever as fundações subterrâneas de uma obra erigida em monumento. Não há dúvida de que a relação da carta com a obra é infinitamente mais complexa do que a relação instaurada pela crítica entre subsolos e andares nobres da literatura. Antes disso, cumpre lembrar uma evidência: a relação interna que se estabelece entre obra e

correspondência oferece sutis diferenciações, específicas a cada escritor.

Há de se levar em conta essa relação complexa entre a correspondência e o texto literário, visto que as cartas de escritores eram, de acordo com a autora, não somente algo aquém às obras literárias, mas a correspondência desses autores dialogavam com sua escrita criativa. Faz-se necessário considerar, então, que segundo Kristeva (2005, p. 68), no âmbito dos estudos intertextuais, todo texto é construído como um “mosaico de citações”.

Desse modo, as cartas podem ser consideradas também um espaço para explorar esse recurso, pois, de acordo com Jenny (1979, p. 22) “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes”, o que é igualmente recorrente na correspondência de escritores. Além disso, vale considerar que, para Diaz (2016, p. 58), no que concerne ao gênero epistolar:

Quaisquer que sejam, porém, suas reticências e as distâncias que toma – ou finge tomar – com a coisa literária, a carta é também e sempre um *texto*, animado de intenções estéticas mais ou menos confessadas, sustentado por uma representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo tem da literatura.

Assim, as cartas de escritores acabam por atrair o olhar de estudiosos de literatura, servindo de material auxiliar e “ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética ou, ainda, ‘texto literário’ nas paragens do romance epistolar” (MORAES, 2008, p. 8-9). No âmbito da crítica literária, as cartas de escritores têm propósitos vários, servindo de acordo com o que o pesquisador se propõe a trabalhar:

Ora, as grandes correspondências são as que, precisamente, abalam esses paradigmas redutores e mostram que a carta foi, e desde muito tempo, o instrumento privilegiado de uma escrita da dissidência; que foi sempre o veículo de predileção do que se chamará aqui de pensamento nômade – pensamento de si, da cidade ou da literatura – que não pode satisfazer-se com espaços fechados genéricos habitualmente reservados para ele: as memórias, romance, poesia, panfletos... Além de sua capacidade para inventar novos procedimentos de escrita de si,

outras modalidades do discurso crítico e, simplesmente, novas sociabilidades, a carta, sempre de namoro com o espaço literário – alternativamente conivente ou dissidente, excluída ou integrada – contribuiu igualmente para repensar, ao longo de sua história, a própria noção de literatura (DIAZ, 2016, p. 70).

Não obstante, no que concerne a uma melhor compreensão da vida literária de um escritor epistológrafo, as cartas circunscrevem-se nesse entrelugar em que participam, ao mesmo tempo, da vida literária do escritor e da própria escrita de vida desse autor que se corresponde, pois “a gênese do *eu* que se opera na carta é gênese de um *eu* escrevendo: a escrita é ao mesmo tempo seu meio de expansão e seu horizonte” (DIAZ, 2016, p. 99). Um escritor que é também correspondente, ainda será um escritor e suas cartas poderão vir a servir como ferramentas para o labor literário. Sob perspectiva semelhante, a autora ainda afirma que,

se a correspondência, enquanto laboratório crítico, participa da gênese de uma estética, e indiretamente da gênese das obras – seja como ateliê escritural, seja como ensaio –, contribui também para a gênese de um “ser escritor”. Rascunhos da obra, mas também “rascunhos de si” como escritor, é assim que se podem ler muitas correspondências da juventude de escritores do século XIX (DIAZ, 2016, p. 240-241).

Desse modo, é possível se utilizar das cartas de Tolkien para a escrita dessa tese. Há de se considerar o fluxo contínuo de cartas trocadas pelo autor no decorrer de sua vida e a presença constante de sua obra em sua correspondência, uma vez que durante seus 81 anos de vida, o escritor trocou centenas de cartas. *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, levou cerca de dezessete anos entre o início de sua escrita e sua publicação<sup>21</sup> e é possível acompanhar o desenvolvimento da obra por meio das cartas trocadas pelo autor durante esse período. Além disso, no que tange à escrita epistolar em geral, há de se levar em conta a afirmação de Diaz (2016, p. 241-242):

Nesses livros de imagens que as correspondências são, em que o escritor se mostra não sob seu melhor lado, mas sob aquele que escolheu, descobre-se uma outra história literária, a de um imaginário da escrita e do escritor, que para ser singular, não

---

<sup>21</sup> A escrita de *O Senhor dos Anéis* foi iniciada em dezembro de 1937, de acordo com a carta nº 20 (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 45).

deixa de revelar as expectativas coletivas. Ao lado do panteão imaginário que elas nos entreabrem, é também todo o “filme literário” de uma época que as correspondências desenrolam por meio dos diálogos bem reais que o escritor estabelece com seus pares, com os editores, com os críticos, e também eventualmente com seus leitores.

Indo ao encontro das reflexões de Diaz sobre as cartas de escritores, a correspondência tolkieniana desvela seu contexto e deixa transparecer fagulhas desse recorte temporal vivenciado pelo autor. As cartas de Tolkien acabam, então, exercendo uma função além de seu papel primeiro – o de se fazer comunicar. Elas se tornam, para os estudos literários, emissárias desse imaginário da escrita, assinalado por Diaz, haja vista que a escrita epistolar tolkieniana se entremeia a produção literária do escritor.

A troca de cartas foi fundamental para a concepção das obras de Tolkien, assim como o era para muitos escritores que se comunicavam por meio de correspondência. Nesse sentido, de acordo com Haroche-Bouzinac (2016: 165), em linhas gerais, “a carta tece com a obra laços muito mais estreitos, além de oferecer um espaço de confrontação em que a criação literária se faz a várias mãos”, da mesma maneira como acabou por ocorrer com a literatura de Tolkien.

Não somente, vale ressaltar ainda que o diálogo entre a literatura tolkieniana e as cartas do escritor ocorrem também por meio do atravessamento da voz narrativa desse tradutor fictício homônimo a Tolkien, que assina pela tradução e editoração das obras pertencentes ao *legendarium*. O escritor entrelaça a voz narrativa de sua personagem homônima à sua própria voz em suas cartas, assim, isso acaba intensificando seu estilo literário em sua correspondência. Segundo Diaz (2016, p. 243-244), no que concerne ao gênero epistolar:

Diremos antes que as maiores obras do escritor são as partes emersas do *iceberg*, talvez as mais belas – é uma questão de gosto –, mas que elas se apoiam em outras menos visíveis – cartas, cadernetas, diários – às quais estão amarradas por ligações tentaculares. Assim correspondências como as peças espalhadas de um imenso dossiê genético; não porque seriam os documentos preparatórios de cada texto considerado em particular, mas porque constituem um tipo de laboratório da obra toda, incluindo nesse termo a obra que o escritor faz de sua própria vida. Muito mais do que hipotéticos prototextos, as cartas

participam a seu modo da invenção de um estilo. (DIAZ, 2016, p. 243-244)

Tendo em vista que as obras de Tolkien figuram como temática preponderante em muitas de suas cartas, sua correspondência torna-se essa espécie de laboratório para a sua escrita criativa, conforme assinala Diaz sobre o que costuma ocorrer com escritores que nutriam o hábito de trocar cartas. Desse modo, é possível vislumbrar, na correspondência tolkieniana, um certo desdobramento de suas obras, haja vista que o escritor até mesmo se utilizava, em suas cartas, da persona criada para assinar a autoria de suas principais obras, tal qual ocorre em suas publicações. Não somente, segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 164), no que tange ao estudo das correspondências em um âmbito geral, era comum nesse período que escritores se utilizassem desse espaço para explorar o andamento de suas obras:

O escritor faz a crônica da obra que se encontra em andamento. Na carta, comenta suas dificuldades e elenca impressões que cercam a elaboração do livro, da alegria ao desânimo, da exaltação ao abatimento. Assim, a correspondência converte-se em diário da obra e fornece, desde que se avance com prudência, as ferramentas necessárias ao estudo genético.

A correspondência tolkieniana não destoa das afirmações da autora e forneceram abundante material de estudo para essa tese, pois as cartas perpassam toda a trajetória de suas obras: desde o período que antecede a publicação de *O Hobbit* até seu inesperado sucesso e a pressão de seus editores e leitores por uma continuação que ainda tardaria a chegar. Assim, é possível observar que, em diversas cartas, a voz narrativa das obras literárias de Tolkien mescla-se à sua correspondência e confere literariedade à sua escrita epistolar. Esse recurso intertextual de levar o narrador de suas obras para as cartas permeia sua correspondência, como ocorre na carta 25, por exemplo, ao responder o editor de o *Observer*:

E por que *dwarves*? A gramática aconselha *dwarfs*; a filologia sugere que *dwarrows* seria a forma histórica. A verdadeira resposta é que eu não tinha conhecimento de palavra melhor. Mas *dwarves* fica bem com *eives* ["elfos"]; e, de qualquer forma, *elfo*, *gnomo*, *goblin* e *anão* são apenas traduções aproximadas dos nomes em Élfico Antigo para seres de raças e funções não

exatamente iguais. Esses anões não são exatamente os anões da tradição mais conhecida. Foram-lhes conferidos nomes escandinavos, é verdade, mas essa é uma concessão editorial. Muitos nomes nas línguas apropriadas ao período teria sido alarmante. A língua anã era tanto complicada quanto cacofônica. Mesmo antigos filólogos élficos a evitavam, e os anões eram obrigados a usar outros idiomas, exceto em conversas inteiramente particulares. O idioma dos hobbits era notavelmente similar ao inglês, como se poderia supor: eles viviam somente nas fronteiras das Terras Ermas, e geralmente não estavam cientes disso (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 52, grifo nosso).

Na carta selecionada, Tolkien inicia uma longa resposta profissional na voz de romancista, conforme grifado ao falar sobre a “concessão editorial”. Todavia, ao explicar sobre a escolha lexical de *dwarves* (anões), ao invés de *dwarfs* (anões), é possível notar que, em um mesmo parágrafo, sua escrita muda para o tom narrativo utilizado em suas obras.

Pode-se discernir a semelhança na introdução de *O Hobbit*, por exemplo: “As runas são antigas letras originalmente usadas para fazer inscrições em madeira, pedra ou metal e, por isso, elas eram finas e angulosas. Na época desta história, apenas os anões as usavam regularmente [...]” (TOLKIEN, J., 2021, p. 41 grifo nosso). Aqui, nota-se o mesmo tom grifado no fragmento da carta 25: em ambos o autor narra como se suas personagens realmente existissem, e isso sustentaria suas explicações. Além disso, a justificativa feita por Tolkien para seus editores nessa carta, sobre as escolhas lexicais, também são explicadas em *O Hobbit*. Por conseguinte, em *O Senhor dos Anéis*, o escritor retoma essa questão das traduções de suas línguas fictícias para o inglês:

Na apresentação da matéria do *Livro Vermelho*, como uma história para ser lida por pessoas de hoje em dia, todo o ambiente linguístico foi traduzido, na medida do possível, em termos de nossa própria época [...]. A fala comum, como idioma dos hobbits e de suas narrativas, foi inevitavelmente transformada no português moderno (TOLKIEN, J., 2019c, p. 1614).

No fragmento acima, é perceptível que as personagens e suas línguas são apresentadas como reais, e que a narrativa foi adaptada de outra obra, que seria *O Livro Vermelho do Marco Ocidental*, ou diário de viagem de Bilbo Bolseiro. Nesse sentido, no que concerne ao campo do gênero epistolar,

Diaz afirma que “o próprio princípio da escrita epistolar baseia-se na fusão das intencionalidades e dos tons” (DIAZ, 2016, p. 68). Assim, sob perspectiva semelhante ao afirmado pela estudiosa, observa-se no fragmento da carta 25, que inicialmente o autor se refere às concessões que seus editores fizeram para o uso de uma grafia diferente da utilizada no inglês moderno e, logo em seguida, muda a voz narrativa para a mesma empregada nas obras.

Essa prática não é incomum no âmbito das escritas epistolares, pois, ainda de acordo com Diaz (2016, p. 234), “acontece excepcionalmente que as vozes do epistológrafo e do escritor se confundem”. Nesse sentido, vale ressaltar que Tolkien desenvolve um jogo literário em seu *legendarium* em que as narrativas de *O Hobbit* e de *O Senhor dos Anéis*, são desenvolvidas de modo a apresentarem uma trama que é fruto do diário de viagem dos hobbits: Bilbo Bolseiro escreve as aventuras vivenciadas enquanto protagonista de *O Hobbit* em seu diário *Lá e de volta outra vez* e em *O Senhor dos Anéis*, a personagem dá seu diário para Frodo, para que, assim, ele possa inserir suas próprias aventuras; a personagem repete a atitude de seu tio para que Sam complete o diário, que agora passa a se chamar *O Livro Vermelho do Marco Ocidental*.

Desse modo, a estrutura das obras é construída por meio do recurso da *mise en abyme*, procedimento que, Dällenbach (1979, p. 18) ao revisar um ensaio de Gide, afirma ser “todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém”. Nesse sentido, o recurso utilizado por Tolkien nada mais é que uma estrutura em cascata, ou seja, se trata de um procedimento em que ocorre a inclusão de uma obra interior que reproduz com determinadas similaridades da obra exterior estruturais dela” (PAVIS, 2011, p. 245).

Esse procedimento não é inédito, tendo sido utilizado inclusive pela tradição fantástica, em que se vê o recurso em *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, por exemplo. O que ocorre aqui é que “o sr. Poe se esvaece no plano de fundo, tornando-se uma espécie de personagem do paratexto” (ECO, 2009, p. 24). Desse modo, ocorre em Poe uma narrativa em cascata, isto é, a *mise en abyme*. Eco (2009, p. 26) desnuda o recurso utilizado por Poe, e explora como suas diferentes edições criam outros paratextos em que ocorre o encaixe de narrativas até um ponto em que não se sabe mais quem é, afinal, o autor-modelo. Por fim, Eco (2009, p. 26) questiona: “quem é o autor-

modelo de todo esse emaranhado textual? Seja ele quem for, é a voz, ou a estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor-modelo não pode deixar de cair num truque tão catóptrico”.

Nesse sentido, o procedimento de se colocar como tradutor, utilizado por Tolkien, é semelhante a esse dispositivo já utilizado por Poe. Assim, em Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, por sua vez, seria uma tradução de *O Livro Vermelho do Marco Ocidental*. A *mise en abyme* é sustentada com a criação de um tradutor-personagem fictício baseado em si mesmo. Constata-se isso por meio das inscrições em tengwar, tão logo, no frontispício de *O Senhor dos Anéis*, que em português afirmam: “O Senhor dos Anéis traduzido do Livro Vermelho do Marco Ocidental por John Ronald Reuel Tolkien: aqui está contada a história da Guerra do Anel e do Retorno do Rei, conforme vista pelos hobbits” (TOLKIEN, J., 2019d, p. 596, grifo nosso).

Todavia, vale distinguir autor e personagem, pois mesmo que o frontispício nomeie o tradutor da obra como John Ronald Reuel Tolkien, esse tradutor é uma personagem, portanto fictícia, criada pelo autor real de *O Senhor dos Anéis*, isto é, Tolkien porta-se aqui apenas como um tradutor, e a obra, por sua vez, teria sido escrita, na verdade, pelas mãos de suas personagens:

Ao ser redesenhada, a coisa toda poderia ser reduzida — caso os senhores achem que as runas são atrativas. Embora mágicas na aparência, elas meramente significam: O Hobbit ou Lá e de Volta Outra Vez, sendo o registro da jornada de um ano feita por Bilbo Bolseiro; compilado de suas memórias por J. R. R. Tolkien e publicado por George Allen & Unwin.....<sup>22</sup> (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 52).

O fragmento acima foi retirado da carta de número 12, escrita para seus editores junto às correções das provas para publicação de *O Hobbit*. Os inscritos referidos por Tolkien não foram publicados nessa obra, mas a *mise en abyme* é explorada aqui por outros meios: o escritor insere uma nota introdutória explicando, na voz de um tradutor-personagem, sobre a história da obra e suas escolhas de tradução. Além disso, o título dessa nota é escrito, em runas anãs, cuja tradução seria *Lá e de volta outra vez*, ou seja, o título escolhido

---

<sup>22</sup> O uso de quatro pontos indica a omissão de passagens pelos organizadores, tanto por discricção, quanto por espaço (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006, p. 4).

por Bilbo para suas memórias: “estava sentado no estúdio, escrevendo suas memórias — pensava em dar-lhes o título de ‘Lá e de Volta Outra Vez, as Férias de um Hobbit’” (TOLKIEN, J. 2009b, p. 295-296). Assim, *O Hobbit* nada mais seria que a tradução de *Lá e de volta outra vez*, o diário de viagem de Bilbo.

Não obstante, em *O Senhor dos Anéis*, o romancista aprofunda o jogo literário iniciado em *O Hobbit*. No prefácio da obra, ainda é possível distinguir a escrita de J. R. R. Tolkien enquanto escritor do romance, abordando, inclusive, seu envolvimento pessoal com as duas grandes guerras (TOLKIEN, J. 2010b, p. XI-XIV). Todavia, já no prólogo da obra, seu tom narrativo muda, conforme é possível distinguir no seguinte fragmento:

Informações adicionais podem ser obtidas na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*. Essa história [O senhor dos anéis] originou-se dos primeiros capítulos do Livro Vermelho, escritos pelo próprio Bilbo, o primeiro hobbit a se tornar famoso no mundo todo, e chamados por ele de *Lá e de Volta Outra Vez*, porque relatavam a sua viagem para o Leste e sua volta: uma aventura que mais tarde envolveria todos os hobbits nos grandes acontecimentos daquela Era relatados aqui (TOLKIEN, J. 2010b, p. 01).

Nesse trecho já se nota que o prólogo de *O Senhor dos Anéis* é narrado por meio da voz desse tradutor-personagem fictício, que afirma que ambas as obras seriam frutos do *Livro Vermelho do Marco Ocidental*, diário de viagem de Bilbo Bolseiro e dos quatro hobbits que protagonizam *O Senhor dos Anéis*. Desse modo *Lá e de Volta Outra Vez* seria o diário de viagem de Bilbo Bolseiro, narrando as aventuras vivenciadas pela personagem em *O Hobbit*. Em *O Senhor dos Anéis*, Bilbo entrega seu diário para Frodo acrescentar suas aventuras também. Posteriormente, Frodo faz o mesmo e o entrega para Sam, resultando em *O Livro Vermelho do Marco Ocidental*. Em síntese, *Lá e de Volta Outra Vez* e *O Livro Vermelho do Marco Ocidental* seriam, então, o mesmo diário de viagem inicial de Bilbo.

Sob essa perspectiva, o recurso da *mise en abyme* ocorre na medida em que as obras vêm como narrativas externas, sendo apenas traduções do diário de Bilbo, que, por sua vez, se insere como uma narrativa interna espelhando as obras externas. Obtém-se aqui, então, uma estrutura em cascata,

ou *mise en abyme*. Cabe ressaltar que o uso desse recurso é reforçado na medida em que Tolkien cria esse tradutor-personagem baseado em si mesmo.

Na introdução de *Contos Inacabados* (1980) Christopher Tolkien comenta sobre a problemática da consistência das narrativas que compõem a obra, dado o teor inacabado dos textos. Nesse momento o organizador ressalta que, alguns contos dessa coletânea consistem apenas de “uma concepção crescente e cambiante” (TOLKIEN, C., 2011, p. XIV) na mente do romancista e, sendo assim, não são narrados por meio da “persona” criada por Tolkien, isto é, esse alter ego responsável pela tradução dos textos hobbits:

A mais importante é a questão da “consistência”, mais bem ilustrada pelo trecho intitulado “A história de Galadriel e Celeborn”. Esse é um Conto inacabado no sentido mais amplo: não uma narrativa que se interrompe abruptamente [...], nem uma série de fragmentos [...], mas sim um fio fundamental na história da Terra-média que nunca recebeu definição conclusiva, muito menos uma forma escrita final. A inclusão das narrativas e dos esboços de narrativa inéditos sobre este tema, portanto, implica imediatamente a aceitação da história não como realidade fixa, como existência independente, que o autor “relata” (em sua persona como tradutor e redator), e sim como uma concepção crescente e cambiante em sua mente (TOLKIEN, C. 2011, p. XIV).

Ou seja, nesse fragmento Christopher T. adverte o leitor que, dada a inconsistência de alguns dos escritos, há de se aceitar esses textos apenas enquanto um projeto na mente do autor, e não enquanto “realidade fixa”, pertencente ao jogo desenvolvido por Tolkien. A observação de Christopher T. faz-se necessária devido ao teor inacabado dessas narrativas, pois nesses textos o autor sequer chegou a desenvolver seu jogo literário.

Esse jogo reforça a *mise en abyme*, e é sustentado pelo romancista em suas cartas. No âmbito epistolar, Diaz (2016, p. 60) ressaltava que, “no discurso da carta, o epistológrafo adota *éthos*, projeta-se em identidades possíveis que o destinatário é, apesar de tudo, obrigado a reconhecer, até mesmo a legitimar” (DIAZ, 2016, p. 60). Indo ao encontro do que a estudiosa afirma sobre o discurso epistolar, Tolkien adota o *éthos* de John Reuel Tolkien, ou seja, um *alter ego* de si mesmo. Assim, a correspondência tolkieniana é permeada por essas identidades possíveis assinaladas por Diaz e acaba por se tornar, não somente uma ferramenta intertextual, mas uma espécie de

ramificação das obras. Essa prática do autor dialoga com o que afirma Haroche-Bouzinac, no que se refere ao âmbito dos estudos epistolares, visto que, segundo a estudiosa:

O romancista ou o dramaturgo em geral exploram os recursos de funcionamentos próprios a este meio privilegiado de transmissão da informação que é a carta, verdadeiro agente dramático. Por essa razão, a carta é com frequência forma utilizada como elemento propulsor da ficção: meio fácil de trazer informação à narrativa [...], oportunidade para revelar os traços escondidos da personagem, estratagema que permite embaralhar o jogo criando quiproquós (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 197).

A correspondência tolkieniana explora a ficção e a literatura com uma frequência recorrente, e é possível encontrar traços da voz narrativa das obras, reforçando a *mise en abyme*, até mesmo em cartas de cunho profissional. A carta de número 131, por exemplo, escrita para Milton Waldman, interessado em levar Tolkien para a editora Collins e publicar *O Senhor dos Anéis*, é uma carta longa e de teor profissional. Entretanto, é discernível, em alguns trechos, o uso da voz narrativa de suas obras, como no fragmento em que Tolkien explica sobre o poder de prolongamento da vida que o Anel exercia nas diferentes espécies criadas por ele: "Assume-se a opinião [...] que cada 'Espécie' possui uma duração natural de vida" (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006: 259, grifo nosso). Nesse trecho o modo como Tolkien escreve soa hipotético, como se o próprio autor da obra não tivesse certeza sobre a informação que está passando para o editor, afinal, quem assume a opinião?

Não é incomum que escritores deixem informações em aberto, ou que não tenham todas as respostas sobre suas criações. Porém, há de se considerar o jogo que Tolkien desenvolve: ao criar uma personagem de si mesmo, que se posiciona como um tradutor do diário de viagem dos hobbits, não teria como esse narrador saber de informações que não constam no *Livro Vermelho*. Assim, ao levar essas nuances para suas cartas, o autor oscila sua escrita epistolar entre si mesmo; e o narrador fictício de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*.

Sob essa perspectiva, as cartas de Tolkien acompanham a invenção do estilo literário do autor, que, ao realizar um intertexto com suas

obras em sua escrita epistolar, acaba explorando esse jogo e a *mise en abyme* também nas cartas. Por conseguinte, na carta supracitada para Waldman, Tolkien alterna essa voz narrativa diversas vezes em um mesmo parágrafo:

O todo da “política mundial”, delineada acima, naturalmente está lá em mente, e também se alude ocasionalmente a ela como a coisas registradas na sua totalidade em outra parte. Elrond é um personagem importante, apesar de sua reverência, seus poderes elevados e sua linhagem estarem diminuídos e não serem completamente revelados. [...] O tom e o estilo geralmente diferentes de *O Hobbit* devem-se, em termos de gênese, ao fato de que o considere como uma questão do grande ciclo suscetível a um tratamento como um “conto de fadas” para crianças. Alguns dos detalhes do tom e do tratamento estão errados, creio agora, mesmo nessa base. Mas eu não gostaria de mudar muita coisa (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006, p. 264-265, grifo nosso).

Nos trechos destacados acima é possível distinguir as diferentes nuances de escrita empregadas por Tolkien em suas cartas: em geral, ao se utilizar da voz narrativa de seu *alter ego*, o autor (enunciador) opta por usar uma escrita mais incerta, com suposições ou sem se posicionar efetivamente. Desse modo, é gerado um distanciamento entre autor e obra, que é uma estratégia para sustentar o uso da *mise en abyme*.

Por conseguinte, a correspondência tolkieniana é permeada não somente por essa alternância entre diferentes nuances de escrita, mas também pela ficcionalização. Assim, de acordo com Diaz (2016, p. 60), no âmbito dos estudos epistolares: “comum ou literária, a carta sempre está relacionada em alguma coisa com a ‘bricolagem textual’, mais ou menos inventiva segundo as competências do epistológrafo, que toma parte, ou não, do jogo da escrita”.

Sob essa perspectiva, as cartas de Tolkien vão ao encontro das afirmações da estudiosa, pois independentemente de serem cartas literárias ou não, a “bricolagem textual” e a inventividade, citadas pela autora, são recursos recorrentes em sua correspondência, em que é possível encontrar até mesmo cartas escritas quase que totalmente em runas:



(carta 118) é um bilhete de votos natalinos escrito em três variações de escritas criadas por Tolkien e utilizadas em suas obras<sup>23</sup>.

Por conseguinte, na carta 316, para o *Oxford English Dictionary*, o escritor tenta inserir a *mise en abyme* na definição da palavra hobbit: Tolkien havia sido contatado pelo *Oxford English Dictionary* para ajudá-los com a inserção da palavra no dicionário. Na carta, o escritor é questionado sobre sua raiz etimológica e Tolkien explica que a palavra foi inventada pelas próprias personagens, o que sustentaria sua origem:

Nesse ínterim, envio para sua consideração a seguinte definição: Um membro de um povo imaginário, uma variedade pequena da raça humana, que deram a si próprios esse nome (cujo significado é “habitante de toca”), mas que eram chamados por outros de pequenos, visto que tinham a metade da altura dos Homens normais. Isso presume que a etimologia sustenta-se. Caso contrário, pode ser necessário modificá-lo: por ex., ao substituir o trecho após “raça humana” por; nas histórias de J. R. R. Tolkien, é dito que deram a si próprios esse nome, embora outros os chamem ... (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006, p. 670, grifo nosso).

A definição proposta pelo autor reforçaria o jogo presente em suas obras, corroboraria com a *mise en abyme* e traria verossimilhança para suas personagens. Apesar de Tolkien reiterar que “a etimologia sustenta-se”, o escritor sugere inserir o adjunto adverbial, “nas histórias de J. R. R. Tolkien”, apesar de a inserção quebrar o jogo narrativo e a *mise en abyme*. A definição proposta por Tolkien foi utilizada pelo dicionário, mas antecedida pelo adjunto adverbial indicado pelo autor.

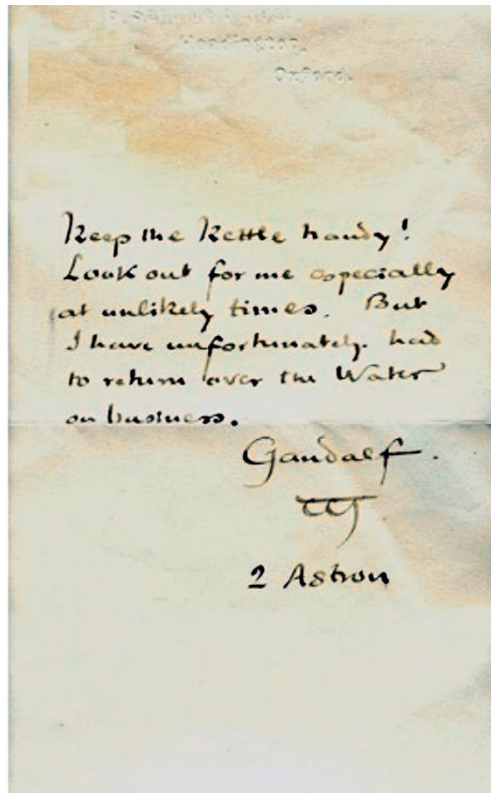
Com relação à intertextualidade entre *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e a correspondência de Tolkien, vale citar uma carta que não entrou na coletânea, mas cuja digitalização está disponível no site *Tolkien Gateway*. Na carta, enviada em resposta a um leitor holandês, o escritor realiza o intertexto na medida em que escreve e assina como sua personagem, Gandalf. Além disso, a carta é datada conforme o calendário utilizado na Terra-média, Tolkien (ou Gandalf) diz: “Mantenha a chaleira acesa! Procure-me especialmente em

---

<sup>23</sup> “*Angerthas*, ou runas anãs, similar àquela usada em *O Senhor dos Anéis*, mas não idêntica, e em duas versões da escrita Fëanoriana, a primeira usando *tehtar* (sinais sobre as consoantes) para indicar as vogais, a segunda com vogais representadas por letras completas” (CARPENTER; TOLKIEN, C. 2006, p. 222).

momentos improváveis. Mas, infelizmente tenho que voltar ao Água a negócios. / Gandalf / 2 Astron”<sup>24</sup> (COLLIER, 2014, n.p.). Segue a digitalização da carta original, disponível no *Tolkien Gateway*:

**Figura 3** – Carta de Gandalf



Fonte: Collier (2014, n.p.)

O intertexto ocorre especificamente com *O Hobbit*, na obra, Gandalf chega inesperadamente na porta de Bilbo, em um momento improvável e depois parte a negócios no Água. Além disso, ao assinar como sua personagem, Tolkien ainda utiliza o caractere élfico *unque*, equivalente à letra G (TOLKIEN, J. 2010a, p. 403-417) e data como 2 Astron (TOLKIEN, J. 2010a, p. 395-401), que seria o dia 25 de março. A inserção desses detalhes confere verossimilhança à carta e corrobora com o jogo intertextual proposto pelo autor.

Por conseguinte, a presença das obras literárias, na escrita epistolar tolkieniana, atribuem intertextualidade às cartas do autor. Portanto, “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Não

---

<sup>24</sup> “Keep the kettle handy! Look out for me especially at unlikely times. But I have unfortunately had to return over the Water on business. / Gandalf / 2 Astron” (COLLIER, 2014, n.p.).

somente, isso quer dizer que “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos” (KRISTEVA, 2005, p. 185). A presença da literatura tolkieniana nas cartas do autor acabam contribuindo para conferir literariedade em sua correspondência. Nesse sentido, de acordo com Diaz (2016, p. 236), no que concerne ao estudo do gênero epistolar:

Mais que um limiar, o gênero epistolar mostra um pano de fundo da criação literária: nessa escrita ambulatória e fugidia que acompanha continuamente o processo de criação cavam-se sulcos, definem-se atalhos que, por muitos acessos diversos, levam ao espaço literário.

Desse modo, ocorre uma troca em que, ao mesmo tempo em que as cartas se tornam território para o fazer literário, a correspondência tolkieniana contribui ainda para que, por meio desse “espaço intertextual” – como afirma Kristeva (2005, p. 185), no que concerne ao âmbito do diálogo de diferentes enunciados poéticos –, o escritor possa explorar os recursos narrativos que utiliza em suas obras, como a *mise en abyme*, ou a criação de línguas fictícias, dentre outros. A intertextualidade entre as obras de Tolkien e suas cartas conferem, assim, não somente literariedade, mas sua correspondência torna-se também espaço para o próprio fazer literário.

Outrossim, a *mise en abyme* estabelecida por Tolkien vai ao encontro de seu objetivo de simular sua própria mitologia, uma vez que, de acordo com a ficcionalização desenvolvida pelo escritor, essa persona teria traduzido um antigo diário escrito por Bilbo e Frodo narrando as aventuras dos hobbits nesse universo mitológico. Desse modo, o tradutor Tolkien fictício atua como uma espécie de mitologista, trazendo à luz as narrativas do universo de *Eä*. Assim, a presença desse tradutor-personagem reafirma o jogo literário estabelecido pelo escritor e contribui com o efeito de verossimilhança em sua mitologia, isto é, a *mise en abyme* auxilia em suscitar no leitor a impressão de que aquela mitologia é tangível, embora fictícia. Sob essa perspectiva, cabe então ater-se, concisamente, ao estudo da composição da mitologia tolkieniana, afinal, de que maneira o escritor desenvolveu seu corpo de lendas?

## 1.2 O *legendarium* tolkieniano: uma mitologia

Embora o objetivo de pesquisa dessa tese não seja o de explorar a mitologia em Tolkien, uma vez que o propósito aqui centra-se na ambição em Sméagol-Gollum, a personagem não somente está inserida em um universo maior, mas sua trajetória relaciona-se com o todo – que em Tolkien está envolto em um corpo de lendas que objetiva simular uma mitologia própria. Desse modo, ao se estudar a literatura tolkieniana faz-se necessário levar em consideração a densidade de sua obra. O *legendarium* é fruto de um projeto literário no qual Tolkien intentara, inicialmente, construir sua própria mitologia:

Além disso — e aqui espero não soar absurdo —, desde cedo eu era afligido pela pobreza de meu próprio amado país: ele não possuía histórias próprias (relacionadas à sua língua e solo), não da qualidade que eu buscava e encontrei (como um ingrediente nas lendas de outras terras. Havia gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas (que muito me influenciou), mas não inglesas, salvo materiais de livros de contos populares empobrecidos. É claro que havia e há todo o mundo arthuriano mas este, poderoso como o é, foi naturalizado imperfeitamente, associado com o solo britânico mas não com o inglês; e não substitui o que eu sentia estar faltando. Por um lado, sua “faerie” é demasiado opulenta, fantástica, incoerente e repetitiva. Por outro lado e de modo mais importante: está envolta (e explicitamente contém) a religião cristã [...]. Mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo “real” primário [...]. Não ria! Mas, certa vez (minha crista há muito foi baixada), eu tinha em mente criar um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico — o maior apoiado no menor em contato com a terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo —, que eu poderia dedicar simplesmente à Inglaterra, ao meu país [...]. Desenvolveria alguns dos grandes contos na sua plenitude e deixaria muitos apenas no projeto e esboçados. Os ciclos deveriam ligar-se a um todo majestoso e ainda assim deixar espaço para outras mentes e mãos, lidando com a tinta, música e drama (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 242-243).

Esse fragmento foi retirado de uma carta enviada por Tolkien com o objetivo de convencer a editora Collins que *O Senhor dos Anéis* era interdependente e indivisível de *O Silmarillion* (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 240). Nesse sentido, o escritor explica como se deu o início do processo

criativo do que viria a ser seu *legendarium*, isto é, um conjunto de textos literários relacionados entre si integrando um único corpo de lendas. Há de se levar em consideração a importância da filologia para o desenvolvimento desse projeto, uma vez que foi justamente o conhecimento filológico de Tolkien

que o levou a conhecer profundamente inúmeras línguas europeias, e a poder ler, no original, textos antiquíssimos de conteúdo mitológico e folclórico. Ora, é interessante lembrar que o imaginário mítico (rotulado de ‘pagão’) costuma ser oposto ao pensamento moderno em geral, e às doutrinas católicas em particular. Com toda essa riqueza em mente, não é de se admirar que ele tivesse bagagem cultural mais do que suficiente para imaginar e compor uma ‘nova mitologia para a Inglaterra’, como parece ter sido sua intenção (RIOS, 2005, p. 24-25).

Por conseguinte, Tolkien sente a necessidade de desenvolver essa mitologia de acordo com o que chamou de subcriação, isto é, “o trabalho de fabricação de mitos (*mythopoeia*)” (KLAUTAU, 2019, p. 45). Tolkien insistia que o trabalho subcriativo tivesse “consistência interna de realidade” (KLAUTAU, 2019, p. 45) e obedecesse “à necessidade e à verossimilhança inerente às regras substanciais da própria realidade”, embora considerasse a alteração de algumas regras acidentais. Já a *mythopoeia*, ou a “fabricação de mitos” pode ser explicada pelas palavras de FERREIRA (2018, p. 149):

Tolkien quis designar a “criação ou formação dos mitos” (do grego *mythos*, mito, e *poiesis*, fazer, produzir), em português poderia ser mitopoética, ou ainda mitopoesia. A atividade subcriativa possibilitaria a capacidade de criar mitos, de modo que as duas atividades se encontram, do ponto de vista de Tolkien, tão intimamente relacionados a ponto de confundirem-se. Nesse sentido, a subcriação, por meio da arte, ainda conservaria ao menos uma parcela daquela criatividade mitopoética tradicional.

Sob essa perspectiva, o trabalho do subcriador seria, em síntese, a criação de mitos por meio da atividade artística, objetivando a preservação de uma narrativa mítica nos moldes tradicionais. Por conseguinte, o termo subcriador, isto é, a mente por trás do Reino Encantado, foi inserido no ensaio *Sobre contos de fadas* (1939), de Tolkien, em que o escritor não somente desenvolve sua noção do que seria o trabalho subcriativo, mas também explora o que seria exatamente o Reino Encantado:

A mente encarnada, a língua e o conto são coetâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bonita de contemplar), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas como foi poderosa, como foi estimulante para a própria faculdade que a produziu, a invenção do adjetivo. Nenhum feitiço nem mágica do Reino Encantado é mais potente. E não é de surpreender: tais encantamentos, de fato, podem ser considerados apenas como outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se podia fazer uma coisa, podia fazer a outra; inevitavelmente fez ambas. Quando podemos tomar o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador – em um plano; e desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas mentes. Não se segue que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir um horror; podemos fazer luzir a rara e terrível lua azul; ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros vistam lanugens de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa tal “fantasia”, como a chamamos, uma nova forma se faz; o Reino Encantado começa; o Homem torna-se subcriador (TOLKIEN, J., 2017, p. 21-22, grifo do autor)

No fragmento acima, Tolkien descreve – com o uso da adjetivação –, o poder de se trabalhar com as palavras. O diferencial de um subcriador seria justamente na utilização desse poder, isto é, a manipulação criativa das palavras, para a (sub)criação de um Reino Encantado. Um subcriador, de acordo com a perspectiva de Tolkien, se distingue, uma vez que “ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos nisso, enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro” (TOLKIEN, 2017, p. 36).

Desse modo, nesse mundo secundário, o que é relatado deve respeitar as leis próprias desse universo fechado, garantindo a veracidade ou a verossimilhança da narrativa. Assim, ao criar *Eä*, um mundo secundário, Tolkien se porta como subcriador de sua mitologia. Não obstante, no que diz respeito ao âmbito do mito, faz-se necessário citar os estudos de Mircea Eliade.

Assim, no que tange a definição do mito, o estudioso faz uma ressalva sobre a dificuldade de se encontrar uma definição que fosse “aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas”. Eliade (1972, p. 9) ainda evidencia que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Sob essa perspectiva o estudioso traz uma definição de mito que considera mais ampla, por isso também menos imperfeita:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1972, p. 9).

Conforme a definição de Eliade, é possível constatar que os mitos tratam, em síntese, da criação, de acordo com uma perspectiva sacra, ou sobrenatural, isto é “os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras” (ELIADE, 1972, p. 9). É possível aplicar os estudos de Eliade em Tolkien, uma vez que o enredo do *legendarium* é produzido justamente a partir de um imaginário criacionista. Há de se ressaltar, no entanto, que Eliade refere-se aos mitos, efetivamente, enquanto em Tolkien ocorre a simulação de uma mitologia.

Por conseguinte, segundo Eliade (1972, p. 20) “os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”. Desse modo tem-se em Tolkien o cosmogônico, com o *Ainulindalë*, isto é, “‘A Música dos Ainur’, também chamada A (Grande) Música, A (Grande) Canção” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 33: 13432), que é o capítulo que trata da cosmogonia tolkieniana. Arantes (2005 p. 30) explica que “os mitos de uma sociedade são em geral introduzidos pela Cosmogonia – mitos que descrevem o estado do mundo, do universo, enfim, do cosmos no ‘início dos tempos’”. A partir de então, conforme complementa, Arantes (2005, p. 30) encontram-se

os mitos de Origem, que explicam como aquele ‘cosmos’ inicial foi se transformando e chegando ao que é ‘hoje’ [...]. Alguns destes mitos são chamados ‘Etiológicos’, pois descrevem a Etiologia, a origem das coisas. Tolkien segue esse modelo, primeiro nos apresentando o *Ainulindalë*, e depois detalhando a criação de Arda, seguida pela geração de todas as outras coisas

Conforme afirma a estudiosa, Tolkien empenhou-se em seguir esse modelo tradicional, com uma cosmogonia, seguida dos mitos de origem, ainda que sua obra não seja necessariamente uma mitologia, mas sim uma reprodução desse molde mitológico tradicional. Por conseguinte, embora essa tese aborde a mitologia tolkieniana em seu terceiro capítulo, vale ressaltar que o objetivo aqui nunca foi o de realizar um trabalho aprofundado no campo dos estudos mitológicos, mas apenas tecer algumas reflexões sobre essa temática.

Cabe ressaltar que, segundo Eliade (1972, p. 133) no contexto dos estudos mitológicos, “a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares”. Compreende-se, então, que o romance moderno acaba por recuperar uma narratividade própria do campo dos mitos conforme ocorre com a literatura tolkieniana.

Assim, é possível até mesmo “dissecar a estrutura ‘mítica’ de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos” (ELIADE, 1972, p. 133). Não somente, para Campbell (1991, p. 86) cabe aos artistas a função de transmitir os mitos nos dias atuais, entretanto é necessário, para isso, que esse artista “compreenda a mitologia e a humanidade”.

Para o estudioso, ocorre o que ele chama de mitologia criativa, em que, por meio da arte, irrompe-se “não uma, ou mesmo duas ou três, mas uma galáxia de mitologias – tantas, pode-se dizer, quanto a multidão de seus gênios<sup>25</sup>” (CAMPBELL, 2016, p. 12, tradução nossa). Desse modo, no âmbito da contemporaneidade, a mitologia continua a ser produzida, mas na esfera das artes:

No contexto de uma mitologia tradicional, os símbolos são apresentados em ritos socialmente mantidos, por meio dos quais

---

<sup>25</sup> “Not one, or even two or three, but a galaxy of mythologies — as many, one might say, as the multitude of its geniuses” (CAMPBELL, 2016, p. 12, tradução nossa).

o indivíduo é obrigado a experimentar, ou pretende ter experimentado, certos insights, sentimentos e compromissos. No que chamo de mitologia “criativa”, por outro lado, essa ordem se inverte: o indivíduo teve uma experiência própria – de ordem, horror, beleza ou mesmo mera alegria – que busca comunicar por meio de signos; e se sua realização foi de certa profundidade e importância, sua comunicação terá o valor e a força de um mito vivo<sup>26</sup> (CAMPBELL, 2016, p. 12-13, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, enquanto uma mitologia tradicional apresenta sua simbologia com ritos, a arte tem o poder de, por meio de signos, transmitir o valor e a força de um mito. A subcriação tolkieniana, de certo modo, acaba dialogando com a mitologia criativa de Campbell. Além disso, no que concerne à universalidade dos mitos, Eliade (1972, p. 127) também explica que “alguns ‘comportamentos míticos’ ainda sobrevivem [...]. Não que se trate de ‘sobrevivências’ de uma mentalidade arcaica. Mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano”, o que justificaria a popularidade da literatura tolkieniana. Desse modo, Eliade (1972, p. 134) também acredita que

o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”.

Para o estudioso, ainda há na sociedade moderna um anseio por um passado longínquo, garantindo espaço para uma escrita literária que incorporasse em si essa “época beatífica”. Nesse sentido, ao se trabalhar com os aspectos próprios de uma mitologia, mas em um período concomitante ao modernismo inglês, o escritor acaba desenvolvendo uma literatura cuja narratividade é marcada por uma amálgama de elementos que se entrecruzam.

---

<sup>26</sup> “In the context of a traditional mythology, the symbols are presented in socially maintained rites, through which the individual is required to experience, or will pretend to have experienced, certain insights, sentiments, and commitments. In what I am calling “creative” mythology, on the other hand, this order is reversed: the individual has had an experience of his own— of order, horror, beauty, or even mere exhilaration — which he seeks to communicate through signs; and if his realization has been of a certain depth and import, his communication will have the value and force of living myth — for those, that is to say, who receive and respond to it of themselves, with recognition, uncoerced” (CAMPBELL, 2016, p. 12-13, tradução nossa).

Desse modo, cabe aqui esboçar algumas considerações sobre a narratividade do *legendarium* tolkieniano.

### 1.2.1 A narratividade em J. R. R. Tolkien

Antes de desenvolver qualquer análise sobre o gênero em Tolkien, faz-se necessário ressaltar que essa pesquisa não tem o intuito de realizar um estudo aprofundado nesse quesito. Não obstante, dada a complexidade do *legendarium*, vale abordar algumas elocubrações sobre a composição da narratividade em Tolkien.

Além disso, cabe evidenciar ainda que não é o objetivo aqui o de fazer uma categorização do *legendarium*, não somente por sua multiplicidade de obras, mas também pela própria hibridização de gêneros presente em uma única obra. Sob essa perspectiva, de acordo com Rossi e Stainle (2019, p. 292), o *legendarium* é composto por uma combinação de

elementos advindos das novelas de cavalaria, do conto de fadas, da épica (antiga e medieval), da tragédia clássica e do romance. Tais elementos relacionam-se com a tradição clássica greco-romana, com temas recorrentes da Inglaterra vitoriana (1837–1901) e eduardiana (1901–1918), com os pressupostos românticos do primeiro romantismo alemão (marcadamente defendidos pelos irmãos Schlegel e Novalis), com temas e padrões estéticos pré-rafaelitas, portanto, com a tradição dantesca do Renascimento e também com o modernismo literário. Além disso, guarda profundas relações com a literatura realista, com o caráter oral do nascimento da literatura, com o paganismo patriarcal do norte da Europa (região da Escandinávia) e com o matriarcal da cultura celta (região noroeste do continente europeu). Há também, em alguns textos específicos de seu *legendarium*, como *The Lays of Beleriand* [As Baladas de Beleriand, 1985], *The Lay of Leithian* [A Balada de Leithian, composto entre 1925 e 1931], *The Lay of Aotrou and Itroun* [A Balada de Aotrou e Itroun, 1945], que dialogam e se baseiam numa forma específica de história curta escrita em verso na França medieval, também influenciadora da poesia trovadoresca galego-portuguesa na composição de seus cancionários repletos de textos narrativos musicados.

Ao longo de sua pesquisa, os estudiosos exploram os elementos mencionados no fragmento acima. No entanto, há de se ter em vista que o caráter dessa pesquisa centra-se na análise da ambição, optou-se aqui por

abordar apenas os aspectos que mais se sobressaem em Tolkien e, especificamente em *O Senhor dos Anéis*. Nessa pesquisa, considera-se inicialmente o projeto literário tolkieniano como fruto do modernismo inglês, não somente pelo período em que o *legendarium* foi produzido, mas também por trazer algumas características desse movimento – ao mesmo tempo em que também as rejeita. Nesse sentido, segundo Brady (2011, p. 18, tradução nossa),

Tolkien usou o reino da história para satisfazer seus próprios interesses filológicos, mas seu texto também funciona de uma maneira que reconecta o público que está preso entre a condição modernista da não-história e a condição pós-moderna da mediação com sua tradição de linguagem em seu valor histórico e o senso de retornar a um significado mais sólido.<sup>27</sup>

De acordo com a estudiosa, o *legendarium* se situa nesse limiar entre uma condição modernista e uma condição pós-moderna. No entanto, conforme abordado anteriormente, a literatura tolkieniana tem-se como marco criativo<sup>28</sup> o interesse pelo vocábulo Éarendel, em 1913 (CARPENTER, 1992, p. 54-56). A criação da personagem, por sua vez, se deu em 1914 e culminou no poema “*The lay of Earendel*, em que já constavam a terra imortal Valinor e as descrições das duas árvores que iluminavam o mundo” (KLAUTAU, 2019, p. 16). Embora Tolkien nunca tenha efetivamente cessado o trabalho com seu projeto literário, *The road goes ever on a song cycle* foi sua última publicação em vida, em 1967, antes de falecer em 1973.

A produção literária tolkieniana corresponde, então, ao período compreendido pelo modernismo inglês. Para além de uma categorização temporal, há de se considerar também algumas características que vão ao encontro do movimento literário modernista. Embora a escrita tolkieniana destoe em muitos pontos do modernismo inglês, é possível encontrar algumas similaridades com o movimento. A fragmentação do sujeito, por exemplo, se manifesta em *O Senhor dos Anéis*: apesar de o protagonismo centrar-se em Frodo Bolseiro, a figura do herói tolkieniano é distribuída entre nove personagens

---

<sup>27</sup> “Tolkien used the realm of story to satisfy his own philological interests, but his text also functions in a manner that reconnects audiences who are stuck between the modernist condition of non-history and the postmodern condition of mediation with their tradition of language in its historical value and the sense of getting back to a more solid signified”

<sup>28</sup> De acordo com Carpenter (1992, p. 54-56), biógrafo de Tolkien.

que compõe a Comitativa do Anel. Essas personagens compartilham de uma mesma jornada épica, assim, cada uma delas integra e complementa a figura do herói, de maneira a constituírem, juntas, um único corpo heroico:

A múltipla fragmentação da figura do herói — inicialmente em nove (quatro hobbits, um mago, um anão, dois homens e um elfo), depois em quatro (Frodo e Sam; Gandalf; Merry e Pippin; Gimli, Legolas e Aragorn) e finalmente em uma só personagem cindida (Frodo, pela influência do Um Anel) — é oriunda da tradição romanesca e da ideia de herói presente no modernismo (ROSSI; STAINLE, 2019, p. 298).

Desse modo, diluição do herói em nove personagens colabora, para o desenvolvimento estrutural da narrativa que, por sua vez, também acaba se fragmentando com o desenrolar da trama. Após ocorrer na trama a separação das personagens que compõem a comitativa em subgrupos, Tolkien recorre a quatro complexos movimentos de focalização narrativa que vai acompanhando cada subgrupo.

Além disso, a abordagem estrutural adotada por Tolkien em *O Senhor dos Anéis* contribuirá não somente para o desenvolvimento heroico das personagens da comitativa, como também irá colaborar para suscitar a composição do épico na trama. Há de se considerar que ocorre no romance tolkieniano a apresentação de múltiplas ações simultâneas, de maneira semelhante ao que ocorre em uma epopeia:

Em contrapartida, na epopeia, por ser uma narração, é possível apresentar muitas ações realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema. Este privilégio contribui, assim, para dar grandiosidade, proporcionar uma mudança ao ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos (ARISTÓTELES, 2004, p. 94).

Sob essa perspectiva cabe introduzir aqui as relações entre Tolkien e a épica, sendo este um dos gêneros que se sobressai no *legendarium*, caracterizando *O Senhor dos Anéis*, em específico, como um romance épico, por exemplo. Vale ressaltar que, “ao criar idiomas que lembram o inglês antigo e médio, Tolkien não apenas criou uma história, mas criou toda uma mitologia para

sua amada nação para manter a história inglesa e a identidade nacional”<sup>29</sup> (BRADY, 2011, p. 21, tradução nossa).

Nesse sentido, indo ao encontro das características do gênero épico a narrativa da obra enfoca em uma problemática de âmbito nacional, pois a guerra do Anel envolve toda a Terra-média. Ocorre também em uma temporalidade mitológica e antiga, ou seja, a trama passa-se em um passado heroico inacessível e traz ainda a figura do herói épico que prioriza o coletivo nacional em detrimento de suas próprias individualidades.

O épico, por sua vez, é caracterizado por ser justamente um gênero formal definido e constituído, em que seu mundo “é o passado heroico nacional”, um passado “inacessível” cujo discurso “por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos” (BAKHTIN, 2002, p. 405).

Nesse âmbito, “como filólogo, Tolkien rejeitou a ideia modernista da linguagem como ciência pura e a reconectou com a importância de seu passado”<sup>30</sup> (BRADY, 2011, p. 18, tradução nossa). O passado longo tolkieniano vai ao encontro do épico, cuja definição é inerente a um passado heroico e inacessível. A constituição da épica, por si só, também acaba contrapondo-se à do romance, que por sua vez,

se formou precisamente no processo de destruição da distância épica [...], desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura. (BAKHTIN, 2002, p. 427).

Desse modo, o romance épico seria então o entrecruzamento entre esses gêneros *a priori* dissonantes. Não obstante, conforme o fragmento acima, o romance por si só é fruto de uma sociedade que reflete essa época

---

<sup>29</sup> “By creating languages that recall Old and Middle English, Tolkien not only created a story, but he created an entire mythology for his beloved nation to maintain English history and national identity” (BRADY, 2011, p. p. 21).

<sup>30</sup> “As a philologist, Tolkien rejected the modernist idea of language as pure science and reconnected it with the importance of its past” (BRADY, 2011, p. 18, tradução nossa).

inacabada e que acaba sendo, por sua vez, um gênero mais aberto. Esse caráter de incompletude que o romance carrega acaba contribuindo com a capacidade que ele tem de integrar aos demais gêneros em si, isto é, de incorporá-los “à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2002, p. 399).

Já o romance épico acaba se constituindo enquanto gênero híbrido que carrega consigo aspectos próprios tanto do romance moderno, quanto da épica clássica. Assim, o romance épico se torna terreno fértil para o trabalho desenvolvido por Tolkien, uma vez que o *legendarium* é resultado justamente desse entrecruzamento entre o clássico e o moderno. Segundo Rossi e Stainle (2019, 295-296), no que concerne a presença especificamente da épica, em Tolkien:

A opção de Tolkien para a épica antiga e medieval se alinha aos seus sentimentos pessoais de discordância em relação à crescente efervescência industrial, científica e urbana tão bem representadas nos heróis romanescos da literatura modernista. Além da construção do herói que representa o interesse coletivo e o distanciamento temporal absoluto comparado ao tempo em que se lê a obra, Tolkien também resgata as tradições pagãs nórdicas e celtas por meio da raiz de sua mitologia presente em *O Silmarillion*.

Esse mesmo herói que traz atributos típicos de um herói épico, carrega, igualmente, características romanescas. Em *O senhor dos anéis*, as personagens que evocam o herói épico também se constitui com problemáticas e falhas centradas na interioridade do indivíduo, tal qual ocorre com o protagonista romanesco. É possível identificar essa dualidade na figura de Frodo, por exemplo, cuja demanda é, ao mesmo tempo, tanto pela coletividade e por uma causa grandiloquente pelo bem de todos – como no herói épico –, quanto uma demanda interna e subjetiva desse indivíduo. Em outras palavras, a destruição do Um Anel “trará benefícios para todas as criaturas da Terra-média, mas que também se mostra o caminho para a consolidação de Frodo enquanto herói individual” (ROSSI; STAINLE, 2019, p. 295).

Além disso, ainda ocorre na literatura tolkieniana a representação da burguesia, tal qual ocorre no romance moderno. Assim dizendo, conforme já abordado anteriormente na seção que trata sobre a representação da

modernidade em Tolkien, o Condado pode ser lido como uma bucólica comunidade rural, segundo Rossi e Stainle (2019, p. 297),

o Condado é a parcela de território da Terra-média que mais se aproxima de um feudo a meio caminho da ascensão da burguesia, se comparado a todas as demais localidades desse universo criado por Tolkien. Se o romance foi criado pela burguesia e para ela, visando uma recepção individual e silenciosa, então o modo de vida dos hobbits e sua condição social se alinham ao modo de vida burguês [...] e aos modelos narrativos do gênero romance. Isso se mostra de forma mais aprofundada no trajeto de construção de Frodo enquanto herói problemático, fragmentado e, ainda assim, detentor de uma busca que se reflete no futuro de todos os povos livres.

A figura de Frodo é construída de modo que acaba acentuando esse hibridismo resultado do entrecruzamento entre o épico e o moderno, que é característica marcante da narratividade de *O Senhor dos Anéis*, diferente, por exemplo, de *O Silmarillion*, cujo tom preponderante é o do épico, para marcar justamente o caráter mitológico da obra. Não obstante, o teor de passado absoluto do *legendarium* como um todo corrobora não só com o mitológico e o épico na literatura tolkieniana, mas também vai ao encontro “do passado absoluto bakhtiniano presente nas narrativas épicas, nos contos de fadas, nas novelas de cavalaria e também em lendas, sagas e mitos” (ROSSI; STAINLE, 2019, p. 293).

Embora Tolkien tenha se baseado em seu próprio universo de origem, as obras que integram sua mitologia são localizadas, geograficamente, em *Eä*, universo mítico absoluto. Segundo o escritor, “imaginativamente presume-se que essa ‘história’ ocorra em um período do verdadeiro Velho Mundo deste planeta” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 368-369), isto é, o universo de origem é o próprio planeta Terra, mas reimaginado, de acordo com a temporalidade fictícia e antiga concebida por Tolkien.

Assim, no que tange à geografia do universo criado por Tolkien, o escritor afirma ter construído apenas um tempo imaginário, pois no que concerne ao espaço, baseou-se na própria geografia terrestre: “o teatro de minha história é este mundo, aquele no qual agora vivemos, mas o período histórico é imaginário” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 399). Desse modo, a construção desse passado absoluto em um universo mítico fechado evoca,

também, uma narratividade própria do campo do maravilhoso. De acordo com Rossi e Stainle (2019, p. 294),

o maravilhoso, em sua condição de sobrenatural aceito, teorizado por Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Louis Vax, David Roas, entre outros, é que permite a Tolkien esse diálogo tão intenso com as novelas de cavalaria, com os contos de fadas, com a épica antiga e medieval e também seu diálogo com outros modos do fazer literário. Especialmente em Tolkien, o tratamento estético dispensado à interação do leitor com o sobrenatural é preponderante e definidor da alta fantasia criada por ele. É o sobrenatural aceito (maravilhoso) que irmana seu *legendarium* com os mitos, sagas, lendas e contos de fadas (ou populares).

Assim, para os estudiosos, o caráter maravilhoso do projeto literário tolkieniano contribui para que uma das características do *legendarium* seja justamente essa hibridização, que integra uma pluralidade de elementos e gêneros. O modo como o sobrenatural é trabalhado em Tolkien, isto é, a normalização do sobrenatural nesse universo maravilhoso absoluto é determinante para evocar a alta fantasia no *legendarium* – outro aspecto presente em Tolkien que será abordado em seguida, aliás. Desse modo, a literatura tolkieniana é calcada no sobrenatural. Em outros termos, ocorrem elementos que não são explicados de acordo com uma visão racionalista, pois não são justificados pelas leis naturais do mundo real – ou do mundo primário, conforme o termo utilizado por Tolkien.

Outrossim, o maravilhoso se caracteriza justamente pela presença desses aspectos que são considerados sobrenaturais na realidade – ou no mundo primário – e, ao mesmo tempo, são aceitos e naturalizados nesse universo absoluto – ou no mundo secundário. Além disso, a *mise en abyme* conforme já analisado anteriormente, também corrobora com a constituição do caráter maravilhoso em Tolkien.

O procedimento utilizado pelo escritor colabora para sustentar as narrativas enquanto pertencentes àquele universo fechado: o sobrenatural, naquele universo, não somente é possível, como é tão possível, que a narrativa é relatado pelas próprias personagens. Tolkien não é o autor daquelas aventuras, muito menos daquele universo, pois ele é apenas um tradutor, isto é,

“a saga do Hobbit é apresentada como *vera história*, à custa de grandes esforços” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 605).

Vale ressaltar também, que para ocorrer a naturalização do sobrenatural nesse universo, há de se ter uma coerência interna, isto é, a narrativa deve transmitir a sensação de verossimilhança. Aristóteles (2004, p. 96) já afirmava que, em um universo maravilhoso, “deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil”. A verossimilhança era, para o filósofo grego, “uma meta artística a atingir” (RODRIGUES, 1988, p. 19), sem implicar, necessariamente, em uma cópia do real sistemática como o era no Realismo-Naturalismo.

Ainda de acordo com o filósofo, ao se imitar “alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de caráter, também é necessário que seja coerentemente incoerente” (ARISTÓTELES, 2004, p. 67). Para que haja a verossimilhança, há de se ter também certa coerência, ainda que as ações atribuídas a determinada personagem sejam incoerentes, como pode ocorrer, por exemplo, na construção de uma personagem absurda.

Assim, por mais que as leis que regem um determinado universo maravilhoso sejam incoerentes externamente, isto é, no mundo secundário, o coerente e verossímil esperado é que as personagens sigam essas regras. Em Tolkien a construção desse universo fechado absoluto é estruturado de uma maneira que essa narrativa seja o mais verossímil, apesar de impossível.

O *legendarium* tolkieniano é dotado de uma alta complexidade, característica própria de um épico de fantasia. Por conseguinte, cabe ressaltar aqui que, de acordo com Propp (2002, p. 25), os contos maravilhosos têm suas raízes, justamente nos épicos clássicos do mundo antigo, como “o Mahabharata, há a Ilíada e a Odisseia, as Eddas, as Bilinas, os Nibelungos, etc”. Segundo Propp (2002, p. 25), tais obras “podem ser explicadas pelo conto [maravilhoso] e frequentemente remontam a ele”. No entanto, continua o estruturalista russo, “é verdade que o contrário também ocorre: a épica nos transmitiu detalhes e características que o conto ou qualquer outro material não ofereciam” (PROPP, 2002, p. 25).

Não por acaso a essência do *legendarium* repousa justamente nos clássicos elencados por Propp acima. Em *A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien* (2019), Klautau elabora o artigo intitulado

*Tolkien e suas referências*, em que, ao trabalhar com “as quatro principais matrizes históricas, mitológicas e literárias” (CUNHA, 2019, p. 341) que serviram de referência para Tolkien, o estudioso acaba abordando algumas das obras citadas por Propp, como a Odisseia, as Eddas e os Nibelungos. Propp (1984, p. 136) também reitera que o conto maravilhoso é anterior aos mitos:

O conto maravilhoso, porém, nasce depois do mito, mas pode chegar um momento em que, por um certo tempo, ambos coexistem de fato, mas somente nos casos em que os enredos dos mitos e os dos contos maravilhosos sejam diferentes e pertençam a sistemas compositivos diferentes. A Antiguidade clássica conhecia tanto os contos maravilhosos como os mitos, mas seus enredos eram diferentes.

Ainda de acordo com Propp, vale ressaltar que além do entrecruzamento com as epopeias e os mitos, “o conto [maravilhoso] conservou vestígio de numerosos ritos e costumes; muitos motivos só encontram sua explicação genética quando confrontados com os ritos” (PROPP, 2002, p.10). Assim, ao se trabalhar com um conto maravilhoso, cabe levar em consideração, também, sua similitude com os ritos. Outrossim, na perspectiva de Tolkien, o que distingue um conto maravilhoso seria a existência de uma *Faërie*, ou seja, um Reino Encantado:

O sentido de “histórias sobre fadas” era demasiado restrito. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, pois no uso normal em língua inglesa os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, Faërie, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados (TOLKIEN, 2017, p. 9-10, grifo nosso).

Em Tolkien, os contos de fadas se diferenciam por meio desse espaço maravilhoso no qual a trama é narrada, isto é, a *Faërie*, ou o Reino Encantado. Segundo Klautau (2019, p. 35) “inicialmente, Tolkien opta por compreender a essência desse gênero não como uma narrativa que contenha fadas, mas sobre um lugar, que estimula o maravilhamento”. Nesse sentido, segundo Tolkien (2017, p.10), esse tipo de conto “não depende, portanto, de

nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra”.

Dentro desse âmbito, o universo de *Eä* seria a *Faërie* que ambienta as narrativas tolkienianas, e, com isso, as ações não são apresentadas como sobrenaturais, pois são naturais enquanto parte integrante daquele universo e, assim, não há a necessidade de justificá-las. Por conseguinte, a criação de universos, por sua vez, é matéria de interesse dos estudos das narrativas insólitas, em que “o imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional” (RODRIGUES, 1988, p. 27-28). O maravilhoso seria pois, uma vertente do insólito.

Ainda de acordo com Rodrigues (1988, p. 29), as definições sobre o maravilhoso apresentadas por Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1970), embora limitadoras, apresentam uma forma prática para reconhecer o gênero. Assim, cabe levar em conta – conforme salientado por Rodrigues – esse aspecto de reconhecimento prático do maravilhoso sob a ótica de Todorov (2012, p. 60):

De fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso, e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dedos mágicos das fadas.

Com relação ao maravilhoso, os acontecimentos sobrenaturais presentes nas narrativas não provocam surpresa, justamente por serem naturais naquele universo absoluto. Além disso, ainda sobre o estudo do maravilhoso, de acordo com a categorização de Todorov, é possível distinguir também o *legendarium* tolkieniano como correspondente do maravilhoso puro, tendo em vista que

existe finalmente um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos (TODOROV, 2012, p. 30).

Nesse sentido, o projeto literário de Tolkien vai ao encontro do que afirma Todorov sobre o maravilhoso puro, pois o *legendarium* é construído de modo a não provocar nenhuma reação no leitor, tal qual ocorre com o fantástico. Ainda segundo Todorov (2012, p. 16), o fantástico repousa em uma “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Sob essa perspectiva, no maravilhoso, ocorre uma naturalização do sobrenatural em detrimento dessa vacilação experimentada em textos fantásticos.

Essa naturalização – que ocorre tanto por parte das personagens, quanto dos leitores –, é possível dada a característica dos textos maravilhosos se ambientarem em um universo fechado absoluto, conforme já abordado anteriormente. Assim, para Propp (1984, p. 133) o maravilhoso “domina um conceito de tempo, de espaço e de número completamente diferente daquele a que estamos acostumados e que tendemos a considerar absoluto”. Em Tolkien, as personagens estão habituadas às leis que regem este universo, pois ali é naturalizado e, desse modo, o leitor, por sua vez, aceita essa condição sem que haja uma reação contrária.

Embora o *legendarium* tolkieniano seja do campo dos estudos literários de língua inglesa, essa é uma pesquisa brasileira. Assim, apenas para fins didáticos, cabe realizar aqui a devida distinção entre o realismo mágico e o realismo maravilhoso, conceitos latino-americanos ainda na esfera do insólito. No primeiro caso, para Rodrigues (1988, p. 50), seu uso na literatura é inadequado, pois, de acordo com a estudiosa, o realismo mágico é definido pelo ato criador, e, assim, acaba não abrangendo o contexto literário, não fornecendo uma “base teórica sólida a nomenclatura” (RODRIGUES, 1988, p. 54).

Além disso, Rodrigues (1988, p. 54) ainda reitera que à essa problemática soma-se “o fato de ser o termo *mágico* tirado de uma outra série que não a literária (antropologia: de magia), não tendo, portanto, uma tradição na crítica da literatura”. Não somente, Chiampi (1980, p. 43) também dá preferência pelo uso do maravilhoso em detrimento do realismo mágico, uma vez que, para a estudiosa,

maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a magia como tema).

Desse modo, tal qual Rodrigues, os estudos de Chiampi também levam em consideração o emprego de mágico em um contexto diferente do literário, Chiampi ainda lembra do uso já corrente desde a Poética. O realismo maravilhoso, por sua vez, acaba se constituindo por um aparente paradoxo, “porque *realismo* pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e *maravilhoso*, de inverossimilhança”, segundo Rodrigues (1988, p. 59).

Por conseguinte, no que concerne ao termo realismo maravilhoso, cunhado por Carpentier em *El reino de este mundo* (1949), Chiampi (1980, p. 32) salienta que a intenção do estudioso era que o conceito expressasse vivências reais, isto é, para Carpentier (2011, p. 13) “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”. Nesse sentido, Chiampi (1980, p. 32) explica que Carpentier não tinha o intuito de abordar o maravilhoso exclusivamente literário, ou seja, um maravilhoso fruto da imaginação de um escritor. A crítica de Carpentier (2011, p. 14) é, justamente, a do

maravilhoso invocado na descrença — como fizeram os surrealistas durante tantos anos — nunca tivesse passado de uma artimanha literária bastante aborrecida, ao prolongar-se, como certa literatura onírica “regrada” e certos elogios da loucura, dos quais já começamos a estar fartos.

Para Carpentier, então, o maravilhoso calcado na descrença é meramente uma “artimanha literária [já] bastante aborrecida”. Assim, no que concerne a visão do maravilhoso para Carpentier, Chiampi (1980, p. 32) explica que o estudioso “estabelecia uma verdadeira profissão de fé como escritor”, além de ainda exortar “os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, garantia o autor, sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação europeias” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Já Propp (2012, 136) reitera que, ao se trabalhar com contos maravilhosos,

é preciso considerar não os séculos, mas os períodos históricos e as formações sociais. O estudo dos povos mais arcaicos e primitivos leva à conclusão de que todo o seu folclore (como também as artes práticas) possui forte caráter sagrado ou mágico. Aquilo que nas edições populares, e, às vezes, também nas científicas, é dado como “contos dos selvagens”, frequentemente não tem nada a ver com os contos maravilhosos. É bem sabido que, por exemplo, os assim chamados contos de animais eram narrados outrora não como contos, mas como histórias de caráter mágico que deveriam contribuir para uma caça rendosa.

Nesse sentido, embora Propp não seja tão categórico quanto Carpentier sobre o real maravilhoso, o estruturalista russo leva em conta o caráter sagrado, o folclore, a historicidade e a cultura dos povos dos quais derivam os contos maravilhosos. Assim, tendo em vista a complexidade que envolveria o desenvolvimento de uma pesquisa mais específica sobre os diferentes pontos de vista teóricos no âmbito do realismo maravilhoso e do realismo mágico, há de se ressaltar aqui que não é o intuito dessa pesquisa realizar uma discussão especificamente sobre o realismo maravilhoso e o realismo mágico.

Não obstante, há de se tomar um posicionamento sobre o debate em questão. Assim, com o objetivo meramente didático de categorização do projeto literário tolkieniano, para essa tese será levado em consideração os estudos de Rodrigues e Chiambi supracitados. Cabe ressaltar que os limites do insólito são muito tênues, e o *legendarium* tolkieniano, em específico, tem como característica uma hibridização evidente. No que concerne ao entrecruzamento dos gêneros, segundo Propp (2012, p. 56):

É preciso também ter presente que, assim como se produz uma assimilação entre os elementos internos do conto, também pode ocorrer que gêneros inteiros se entrecruzem e se assimilem entre si. Formam-se deste modo conglomerados extremamente complexos, nos quais as partes constitutivas de nosso esquema funcionam como episódios. Além disso, lembremo-nos de que toda uma série de mitos dos mais antigos deixa entrever uma construção similar, e de que certos mitos apresentam esta construção numa forma extraordinariamente pura. São, ao que parece, a fonte que deu origem ao conto. Por outro lado, encontramos a mesma estrutura em vários romances de cavalaria. Provavelmente este gênero, por sua vez, tenha tido a sua origem no conto maravilhoso (PROPP, 2012, 56).

Sob essa perspectiva, considera-se aqui o insólito como uma espécie de gênero mais amplo que irá abarcar outros subgêneros, tal como o maravilhoso, por exemplo. Há de se levar em conta que as obras insólitas, por si só, já sofrem com a hibridização, em que há uma faceta mais latente que irá se sobressair, embora ainda seja possível que, em geral, essa mesma obra carregue outras características ou elementos de outros gêneros ou subgêneros. Propp (2012, 135-136), reitera a possibilidade do entrecruzamento dos gêneros:

O exemplo de Édipo, porém, mostra que no decorrer do desenvolvimento histórico, os enredos podem passar de um gênero (mito) a outro (lenda), e deste para um terceiro (conto maravilhoso). Todo folclorista sabe muito bem que os enredos com frequência passam livremente de um gênero para outro (os enredos do conto passam para a epopeia etc.).

Por conseguinte, Eliade (1972, p. 142, 2011) também reflete sobre o conto maravilhoso ter se convertido “muito cedo em um ‘duplo fácil’ do mito e do rito iniciatórios” e, sendo assim, se ele não teria tido “o papel de reatualizar as ‘provas iniciatórias’ ao nível do imaginário e do onírico”. Já Tolkien apropria-se desse hibridismo próprio dos contos maravilhosos, dos mitos e das lendas e reproduz esse entrecruzamento de gêneros em seu trabalho, que resulta também na fantasia moderna.

A fantasia, por sua vez, é um conceito, *a priori*, compreendido como polissêmico. Assim, Abbagnano (2007, p. 428) traz, em sua definição inicial o significado de “o mesmo que imaginação”. Cabe ressaltar que a origem grega de fantasia, isto é, *phantasia* (φαντασία), pode ser traduzida também como imaginação – além de ocorrer outras conceituações exploradas, principalmente, por Aristóteles e por outros filósofos ao longo do tempo. De acordo com esse sentido inicial, que remete à imaginação, para Ferreira (2017, p. 14),

sem *phantasia* não teríamos recordações, lembranças de seres percebidos, imaginados ou mesmo ficcionados; tampouco seríamos “despertados” para o movimento local a partir do desejo presente em muitos animais, visando satisfazer as suas exigências de seres vivos... Sem a imaginação o conhecimento não seria sequer possível, pois não se teria uma base com a qual pudéssemos universalizar conceitos, abstraindo-os de suas imposições físicas, sempre particulares, espaço-temporalmente. Nesse sentido a *phantasia* une epistemologicamente conceitos universais a percepções sensíveis particulares. Isso significa

que, sem *phantasia*, o intelecto teria que atualizar diretamente as formas nos sensíveis, algo que para Aristóteles seria impossível. Sem *phantasia* não poderíamos sequer pensar uma simples pedra, já que pensamos sua forma a partir de imagens (*phantasmata*). Seu poder extrapola o tempo presente; sua força é menos intensa que as coisas brutas do mundo sensível, corruptível, supralunar; sua natureza é imaterial como a natureza da alma e do intelecto e por isso “funciona”/opera entre a particularidade (característica da percepção sensível) e a universalidade dos conceitos (própria do intelecto, do pensamento).

Por conseguinte, essa conceituação não expressa, necessariamente o sentido da fantasia enquanto gênero literário, embora esse sentido se relacione à gênese da noção do que a fantasia moderna – enquanto gênero literário – viria a ser posteriormente. Porém, ainda que o sentido de fantasia – enquanto imaginação – não se refira ao gênero, especificamente, há de se levar em conta que durante muito tempo a fantasia literária esteve atrelada à prática de se imaginar.

No período em que Tolkien se insere, esse sentido da fantasia relacionado à imaginação ainda era, com importante frequência, atrelado negativamente às fantasias infantis<sup>31</sup>, isto é, a imaginação e o hábito de fantasiar passaram a ser considerados práticas meramente infantis. Nesse sentido, “mesmo os críticos que se recusaram a considerar a literatura fantástica como uma subdivisão da literatura infantil foram forçados a começar seu trabalho argumentando longa e ferozmente contra oponentes que insistiam o contrário<sup>32</sup> (STABLEFORD, 2009, p. XLVII, tradução nossa).

A associação entre as crianças e a fantasia imaginativa repousa na problemática de que os gêneros infantis carregavam o estigma de serem uma literatura menor. Além disso, gêneros como “estórias de fadas não deveriam ser *especialmente* associados às crianças”, segundo Tolkien (2020, p. 52), e essa associação, por sua vez, também não deveria vir atrelada ao estigma de baixa literatura.

---

<sup>31</sup> Cabe fazer a devida ressalva de que essa linha de pensamento diz respeito a um recorte temporal específico, mesmo porque os Contos de Fadas, por exemplo, não tinham uma conotação exclusivamente infantil. Essa percepção de os Contos de Fadas e as fantasias pertencerem ao imaginário infantil é relativamente recente.

<sup>32</sup> “Even critics who refused to consider fantasy literature as a subdivision of children’s literature were forced to begin their work by arguing long and fiercely against opponents who insisted that it was” (STABLEFORD, 2009, p. XLVII).

Além disso, a fantasia literária, em um sentido amplo, é mais antiga do que essa associação com os gêneros infantis. De acordo com Stableford (2009, p. IX, tradução nossa) “embora bastante jovem em termos de classificação acadêmica, é tão antiga quanto parece, na realidade”<sup>33</sup>. Stableford (2009, p. IX, tradução nossa) também associa a fantasia aos “mitos e contos folclóricos, contos de fadas e fábulas”<sup>34</sup>, cuja existência é anterior, inclusive, da própria literatura escrita, de acordo com o estudioso. Ainda segundo Stableford (2009, p. XV), após os registros dos épicos de Homero se estabelece a noção dos gênios literários, ao mesmo tempo em que é lançada a tradição da fantasia literária.

No que concerne, a noção da fantasia moderna, conforme explica Stableford (2009, p. XLII, tradução nossa), teve em Attebery como “um dos principais contendores em uma luta contínua para apresentar uma teoria coerente do gênero”<sup>35</sup>. Nesse sentido, Attebery vai diferenciar a fantasia como gênero – um fenômeno essencialmente moderno –, da fantasia como fórmula, isto é, um fenômeno essencialmente comercial e muito mais generalizado e que se estende até o vasto reino do fantástico, conforme explica Stableford (2009, p. XLII).

Nesse sentido, nas palavras do próprio Attebery (1992, p. 01, tradução nossa), o gênero pode ser definido dessas duas formas distintas, isto é, o teórico afirma ser capaz de defender a fantasia moderna com “argumentos igualmente fortes para qualquer uma das visões”<sup>36</sup>, quer seja pela linha teórica, quer seja por uma perspectiva comercial.

Para Attebery, a fantasia pode ser definida de ambas as formas, ou seja, de um lado pode atuar como uma espécie de “fonte de produção em massa e realização de desejos”<sup>37</sup> e por outro lado a fantasia pode ser, ao mesmo tempo, “um meio digno de elogios e de prêmios e um modo de investigar a

---

<sup>33</sup> “while rather young in terms of scholarly classification, is as old as they come in reality” (STABLEFORD, 2009, p. IX).

<sup>34</sup> “Myths and folktales, fairy tales and fables” (STABLEFORD, 2009, p. IX)

<sup>35</sup> “one of the leading contenders in an ongoing struggle to present a coherent theory of the genre” (STABLEFORD, 2009, p. XLII).

<sup>36</sup> “an equally strong case for either claim” (ATTEBERY, 1992, p. 01).

<sup>37</sup> “a mass-produced supplier of wish fulfillment” (ATTEBERY, 1992, p. 01)

maneira como usamos ficções para construir a própria realidade”<sup>38</sup> (ATTEBERY, 1992, p. 01, tradução nossa).

Além disso, ainda de acordo com Attebery (1992, p. 03, tradução nossa) “a fantasia e a mímese são as operações fundamentais da imaginação narrativa”<sup>39</sup>. Por conseguinte, no que concerne ao sentido da fantasia, sob a perspectiva de gênero literário, segundo Clute e Grant (1996, p. VIII, tradução nossa):

No centro de todos os conjuntos difusos está uma definição aproximada do que entendemos por fantasia: um texto de fantasia é uma narrativa coerente por si só que, quando ambientada em nossa REALIDADE, conta uma história que é impossível no mundo como o percebemos [...]; quando ambientada em OUTRO MUNDO ou MUNDO SECUNDÁRIO, esse outro mundo será impossível, entretanto as histórias ambientadas lá serão possíveis nos termos do outro mundo. Um ponto associado, sugerido aqui, é que no centro da fantasia está a HISTÓRIA. Mesmo a mais surrealista das fantasias conta uma história<sup>40</sup>.

A definição de fantasia apresentada pelos estudiosos vai ao encontro do ideal subcriativo tolkieniano para a construção de um mundo secundário. Não somente, a fantasia, sob essa perspectiva, se aproxima também do conceito do sobrenatural naturalizado em um universo maravilhoso, conforme abordado anteriormente. Além disso, Attebery (1992, p. 5, tradução nossa) também salienta a versatilidade encontrada na fantasia:

Algumas fantasias estão intimamente ligadas à linguagem; outras são tentativas de representar os processos da psique. Alguns refletem a dinâmica social; outros transmitem a filosofia de um autor ou de uma sociedade. Às vezes, a fantasia é uma forma de jogo, enquanto outras vezes, ou mesmo ao mesmo tempo, é extremamente séria<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> “a praise- and prize-worthy means of investigating the way we use fictions to construct reality itself” (ATTEBERY, 1992, p. 03).

<sup>39</sup> “fantasy and mimesis are the fundamental operations of the narrative imagination” (ATTEBERY, 1992, p. 03).

<sup>40</sup> “At the centre of all the fuzzy sets is a rough definition of what we mean by fantasy: a fantasy text is a self-coherent narrative which, when set in our REALITY, tells a story which is impossible in the world as we perceive it [...]; when set in an OTHERWORLD or SECONDARY WORLD, that other world will be impossible, but stories set there will be possible in the otherworld’s terms. An associated point, hinted at there, is that at the core of fantasy is STORY. Even the most surrealist of fantasies tells a tale” (CLUTE; GRANT, 1996, p. VIII).

<sup>41</sup> “Some fantasies are intimately connected with language; others are attempts to represent the processes of the psyche. Some reflect social dynamics; others convey an author’s or a society’s

Nesse sentido, a capacidade de polivalência da fantasia, isto é, a possibilidade de a fantasia se relacionar ou refletir todos os diferentes aspectos supracitados, seja, talvez, a característica que contribui para que ocorra a pluralidade na fantasia. Não somente, talvez essa versatilidade seja justamente um dos fatores que levou Stableford (2009, p. XV) e Attebery (1992, p. 1-2) a associar a fantasia a nomes como Homero, Shakespeare ou Dante.

Stableford (2009, p. XXXVII, tradução nossa, grifo do autor) reitera também que a fantasia, enquanto gênero, propriamente dito, é uma noção recente, uma vez que, até 1969 “era geralmente aplicada apenas a uma variedade de ficção *infantil*, a implicação era de que a tolice de fantasiar era algo que os adultos deviam descartar com outras coisas infantis”<sup>42</sup>. Já o sentido de fantasia como um gênero de ficção adulta comercial e popular só foi se tornar firmemente estabelecido na década de 1970, segundo Stableford (2009, p. XLI). Embora, para o estudioso, a noção da fantasia moderna, surja, na verdade, com o romance:

Assim que a forma do romance foi inventada, surgiu o potencial para a criação de “fantasias imersivas” – mas o negócio de educar os leitores a experimentar mundos exóticos dentro de textos com o mesmo grau de convicção e a mesma sensação de “estar em casa”, como poderia ser obtido a partir de narrativas naturalistas, nunca seria fácil<sup>43</sup> (STABLEFORD, 2009, p. XLVI, tradução nossa).

Cabe ressaltar que para Attebery (1992, p. 10, tradução nossa) “a fantasia moderna começa no final do século XVIII com o primeiro *Kunstmarchen* alemão, imitações literárias dos contos populares popularizados por museus e pelos irmãos Grimm”<sup>44</sup>. Além disso, Stableford reitera que os

---

philosophy. Sometimes fantasy is a form of play, while at other times, or even at the same time, it is utterly serious” (ATTEBERY, 1992, p. 05).

<sup>42</sup> “the implication being that the folly of fantasizing was something that adults ought put away with other childish things” (STABLEFORD, 2009, p. XXXVII).

<sup>43</sup> “As soon as the novel form had been invented, the potential was there for the creation of “immersive fantasies”—but the business of educating readers to experience exotic worlds within texts with the same degree of conviction, and the same sense of “being at home,” as could be obtained from naturalistic narratives was never going to be easy”. (STABLEFORD, 2009, p. XLVI).

<sup>44</sup> “Modern fantasy begins at the end of the eighteenth century with the first German *Kunstmarchen*, literary imitations of the folktales popularized by Musaeus and the brothers Grimm” (ATTEBERY, 1992, p. 10).

representantes do século XVIII que se pronunciavam sobre a utilidade e o potencial da fantasia literária acabaram não tendo suas opiniões tão disseminadas pelos teóricos subsequentes, dos séculos XIX e XX. Assim, de acordo com Stableford (2009, p. XLVII, tradução nossa):

Os teóricos da “fantasia adulta” moderna tiveram que partir dessa posição; o documento fundamental da teoria da fantasia moderna originou-se em 1938 como uma palestra, então intitulada “Sobre contos de fadas”, proferida por J. R. R. Tolkien, que nela afirmou sua convicção de que os contos de fadas – e todo o campo literário do qual eles se tornaram arquetípicos – eram muito úteis, em termos psicológicos, para serem considerados impróprios para adultos. O ensaio “Sobre contos de fadas” que Tolkien desenvolveu a partir de sua palestra propôs que fantasias modeladas em contos de fadas desempenhavam três funções psicológicas fundamentais e vitais: recuperação, fuga e consolação<sup>45</sup>.

Dado o contexto que antecede Tolkien, conforme abordado pelo estudioso, a fantasia adulta moderna acabou tendo no ensaio tolkieniano um referencial para definição do subgênero. Nesse sentido, foi justamente devido “em parte porque Tolkien praticou o que pregou em seu ensaio que o gênero de fantasia moderna comercial surgiu naquele momento e no formato que se tornou típico. Tolkien foi seu Homero, *O Senhor dos Anéis* sua *Ilíada* e *Odisseia*”<sup>46</sup> (STABLEFORD, 2009, p. XLVII, tradução nossa). Por conseguinte, no que tange, então, à fantasia moderna, há de se levar em conta suas raízes, que repousam nos clássicos da antiguidade:

O Romance de Fantasia é, certamente, neto da mitologia, pois traz em seu bojo os conteúdos imagéticos e estruturas narrativas que reverberam nos mitos da maioria dos povos espalhados pelo orbe terreno. Contudo, o movimento de compilação deste conteúdo mítico, folclórico e popular passou por outro gênero também muito importante para aqueles que se

---

<sup>45</sup> “The definers of modern “adult fantasy” had to start from that position; the fundamental document of modern fantasy theory originated in 1938 as a lecture, then entitled “On Fairy Tales,” given by J. R. R. Tolkien, who in it asserted his conviction that fairy tales—and the whole literary field of which they had become archetypal—were far too useful in psychological terms to be considered unfit for adults. The essay “On Fairy-stories” that Tolkien developed from his lecture proposed that fantasies modeled on fairy stories performed three fundamental and vital psychological functions: recovery, escape, and consolation” (STABLEFORD, 2009, p. XLVII).

<sup>46</sup> “It is partly because Tolkien practiced what he preached in his essay that the modern commercial genre of fantasy came into being when it did and in the format that became typical of it. Tolkien was its Homer, *The Lord of the Rings* its *Iliad* and *Odyssey*” (STABLEFORD, 2009, p. XLVII).

interessam pelos estudos do maravilhoso – o conto de fadas (FRITSCH; ROCHA; ZILBERMAN, 2022, p. 10).

Há de se ressaltar que, tanto Stableford, quanto Attebery localizam os primórdios da fantasia ao lado da mitologia, da épica clássica, do folclore, das lendas e dos contos de fadas. Stableford (2009, p. XV), ainda traz um compilado cronológico bem amplo, talvez até mesmo controverso, de representantes da fantasia que inicia-se, tão logo, no século VIII a.C., com Homero, enquanto um precursor da noção de tradição da fantasia de literatura e Hesíodo com a *Teogonia* como representante da mitologia clássica. Attebery (1992, p. 08, tradução nossa), por sua vez, explica que “quase toda fantasia moderna fez tais incursões no inventário registrado de narrativas tradicionais”<sup>47</sup>. Sob essa perspectiva, Stableford (2009, p. XXXVIII-XXXIX, tradução nossa) explica que

escritores que expandiram o escopo e a ambição da literatura de fantasia continuaram a reciclar e a transfigurar o material que herdaram da pré-história literária. Suas extensas aventuras em fabulação e metaficção celebraram a continuação da reciclagem e da transfiguração, bem como apontaram que nem a ficção naturalista nem a ficção científica escaparam da necessidade de reciclar e transfigurar velhas histórias. Estas mesmas aventuras servem também para nos lembrar que a distinção entre o passado mítico e histórico nunca foi clara e que muito do que se passa por história é, na verdade, apenas uma concatenação de lendas que escolhemos, por uma razão ou por outra, acreditar.<sup>48</sup>

Assim, conforme as elocubrações do estudioso, além de a fantasia moderna se servir da literatura clássica e assimilá-la, a fantasia moderna tem a capacidade também de transfigurar essas histórias. O que se depreende é que a gênese da fantasia moderna não somente repousa no imaginário da

---

<sup>47</sup> “Nearly all modern fantasy has made such raids on the recorded inventory of traditional narratives” (ATTEBERY, 1992, p. 08).

<sup>48</sup> “writers who have expanded the scope and ambition of fantasy literature have continued to recycle as well as transfigure the material they inherited from literary prehistory. Their extensive adventures in fabulation and metafiction have celebrated the continuation of recycling and transfiguration as well as pointed out that neither naturalistic fiction nor science fiction ever really escaped the necessity of recycling and transfiguring old stories. These same adventures also serve to remind us that the distinction between the mythical and historical pasts has never been clear and that much of what passes for history is, in fact, merely a concatenation of legends that we have chosen, for one reason or another, to believe” (STABLEFORD, 2009, p. XXXVIII-XXXIX).

própria fantasia literária, em um sentido mais abrangente, como também carrega consigo traços dessas obras e gêneros clássicos em sua constituição.

A fantasia moderna pode ser compreendida, então, como um espaço apropriado para o entrecruzamento de gêneros. Além disso, as próprias vertentes do insólito são marcadas pela tenuidade entre suas fronteiras, que se mesclam, podendo ocorrer a manifestação de vários gêneros em uma única obra. Há de se levar em conta, nesse sentido, que ocorrem elementos dessas vertentes que se sobressaem. Além disso, é possível que o estudioso priorize por uma determinada vertente, a depender do foco analítico delimitado para sua pesquisa.

Embora uma das características mais evidentes, no que concerne à narratividade tolkieniana, seja justamente a presença de um grande hibridismo de gêneros, cronologicamente, Tolkien se situa durante o período que concerne ao modernismo literário, havendo suas devidas aproximações e afastamentos junto ao movimento. O *legendarium* – enquanto compilado de obras de um mesmo universo – pode ser categorizado enquanto um projeto literário com preponderância do épico de fantasia, cujo desenvolvimento ocorre em um universo absoluto mítico de natureza maravilhosa, que prima por uma coerência interna.

O *Senhor dos Anéis*, por sua vez, é uma obra isolada e que funciona como tal. Todavia, pertence a esse projeto literário maior, além de ser ambientado nesse universo maravilhoso, cujo passado mitológico e longo é narrado por meio do mesmo corpo de lendas pertencente a todo o *legendarium*. Desse modo, *O Senhor dos Anéis* é, um romance épico de fantasia, também pertencente ao maravilhoso – por se situar em um universo absoluto mitológico longo.

Além disso, é possível identificar subgêneros como o duplo, que é trabalhado especificamente no capítulo centrado em Sméagol-Gollum, ou ainda as narrativas de jornada – haja vista que a trama se desenvolve majoritariamente por meio de uma grande viagem. Sob essa perspectiva, cabe explorar também como a jornada é desenvolvida na aventura tolkieniana, mais especificamente em *O Senhor dos Anéis*.

### 1.2.1.1 A jornada em Tolkien

Antes de explorar a narrativa de jornada em *O Senhor dos Anéis*, cabe contextualizar o lugar do romance em meio ao corpo de lendas tolkieniano, haja vista que a trama se localiza na mesma temporalidade mitológica e antiga de todo o *legendarium*. Assim, a trama de *O Senhor dos Anéis*, por sua vez, passa-se por volta do final da Terceira Era. A duração total desse período, especificamente é de 3021 anos, e a trajetória de Frodo se inicia durante a sua festa de aniversário e a de Bilbo.

Além disso, a narrativa de *O Senhor dos Anéis* ocorre quase que majoritariamente por meio de uma longa viagem percorrendo a Terra-média. Nesse sentido, Tolkien já afirmara que “até mesmo uma caminhada ao anoitecer pode ter efeitos importantes” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 400). Sendo assim, a viagem vem como um recurso narrativo conveniente para o escritor, pois é “uma libertação do estado vegetativo de sofredor passivo e indefeso, um exercício de vontade e de mobilidade por menor que seja – e de curiosidade, sem o qual uma mente racional torna-se estultificada” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 400).

A viagem pode, conseqüentemente, contribuir tanto para o desenvolvimento das personagens, quanto para a fluidez da narrativa. Para Tolkien, por sua vez, “uma viagem é um artifício maravilhoso”, para um escritor, pois “fornece uma forte linha a qual uma grande quantidade de coisas que ele tem em mente pode ser amarrada para criar uma coisa nova, variada, imprevisível e ainda assim coerente” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 400).

Em *O Senhor dos Anéis* a viagem ocorre também como um artifício que contribui para intensificar o jogo literário da *mise en abyme*, conforme explorado anteriormente. Nesse sentido, Tolkien utiliza-se do recurso narrativo e apresenta *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* enquanto fruto de um diário de viagem.

Desse modo, esse jogo acaba contribuindo também para que os hobbits tornem-se, por sua vez, escritores-viajantes, pois são, ao mesmo tempo, escritores e protagonistas das aventuras vivenciadas nas viagens relatadas. Machado e Pageaux (1988, p. 44) refletem sobre a inquietação sofrida pelo escritor-viajante, pesaroso por não conseguir viver sossegado, ao mesmo tempo



que sente a necessidade de viajar, seja por meio das palavras, seja “em cima dum camelo em pleno deserto”.

Enquanto escritores-viajantes, os hobbits revivem suas aventuras por meio da escrita que possibilita que eles se aventurem. Assim, ainda de acordo com Machado e Pageaux (1988, p. 34), a narrativa de viagem permite que o escritor-viajante exerça duplo papel, uma vez que ele é não somente “organizador da narrativa”, mas “encenador de sua própria personagem”. É dessa forma os hobbits são, ao mesmo tempo, escritores-viajantes, pois autores do *Livro Vermelho do Marco Ocidental*, mas ainda personagens que protagonizam as aventuras vivenciadas em suas próprias narrativas.

No que concerne a jornada, especificamente vale ressaltar que a viagem, em Tolkien, irá contribuir não somente para o desenvolvimento da trama e das personagens, mas também para a construção da narratividade. Há de se considerar que é por meio da jornada que Frodo, por exemplo, se constituirá como um herói épico e romanesco. A representatividade do protagonista, enquanto herói romanesco ocorre na medida em que a personagem se constitui enquanto um típico burguês. Os hobbits, conforme explorado anteriormente, são representativos do burguês interiorano, habituados a comodidade de seus lares e culturalmente contrários a viagens e aventuras:

As pessoas calculáveis residem em circunstâncias relativamente fixas, e é difícil surpreendê-las e observá-las em situações que (para elas) são estranhas. Essa é outra boa razão para enviar “hobbits” [...] em uma viagem longe do lar estabelecido para perigos e terras estranhas. [...] Embora sem qualquer motivo elevado as pessoas mudam (ou melhor, revelam o latente) em viagens: isso é um fato de observação comum sem qualquer necessidade de explicação simbólica. Em uma viagem de uma duração suficiente para proporcionar o incômodo, do desconforto ao medo, a mudança em companheiros bem conhecidos na “vida habitual” (e em si mesmo) é com frequência alarmante (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 401).

Sob essa perspectiva, um dos conflitos de Frodo enquanto herói problemático romanesco repousa justamente em suas subjetividades que chocam-se com seus ideais épicos. Enquanto personagem representativa do heroísmo épico, o desempenho de Frodo é em prol do coletivo, haja vista que

sua demanda na Guerra do Anel determinará o destino de todos os Povos Livres da Terra-média:

A épica em Tolkien também é marcada pelo senso de coletividade circundante e surge como resposta heroica à chegada da modernidade inglesa e ao modernismo literário. Ao mesmo tempo em que Frodo representa a jornada romanesca do herói, também simboliza a coletividade de todos os povos livres da Terra-média e, mais detidamente, resulta na figurativização de herói mais importante dos nove que compõem a Comitiva do Anel (ROSSI; STAINLE, 2019, p. 295)

Assim, o conflito enfrentado por Frodo contribui, por sua vez, com sua fragmentação, característica própria do herói romanesco. Por conseguinte, enquanto herói épico, Frodo se propõe espontaneamente em assumir o fardo de destruir o Anel e findar com a guerra e o poderio opressivo de Sauron. Ocorre na figura do protagonista, então, o mesmo que explica Campbell (1949, p. 18), no que concerne ao heroísmo:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas – forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

Nesse sentido, Frodo situa-se nesse entrecruzamento entre o herói épico e o romanesco. Tem-se aqui um protagonista oriundo de sua própria trivialidade e que passa a se aventurar em um contexto completamente aquém do seu cotidiano ordinário. Frodo passa, então, a enfrentar forças demoníacas e conquista uma vitória decisiva em prol do bem comum.

Além disso, vale ressaltar ainda que em uma narrativa de jornada é possível se ter uma representação literária do estrangeiro. De acordo com Machado e Pageaux (1988, p. 33) a “viagem é sem dúvida a mais complexa” forma para tal abordagem. Nesse sentido, dentre as nove personagens que compõem o corpo heroico, talvez a raça que mais cause estranhamento seja a dos hobbits, devido às características desse povo.

Os Pequenos se configuram como uma forma de representação idealizada do imaginário do burguês campesino inglês. É curioso que, em um universo permeado por povos tão mais imponentes e fortes, o destino da Terra-

média recaia justamente nesse povo, que “eles de repente, sem que eles próprios o desejassem, se tornaram ao mesmo tempo importantes e renomados e perturbaram os conselhos dos Sábios e dos Grandes” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 39). O envolvimento dos hobbits com a guerra do Anel é inusitado, mas é justamente por serem habituados a comodidade de seus lares e contrários a viagens e aventuras que exacerba esse estranhamento.

Esse estranhamento por se ter hobbits envolvidos com uma grande viagem ocorre tanto com as demais raças da Terra-média, que os veem como exóticos, quanto por seu próprio povo: alheios a tudo que ultrapassasse suas fronteiras e contrários a aventuras, tinham, inclusive, uma corporação específica para “cuidar que os forasteiros de qualquer tipo, grandes ou pequenos, não se transformassem num incômodo” (TOLKIEN, J., 2019c, p.50). São em geral uma raça que evita o contato com o mundo externo e desaconselha a saída das terras. Os que se arriscam a se aventurar fora das fronteiras do Condado tornam-se estranhos dentre seus próprios conterrâneos, que os veem como “birutas”, conforme afirma um dos habitantes: “‘Oh, os dois são birutas’ retrucou Ted. ‘Pelo menos o velho Bilbo era biruta, e Frodo está ficando’” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 96).

Assim, em *O Senhor dos Anéis*, a jornada contribui para ocorrer o efeito do estranhamento. Isso se dá pelas personagens estarem longe de sua terra e por envolverem-se com outros povos e raças desconhecidas. Também ocorre um estranhamento no próprio âmago do indivíduo que vivenciou a experiência da jornada. Essa noção, em Tolkien, ocorre principalmente por meio da viagem rumo à Montanha da Perdição e se dá com todas as personagens da comitiva: estrangeiros entre si, para o outro e em si mesmas.

O primeiro contato com o outro, na saga, ocorre ainda no Condado: o hobbit Sam, que nunca havia cruzado as fronteiras, estava ansioso para conhecer os elfos e ele tem essa oportunidade ainda em sua terra. Seu olhar para a raça é um misto de curiosidade e admiração pelo exotismo do outro: “‘Parece que estão um pouco acima dos meus gostos e desgostos, por assim dizer’ respondeu Sam devagar. ‘Parece que não importa o que eu penso deles. São bem diferentes do que eu esperava [...]’” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 150).

De maneira semelhante, os elfos, por sua vez, também estranham o fato de encontrarem hobbits vagando por uma floresta noite

adentro, já que não é algo habitual da raça. Apesar, de em geral os elfos serem mais altivos e de caráter elevado, em relação à simplicidade campestre dos hobbits, os viajantes foram acolhidos com hospitalidade pelos elfos. O contato com a misteriosa raça modifica Sam e, antes de partirem, Frodo questiona-o sobre querer ou não prosseguir na estrada, pois atingira seu objetivo de conhecer elfos, porém a viagem já o modificara:

Não sei como dizer, mas depois de ontem à noite eu me sinto diferente. Parece que enxergo à frente, de certo jeito. Sei que vamos pegar uma estada muito comprida, para a escuridão; mas sei que não posso dar a volta. Agora não é ver os Elfos, nem dragões, nem montanhas que eu quero — não sei direito o que eu quero: mas tenho algumas coisas para fazer antes do fim, e ele fica à frente, não no Condado. Preciso resolver isso, senhor, se me entende (TOLKIEN, J., 2019c, p. 150).

A viagem estava apenas em seu início, mas Sam já se sentia diferente e essa sensação só cresceria conforme prosseguissem com a jornada. Há de se considerar que, segundo Pageaux (2011, p. 179), para o viajante, “o deslocamento que se chamava ‘viagem’ torna-se abruptamente objeto de questionamento, confissão, interrogação, busca”. Assim, antes de a jornada se iniciar, o que incitava Sam não era a viagem em si, mas o que poderia provir dela (ver elfos, ou dragões, por exemplo), agora, após já estar na estrada, é a própria viagem que se tornara objeto de inquietação.

Os hobbits chegam a pé até Bri, uma aldeia próxima ao Condado, e hospedam-se no Pônei Empinado, “refúgio de Caminheiros e outros viandantes, e para aqueles viajantes (anãos em sua maioria) que ainda percorriam a Estrada Leste, indo e vindo das Montanhas” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 232). A estalagem abrigava todo tipo de pessoa, sendo o espaço do estrangeiro. Assim, ao mesmo tempo em que os hobbits são vistos com estranhamento por serem estrangeiros, eles também veem os outros dessa maneira. Nesse caso, ao se conviver com o outro ocorre um confronto advindo do estrangeiro. Segundo Kristeva (1994, p. 21), isso se dá devido “à possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo”.

O olhar do estrangeiro provoca uma reflexão sobre si, haja vista que, sob essa perspectiva, ambos são estrangeiros um para o outro. Em Tolkien isso pode ser observado ainda na estalagem, no momento em que os hobbits se defrontam com Aragorn, um Caminheiro conhecido ali como Passolargo. Descrito com uma aparência soturna, Aragorn é temido pelos habitantes de Bri, os quais, em geral, o evitavam. O estigma de estrangeiro o precede, pois ainda não assumira sua herança nobre, todavia “não rebrilha tudo que é ouro, nem perdidos estão os que vagam” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 257), conforme traz os primeiros versos que Bilbo compôs sobre o Caminheiro. Na figura de Aragorn, Tolkien evidencia que o estranhamento negativo que o estrangeiro suscita pode ser calcado em preconceitos, estereótipos ou no desconhecimento sobre o outro.

Inicialmente, a imagem que a personagem passa é soturna e misteriosa, o Caminheiro é descrito por Tolkien (2019c, p. 239) como “um homem curtido pelo tempo, de estranho aspecto, sentado nas sombras junto à parede”, em seus pés um par de “botas altas de couro maleável que lhe serviam bem, mas tinham passado por muitas agruras e agora estavam empastadas de barro”, cuja capa já estava toda “manchada pelas viagens”, e ainda estava “fechada em torno dele”. Além disso, mesmo com o calor do local, trajava “um capuz que fazia sombra em seu rosto”. A aparência taciturna do estrangeiro sentado em um canto escuro colabora em incitar a desconfiança de Frodo.

O preconceito inicial do hobbit provinha, não somente pela aparência de Aragorn, mas também por estar lidando com um estranho em terras desconhecidas. Seu olhar fora contaminado pelo próprio preconceito que os hobbits possuíam contra a raça humana, além de ter sido influenciado com as impressões dos locais de Bri sobre os Guardiões. Para Frodo, os Grandes poderiam ser apenas “grandes e, bem, estúpidos: bondosos e estúpidos como [...]; ou estúpidos e malvados” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 321). A imagem rasa que Frodo constrói sobre Aragorn é calcada apenas no estereótipo que carrega, uma vez que, segundo explica Pageaux (2011, p. 111) sobre o estrangeiro,

o estereótipo é, inicialmente, a forma que uma comunicação bloqueada assume. Ele é o figurável monomorfo e monossêmico. Traduzamos: uma única forma, um único sentido. Ele refere-se não ao signo, mas ao sinal [...]. Ele se apoia sobre a confusão do atributo e do essencial (tal povo é ou não é), sobre a confusão entre o Fazer e o Ser (tal povo sabe ou não sabe),

sobre a confusão entre Natureza e Cultura (o físico e a aparência são os atributos que definem o Ser). Ele estabelece uma hierarquia imediata, mas implícita, entre o Outro e Eu.

O estereótipo sobre o estrangeiro, em Tolkien, é retomado no *Conselho de Elrond* (TOLKIEN, J., 2019c, p. 349-355), em que “estranhos de terras distantes” são ali reunidos. Assim, o preconceito provindo do estereótipo é reforçado com as discussões sobre o destino do Anel: Boromir, o próximo regente de Gondor, desconfia de Aragorn, pois não compreende o que um Caminheiro, de “rosto magro” e “capa manchada pela intempérie” faz com a espada de Isildur. O príncipe regente de Gondor esperava que o portador da espada, e verdadeiro rei do trono, se apresentasse como tal, todavia, Aragorn não corresponde ao estereótipo esperado de um rei, o que suscita dúvidas em Boromir.

Ao demonstrar sua desconfiança com relação ao herdeiro de Isildur, o príncipe de Gondor é inesperadamente repreendido por Bilbo. Surpreso com a postura do Pequeno, Boromir segura o riso ao notar que todas as outras personagens “olhavam o velho hobbit com grave respeito” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 385), calcado no estereótipo da raça, o riso demonstra seu preconceito ao não levar o Pequeno a sério. Posteriormente, de modo semelhante que Boromir, os companheiros de Faramir – irmão mais novo de Boromir – também riem e reagem com desprezo ao encontrarem com Frodo e Sam. Assim, é importante ressaltar que de acordo com Pageaux (2011, p. 111), o olhar do observador sobre o estrangeiro pode também revelar certas coisas sobre si, pois “toda alteridade revela uma identidade – ou vice-versa”. Nesse sentido, o olhar de superioridade que as personagens têm da imagem dos hobbits acaba por revelar não somente seu preconceito, mas a arrogância das personagens.

A relação entre os elfos e anões também é calcada no estereótipo que cada raça carrega sobre a outra, cujo preconceito remonta desde o mito de criação dos anões. É narrado em *O Silmarillion* que antes mesmo de os elfos e humanos caminharem sobre Arda, Aulë, um vala, ansioso pelo despertar das criaturas de Eru Ilúvatar, criara os anões para amá-los e poder repassar seus conhecimentos. Ilúvatar desaprova o ato de Aulë, mas concede a vida às criaturas do vala, adotando-as. Ilúvatar também prevê que haveriam discórdias entre as suas criações e as de Aulë (TOLKIEN, J., 2019a, posição

1272-1335: 13432). Assim, são narrados em todo o *legendarium* embates e guerras entre elfos e anões, sendo uma dessas desavenças citadas por Glóin no *Conselho de Elrond* e repreendido imediatamente por Gandalf: “Se forem levantadas aqui todas as queixas que existem entre os Elfos e os Anões, podemos muito bem abandonar o Conselho” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 367).

Os anões relevam as mágoas e Gimli passa a integrar a comitiva. Entretanto, ao chegarem nas fronteiras de Lothlórien, os elfos, inicialmente querem barrar a entrada de Gimli apenas por ser um anão, e somente permitem sua passagem após a intervenção de Aragorn, porém desde que ele seja vendado. Irredutível, Gimli recusa-se ser vendado e Aragorn reconhece que “Para o Anão é duro ser isolado desse modo” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 493), sugere então que todos sejam vendados. Após chegarem ordens até eles de Galadriel, Senhora de Lothlórien, para que as vendas sejam retiradas, Gimli é o primeiro a ser desvendado e o elfo Haldir desculpa-se com o anão e pede-lhe sua amizade.

Encantado com Galadriel, Gimli lhe pede um fio de cabelo como presente de despedida e a Senhora lhe dá não um, mas três fios. A estada de Gimli em Lothlórien muda sua relação com os elfos, o que acaba aproximando-o de Legolas; com isso, surge uma das amizades mais inesperadas da narrativa. As adversidades sofridas juntos e a luta contra um mal em comum fazem com que criem um sólido e improvável laço. A amizade entre Legolas e Gimli ultrapassa a barreira dos preconceitos de raça e perdura mesmo após a derrocada de Sauron (SEMMELMANN, 2017, p. 136).

Embora o contato com o estrangeiro provoque o estranhamento entre elfos e anões, superados os estereótipos é possível nascer uma amizade verdadeira. *O Senhor dos Anéis* é uma obra moralizante e não o seria diferente no âmbito do estrangeiro. A comitiva do Anel é formada por representantes dos Povos Livres da Terra-média, estrangeiros de raças distintas, que unidos derrotam Sauron e libertam-se de sua tirania, restando-lhes a amizade conquistada. Assim, por meio de uma narrativa de viagem, *O Senhor dos Anéis* aborda as relações estrangeiras e o estranhamento gerado por meio do olhar do outro ao conceber imagens carregadas de preconceito. A obra também evidencia o quão raso pode ser esse olhar primeiro calcado no estereótipo, que, por sua vez, acaba por revelar também aspectos de quem olha.

Tolkien ainda aborda a mudança que a jornada causa nas personagens que a vivenciaram, pois elas não retornam as mesmas, tornando-se estrangeiras em seus próprios lares. A viagem modifica o indivíduo, que se torna um forasteiro ensimesmado, pois “sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma” (KRISTEVA, 1994, p. 18). Isso ocorre com Bilbo, por exemplo, pois ao retornar da aventura narrada em *O Hobbit*, o verdadeiro desejo da personagem “era hobbitesco (e humano), simplesmente ‘ser ele mesmo’ novamente e voltar para a velha vida familiar que lhe fora interrompida. Já na jornada de volta de Valfenda ele repentinamente percebeu que não era possível” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 546). Bilbo sofrera mudanças com a viagem, sente-se deslocado ao voltar para sua rotina e percebe que não pertencente mais àquela comunidade. A jornada o transformara em um estrangeiro em seu próprio lar.

Há de se ressaltar que, de acordo com as elocubrações de Eliade sobre o eterno retorno pela perspectiva dos estudos dos mitos, ocorre que “a estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade” (ELIADE, 1992, p. 23). O que o estudioso explica é que ao se enveredar em uma jornada se dá uma espécie de morte e renascimento, isto é, há uma libertação de um ego infantil e imaturo em que se atinge um novo grau de experiência. Ocorre uma transfiguração mais no âmbito do espírito, do que na esfera material, ou seja, do humano para o divino. A explicação de Eliade vai ao encontro do que se passa com os hobbits ao retornarem da jornada. Sobre o retorno do herói, Campbell (1991, p. 13) também observa que

o herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...], retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.

Nesse sentido, o herói passa por uma espécie de experiência transcendental em que retorna renascido. O seu entorno continua o mesmo, conforme se vê com o regresso de Bilbo, porém o processo enfrentado pela

personagem o transforma de modo a lhe renovar. Ao retornar da jornada, o herói já não é mais o mesmo, pois renascera.

Além disso, ainda segundo o que explica Campbell (1949, p. 17), “o final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem”. O herói retorna, então, transcendido de sua jornada, cujo percurso padrão de sua aventura mitológica “é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1949, p. 17). Esse percurso apresentado pelo estudioso vai ao encontro da definição proppiana sobre os contos maravilhosos:

O gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rpto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), a perseguição e o retorno. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. (PROPP, 2002, p. 4).

Ao aplicar os estudos de Propp sobre os contos maravilhosos na literatura tolkieniana é possível identificar elementos desse subgênero no *legendarium*. Em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, a jornada se inicia com o dano causado por Sauron, ao mesmo tempo em que se tem ainda a ambição de possuir o Anel do Poder por determinadas personagens. O desenvolvimento se dá com a partida de Frodo e da Comitiva do Anel, seguido do encontro com Galadriel, que atua como doadora ao auxiliar o corpo heroico com objetos mágicos<sup>49</sup>. Ocorrem também as batalhas com os adversários, bem como a perseguição – Gollum, Saruman e Sauron batalham e perseguem o corpo heroico, cada qual tentando tomar o Anel do Poder para si –, e o retorno. Além disso, ainda para Propp (2002, p. 90, grifo do autor):

---

<sup>49</sup> Vale ressaltar que, de acordo com Tolkien, “ ‘magia’ deles [os elfos] é Arte, livre de muitas das suas limitações humanas: com menos esforço, mais rápida, mais completa (produto e visão em correspondência sem imperfeições). E seu objeto é Arte, não Poder” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 245).

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de *Sequência*. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência.

O *Senhor dos Anéis* também pode ser analisado sob a ótica da sequência proppiana supracitada. Nesse sentido, ocorre um dano oriundo das tentativas tirânicas de Sauron de dominar a Terra-média, ocorre também em Sauron e Gollum uma carência sofrida pela falta do Anel do Poder, que ambos almejam recuperar. Além disso, cada integrante da Comitiva do Anel é, de certa forma, testada por Galadriel, que atua na função de doadora, de acordo com os estudos proppianos sobre o conto maravilhoso. Segundo o estudioso (PROPP, 1984, p. 25) é usual que o doador submeta o herói “a certas ações bem diferentes entre si, embora todas elas o levem a tomar posse do objeto mágico”. O corpo heroico é testado pela doadora logo após sua chegada em Lothlórien:

E com essa palavra ela [Galadriel] os deteve com os olhos, e em silêncio os olhou um a um, esquadrinhando-os. Nenhum exceto Legolas e Aragorn pôde suportar seu olhar por muito tempo. Sam enrubesceu depressa e deixou a cabeça pender. Por fim a Senhora Galadriel os liberou do seu olhar e sorriu. “Não deixai vossos corações se afligirem”, disse ela. “Esta noite haveis de dormir em paz.” Então eles suspiraram e sentiram-se subitamente exaustos, como quem foi interrogado longa e profundamente, apesar de nenhuma palavra ter sido falada em público (TOLKIEN, J., 2019c, p. 505).

Apenas com o olhar Galadriel testara cada integrante da Comitiva, e cada um deles, “ao que parecia, tinham tido experiências parecidas”. Em outras palavras, cada membro sentia que a rainha élfica havia lhe concedido “a opção entre uma sombra repleta de pavor que estava à frente e algo que desejava intensamente” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 505-506). Assim, ao ser testado por Galadriel “isto estava nítido diante de sua mente e, para obtê-lo, bastava que

se desviasse da estrada e deixasse para outros a Demanda e a guerra contra Sauron” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 506).

Por conseguinte, ainda indo ao encontro das elocubrações proppianas supracitadas, *O Senhor dos Anéis* também é finalizado com o casamento: em Tolkien se tem ao final o enlace de Aragorn e Arwen, de Faramir e de Éowyn e de Rosinha e de Samwise, tal qual ocorre ao final de um conto de magia, segundo Propp. O desenlace final de Frodo e Bilbo é o direito de irem para Amam, ainda que a entrada no Reino Abençoado seja permitida apenas para mortais, lhes foi concedida uma exceção por determinado período:

Quanto a Frodo ou outros mortais, eles podiam viver em Aman apenas por um período limitado – fosse este breve ou longo. Os Valar não possuíam o poder nem o direito de conferir-lhes “imortalidade”. Sua estadia era um “purgatório”, mas de paz e cura, e eventualmente faleceriam (morreriam por seu próprio desejo e de livre vontade), para se dirigirem a destinos dos quais os Elfos nada sabiam (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 681).

Aos mortais afetados pela corrupção do Anel do Poder cuja vontade prevalecera, lhes foi permitido o direito de se curarem das provações sofridas – não houve a mesma exceção para Sméagol, pois sua ambição não lhe permitiu resistir ao poder do objeto. De acordo com Propp (2002, p. 67-70), ao se provar de um alimento do mundo espiritual, acaba se convertendo em um morador desse universo, conforme se confirma no conto *O jovem Rowland*. Burd Ellen é levada pelas fadas e seu irmão, Rowland, decide resgatá-la, mas antes opta por se aconselhar com o Mago Merlin, que o instrui: “depois de entrar na Terra dos Elfos [...], você não poderá comer nem beber nada, por mais que esteja com fome e com sede” (JACOBS, 2020, p. 102).

Nesse sentido, é possível compreender o Anel como o alimento metafórico provado pelas personagens. Vale ressaltar que o artefato não somente continha parte da essência de seu criador – um ser espiritual –, mas tinha também o poder de transportar as personagens de um plano para outro e, assim, lhes conferia a invisibilidade no plano corpóreo. Ao utilizar o Anel as personagens acabavam provando do alimento espiritual e acabavam entrando em contato com esse universo.

O mero uso do artefato já era suficiente para modificar o sujeito, sendo esse um dos motivos de Frodo e de outros terem tido o direito de irem para Aman. Além disso, cabe ressaltar que Frodo, especificamente, também foi ferido com uma lâmina de Morgul – artefato maligno utilizado pelo Rei bruxo de Angmar, líder dos Nazgûl. Desse modo, além do uso do Anel, o corte sofrido por Frodo contribuiu para sua estada em Aman, sendo este o desenlace – de acordo com as funções de Propp – para a personagem.

A função final em *O Senhor dos Anéis* é a reparação do dano causado por Sauron, ocorre também o salvamento da perseguição, isto é, após Sam e Frodo destruírem o Anel, as Águias são enviadas e salvar os hobbits. Essas são os principais desenvolvimentos que ocorrem na obra, mas existem ainda outras sequências que correspondem ao modelo proppiano presente nos contos de magia. Além disso, esses contos, em geral, são motivados por uma busca pela fortuna, ou seja, é uma demanda incitada pela ambição. Isso vai ao encontro do que ocorre em *O Senhor dos Anéis*, cuja trama é movida justamente por essa paixão: tem-se aqui uma busca que ambiciona o poder.

Por conseguinte, conforme já abordado anteriormente, vale lembrar que a jornada de Frodo não é solitária: em *O Senhor dos Anéis* a figura do herói é fragmentada entre os nove integrantes da comitiva do Anel, em que cada qual compõe esse único corpo heroico. A fragmentação é, ainda, uma das características, não somente do romance moderno, mas do próprio modernismo. Assim, esse corpo heroico vai partilhar de uma aventura pela Terra-média, enfrentando os percalços de uma jornada de guerra, o que possibilita que Tolkien explore esse espaço maravilhoso percorrido pelo grupo. De acordo com o que explica Bakhtin (1997, p. 224) sobre o romance de viagem,

o herói, carente de traços particulares, é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço – as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) – possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida) [...]. O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e

contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc.

Desse modo, no que tange à definição do romance de viagem, conforme a ótica de Bakhtin, a narratividade de *O Senhor dos Anéis* vai ao encontro das características do romance de viagem. No romance tolkieniano, o decorrer da jornada desse corpo heroico é marcado pelo descritivismo espacial da Terra-média, isto é, do Mundo Secundário maravilhoso desse universo épico de fantasia.

Por conseguinte, vale ressaltar também que, embora esse corpo heroico seja diversificado e composto por integrantes de todas as diferentes raças dos Povos Livres da Terra-média, ainda assim não há uma única representante feminina integrando a Comitiva do Anel nessa jornada. A aparente carência de representatividade feminina no *legendarium* “tem, de tempos em tempos, despertado a atenção dos estudiosos do gênero” (RIOS, 2005, p. 15). Cabe então explorar sinteticamente o lugar da mulher em Tolkien.

#### 1.2.1.1.1 O feminino em Tolkien

No que tange à história da virilidade, Corbin, Courtine e Vigarello, (2015, p. 181, tradução nossa) ressaltam que “a superioridade masculina também se manifesta nos deslocamentos, nas viagens e no prestígio que os homens recebem de quem fica em casa”<sup>50</sup>, isto é, das mulheres. Em outros termos, isso ocorre pois o espaço doméstico é o local próprio da mulher. Por outro lado, o heroísmo, o impulso pela defesa do povo e a própria viagem ou aventura, por si só, são valores atrelados a virilidade.

A jornada de guerra é lugar comum do homem e, conseqüentemente, de personagens masculinas, não somente: a própria origem da guerra é uma atividade fomentada por homens. A mulher, por sua vez, deve restringir-se ao ambiente doméstico, ao mesmo tempo em que os

---

<sup>50</sup> “La supériorité masculine se manifeste aussi par les déplacements, les voyages et le prestige que les hommes en reçoivent auprès de celles qui restent au foyer” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2015, p. 181).

heróis são poderosos. Antes que você perceba, os homens e mulheres na plantação de aveia selvagem e seus filhos e as habilidades dos criadores e os pensamentos dos pensativos e as canções dos cantores fazem parte disso, todos foram pressionados a servir no conto do Herói. Mas não é a história deles. É dele<sup>51</sup> (GUIN, 1988, p. 02, tradução nossa).

O heroísmo é sempre desempenhado por homens, ao mesmo tempo em que as mulheres devem resignar-se em permanecer no lar, em um espaço doméstico. Há de se ressaltar que “a virilidade cavalheiresca formou, no final das Guerras de Religião, um modelo social enraizado na cultura da bravura e do pudor, duas qualidades etimologicamente associadas à figura do bravo”<sup>52</sup> (CORBIN; COURTINE e VIGARELLO, 2015, p. 181, tradução nossa) e isso acaba se refletindo na literatura. Com relação ao *legendarium*, especificamente, “a ideia é de que se trata de uma história exclusivamente masculina – como grande parte da ficção de cunho fantástico do século XX, escrita por autores homens para leitores homens, destacando personagens masculinos” (RIOS, 2005, p. 15).

A imagem do aventureiro na literatura é, em síntese, a representação da virilidade de sua sociedade patriarcal e a literatura tolkieniana, aparentemente, não destoa dessa imagem. Por outro lado, ao se analisar o *legendarium* é possível identificar que, embora o universo de Tolkien seja, *a priori*, majoritariamente masculino, as mulheres “não estão ali como objetos de decoração: em geral são fortes, decididas e praticam atos fundamentais no desenrolar das aventuras – para o Bem ou para o Mal” (RIOS, 2005, p. 15).

Assim, vale evidenciar o estudo do feminino trabalhado em *As Senhoras dos Anéis* (2005). A obra explora a mulher tolkieniana e desempenha uma análise “permitindo que, no mínimo, se questione vigorosamente a concepção de um universo exclusivamente masculino nos contos tolkienianos” (RIOS, 2005, p. 15). Nas narrativas de jornada, ou mesmo na épica clássica, enquanto as mulheres são relegadas ao espaço doméstico, em Tolkien, embora

---

<sup>51</sup> “Heroes are powerful. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his” (GUIN, 1988, p. 02).

<sup>52</sup> “la virilité chevaleresque formait, au sortir des guerres de Religion, un modèle social enraciné dans la culture de la prouesse et de la prudhomie, deux qualités étymologiquement associées à la figure du preux” (CORBIN; COURTINE e VIGARELLO, 2015, p. 181).

não haja a presença expressiva de mulheres no contexto bélico, a figura de Éowyn questiona justamente essa problemática, em um diálogo com Aragorn:

“Hey de ser escolhida sempre?”, indagou ela com amargura. “Hey de ser sempre deixada para trás quando os Cavaleiros partem, para cuidar da casa enquanto eles ganham renome e encontram comida e leitões quando retornam?”

“Poderá chegar logo um tempo”, disse ele “quando nenhum voltará. Então haverá necessidade de valor sem renome, pois ninguém há de recordar os feitos que se fazem na última defesa de vossos lares. Porém os feitos não serão menos valorosos por lhes faltar louvor.”

E ela respondeu: “Todas as tuas palavras só querem dizer: és uma mulher e teu papel é na casa. Mas, quando os homens tiverem morrido na batalha e na honra, tens permissão de ser queimada na casa, pois os homens não terão mais necessidade dela. Mas eu sou da Casa de Eorl, não uma serviçal. Sei cavalgar e empunhar a lâmina e não temo nem a dor nem a morte.”

“O que temes, senhora?”, perguntou ele.

“Uma gaiola”, disse ela. “Ficar atrás das barras até que o costume e a velhice as aceitem e que toda oportunidade de fazer grandes feitos tiver-se ido além da recordação ou do desejo.” (TOLKIEN, J., 2019e, p. 1139).

Éowyn não se resigna com o ideal da donzela palaciana, cujo destino é o lar. O discurso da heroína vai ao encontro da crítica feita por Guin, conforme o fragmento supracitado. Na perspectiva da heroína tolkieniana, o lugar da mulher lhe soa como um cárcere, em que o lar corresponde ao mesmo que uma gaiola: “Éowyn parecia ressentir-se de estar privada desse mundo, e pela possibilidade de ficar confinada ao papel único de esposa e geradora de descendentes” (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 45).

Por conseguinte, a heroína não aceita o papel feminino que lhe é outorgado “o desejo por glórias e por reconhecimento em batalha é algo novo, que não havia sido evidenciado em outras personagens femininas”. Assim, tal qual Joana D’arc, Éowyn, sob o nome de Dernhelm, se disfarça de cavaleiro, rejeitando o espaço doméstico e parte para a guerra em busca de honra e glória: “Éowyn agiu como nenhuma outra mulher antes vista na obra do professor: disfarçou-se como um cavaleiro e rumou para a batalha. Ela não tinha mais qualquer esperança, e cavalgou confessadamente em busca da morte” (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 45).

Sob essa perspectiva, a heroína tolkieniana prefere rumar para a morte no campo de batalha do que resignar-se ao seu destino doméstico, enquanto mulher. Não obstante, é justamente pelas mãos de Éowyn, uma mulher, que o Rei Bruxo de Angmar, Senhor dos Nazgûl, é morto. No que concerne ao papel de Éowyn na morte do Nazgûl, cabe contextualizar que, de acordo com uma profecia, o Rei Bruxo não poderia ser morto por “nenhum homem vivente” (TOLKIEN, J. 2019e, p. 1215). Nesse episódio, Tolkien faz uso da ambiguidade por meio de um jogo de palavras, cabe aqui, desse modo, analisar o texto em sua língua original:

A sword rang as it was drawn. ‘Do what you will; but I will hinder it, if I may.’  
‘Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!’  
Then Merry heard of all sounds in that hour the strangest. It seemed that Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel. ‘But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am, Éomund’s daughter. You stand between me and my lord and kin. Begone, if you be not deathless! For living or dark undead, I will smite you, if you touch him’<sup>53</sup> (TOLKIEN, J., 2007b, p. 1100-1101, grifo nosso).

Após Éowyn revelar-se como mulher, e não como homem, o próprio Nazgûl “não deu resposta e ficou-se silencioso, como se de repente duvidasse” (TOLKIEN, J. 2019e, p. 1215). Assim, embora nenhum homem vivente seja capaz de matar o Senhor dos Nazgûl, Éowyn é quem desfere o golpe final que o mata. A profecia é quebrada pois ocorre aqui uma combinação de elementos que culminará na morte do Nazgûl. O Senhor de Angmar é morto pelas mãos de uma mulher, e não de um homem e com um golpe de um hobbit com adaga encantada:

Logo à esquerda, de frente para eles, estava de pé aquela a quem chamara Dernhelm. Mas o elmo de seu segredo tombara dela, e seus cabelos luzidios, libertados das amarras, brilhavam com ouro pálido em seus ombros. Seus olhos cinzentos como o mar, eram duros e ferozes, e, no entanto, havia lágrimas em

---

<sup>53</sup> “Uma espada tiniu ao ser desembainhada. ‘Faze o que quiseres; mas eu te impedirei se puder.’ ‘Impedir-me? Tolo que és. Nenhum homem vivente pode impedir-me’. Então Merry ouviu o mais estranho de todos os sons naquela hora. Parecia que Dernhelm ria, e a voz nítida era como o tinir do aço. ‘Mas eu não sou homem vivente! Contemplas uma mulher. Éowyn eu sou, filha de Éomund. Puseste-te entre mim e meu senhor e parente. Vai-te, se não és imortal! Pois, sejas vivente ou obscuro morto-vivo, eu te abaterei se o tocares’” (TOLKIEN, J. 2019e, p. 1214-1215).

suas faces. Tinha uma espada na mão e ergueu o escudo contra o horror dos olhos do inimigo [...].

De chofre a grande besta bateu as asas hediondas, e o vento delas era imundo. Saltou mais uma vez no ar e então mergulhou veloz sobre Éowyn, guinchando, atacando com o bico e as garras.

Ainda assim ela não titubeou; donzela dos Rohirrim, filha de Reis, delgada, mas como lâmina de aço, bela, mas terrível. Desferiu um rápido golpe, hábil e mortal. Cortou em dois o pescoço estendido, e a cabeça decepada caiu como uma pedra. Saltou para trás enquanto o imenso vulto despencava em ruína, com as vastas asas estendidas, amarrotado na terra; e com sua queda a sobra se desfez. Uma luz caiu sobre ela, e seus cabelos brilharam ao nascer do sol [...].

A espada de Merry o ferira por trás, transpassando o manto negro e, subindo sob a cota de malha, retalhara o tendão atrás do enorme joelho [...].

Depois, cambaleando, lutando para se levantar, com sua última força ela empurrou a espada entre a coroa e o manto, no momento em que os grandes ombros se inclinavam à sua frente [...]. Mas eis que o manto e a cota estavam vazios. Agora jaziam informes no chão, dilacerados e em desordem; e um grito ascendeu pelo ar que estremecia e se desfez em um lamento estridente, passando com o vento, uma voz incorpórea e débil morreu e foi engolida e nunca mais foi ouvida naquela era do mundo (TOLKIEN, J. 2019e, p. 1214-1215).

O heroísmo de Éowyn ao matar a criatura é narrado com uma riqueza de detalhes grandiosa, que enfatiza o heroísmo épico da personagem, ao mesmo tempo em que não subestima a capacidade de Merry, um Pequeno, e reforça a colaboração do hobbit na batalha. A morte do Rei Bruxo de Angmar e o cumprimento da profecia só ocorreu devido a atuação conjunta das personagens. Primeiramente, Éowyn o golpeia no pescoço, decepando-o, Merry em seguida desfere um golpe com uma espada de Arnor que fora enfeitiçada. O golpe final é desferido por Éowyn que faz cessar o encanto e desfaz o efeito que o Anel do Poder exercia sobre a criatura.

A profecia de que nenhum homem poderia matar o Senhor de Angmar é quebrada e ele é morto pelas mãos de uma mulher e de um hobbit. A ambiguidade utilizada por Tolkien nesse jogo intertextual remete tanto ao mitológico oráculo de Delfos, quanto a Shakespeare: antes de se tornar o Rei Bruxo de Angmar, o Nazgûl era um homem mortal. Não somente, ele era um dos nove homens do qual o poema do Anel se refere. Corrompido por sua ambição, acaba transformando-se no Senhor dos Nazgûl, isto é, em um Espectro do Anel, semelhante ao que ocorre em *Macbeth* (1623).

Na tragédia shakespeariana, o general homônimo à obra, “um homem cheio de qualidades, bom súdito e melhor general, [...] a certa altura é dominado pela ambição” (HELIODORA, 2021, p. 501). Macbeth recebe uma profecia e é coroado após assassinar o rei Duncan. Corrompido pelas suas ações, o antigo general e agora rei, recebe a profecia de que “ninguém parido por mulher fere Macbeth” (SHAKESPEARE, 2021, p. 570). Todavia, quem o mata é justamente Macduff, um homem que não fora nascido de uma mulher, pois havia sido “arrancado fora do tempo ao ventre de sua mãe” (SHAKESPEARE, 202, p. 604).

O intertexto entre Tolkien com *Macbeth* ocorre, assim, por meio de uma personagem ambiciosa que é corrompida. Em ambos os casos se tem uma profecia ambígua de que não seriam mortos de determinada maneira – em Macbeth por nenhum homem nascido de uma mulher; e em Tolkien por um homem vivente –, mas nos dois casos a profecia mostra-se dúbia e acaba cumprindo-se, com a morte da personagem.

Em *O Senhor dos Anéis* o papel que Éowyn desempenha na morte do Senhor dos Nazgûl é essencial para evidenciar a força da mulher tolkieniana. Cabe ressaltar que Éowyn não é uma exceção em um universo predominantemente masculino. Não cabe aqui traçar um panorama de cada representante feminina significativa em Tolkien, tal qual se tem em *Senhoras dos Anéis*, embora essa seja uma linha analítica importante para se estudar na obra de tolkieniana. No entanto, cabe ressaltar que

Tolkien não se ateu de maneira absoluta nem àquela ‘visão majoritária’ de sua sociedade, uma Inglaterra rural ainda herdeira do pensamento vitoriano, nem às restrições da doutrina católica, que ele tanto amava e respeitava. Em sua ficção, deixou que cada personagem tomasse os caminhos que lhe eram naturais em vista das características psicológicas desenvolvidas para cada uma (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 45).

Embora a jornada da Comitiva do Anel, em *O Senhor dos Anéis*, seja realizada exclusivamente por homens, Éowyn e outras mulheres, tem um significativo espaço no *legendarium*. As entesposas, por exemplo, desempenham um papel paradoxal em Tolkien: ao mesmo tempo em que não há nenhuma representante feminina da raça, haja vista que todas elas

desapareceram da Terra-média, essa ausência é também essencial, pois enfatiza a importância da mulher para a raça dos ents.

O desaparecimento das entesposas é responsável pela extinção de toda uma raça de personagens. Não somente, mesmo sem a presença de uma única personagem da raça, a mera ausência dessas mulheres, por si só, é representativa da força feminina da mulher tolkieniana:

Essas personagens não são, de forma alguma, passivas ou submissas aos machos da espécie. Cansadas de ficar no mesmo lugar, as entesposas simplesmente deixaram as florestas onde se supõe que viviam em família, com seus esposos e filhos – os *rebents*, ou entinhos (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 55).

A ausência das entesposas representa a mulher que não se resigna em ser somente uma esposa. A começar pelo próprio nome da raça, isto é, *entwives*, no original. A mulher da raça dos ents não era mais que uma mera esposa cujo sumiço evidencia “que elas procuravam sua realização como indivíduos”, desse modo, decidiram seguir sua própria aventura heroica e “acabaram deixando em segundo plano o casamento e a procriação” (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 55). Desse modo, as estudiosas ressaltam que as entesposas,

embora aparentadas com as árvores, estas condenadas a uma existência literalmente vegetal – com raízes presas ao chão – elas foram capazes de dar as costas a todo um sistema de vida e de sair pela Terra-média sem jamais retornar ou dar notícias, abandonando o papel de esposas e mães pelo de deusas culturais, quem sabe aventureiras (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 55).

Sob essa perspectiva, é possível compreender que a jornada, em Tolkien, acaba, de certa forma, rompendo com o padrão da figura masculina como único representante do herói clássico. Embora nenhuma mulher integre a comitiva do Anel, a literatura tolkieniana possui representantes femininas importantes para todo o *legendarium* e é justamente na figura de mulheres como Éowyn, Galadriel, ou Lúthien que repousa também a grandiosidade heroica tolkieniana.

Cabe ressaltar ainda que é na trama protagonizada por Lúthien, que se tem, além de seu heroísmo épico, um exemplo de conto de fadas na narrativa tolkieniana, em que a mulher protagoniza não somente a jornada, mas também o heroísmo. De acordo com Tolkien, essa é “a principal história de *O Silmarillion*, e que recebe o tratamento mais pleno, é a ‘História de Beren e Lúthien, a Donzela-élfica’” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 338: 13432).

Em síntese, no conto de *Beren e Lúthien*, é narrado o romance proibido entre o mortal proscrito Beren e a princesa imortal Lúthien, filha do Alto Rei Thingol e da maia Melian. Thingol, ao descobrir o relacionamento da filha, “encheu-se de raiva, pois a Lúthien ele amava acima de todas as coisas, colocando-a acima de todos os príncipes dos elfos; enquanto os homens mortais ele nem mesmo punha a seu serviço” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 4887: 13432). Incrédulo da capacidade do pretendente, o pai da jovem exige uma Silmaril<sup>54</sup> da coroa de ferro de Morgoth, para que a união se concretize.

Após a partida do jovem mortal para conquistar a Silmaril exigida em troca da mão de Lúthien, a princesa élfica descobre “que Beren jazia nas masmorras de Tol-in-Gaurhoth sem esperança de resgate” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5062: 13432). A heroína élfica decide ir libertar Beren, mas o Rei descobre seu plano. Thingol, então, “se encheu de temor e assombro” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5062: 13432).

Temeroso, o Alto Rei manda construir “uma casa de madeira, e ali Lúthien teve de morar; e as escadas eram retiradas e guardadas, salvo apenas quando os serviçais de Thingol traziam a ela as coisas de que precisava” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5071: 13432). Assim, a princesa élfica torna-se prisioneira. No entanto, tal qual em Rapunzel, Lúthien

lançou suas artes de encantamento, e fez com que seu cabelo crescesse em grande comprimento, e com ele teceu um manto escuro que envolvia a sua beleza como uma sombra, e esse estava carregado de um feitiço de sono. Das tramas que sobraram, ela trançou uma corda e a deixou cair de sua janela; e, conforme a ponta balouçava acima dos guardas que se sentavam sob a árvore, eles caíram em um sono profundo. Então Lúthien desceu de sua prisão e, envolta em seu manto

---

<sup>54</sup> Uma das três joias criada pelo alto-elfo Fëanor com a luz das árvores sagradas Talperion e Laurelin – responsáveis pela iluminação do planeta antes que o sol e a lua surgissem. Após a destruição das árvores sua luz permanecera preservada apenas nas três Silmarilli. As pedras foram, posteriormente, roubadas por Morgoth, que as incrustara em sua coroa.

sombrio, escapou de todos os olhos e desapareceu de Doriath (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5081: 13432).

Nota-se aqui que a princesa élfica não aguarda passivamente pelo seu resgate. Lúthien Tinuviel é, não somente sua própria heroína, mas aqui é a princesa que irá salvar seu amado, enfrentando Morgoth e Sauron, os mais poderosos antagonistas da literatura tolkieniana.

Por conseguinte, a trama retrata, inicialmente, o lugar-comum de casais separados pela morte de uma das partes, temática calcada nos mitos e explorada também desde Romeu e Julieta, por exemplo. Além disso, ocorre a divinização da mulher amada, Lúthien não é menos que filha de uma maia e do Alto Rei dos elfos Teleri. Essa divinização, *a priori*, reproduz estereótipos românticos já obsoletos para a época de produção do conto. Todavia, Tolkien subverte essa representação apresentando o protagonismo ativo de Lúthien em toda a trama e, ao final, é a mulher que resgata o ser amado da morte:

Decidida e senhora de seus atos, a filha de Melian não se deixou deter pelas ordens do pai e foi à procura de seu amado Beren até os domínios do primeiro Senhor do Escuro. Usando a astúcia e os poderes herdados da mãe, ela derrotou Sauron numa disputa de Cantos de Poder, adormeceu Morgoth e roubou-lhe a Silmaril incrustada na coroa (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 36).

Lúthien Tinuviel subjuga Morgoth e Sauron, tornando-se não somente uma heroína que protagoniza ativamente em sua própria história, mas “a única de sua raça que conseguiu algo semelhante – machos incluídos” (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 36). Vale lembrar que, em Tolkien, foi por meio de uma dissonância musical que iniciou-se a corrupção oriunda de Melkor-Morgoth: “o desacordo de Melkor se ergueu em alarido e contendeu com ele, e, de novo, havia uma guerra de som mais violenta do que antes, até que muitos dos Ainur ficaram desanimados e não cantaram mais, e Melkor tinha o comando” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 651: 13432).

Lúthien herdara o poder do canto de sua mãe e, embora a maia Melian fosse da mesma ordem hierárquica que Sauron, seu marido ainda era apenas um elfo. Lúthien então era meio-elfa, meio-maia, isto é, embora a heroína tenha descendência divina, sua ordem hierárquica é menor que a de Sauron por ser mestiça e, conseqüentemente, de Morgoth. Entretanto, Lúthien conseguiu,

sozinha, derrotar Sauron e encantar Morgoth, roubando-lhe a Silmaril exigida por seu pai a Beren, em troca de sua mão em casamento.

O casal conquista a joia, o que acaba, por fim, custando a vida do herói. Com seu canto, Lúthien comove o vala Mandos – responsável pelo julgamento dos *fëa*, isto é, dos espíritos –, que permite o retorno de Beren, sendo ele o único dentre os mortais a voltar da casa dos mortos. Para tanto, Mandos impusera que a heroína renegasse sua imortalidade e, assim, sua beleza se tornaria apenas uma lembrança nas canções lendárias tolkienianas.

O conto ainda pode ser relacionado com o mito grego de Orfeu e Eurídice, que narra o trágico romance entre um músico que desposa uma ninfa: Eurídice falece e, com sua música, Orfeu persuade Hades a libertá-la, desde que o músico não olhe para a ninfa até que ela tenha sido liberta. Todavia, Orfeu olha “antes de ter saído dos Infernos: Eurídice desapareceu então, imediatamente, e desta vez para sempre” (HACQUARD, 1996, p. 225). Na percepção de Tolkien a trajetória de Lúthien e Beren ocorre de maneira contrária ao mito de Orfeu:

Na história principal de *Lúthien e Beren*, Lúthien tem permissão, como uma exceção absoluta, de privar-se da “imortalidade” e tornar-se “mortal” – mas quando Beren é morto pelo Lobo-guardião dos Portões do Inferno, Lúthien obtém um breve intervalo no qual ambos retornam à Terra-média “vivos” – embora sem entrar em contato com outras pessoas: uma espécie de lenda de Orfeu ao contrário, mas de Pena, não de Inexorabilidade (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 323).

A relação entre o mito de Orfeu e o conto de Tolkien é evidente, não somente pelo intertexto ter sido apontado diretamente pelo autor, mas também pelas próprias características encontradas no texto que corroboram o que Tolkien afirmara. O conto de *Beren e Lúthien* confirma por si só a relação intertextual com o mito de Orfeu: em ambos a figura da mulher amada relaciona-se ao divino; ocorre a separação do casal devido a morte de uma das partes; e o sobrevivente consegue persuadir a morte por meio de sua música. Em Tolkien (2019a, posição 5508: 13432)

a canção de Lúthien diante de Mandos foi a mais bela canção que jamais em palavras foi tecida e a mais pesarosa canção que jamais o mundo há de ouvir. Sem mudança, imperecível, é cantada ainda em Valinor além do que escuta o mundo e,

ouvindo, os Valar se entristecem. Pois Lúthien entrelaçou dois temas de palavras, do pesar dos Eldar e da tristeza dos Homens, das Duas Gentes que foram criadas por Ilúvatar para habitar em Arda, o Reino da Terra em meio às estrelas inumeráveis. E, enquanto se ajoelhava diante dele, suas lágrimas caíam sobre os pés do Vala feito chuva sobre as pedras; e Mandos se comoveu até se apiedar, ele que nunca antes assim se comovera nem o fez desde então.

Desse modo, *Beren e Lúthien* vai ao encontro do que explica Coelho (1987, p.13) sobre os contos nórdicos e eslavos, nos quais ocorre, frequentemente, “a busca inversa: a princesa (ou plebeia) sai em busca do *príncipe*, vencendo terríveis provas, até que ela possa ‘desencantá-lo’ e ambos se unirem para sempre”. Além disso, tem-se em Tolkien uma trama que se constitui enquanto um conto de fadas clássico, haja vista os percalços enfrentados pelo heroico casal em busca do ideal romântico:

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado (COELHO, 1987, p. 13, grifos do autor).

Ainda de acordo com Coelho (1987, p. 13), os contos de fadas são caracterizados sempre pela presença do maravilhoso, independente da presença de fadas. Apesar disso, “seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica”, isto é, esses contos dispõem de elementos como “reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida”. Não somente, segundo Coelho (1987, p.13), eles têm ainda “como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher”.

Por conseguinte, Coelho (1987, p. 14) também distingue, os contos de fadas dos contos maravilhosos. No primeiro tipo ocorre uma busca da realização interior por meio do amor, isto é, a problemática é de cunho existencial. Nos contos maravilhosos, por sua vez, a jornada tem um apelo social: a busca de realização da personagem pela fortuna material. Embora esses contos também se passem em um universo maravilhoso, em geral, o

desenvolvimento da narrativa é no cotidiano, sem a presença de fadas e “têm como eixo gerador uma *problemática social*” (COELHO, 1987, p. 14, grifos do autor).

Nesse sentido, os contos maravilhosos, de acordo com o olhar da estudiosa, têm um enfoque sempre voltado para “o desejo de autorrealização do *herói* (ou anti-herói)”. Em outras palavras, sua jornada tem um caráter ambicioso e está atrelada, “geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física*” (COELHO, 1987, p. 14, grifos do autor), é uma problemática social que impulsionará as aventuras de busca desse tipo.

*Beren e Lúthien*, por sua vez, contribui não somente para ilustrar o poder da mulher tolkieniana, mas também colabora em intensificar a complexidade da narratividade no *legendarium*, uma vez que além da narrativa ser representante do conto de fadas romântico, ocorre ainda o hibridismo com a épica tolkieniana.

Sob essa perspectiva, para permanecer ao lado do amado, a donzela élfica renuncia à sua imortalidade para tornar-se “apenas uma memória em canção” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5531: 13432). A escolha de Lúthien culmina na criação de uma heroína lendária, cuja canção sobre sua aventura romântica irá propagar-se por eras. Outro fator a se ressaltar sobre o conto de *Beren e Lúthien* é a presença da autoficção:

**Figura 4** – Túmulo de J. R. R. Tolkien e de Edith Mary Tolkien



Fonte: Hoffmann (2019, n. p.)

*Lúthien* – a única coisa que se lê, na lápide do túmulo de Edith Mary Tolkien, é o nome élfico criado por seu marido. Em uma carta a seu filho, o epitáfio de Edith deveria ser, segundo Tolkien: “breve e seco, exceto por *Lúthien*, que me diz mais do que uma quantidade imensa de palavras: pois ela era (e sabia que era) minha *Lúthien*” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 696). No ano seguinte, Beren seria acrescentado à lápide, logo abaixo de J. R. R. Tolkien, segundo White (2016, p. 97-98):

A inspiração para começá-la [a obra] veio quando Edith dançou para ele no bosque, perto de uma de suas casas temporárias durante a guerra, em Roos, Yorkshire. Por isso Tolkien sempre associou “Beren e *Lúthien*” a ele e Edith. Em sua mente, os esforços do casal que descreve na história refletiam as batalhas da vida real que ele e Edith tinham enfrentado e vencido.

Após o falecimento da esposa, o autor relaciona a narrativa com sua vida: “mas a história deu errado e fui deixado, e eu não posso implorar diante do inexorável Mandos” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 697). Apesar de seu caráter insólito, o conto imbrica-se à história de amor vivida pelo autor com sua esposa, Edith, que mais tarde foi narrada ao seu filho, transformando-se em uma memória pessoal também para Christopher:

Esse conto foi escolhido *in memoriam* por causa de sua presença profundamente enraizada na própria vida dele [Tolkien] e por sua intensa reflexão sobre a união de *Lúthien*, a quem chamou de “a maior dos Eldar”, com o Homem mortal Beren, sobre seus destinos e sobre suas vidas. Ele remonta um caminho distante da minha existência, pois é minha mais antiga recordação efetiva de algum elemento em uma história que me estava sendo contada – não simplesmente uma imagem lembrada do local da narrativa (TOLKIEN, C., 2018, p. 17).

Nesse sentido, se Tolkien se utiliza de traços de sua vida pessoal e leva-as para a ficção, *Beren e Lúthien* acaba, igualmente, por se entrelaçar às vidas de pai e filho: o conto insere-se, desse modo, aos estudos das escritas de si. Segundo Doubrovsky (1988, p. 70 apud KLINGER, 2012, p. 47), a autoficção não seria “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”.

A autoficção permeia o conto desde sua gênese: “conheci a Lúthien Tinúviel de meu próprio ‘romance’ pessoal, com seu longo cabelo escuro, seu belo rosto e seus olhos estrelados e sua linda voz” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 690). As características de Edith são levadas para a construção da personagem, mas, além dos atributos físicos, o autor sempre evidencia a alegria de Lúthien com a dança e o encantamento de Beren ao vê-la dançar. A heroína de Beren dançava tal qual sua esposa, Edith, dançou durante um passeio do casal:

Nunca chamei Edith de *Lúthien* — mas ela foi a fonte da história que no devido tempo tornou-se a parte principal do *Silmarillion*. Foi primeiramente concebida em uma pequena clareira em um bosque repleta de cicutas em Roos em Yorkshire [...]. Naqueles dias seu cabelo era preto, sua pele clara, seus olhos mais brilhantes do que você os viu, e ela sabia cantar — e *dançar*. (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 697).

A história narrada no conto carrega traços de uma lembrança afetiva vivida pelo autor e sua esposa: a clareira de cicutas tornou-se especial. Tolkien relata que, quando estavam sozinhos, ainda se encontravam sempre na clareira e andavam de mãos dadas: “muitas vezes para fugir da sombra da morte iminente antes de nossa última despedida” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 697-698).

Ademais, o caráter autofictício da obra aparece no próprio nome de sua heroína: “Tinúviel, o rouxinol, por causa da beleza de seu canto ao crepúsculo sob as árvores” (TOLKIEN, J. 2018, p. 110). No conto, Lúthien cantava como um rouxinol, pássaro cujo canto, audível sobretudo durante a noite, mais se assemelha a um assobio. De maneira semelhante, os jovens Tolkien e Edith, ainda na adolescência e no início de um romance proibido, “inventaram um assobio particular. Quando o escutava de manhãzinha ou na hora de deitar-se, Ronald ia para a janela e debruçava-se – Edith estava lá embaixo, na sua janela, esperando por ele” (CARPENTER, 1992, p. 31). Assim, até mesmo as memórias vivenciadas no início de um romance ainda juvenil, influenciaram na construção do conto, conferindo-lhe aqui mais uma centelha de autoficcionalidade.

Por conseguinte, a importância desse conto para o *legendarium* repousa também na maneira em como esse texto, especificamente, se entrelaça com o todo. Conforme abordado anteriormente, em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, a pedido de Sam, Aragorn retomar a lenda de Lúthien Tinúviel e contará aos hobbits como a heroína tornara-se a canção que ressoa desde os dias antigos, pois

essa sina ela escolheu, abandonando o Reino Abençoado e pondo de lado toda reivindicação a parentesco com os que lá habitam; para que, assim, qualquer que fosse a tristeza que os aguardasse, as sinas de Beren e Lúthien pudessem ser unidas, e seus caminhos seguissem juntos para além dos confins do mundo. Assim foi que, única entre os Eldalië, ela morreu de fato e deixou o mundo muito tempo atrás. Contudo, em sua escolha, as Duas Gentes foram unidas; e ela é a progenitora de muitos em quem os Eldar veem ainda, embora todo o mundo esteja mudado, a semelhança de Lúthien, a bem-amada que eles perderam (TOLKIEN, J., 2019a, posição 5531: 13432).

Assim, o lendário se entremeia ao factual, e é retomado em *O Senhor dos Anéis* sob a forma de canção, tal qual a sina escolhida pela protagonista. O fado de Beren e Lúthien torna o casal progenitor de toda uma linhagem mestiça de eldar e de humanos. De maneira semelhante ao que ocorre com Adão e Eva, progenitores de toda a raça humana, ou de Abraão, que recebeu de Deus a promessa de que seria pai de toda uma nação. Em Tolkien ocorre a união das “Duas Gentes”, isto é, entre a raça dos elfos com a raça dos humanos. Além disso, Beren e Lúthien são os ancestrais de Elros e Elrond, sendo Elros o primeiro rei de Númenor, que escolhe<sup>55</sup> a mortalidade da raça humana e Elrond o meio-elfo que prefere a imortalidade própria dos elfos.

Elros é antepassado distante de Aragorn, o que explica a longevidade do Caminheiro, haja vista que, sendo seu ancestral um meio-elfo que decidiu trilhar o caminho dos mortais, lhe foi concedido, junto à sua escolha, a longevidade. Já Elrond é pai de Arwen, isto é, ocorre um parentesco distante entre o casal: decorre-se cerca de 2689 anos separando as personagens, que

---

<sup>55</sup> A escolha é devido a linhagem dos irmãos: “Eärendil é filho de Túor e pai de Elros (o Primeiro Rei de Númenor) e Elrond, a mãe destes sendo Elwing, filha de Dior, filho de Beren e Lúthien: assim, o problema dos Meio-elfos une-se em uma linhagem. A idéia é de que os Meio-elfos possuem um poder (irrevogável) de escolher, que pode ser adiado, mas não permanentemente, o destino de que família compartilharão” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 323).

podem ser considerados primos em um grau remoto. Além da ascendência de Beren e Lúthien em comum, Aragorn e Arwen também partilham seu próprio conto de fadas no qual em muito se assemelha com a trama de seus antepassados.

Com a história do casal de *O Senhor dos Anéis*, ocorre novamente, a relação entre o menor e o magnânimo – *Beren e Lúthien*, enquanto um conto, vincula-se à trama épica de *O Senhor dos Anéis*. Retoma-se com Aragorn e Arwen, ao final da Terceira Era, a saga heroica lendária que ocorrera ainda na Primeira Era com seus antepassados. Vale ressaltar que Arwen era frequentemente comparada à sua trisavó, sendo considerada uma espécie de retorno de Lúthien, tamanha era sua beleza e semelhança física com sua antepassada.

Outrossim, as semelhanças ocorrem para além de uma mera comparação física, haja vista que as confluências entre Arwen e Lúthien se dão “em aparência, personalidade e destino” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 323). O fado da Estrela Vespertina, conforme ela também é conhecida, se assemelha ao de Lúthien: em ambos os casos ocorre toda uma problemática entre imortalidade e mortalidade e também o impasse entre o romance e casamento de personagens de raças distintas. Nas duas histórias ocorre o relacionamento de meio-elfas e imortais que se apaixonam por humanos e mortais.

Tal qual ocorre com Beren, Aragorn descende de uma linhagem real, mas não dispõe de um reinado, passa anos vivendo como Caminheiro em meio a florestas e só desposou Arwen após combater contra Sauron e, junto à Comitiva do Anel, ganhar a guerra. Já Beren, antepassado distante de Aragorn, também descende de reis, mas é proscrito e sem um reino, o herói igualmente sobrevive em meio a uma floresta e combateu Morgoth e Sauron para poder se casar com Lúthien.

Além disso, embora Arwen não tenha muito destaque em *O Senhor dos Anéis*, seu papel para a trama é significativo. Porém, diferente de suas antepassadas – a Estrela Vespertina é, também, neta de Galadriel –, a atuação de Arwen no *legendarium* é mais pacífica, o que não diminui sua importância na literatura tolkieniana:

Em casa, sozinha e triste, apreensiva em relação ao futuro daqueles que lhe eram caros, a senhora élfica cuidadosamente bordou o estandarte que era o símbolo de seu amado e de seu legado. Durante a batalha nos campos de Pelennor esse estandarte foi sustentado por Aragorn, no momento em que chegava em auxílio dos companheiros de batalha. Esse símbolo, primorosamente bordado por Arwen, trouxe esperança para os corações dos bravos homens e medo para os servos do Inimigo, quando brilhou à luz do sol (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 76).

Nesse sentido, a participação de Arwen na Guerra do Anel se materializa por meio do estandarte confeccionado pela donzela. Embora a Estrela Vespertina não tenha participado ativamente na Batalha, a donzela é personificada por meio de sua tessitura. A simbologia que consta no estandarte acaba presentificando a figura de Arwen, o que dá forças e encoraja Aragorn. O estandarte também contribuiu para que ocorresse a vitória da batalha, pois, ao chegar em auxílio, Aragorn exhibe o presente de Arwen.

Desse modo, os combatentes são revigorados pelo estandarte, pois percebem que as forças reunidas por Aragorn chegaram em auxílio contra as tropas de Sauron. Além disso, Arwen havia bordado, justamente, os antigos símbolos<sup>56</sup> que representavam o reinado que Aragorn herdara, assim, o estandarte hasteado simboliza ainda o próprio retorno do rei, o que também os inspira na batalha. Por conseguinte, ao se ter algumas convergências entre a história de Beren e Lúthien com a história de Aragorn e Arwen é como se Tolkien fechasse um ciclo, pois retoma-se, ao final da Terceira Era, uma saga heroica lendária que ocorrera ainda na Primeira Era.

Sob essa perspectiva cabe ressaltar aqui que, embora o longo período que antecede a Terceira Era possa ser considerado como seu passado lendário, o *legendarium* como um todo é por si só lendário, pois transcorre em um passado absoluto como um todo. Em outras palavras a Terceira Era também é lendária, pois é, por sua vez, o passado absoluto da Quarta Era. Vale ressaltar que, para Bakhtin, (2002, p. 408), sobre o mundo épico:

O passado absoluto está separado de todos os tempos posteriores, ele é absoluto e perfeito. Ele é fechado, como um círculo, e dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído. No mundo épico não há lugar para o inacabado, para o que não

---

<sup>56</sup> Arwen tece o emblema da Árvore Branca de Gondor, as Sete Estrelas que representam a casa do antepassado de Aragorn, Elendil, e a coroa dele.

está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro; ele se satisfaz em si mesmo, não pressupõe nenhum prolongamento e nem precisa dele. As definições temporais e axiológicas estão fundidas aí num todo (como nos antigos extratos semânticos da língua). Tudo aquilo que participa deste passado, o faz na sua autêntica essencialidade e significação, mas, por outro lado, adquire um acabamento e uma conclusão, e despoja-se, por assim dizer de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real. A conclusão absoluta e o seu caráter acabado – eis os traços essenciais do passado épico, axiológico e temporal

Assim, é possível aplicar as elocubrações de Bakhtin sobre a épica no *legendarium* tolkieniano. Ao se levar em consideração que *O Retorno do Rei* leva esse nome justamente por ser a obra que encerra a Terceira Era, é como se a saga de Aragorn e Arwen encerrasse o ciclo mitológico tolkieniano.

Sob essa perspectiva, ao mesmo tempo em que se tem em Lúthien uma protagonista que vem para representar um heroísmo ativo da mulher tolkieniana, Arwen vem como representante de uma faceta feminina mais angelical e passiva. Lúthien, por sua vez, é uma heroína desse passado mitológico longo, enquanto Arwen, sua descendente, vem para fechar esse ciclo lendário.

Por conseguinte, no que concerne aos estudos das narrativas de jornada, a demanda do Anel – no qual Aragorn tem relevante participação –, por si só, já atua como a jornada que representa “uma busca coletiva em prol de todos os povos livres residentes na Terra-média e se alinha ao último intento de reconciliação advindo do tema mitológico da dissonância musical de Melkor” (ROSSI; STAINLE, 2019, p. 295, grifo nosso). Nesse sentido, a destruição do Anel e, conseqüentemente de Sauron, encerra o ciclo de corrupção advindo da ambição de Melkor do início dos tempos. Com relação ao discurso épico, de acordo com as palavras de Bakhtin (2002, p. 408):

O discurso épico é anunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado *sob nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo, ou penetrar nas suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo.

Aplicando as elocubrações do estudioso sobre o discurso épico na literatura tolkieniana, é possível compreender que as narrativas que integram o *legendarium*, pertencem a esse passado absoluto inacessível. Assim, o modo como Tolkien resolveu a problemática para que essa épica se relacionasse com sua época foi por meio da criação desse alter ego, que teria tido acesso à essa literatura épica mitológica de *Eä* e teria organizado e traduzido esses textos lendários.

De acordo com as cartas de Tolkien (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 470), haveria uma lacuna temporal fictícia de cerca de 6.000 anos entre a data de escrita das obras, isto é entre o alter ego de Tolkien e a queda da torre de *Barad-dûr*<sup>57</sup> – a torre escura, como também é conhecida – ao final da Terceira Era.

Sob essa perspectiva, o passado absoluto em Tolkien encerra-se com o início da Quarta Era: a mitologia tolkieniana é fechada circularmente, ou seja, com o início desse último ciclo finda-se a fantasia: não há mais espaço para o sobrenatural e o caráter maravilhoso existe apenas nesse espaço temporal lendário e épico absoluto, por isso que o *legendarium* como um todo é mitológico.

Em síntese, a cronologia que antecede as três grandes Eras do Sol é registrada como o período Antes do Tempo, seguido dos Anos da Lâmpadas e dos Anos das Árvores. Com a destruição de Telperion e de Laurelin, tem-se a criação do sol e da lua e o início dos Anos do Sol, esse período é dividido em três Eras. O intervalo temporal entre o final da Terceira Era – isto é, a destruição do Anel e a derrocada de Sauron – e a contemporaneidade equivaleria ao final da “Quinta Era, se as Eras forem da mesma duração da S.E. e T.E.. Porém, creio que elas tenham acelerado, e imagino que na verdade estamos no final da Sexta Era, ou na Sétima”, segundo as palavras do escritor (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 470).

Por conseguinte, *O Senhor dos Anéis* é, cronologicamente, a obra que narra a última grande jornada de toda essa trama épica que inicia-se na Primeira Era e encerra-se na Terceira Era e somente então que o tradutor-

---

<sup>57</sup> *Barad-dûr* foi a principal fortaleza construída por Sauron na terra de Mordor e com a destruição do Anel, a torre também foi derrubada, pois era sustentada pelo poder do maia.

personagem fictício J. R. R. Tolkien traduzirá toda essa saga de fantasia para a posteridade, em uma realidade que seria exterior à épica. Essa lacuna temporal é, na verdade, indefinida, e sua distância “evidentemente longa” entre o passado absoluto e a época de escrita da obra foi uma das maneiras que Tolkien encontrou para produzir verossimilhança e “credibilidade literária” suficientes em seu universo absoluto (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 470).

Há de se considerar, por conseguinte, que para Bakhtin, (2002, p. 408), “o passado épico, separado das épocas posteriores por uma fronteira impenetrável, se mantém e se desvela somente na forma de uma lenda nacional”. Nesse sentido, o *legendarium* se constitui, desse modo, como a lenda nacional de Arda, em que se tem em *O Senhor dos Anéis* o desenlace desse passado épico narrado nessas grandes eras mitológicas.

Tolkien apoiou-se na narratividade e na estrutura mítica tradicional, para conceber um corpo de lendas, o mais próximo possível, de uma mitologia criativa, ou subcriativa. O *legendarium* tolkieniano é, por sua vez, o resultado do entrecruzamento do mitológico ao moderno. Para além da presença de traços de uma mitologia tradicional na narratologia de Tolkien ocorre ainda a influência de seu próprio tempo no *legendarium*. Desse modo, cabe aqui explorar ainda a presença da modernidade nesse universo lendário que se propõe a ser mitológico, mas ao mesmo tempo também é moderno e representante de seu tempo.

### **1.3 A influência da modernidade no *legendarium***

Embora a publicação de *O Senhor dos Anéis* tenha sido somente em 1954, o *legendarium* tolkieniano tem sua publicação de estreia em 1937, com *O Hobbit*. A criação de Eärendil, sua primeira personagem a integrar o *legendarium*, remonta à 1914. Assim, conforme visto no estudo anterior sobre a narratividade em Tolkien, constatou-se que é possível considerar que sua produção literária não somente integra o modernismo inglês, como também sua literatura é fruto da modernidade.

Apesar de a era moderna ser marcada já no século XV com as Grandes Navegações e de ter os iluministas como precursores dessa linha de pensamento, literariamente, a “modernidade, no sentido de caráter do que é

moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire” (COMPAGNON, 1999, p.17), o poeta considerado o pai da modernidade. Assim, tendo em vista o período o qual Tolkien se circunscreve, é possível fazer uma leitura de seu projeto literário como uma reação artística a esse período.

Vale ressaltar que, com relação a esse período especificamente, “o mundo europeu que tenta se recompor após a hecatombe da guerra é outro. Não há mais lugar para certezas; os deuses estão mortos e a solidão do homem na terra devastada será um dos temas dominantes da era que se inicia” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 72). Por sua vez, a solidão dos heróis tolkienianos, em um universo dominado seja pelas trevas de Morgoth, seja pelo terror da guerra de Sauron, é uma das problemáticas enfrentadas por suas personagens. Por conseguinte, ainda sobre essa época entreguerras, Benjamin (1987, p. 198, grifo nosso) lembra que

da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. [...]. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e, sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem que nada permanecia inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosão, o frágil e minúsculo corpo humano.

Segundo o estudioso, tais acontecimentos empobreceram as experiências, pois “nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência” (BUCK-MORRS, 1996, p. 22). Nesse sentido, com o excesso de estímulos, tanto do pós-guerra, quanto da modernização, a consciência é automatizada, afinal “Benjamin sustentava que esta experiência do campo de guerra ‘se tornou a norma’ na vida moderna”. Assim, segundo a

autora (BUCK-MORRS, 1996, p. 22), as mesmas “percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar.” (BUCK-MORRS, 1996, p. 22). Por isso, a arte de narrar estaria “em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197).

Ainda de acordo com Benjamin, isso ocorre, pois a narrativa exige a “transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 1987, p. 10). Entretanto, em Tolkien, ocorreu exatamente o oposto: o escritor intercambiou as experiências vivenciadas nesse conturbado período e, assim, como uma resposta aos aspectos negativos de sua época, concebeu não somente um universo insólito completo, mas acabou criando todo um corpo de lendas próprio, conforme abordado no subcapítulo anterior.

Assim, ao conceber seu mundo secundário, Tolkien cria um universo lendário, palco mítico que ambienta todo o *legendarium*. *O Senhor dos Anéis*, em especial, é permeado de uma visão crítica ao período em que o escritor viveu. Há de se ressaltar que a obra foi escrita no período entreguerras e que “as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade” (HOBSBAWM, 1997, p. 14).

Nesse sentido, em *O Senhor dos Anéis*, as imagens do idílico e da natureza podem representar um passado rural pré-guerra, anterior à modernização urbana britânica. O idílico, na obra, choca-se, então, às imagens de um progresso tecnológico bélico, utilizado como um meio para uma busca inconsequente por poder e dominação, afinal: “para que falar de progresso a um mundo que afunda na rigidez cadavérica?”, questiona Benjamin (1989, p. 173) ao discutir a obra de Baudelaire. O poeta simbolista também era hostil ao progresso bélico e, assim, por meio da arte pode “dominar Paris em sua poesia.” (BENJAMIN, 1989, p. 174).

Por conseguinte, a crítica ao progresso reflete-se por meio de uma recorrente preocupação ambiental. Segundo Birzer (2022, p. 208), “para Tolkien, a árvore se opunha à máquina e, como tal, serviu para representar a era pré-moderna. Para ele, as árvores aparecem belas e sábias”. Em *O Senhor dos Anéis*, a natureza literalmente vai à guerra por meio da raça dos ents, gigantescas árvores personificadas. Na tentativa de se defender das criaturas, o

mago Saruman as combate com “suas preciosas máquinas” (TOLKIEN, 2019d, p. 826). A batalha ocorre na morada do mago, que segundo o Ent Barbárvore: “tem uma mente de metal e rodas; e não se preocupa com seres que crescem, exceto na medida em que lhe servem no momento. E agora está claro que é um traidor sombrio” (TOLKIEN, 2019d, p. 702).

Saruman, que outrora fora o maior de sua ordem, é agora coisificado, sendo descrito de modo individualista e mecânico. Além disso, a fortaleza de Isengard, morada do mago, é descrita como uma fortaleza de aço instaurada em meio à natureza. Saruman destrói o que antes era verde e permeado de vida, isto é, após a ocupação do local pelo mago nada mais cresce em Isengard:

Fora outrora verdejante e repleto de avenidas e pomares de árvores frutíferas irrigados por riachos que fluíam das montanhas para um lago. Mas ali não crescia nada verde nos últimos dias de Saruman. As estradas eram calçadas com lajes escuras e duras; e junto às suas beiras marchavam, em vez de árvores, longas fileiras de colunas, algumas de mármore, e outras de cobre e ferro, unidas por pesadas correntes. (TOLKIEN, 2019d, p. 808).

A ambição de Saruman transformou Isengard em uma fortificação bélica, em que “milhares podiam habitar ali, trabalhadores, serviçais, escravos e guerreiros com grande estoque de armas” (TOLKIEN, 2019d, p. 808). Segundo Cristelli (2013, p. 102-103), é por meio dessa representação imagética que é possível ler, em Tolkien, uma reflexão sobre o processo de modernização das cidades. Na batalha travada contra Isengard, os ents ataram Orthanc, uma torre caracterizada como “lisa e dura” (TOLKIEN, 2019d, p. 826), de modo semelhante aos edifícios mencionados por Tolkien em uma carta ao visitar Birmingham, a cidade em que crescera.

Assim, apesar de notar os “escombros medonhos” oriundos da segunda guerra, em Birmingham, ele ressalta na carta que “o principal dano tem sido o crescimento de grandes edifícios modernos lisos e descaracterizados”. Tolkien assombra-se ainda com a “pavorosa edificação”, com “os fantasmas que se erguiam das calçadas” e concorda com o diretor de seu antigo colégio que “os prédios eram odiosos” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 119).

É notório o descontentamento do escritor com o processo de modernização das cidades que ocorria na época, e isso se reflete em sua obra com as construções que se assemelham às fábricas do início do século. Não somente, segundo Birzer (2022, p. 207), ele se aborrecia profundamente com “a tendência da modernidade de mecanizar o homem”. De acordo com o estudioso, “Tolkien, em geral, desprezava a mecanização [...], que refletia o ataque da modernidade à natureza, a tentativa de dominar e subjugar todos os aspectos de um determinado mundo” (BIRZER, 2022, p. 207).

Por conseguinte, de acordo com Hobsbawm (2016, p. 374), a ciência médica estava em ascensão desde o século XIX, com a realização de experimentos humanos e animais. Em *O Senhor dos Anéis*, por sua vez, Sauron também realizava experimentos com seus escravos, aprimorando-os e, assim, transformava os orques em semi-orques ou em urukhais.

Vale ressaltar que, Sauron não detinha o poder de criar monstros, pois, segundo afirmara Frodo: “a Sombra que os gerou só pode zombar<sup>58</sup>, não pode fazer: não coisas novas e reais por si mesma. Não acho que tenha dado vida aos orques, apenas os arruinou e perverteu” (TOLKIEN, 2019e, p. 1310). Desse modo, mesmo que impossibilitado de criar algo, o poder de Sauron lhe possibilitava a aprimoração de seus escravos. Nesse sentido, é possível identificar uma semelhança do que ocorre em *O Senhor dos Anéis*, com a problemática apontada por Hobsbawm sobre os experimentos humanos na modernidade.

Outrossim, mesmo que, em *O Senhor dos Anéis*, tanto as próprias criaturas, quanto seu aprimoramento e transformação sejam fantasiosos para a realidade do escritor, isto é, pertencentes somente àquele universo fechado, um aprimoramento humano voltado para a composição de um exército já ocorria na modernidade, por meio do uso da tecnologia como um instrumento de aprimoramento bélico. De acordo com Buck-Morss (1996, p. 35), no que concerne aos estudos benjaminianos:

---

<sup>58</sup> Em *O Silmarillion* é explicado a origem dos orques: Morgoth, quando ainda era conhecido por Melkor ludibriou os elfos, os aprisionou e “por lentas artes de crueldade, foram corrompidos e escravizados; e assim Melkor fez surgir a raça hedionda dos Orques” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13432).

A tecnologia como instrumento e arma estende o poder humano – ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de “o minúsculo, frágil corpo humano” e deste modo produz uma contra necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a “ordem mais fria” que ela cria. Jünger escreve que os uniformes militares sempre tiveram um “cunho protetor de defesa”; agora, contudo “A tecnologia é o nosso uniforme”.

Sob essa perspectiva, é possível relacionar as observações de Buck-Morss com o contexto bélico de *O Senhor dos Anéis*: ocorre, na obra, assim como ocorreu, durante a Segunda Guerra, a automatização do indivíduo que perde sua identidade para servir apenas a um propósito maior. Isso é evidente tanto em Sauron, quanto em Saruman: ambos automatizam seus servidores, transformando-os em instrumentos de guerra, tal como ocorre na análise benjaminiana sobre o uso da tecnologia pelo fascismo:

Segundo ele [Marinetti], a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização *natural* das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização *antinatural*. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. (BENJAMIN, 1987, p. 196, grifo nosso).

Segundo Benjamin, a guerra objetifica o ser humano, transformando-o em meras fontes de energias humanas. Em *O Senhor dos Anéis*, existe uma objetificação semelhante, representada por meio de monstruosidades, como os orques e suas derivações. A tecnologia bélica na obra, pode ser representada pelo poder oligárquico de Sauron em aprimorar seu exército composto por servos e escravos. De acordo com Birzer (2022, p. 212), “para [C. S.] Lewis, foi a capacidade de Tolkien de transformar a realidade em

‘símbolo’ que precipitou a capacidade de descrever a guerra e os resultados da guerra de modo tão eficaz e com tanto realismo penetrante”.

Por conseguinte, a guerra, em Tolkien, é pela posse do Um Anel, pois em posse do objeto, Sauron controlaria todos os outros anéis, pois “consequia perceber todas as coisas que eram feitas por meio dos anéis menores e podia ver e governar os próprios pensamentos daqueles que os usavam” (TOLKIEN, 2019a, posição 8361: 13432). Nesse sentido, é possível relacionar a guerra do Anel ao fascismo, conforme o próprio Tolkien o faz, em uma carta escrita em 1944, para seu filho, que combatia na Segunda Guerra:

Um serviço fundamentalmente maligno. Pois estamos tentando conquistar Sauron com o Anel. E seremos bem-sucedidos (ao que parece). Contudo a punição, como você sabe, é criar novos Saurons e lentamente transformar homens e elfos em Orcs. Não que na vida real as coisas sejam tão claras como em uma história, e começamos com muitos Orcs no nosso lado. ...Bem, aí está você: um hobbit entre os Urukhai. Mantenha sua hobbitéz no coração e pense que todas as *histórias* assim se parecem quando você está *nelas*. Você está dentro de uma história muito grande! (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 133).

O *Senhor dos Anéis* ainda estava sendo escrito durante a Segunda Guerra, e Tolkien utiliza-se de sua obra como uma metáfora para escrever a seu filho: o Anel tem que ser destruído e não deve ser utilizado para vencer a guerra, pois, sendo uma arma de dominação, aquele que o usasse, mesmo que com boas intenções, seria corrompido e se tornaria um novo Sauron. Isso ocorre com Saruman: bastou o desejo de possuir o Anel para corrompê-lo.

Além disso, a posse do artefato possibilitaria a dominação dos anéis subalternos, e por conseguinte daqueles povos que os possuíam. Ao mesmo tempo, Benjamin (1987, p. 62), por sua vez, já observara um panorama semelhante sobre a guerra: “cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos”. Assim, pode-se dizer que houve, no *Senhor dos Anéis*, uma forma de insurreição de escravos contra o poder totalitário do Anel: ocorre na narrativa a união de diferentes povos que se rebelam contra uma servidão.

Ademais, ainda de acordo com Benjamin “o herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma

formação heroica.” (BENJAMIN, 1989, p.10). A afirmação de Benjamin pode ser utilizada para a literatura tolkieniana, cujo heroísmo recai na figura de quatro hobbits, raça que vem como uma representação idealizada do imaginário do trabalhador rural britânico. É curioso que, em um universo permeado de raças imponentes e fortes, o destino da Terra-média recaia em simplórios camponeses. O feito dos hobbits, porém já havia sido previsto pelo mago Gandalf anos antes: “‘Muitos são os estranhos acasos do mundo’ disse Mithrandir<sup>59</sup>, ‘e a ajuda amiúde há de vir das mãos dos fracos quando os Sábios falham.’” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13432), e não por acaso, são os fracos que destroem o Anel e derrotam Sauron.

É significativo o heroísmo dessas personagens: na Terra-média, poucos conhecem a raça dos hobbits, que, pela natureza contrária a aventuras, preferem o anonimato e sossego de sua terra e evitam se envolver em questões maiores. Em *O Senhor dos Anéis*, o heroísmo cabe justamente aos fracos, pois, segundo o elfo Elrond:

Esta demanda pode ser tentada pelos fracos com a mesma esperança dos fortes. Porém assim costuma ser o curso dos feitos que movem as rodas do mundo: as mãos pequenas os fazem porque precisam, enquanto os olhos dos grandes estão alhures (TOLKIEN, 2019c, p. 385).

Em Tolkien, os fracos são os hobbits – camponês tipicamente burguês, porém usualmente excluídos ou menosprezados pelos povos mais imponentes e importantes da Terra-média. Ao idealizar a figura do trabalhador rural, Tolkien lhes dá um lugar em meio à modernidade, cabendo a eles o papel de herói. Nesse sentido, é válido ressaltar que a Inglaterra, enquanto um país imperialista, havia conquistado praticamente a metade do globo terrestre e é justamente essa corrida imperialista que, de certa forma, culminou com a primeira guerra mundial.

Não há mocinhos nesse cenário bélico, há apenas vilões, e o camponês, então, de acordo com o historiador Hobsbawm (2016, p. 59-60), surgiria como uma forma de inocência ainda intocada pela ganância da

---

<sup>59</sup> Mithrandir é o nome de Gandalf na língua élfica Sindarin, que significa “O Peregrino Cinzento” (TOLKIEN, 2019a, posição 11449-11464: 13432).

modernidade, isto é, da revolução industrial e da corrida mercadológica. Por conseguinte, a reflexão benjaminiana sobre o herói moderno ocorre por meio de uma análise sobre a obra de Baudelaire cujo herói é o cidadão que batalha pela própria sobrevivência:

Essas charangas formadas com filhos de camponeses empobrecidos que fazem soar suas toadas para a população pobre das cidades fornecem o heroísmo que timidamente esconde sua inconsistência na expressão “algo de” e que é, exatamente nesse gesto, o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade. No peito de seus heróis não reside nenhum sentimento que não encontra lugar no peito dessa gente miúda, reunida para ouvir a música militar. (BENJAMIN, 1989, p. 73).

De acordo com Benjamin, a imagem do herói baudelairiano é a dos excluídos da sociedade: “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico.” (BENJAMIN, 1989, p. 78). Assim, de modo semelhante a Baudelaire, que recorre aos excluídos para encontrar seu herói, Tolkien busca seu protagonista também nos mais fracos, que para ele repousa na imagem da idealização do camponês – classe também excluída com o advento da modernidade e com o progresso tecnológico no contexto da modernidade inglesa.

A literatura tolkieniana acaba por refletir um lado obscuro da sociedade moderna: uma sociedade que vive assombrada por guerras e que teme o fascismo. A obra, por sua vez, questiona um progresso voltado para o uso bélico e que explora seus cidadãos em busca de dominação. Sob a perspectiva de Benjamin, um progresso tecnológico que serve para a manutenção da exploração de classes ou para uso do fascismo não é um progresso real.

Para o pensador, o progresso ocorre somente quando há alteração no sistema. Entretanto, da mesma forma que o fascismo faz uso da tecnologia, Benjamin acredita, com certo otimismo utópico, em um uso tecnológico voltado para a desalienação. Tolkien já afirmara sobre a temática de *o Senhor dos Anéis*, “que a história não é realmente sobre Poder e Domínio: isso apenas mantém as rodas girando; ela é sobre a Morte [...]. Que não mais é do

que dizer que esta é uma história escrita por um Homem!” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 436, grifo nosso).

Além disso, em uma entrevista de 1968 para John Ezard (1968, n. p.), disponibilizada pela BBC, em determinado momento Tolkien cita Simone de Beauvoir e afirma que aquele fragmento é, em síntese, a essência de *O Senhor dos Anéis*, reiterando, desse modo, que a temática da obra é a morte. O trecho reproduzido por Tolkien na entrevista foi publicado originalmente na folha de rosto da obra *Uma morte muito suave* (1964), de Beauvoir (1984, n.p.):

Não existe uma morte natural: nada do que acontece ao homem é natural, pois sua presença coloca o mundo em questão. Todos os homens são mortais, mas para cada homem sua morte é um acidente, e, embora saiba que vai morrer e aceite essa ideia, é uma violência indevida.

Embora seja inegável que a obra possa ser lida como uma crítica ao totalitarismo, às tecnologias bélicas e à assolação da natureza, para além de uma guerra em um universo de fantasia, *O Senhor dos Anéis* é um romance cuja narrativa retrata, em síntese, a morte e sua inevitabilidade. Ao revisitar as palavras de Beauvoir, Tolkien reforça a preponderância dessa temática na obra.

Por conseguinte, ao se levar em consideração a presença da modernidade nas obras tolkienianas, acarreta-se na possibilidade de uma leitura alegórica sobre o *legendarium*. A alegoria, segundo Moisés (2004, p. 14), concerne a “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”.

Todavia, a problemática da alegoria, de acordo com Todorov (2012, p.35), repousa em reconhecer um sentido duplo para uma mesma palavra, e isso negaria a natureza maravilhosa de uma narrativa desse gênero. Ainda de acordo com o estudioso, isso ocorreria, pois, se o texto descreve um elemento natural, seria necessário, então, interpretá-lo em seu sentido literal, e perde-se, com isso, o caráter insólito daquela narrativa.

Tolkien, por sua vez, nega veemente a alegoria “consciente e intencional” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 244) em suas obras. Porém, o escritor não nega a possibilidade de contaminação do texto por “alguma coisa das próprias reflexões e ‘valores’ do contador” (CARPENTER; TOLKIEN, C.,

2006, p. 389), que possam ser inevitavelmente inseridas em uma obra, e prossegue afirmando que “isso não é o mesmo que alegoria” (CARPENTER; TOLKIEN, p. 389). Assim, com relação à presença da alegoria em Tolkien nessa pesquisa há de se levar em conta o que afirma White (2016, p. 197-198):

A única conclusão lógica é que Tolkien não saía deliberadamente do seu caminho para escrever de maneira alegórica, mas as conexões com o mundo em que os eventos se desdobraram com intensa dramaticidade encontraram caminho em sua obra sem que ele se desse conta.

Outrossim, é inegável a presença do contexto histórico de Tolkien em sua obra, porém, ainda que seja possível estudar o *legendarium* sob uma perspectiva alegórica, isso não incorreria na negação do seu caráter maravilhoso, pois tanto a construção de um universo absoluto, quanto a própria natureza de seus textos garantem o efeito do maravilhoso nas obras tolkienianas. Ademais, no que concerne à visão do Todorov sobre o alegórico, segundo Rodrigues (1988, p. 63), ao analisar a *Pele de asno*, de Charles Perrault:

A opinião de Todorov só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica.

Sob essa perspectiva, ainda que se pretendesse analisar aqui o alegórico em Tolkien, isso não afetaria o maravilhoso por si só, uma vez que a literatura tolkieniana possibilita leituras múltiplas, dada sua natureza complexa. A possibilidade de se realizar diferentes interpretações oriundas do *legendarium* corrobora com a profundidade da literatura tolkieniana.

Embora a leitura desse subcapítulo tenha se proposto a analisar as relações entre as obras de Tolkien e o seu contexto, isto é, a presença da modernidade no *legendarium*, não é o intuito dessa pesquisa realizar uma análise de cunho alegórico. Além disso, ao se trabalhar com os aspectos próprios da modernidade em um universo lendário, o escritor acaba desenvolvendo uma literatura cuja narratividade é marcada por uma amálgama de elementos que se entrecruzam. Nesse sentido, ainda que o objetivo de pesquisa dessa tese

também não seja o de realizar um estudo sobre o gênero narrativo em Tolkien, cabe aqui esboçar algumas considerações sobre a narratividade do *legendarium* tolkieniano.

#### 1.4 O lugar do *legendarium* tolkieniano no cânone literário

“Crítica implica julgamento”, já afirmara Perrone-Moisés (2009, p. 09), a autora é categórica ao associar a crítica ao julgamento. Há de se considerar, inclusive, sua própria etimologia: *krinein*, do grego julgar. Wellek (1993, p. 30), por sua vez, também se volta ao grego ao buscar a etimologia de crítica e, além de *krinein*, o autor traz em *krités* a origem etimológica para juiz. O estudioso ainda ressalta que “o termo *critikós*, como ‘juiz de literatura’, já aparece em fins do século quarto antes de Cristo”.

Sob perspectiva semelhante, para Durão (2016, p. 15) a crítica não é neutra, ao contrário, “o julgamento lhe é inerente” e “recusar-se a emitir um valor *já equivale* a defender um valor, a saber, o da ausência de valores”. Assim, abster-se de emitir um julgamento significa render-se aos valores já existentes, o que ocorre com maior frequência com a literatura contemporânea, ainda que também ocorra com os clássicos (DURÃO, 2016, p. 15). Todavia a crítica por si só já denota julgamento, pois “não há escrita crítica sem a articulação de valores” (DURÃO, 2016, p. 15). Nesse sentido, sobre a emissão de valores no âmbito do julgamento literário, Perrone-Moisés (2009, p. 10) afirma que

se um discurso sobre as obras literárias continua a existir, seu autor não pode evitar a questão do valor e o exercício de um julgamento, mesmo que este seja tácito. Assim, juízos continuam sendo emitidos, mesmo quando se evita pudicamente a explicitação de seu fundamento, isto é, suas leis. Qualquer que seja o “método de análise”, cada vez que uma obra é eleita por algum objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 10).

Assim, para a autora, a escolha por determinado objeto literário em detrimento de outro já expressa julgamento. Cabe, então, refletir sobre o que isso implica para a literatura, mais especificamente, para aquelas obras que se situam à margem do cânone, mas, por outro lado, conquistam apreço público.

Vale ressaltar aqui a relação entre a crítica e o cânone literário. O julgamento – ou sua ausência, como lembrou Durão – refletirá diretamente na constituição do cânone: somente aquelas obras que forem aprovadas junto ao crivo da crítica serão dignas de serem canonizadas.

O cânone, por sua vez, tem sua raiz etimológica do grego, kánōn (κανών), provavelmente introduzido em uma obra de Policleto em que o autor descrevia aqui as regras e as proporções a serem seguidas por um escultor (ABBAGNANO, 2007, p. 114). Apesar de, inicialmente, indicar um conjunto de regras e de proporções, naquele momento, cânone ainda não significava uma lista de obras escolhidas.

Em seu sentido inicial, remete ainda à canônica epicúria, ou a ciência do critério, do filósofo Epicuro, em que se percebe uma relação etimológica entre cânone e critério. Segundo Spinelli (2012, p. 79), “kanōn não diz respeito a um catálogo, mas a um modelo ou padrão, enquanto norma, que serve de orientação do agir e de base para o pensar”. Em outras palavras, o kanōn epicúreo também se difere da ideia de um catálogo, ou de lista de obras, e vem como “orientação” e “base”. O sentido de “um certo padrão normativo, metodológico” (SPINELLI, 2012, p. 65) já aparece na canônica epicúrea, entretanto esse padrão normativo vem como uma orientação para o pensar e agir em busca do ser.

O cânone também relaciona-se intimamente à religião. Segundo Perrone-Moisés (2009, p. 61), a sacralidade é associada ao termo durante o início da era cristã, e adquire um significado mais próximo do utilizado na crítica literária atual. O cânone cristão refere-se tanto a uma somatória de dogmas e de regras de fé, quanto a uma lista de santos sagrados perante à igreja, sendo estes imortalizados ou canonizados, semelhante ao cânone literário.

Esta definição de lista de autores remonta ao século IV, em que “passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 61) que perdura até a atualidade. Perrone-Moisés (2009, p. 62) ainda define clássico, cuja origem remete à antiguidade romana: “os da primeira classe são os clássicos” em detrimento dos proletariados que “não pertencem a nenhuma classe que pague imposto” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 62). Cabe ressaltar aqui que clássico, em seu uso atual, “diz-se da obra ou do autor que é de estilo impecável e constitui

modelo digno de admiração” (MICHAELIS, 2018, n.p.), assim, apenas os clássicos são eleitos ao cânone.

Já em meados dos anos 90, Harold Bloom põe o cânone em debate em *O cânone ocidental, os livros e a escola do tempo* (1994). O crítico estabelece a “sublimidade” e a “natureza representativa” como critérios seletivos e vê na “estranheza” a originalidade necessária para canonizar uma obra (BLOOM, 1995, p. 12). Bloom seleciona vinte e seis autores, para compor seu cânone que – com exceção de Jane Austen e Virgínia Woolf – é constituído por autores masculinos eleitos “como representantes de *todo* o Cânone Ocidental” (BLOOM, 1995, p. 20, grifo nosso).

A escolha quase que majoritária por homens europeus e americanos brancos resulta na exclusão de autores da África Ocidental e da América Latina. Ademais, em *Angústia da Influência* (1973), o crítico igualmente “privilegiava autores mortos, brancos e ocidentais”, como afirma Giron (2003, p. 1). Outrossim, Bloom reconhece o elitismo literário e, contrário à crítica cultural, vê como um erro que essa vertente almeje por uma educação mais democrática:

A crítica cultural é mais uma triste ciência social, mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica podia tornar-se uma base para a educação democrática ou para melhorias na sociedade (BLOOM, 1995, p. 25).

Ainda sob raciocínio semelhante, o crítico prossegue: “precisamos ensinar mais seletivamente, buscando os poucos que têm capacidade de tornar-se leitores e escritores altamente individuais” (BLOOM, 1995, p. 25). Para o crítico, esses leitores que não têm capacidade de se tornar leitores altamente individuais são incapazes de apreender as sensações e as percepções do valor estético. Segundo Bloom (1995, p. 30-45), esses grupos sequer são literários, pois para ele os valores sociais, políticos e morais encontram-se em detrimento do valor estético e da capacidade de imortalidade de uma obra.

O elitismo literário defendido por Bloom (1995, p. 44-45) é justificado com base no excesso de ansiedades com as quais os trabalhadores têm de lidar. Assim, o valor estético da literatura seria mais uma ansiedade, em detrimento ao alívio que a religião, um prazer mais fácil, pode trazer. O valor

estético é um prazer difícil, provindo da dor e resulta em ansiedades desnecessárias aos trabalhadores.

Por sua vez, segundo Candido (2006, p. 188) “a experiência mostra que o principal obstáculo pode ser a falta de oportunidade, não a incapacidade”. Assim, enquanto as reflexões apresentadas por Bloom sugerem a necessidade de um ensino mais seletivo, focado apenas em indivíduos que demonstrem potencial para a leitura, para Candido o que falta são oportunidades e propõe que a arte e a literatura sejam preconizadas dentre os direitos humanos básicos:

As pessoas são frequentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoievski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor, talvez isto não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos (Candido, 2006, p 172).

Em geral, ocorre o contrário: discute-se sobre direitos humanos e a problemática de assegurar que todos tenham como garanti-los, mas negligencia-se o acesso da arte e da literatura ao próximo. Para o crítico brasileiro, é também direito do pobre o acesso a Dostoiévski ou a Beethoven. Já Abreu acredita ainda na possibilidade de um intercâmbio literário entre as camadas populacionais mais “afastadas da elite intelectual” e a crítica literária:

A literatura erudita pode interessar a comunidades afastadas da elite intelectual, não porque devam conhecer a *verdadeira* literatura, a *autêntica* expressão do que de *melhor* se produziu no Brasil e no mundo, mas como forma de compreensão daquilo que setores intelectualizados elegeram como as obras imaginativas mais relevantes para sua cultura. Do mesmo modo, pode-se estudar e analisar os textos não canonizados, o que para alguns significará refletir sobre sua própria cultura e para outros, o conhecimento das variadas formas de criação poética ou ficcional (ABREU, 2004, p. 73, grifo da autora).

Assim, do mesmo modo que o leitor comum pode ter acesso à literatura erudita, não por seu *status* literário, mas, por sua representatividade cultural, a crítica pode igualmente trabalhar com literaturas não canônicas. É utópico e infrutífero lutar pela abolição de cânones. Listas sempre existiram e é provável que elas sempre existirão. Entretanto, é nessa provável durabilidade que Bloom (1995, p. 42) defende o elitismo canônico, respaldando-se na natureza deste. Para ele, é como se as próprias obras mantivessem e abrissem o cânone conforme sua força.

Abreu discorda de Bloom ao afirmar que “as listas refletem, portanto, a média dos gostos particulares de algumas pessoas e não um padrão estético universalmente aceito” (ABREU, 2004, p. 8). Nesse sentido, não são as próprias obras que são fortes o suficiente para abrirem o cânone, mas o contrário: o cânone é constituído conforme o gosto particular de quem o compõe. Para Abreu, o cânone representa os padrões estéticos subjetivos de apenas algumas pessoas em particular e não do universal. Dessa forma, no que tange a problemática do gosto, Frye (1973, p. 34) afirma que:

O bom gosto acompanha o estudo da literatura, que o desenvolve; sua precisão resulta do conhecimento, mas não produz conhecimento. Por isso a exatidão do bom gosto de qualquer crítico não é garantia de que sua base indutiva, na experiência literária, esteja adequada.

Em outros termos, apesar de o bom gosto acompanhar a crítica, isso não garante que um cânone construído com base nesse critério esteja adequado. Ademais, Bloom (1995, p. 44), reconhece a impossibilidade de dominar o cânone e afirma que “ninguém tem autoridade para dizer-nos o que é o Cânone Ocidental”, porém, ele tentou fazê-lo ao publicar suas listas. Isso inevitavelmente significa na exclusão, em seu cânone, de todos aqueles autores que fogem de seus critérios, apesar de sua paradoxal afirmação da tendência dos cânones a serem “mais inclusivos que exclusivos” (BLOOM, 1995, p. 43-44) tente assegurar o contrário.

A inclusão de determinados autores em um cânone resulta igualmente na exclusão de todos aqueles não selecionados. Há de se considerar que “por trás da definição de *literatura* está um ato de seleção e de exclusão cujo objetivo é separar *alguns* textos, escritos por *alguns* autores do conjunto de

textos em circulação” (ABREU, 2004, p. 23, grifo da autora). É necessário, portanto, refletir sobre a exclusão daqueles autores que repousam à margem do cânone e no que isso pode implicar, tanto no âmbito dos estudos literários, quanto para a formação de novos leitores.

Por conseguinte, um cânone mais excludente pode dificultar a fruição literária, o que Candido (2006, p. 186) considera como mutilação da humanidade, pois, para ele, a literatura tem função humanizadora. Assim, vale questionar o quanto um rigor crítico excessivo, com relação às obras não canônicas, pode interferir na fruição da literatura e, com isso, comprometer na formação de novos leitores.

Além disso, “o prestígio social dos intelectuais encarregados de definir *Literatura* faz que suas ideias e seu gosto sejam tidos não como uma opinião, mas como a única verdade, como um padrão a ser seguido” (ABREU, 2004, p. 24, grifo da autora). De acordo com a autora, aqueles que fogem de tais padrões são julgados como desprovidos de senso estético, pois “incapazes” de apreciar os clássicos, conformam-se com a leitura de *best-sellers*:

Se tantas pessoas os compram e os leem é porque julgam que são produções literárias de alto valor, ou porque se divertem e se emocionam ao lê-los. Entretanto [...], a opinião de professores e intelectuais sobre eles não é das melhores. Quando se trata dos melhores livros do século, os eruditos esforçam-se para lê-los e, sobretudo, para ter o que dizer sobre eles, pois isso é sinal de distinção e os coloca no topo da intelectualidade. Quando se trata de *best sellers*, ocorre justamente o inverso: dizem, galhardamente, que não leram e que, mesmo assim, não gostam. (ABREU, 2004, p. 10)

Se há público leitor para essas obras, também é necessário que elas sejam estudadas criticamente, pois uma obra não é menos qualificada apenas por cair no apreço público e tornar-se um *best-seller*. Ademais, é esse o tipo de literatura apreciada pelo grande público (ABREU, 2004, p. 16-18). De acordo com Abreu (2004, p. 40) são as “instâncias de legitimação” que definem quais obras são dignas de estudo. Acrescenta-se a isso que, “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 1996, p. 43-44). Desse modo, a escola, por sua vez, tem a função “de formar o

leitor literário, melhor ainda, de 'letrar' literariamente o aluno, fazendo-o apropriar-se daquilo a que tem direito" (MEC, 2006, p. 54).

No que concerne à problemática da relação entre crítica e ideologia, Perrone-Moisés (1993, p. 22) revisita Althusser e os "Aparelhos Repressivos de Estado (ARE) e os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE)", utilizados "para assegurar a reprodução das condições de produção". Assim, para a autora:

A pedagogia literária visa conduzir os alunos (neófitos) aos mistérios da criação literária (dogmas), através da explicação de textos (hermenêutica); esses textos são as obras-primas (livros sagrados) transcritas, sob o ditado da inspiração (divina), pelos gênios da literatura (profetas). (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 24).

De acordo com Perrone-Moisés, os grandes clássicos, ou seja, as obras-primas sagradas da literatura, são apresentadas aos estudantes e a eles resta apenas assimilarem esse conteúdo, e,

quando essa assimilação se torna mais árdua, o AIE [Aparelhos Ideológicos de Estado] escolar simplesmente censura e exclui, dando por não existentes certos autores, certos trechos de certas obras. E, correlatamente, privilegiará os autores, obras e trechos mais adequados. A escolha das antologias literárias nos dá, a esse respeito, farta comprovação (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 25)

A escola atua, então, como um AIE e, desse modo, tem o poder de manter ou modificar os discursos preconizados pela elite intelectual. Se essa elite prima tão somente pela imposição dos clássicos em detrimento das literaturas de massa, é dever da escola, enquanto instância formadora de leitores, a democratização literária. Cabe evidenciar a recomendação do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE):

Para lidar com desenvoltura com todos os gêneros de texto é preciso evitar preconceitos: todo texto pode abrir um leque de opções, e é, de alguma forma, um *instrumento* que poderá contribuir para a construção do conhecimento do leitor (PEREIRA, 2006, p. 21, grifo nosso).

Para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, a escola deve lidar com *todos* os gêneros evitando preconceitos, pois *todo* texto pode ser um instrumento para a formação literária, ou seja, a escola é o espaço próprio para a democratização literária: “o objetivo da leitura na escola é fazer com que os alunos compreendam um texto escrito e possam optar, de forma consciente, por um ou outro texto, em função de seus próprios interesses” (PEREIRA, 2006, p. 21). Assim, a recomendação é o respeito pelos interesses literários dos estudantes, permitindo-lhes escolher conscientemente. Todavia, pôr isso em prática é uma empreitada laboriosa, considerando, ainda, o quão resistente é o discurso da elite intelectual.

Por conseguinte, se, de acordo com Bloom (1995, p. 42), é a própria força da obra que faz com que o cânone a receba, o que dizer de obras com grande apreço público, mas excluídas pela elite cultural? Sob essa perspectiva, inserimos a literatura tolkieniana, que tem resistido há 86 anos<sup>60</sup> como literatura de massa.

#### 1.4.1 O cânone, as literaturas de massa e o *legendarium* tolkieniano

Conforme foi constatado anteriormente, a obra de Tolkien é fruto da modernidade, ou ainda: uma resposta crítica do escritor ao seu próprio período. Considerado tradicionalista e conservador, o filólogo rejeitava seu próprio tempo e sua escrita destoava da fraternidade literária (WHITE, 2016, p. 219) de sua época. Tolkien conquistou o apreço público desde sua primeira publicação, o que não impediu que academicamente transitasse com instabilidade (WHITE, 2016, p. 215-219). A escrita de Tolkien diferenciava-se do que era literariamente aceito naquele momento e contrastava das tendências da época, assim, não é surpreendente que a crítica tendesse para a desaprovação.

O universo ao qual *O Senhor dos Anéis* se insere foi concebido como uma cosmogonia inglesa, o que além de ambicioso é julgado pejorativamente como conservadorismo moralizante. Bloom (2008, p. 2) compara a obra de Tolkien com *O Livro de Mórmon* (1830) e nega a presença

---

<sup>60</sup> Considera-se aqui *O Hobbit* como primeira publicação pertencente ao *legendarium* tolkieniano, embora a primeira publicação literária de Tolkien tenha sido com *Sir Gawain & the Green Knight* (1925).

da modernidade em suas obras: para o crítico, o autor refugiou-se em uma espécie de conto de fadas para adultos.

Ao mesmo tempo, a crítica insiste em equivocadamente se utilizar de critérios estabelecidos para os clássicos em obras imaginativas, sendo que essas obras demandam de critérios próprios: “o resultado é previsível: obras não eruditas são avaliadas como imperfeitas e inferiores” (ABREU, 2004, p. 72).

Segundo White (2016, p. 87), *O Senhor dos Anéis* é inovador em muitos aspectos e difere daquilo que era produzido em sua época, afinal, “quando Tolkien começou a escrever, a ‘ficção fantástica’ (ou os ‘romances épicos’ como é chamada por alguns) estava muito à margem e era sempre incluída entre as obras seminais de ficção científica” (WHITE, 2016, p. 87). Isso desafiou a crítica, demandando critérios específicos que respeitassem às exigências que a obra faz. Todavia, isso não significa que a obra de Tolkien seja inferior, conforme estigmatizado por parte da crítica, que, ao invés de rever seus critérios para estudá-lo, acabou rejeitando-o apenas por sua obra diferir do que estava em voga:

*O Senhor dos Anéis* era quase completamente original, os leitores (incluindo os críticos profissionais) não tinham quase nada com o que compará-lo, nada em contraste para avaliá-lo. Além disso, quando os livros de Tolkien apareceram, em meados dos anos 1950, eles estavam absolutamente fora de moda. O modernismo estava no auge de sua popularidade, e os escritos de Tolkien eram considerados por alguns irremediavelmente antiquados, quase de maneira perversa. E, claro, se a obra o era realmente, esse era o estilo de Tolkien, sua escrita tinha as raízes em formas arcaicas. Mesmo durante os anos 1950, o enredo estava se tornando indigno, e o estilo estava ocupando o centro do palco, mas era um estilo moderno e não a forma arcaica ou de conto de fadas como era o de Tolkien (WHITE, 2016, p. 188).

*O legendarium* foi, por muito tempo, estudado como um romance infanto-juvenil e atrelado negativamente aos contos de fadas: “Tolkien nutriu seu amor por contos de fadas ao longo da vida para afastar-se da guerra, e *O Senhor dos Anéis* é um vasto conto de fadas” (BLOOM, 2008, p. 1, tradução nossa)<sup>61</sup>. Nesse fragmento, o crítico literário associa de uma maneira pejorativa o romance

---

<sup>61</sup> “Tolkien dated his lifelong love of fairy stories to his turning away from the war, and *The Lord of the Rings* is a vast fairy story” (BLOOM, 2008, p. 1).

tolkieniano aos contos de fadas: *O Senhor dos Anéis* é um romance voltado para o público adulto, e os contos de fadas são, em geral, voltado para crianças.

Reside, aqui, a problemática de os contos de fadas serem habitualmente associados à literatura infantil, considerado por alguns segmentos críticos como um gênero menor. Para Tolkien (2017, p. 33), isso ocorre, pois: “tendem a enxergar as crianças como um tipo especial de criaturas, quase uma raça diferente, e não como membros normais, embora imaturos, de uma determinada família e da família humana em geral”. Outrossim, outra problemática é a de julgar os contos de fada enquanto gênero inferior aos outros gêneros literários. Todavia, eles não necessariamente devem ser julgados enquanto gênero exclusivo do público infantil ou mesmo infanto-juvenil, e caso o sejam, isso não deveria ser um demérito.

Por conseguinte, em *Bloom's modern critical interpretation, J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* (2008), o crítico (BLOOM, 2008, p. 2) afirma ter dificuldades para reler *O Senhor dos Anéis* e confessa abrir uma página aleatória para analisar. Neste fragmento selecionado aleatoriamente por Bloom, seu argumento crítico repousa em questionar o porquê da escolha por *hurt or wound* – em português, machucar e ferir –, visto que, de acordo com o crítico, são sinônimos.

Todavia, a língua carrega sutilezas que devem ser consideradas e se o texto traz o uso especificamente de *hurt or wound*, deve-se considerar as diferenças que cada palavra carrega e analisá-las conforme suas especificidades dentro de seu contexto textual. Assim, segundo o dicionário *Vocabulary* (2018, n.p.) *hurt* corresponde a uma dor interna, ou um sofrimento psicológico. Já *wound* diz respeito a um ferimento físico ou externo, ou seja, cada qual traz um significado diferente e não são sinônimas, como o crítico afirmara.

Ademais, ainda que se tratasse de uma redundância, é inconcebível que um crítico, na posição de organizador e editor de uma obra especificamente sobre *O Senhor dos Anéis*, admita não conseguir reler o romance que está estudando, opte por abrir uma página aleatória e se respalde em um fragmento descontextualizado para julgar todo o estilo literário da obra.

Por conseguinte, Tolkien influenciou posteriormente uma gama significativa da cultura popular e é hoje considerado como o pai da fantasia moderna. É justamente esse gênero que é consumido pelas massas, mas

desprezado pela elite cultural e conseqüentemente pela escola. Ademais, apesar de a indústria cultural se aproveitar da alta demanda de seu público, o mercado usufrui não somente da literatura de massa, mas igualmente dos clássicos. Assim, conforme Santiago (1994, p. 98):

Há formas de literatura que podem, é claro, se valer do mercado, e dele se têm valido através de um novo e recente gênero, o best-seller; há até mesmo confluências benéficas entre a literatura e a cultura de massa, é o que sucede, por exemplo, com a música popular. Mas a grande literatura (ou literatura literária) não depende do mercado da forma como o cinema ou a televisão dependem. O mercado é uma opção que pode movimentar a pena tanto de um Harold Robbins quanto de um Paulo Coelho, tanto do último Vinícius de Moraes quanto de um Caetano Veloso: o mercado está no desejo de manter um diálogo rentável financeiramente com os contemporâneos e, por isso, de alcance imediato.

Nesse sentido, só porque uma obra é rentável não significa, necessariamente, que seja menos literária somente por seu contexto de produção. Além disso, independentemente de *O Senhor dos Anéis* não ser canônico, há de considerar-se a receptividade do leitor – usualmente subestimada pelo cânone, que insiste “em caracterizar a leitura de *best sellers* como escapismo, reiteração, alienação” (ABREU, 2004, p. 86-87).

Os critérios estabelecidos pela elite cultural são tidos como universais pelas instâncias legitimadoras e impostos aos leitores, ao mesmo tempo em que despreza suas escolhas. Ressaltamos que a instauração de um cânone literário é uma questão política: é a crítica que determinará quais obras são canônicas, o que por sua vez refletirá nas escolhas literárias impostas pelas instâncias de legitimação. Apenas a elite cultural tem o poder real de catalogar o cânone e essa elite, em geral, não leva a experiência do leitor em consideração. A esse respeito, Todorov (2009, p. 82, grifo nosso) comenta:

Devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, senão com desprezo, desde *Os Três Mosqueteiros* até *Harry Potter*: não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas.

Para além dessa literatura servir como uma ferramenta de transição para os clássicos, é necessário também respeitar e reconhecer o valor literário dessas obras por elas mesmas. Se há público leitor, faz-se necessário que haja espaço para o estudo de tais produções. Contudo, o que ocorre é que aquilo que é produzido por, ou para as massas, é automaticamente pré-julgado como uma literatura menor, sem que essa obra tenha sequer a oportunidade de passar pelo crivo da crítica literária. Sendo assim, concordamos com Taylor (2005, p. 76, grifo nosso), pois, de acordo com o autor:

É explicitamente óbvio que a arte é uma atividade para um pequeno público e que seu apelo não é universal. Graças a essa ideologia, há algo de exasperador no fato de existirem outras atividades na sociedade que têm considerável apelo para o público em geral [...]. Dizem que isso ocorre porque pessoas sem sofisticação e sem inteligência são atraídas com “sensacionalismo barato” e estupidez. É assim que a ideologia da arte ofende as massas.

Nas ocasiões em que a elite cultural se preocupa com obras voltadas às massas, nota-se, em alguns casos, que a crítica pode chegar ao extremo de ofender os leitores e de julgar tais obras como “lixo”, conforme Bloom (2000, p.1) o fez em *35 milhões de compradores de livros podem estar errados? Sim*, para o *Wall Street Journal* (2000). Tão logo no título, de seu artigo o crítico literário, de maneira provocativa, sequer considera como leitores o público das obras de J. K. Rowling, resumindo-os, depreciativamente, a meros “compradores de livros” e argumenta afirmando que o fenômeno se esvanecerá, assim como Tolkien. Desse modo, em um único e curto artigo – de cunho moral e não de julgamento literário, aliás – o crítico ofendeu, não somente o público leitor de Harry Potter (1997), como ainda prenunciou o fim das obras de Rowling e Tolkien.

O fenômeno de Harry Potter ainda é recente, todavia a primeira publicação de Tolkien é de 1937, com *O Hobbit* e continua sendo lida. Apesar de, no âmbito de sobrevivência literária, 84 anos ser um espaço temporal consideravelmente curto para definir a durabilidade de uma obra, é válido considerar a liquidez dos tempos atuais. A percepção da passagem do tempo modificou-se em relação ao período de autores consagrados, afinal, “de fato, a

modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a *história do tempo*: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história” (BAUMAN, 2001, p. 128-129). Vivemos na era da fluidez, o que significa que “os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 8). Assim, considerando a liquidez advinda da modernidade, aliada ao poder da indústria cultural, é compreensível que essa seja a era dos grandes *best-sellers*.

Nesse sentido, ocorre que, de acordo com Franchetti (2006, p. 54), os produtos do presente, acabam por trazer uma espécie de marca de nascença enquanto “sujeitos a confirmação” e sofrem com o descaso da crítica literária. Há de se considerar ainda que “a inserção de um objeto novo em uma outra série ou espécie não é pacífica, pois depende sempre de uma atribuição de valor” (FRANCHETTI, 2006, p. 49). Atualmente, “a distância histórica é o filtro necessário para que haja uma correta apreciação estética” (FRANCHETTI, 2006, p. 54). Para o autor, uma das grandes problemáticas da crítica atual repousa justamente em uma “suspensão de julgamento” (FRANCHETTI, 2006, p. 55 -56) pois,

o passado, absorvido por uma narrativa em que o valor aparece resolvido, acaba se tornando preferível, porque já filtrado, indubitável original, de que o momento é a cópia ou o prolongamento ou a contestação. Que o suposto conhecido de ontem seja preferível ao informe de hoje. Ou então só o que seja percebido como seguro e atraente enquanto lugar de investimento, no campo do presente, seja aquilo que reproduza o já previamente historizado (Franchetti 2006: p. 56, grifo nosso)

Assim, com exceção de obras consideradas “seguras e atraentes” por reproduzirem o já historizado, portanto, o previamente julgado e canônico, ocorre uma espécie de esvaziamento crítico no que toca aos objetos da atualidade. Nesse sentido, a produção contemporânea é, de certa forma, favorecida por essa suspensão de julgamento, assinalada por Franchetti, pois, é como se as obras do presente estivessem aguardando por sua legitimação. A era atual constitui-se, então, em um “domínio contemporâneo das grandes abstrações” (FRANCHETTI, 2006, p. 58).

Desse modo, a suspensão de juízo sobre a produção atual, aliada “ao exagero da demanda historicista” colaboram com uma era dominada por *best-sellers*, visto que a indústria cultural “opera basicamente sobre a

assunção de que o passado existe e pode ser tomado como dado objetivo, completada pela indiferenciação e esvaziamento do presente” (FRANCHETTI, 2006, p. 58). Essas obras sequer são julgadas, restando a elas o estigma de literatura menor. Isso inevitavelmente reflete na escola e nos leitores comuns, o que poderia, inclusive, prejudicar a fruição literária. Todavia, BORGES (2000, p 12, grifo nosso) ainda nos lembra do protagonismo do leitor, pois:

Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra.

Sendo assim, é também por meio dos leitores que as obras sobrevivem e alcançam sua imortalidade. Acredita-se, então, que o cânone literário deva valorizar igualmente a literatura apreciada pelo grande público. É papel do estudioso de literatura a iniciativa para modificar esse cenário, que, ao ser transformado, acabará por refletir em uma mudança efetiva no âmbito escolar. Franchetti (2006, p. 59, grifo nosso) recomenda que a crítica “prepare e aponte o novo”, pois é sua responsabilidade a “ampliação do horizonte das expectativas e respostas possíveis geradas pelos vários produtos culturais”, bem como “à oxigenação do presente e à reapropriação do passado” (FRANCHETTI 2006, p. 59).

Tendo em vista, então, que, se essa é a era do domínio dos grandes *best-sellers* (FRANCHETTI, 2006, p. 58), há de haver espaço também para o estudo dessas obras renegadas ao esvaziamento literário e rebaixados a literatura menor. Depende também do pesquisador, a iniciativa para modificar esse cenário, que, ao ser transformado, acabará por refletir em uma mudança efetiva no âmbito escolar. Faz-se necessário não somente incentivar a leitura dos clássicos, mas também primar por um cânone mais democrático e que respeite as escolhas dos leitores, concedendo-lhes o devido respeito e visibilidade.

Desse modo, há de se primar pela atenuação da distância entre o canônico e as massas. Não obstante, no que concerne ao *legendarium* tolkieniano, essa tese, por si só, já contribui em ampliar o debate da produção literária de Tolkien no cânone: ao trabalharmos com sua produção nessa

pesquisa e darmos voz para sua literatura, estamos comprovando academicamente que *O Senhor dos Anéis* tem subsídios literários para a realização de uma pesquisa científica e, conseqüentemente, para a escrita de uma tese.

Sendo assim, com esse estudo, estamos trabalhando, por meio de *O Senhor dos Anéis*, múltiplas problemáticas desenvolvidas por Tolkien em suas obras e que, abordamos ao realizarmos essa pesquisa. O *legendarium* tolkieniano inspira nostalgia de uma época que nos é, simultaneamente tão próxima e análoga ao nosso próprio tempo; mas também tão longínqua e estrangeira: se no início do século XX, Tolkien escreveu sobre a modernidade e o processo de industrialização, nós, que vivemos o início do século XXI testemunhamos a experiência da revolução tecnológica e de uma era cada vez mais fluida. *O Senhor dos Anéis*, uma obra escrita no início do século passado, inspirada no mundo medieval e em épicos clássicos, sobre uma era mitológica longínqua nunca nos foi tão semelhante.

## 2 A AMBIÇÃO EM DEBATE



*One Ring to rule them all*<sup>62</sup>

J. R. R. Tolkien

De Sméagol a Gollum: o âmago investigativo que guiou esse estudo foram, objetivamente, as transformações ocorridas com Sméagol após ser dominado pelo Anel do Poder e tornar-se portador do objeto por 480 anos. Desse modo, as questões de pesquisa que guiaram a escrita dessa tese centraram-se não somente nas modificações da personagem *per si*, mas também em tentar compreender de que maneira Sméagol foi dominado pelo objeto a ponto de culminar na cisão de sua identidade e até mesmo no aniquilamento do eu.

Sendo assim, foi elencada a perspectiva do estudo das paixões para compreender a ambição. Do grego πάθος, isto é, *páthos* e do latim, *pássio*, Abbagnano (2007, 311) relaciona, em seu segundo sentido, a paixão como “o mesmo que emoção”, sendo este, então, o “significado em que foi empregado quase universalmente até o séc. XVIII, até que se foi determinando o significado específico que hoje possui”. Por conseguinte, sobre a emoção, ainda de acordo com o autor (ABBAGNANO, 2007, p. 311):

Em geral, entende-se por esse nome qualquer estado, movimento ou condição que provoque no animal ou no homem a percepção do valor (alcance ou importância) que determinada situação tem para sua vida, suas necessidades, seus interesses.

Nesse sentido, como aplicar tais acepções no âmbito literário, em que as emoções ocorrem na esfera textual? Desse modo, faz-se necessário um estudo analítico cujo interesse de pesquisa centre-se especificamente no texto e que, ao mesmo tempo, compreenda até mesmo algo tão abstrato quanto as próprias emoções. Sob essa perspectiva há de se considerar “o texto como um todo de significação que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura” (BERTRAND, 2003, p. 23).

---

<sup>62</sup> Um Anel que a todos rege

Além disso, cabe ressaltar também que o texto literário “incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu ‘código semântico’: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade” (BERTRAND, 2003, p. 23). Desse modo, ainda que uma análise literária se proponha a considerar o contexto da obra estudada, o texto é autônomo e já comporta, por si próprio, significações que asseguram sua existência e a compreensão de seu sentido dentro do seu contexto sócio-histórico.

A semiótica, por sua vez, não somente proporciona as ferramentas necessárias para se analisar as emoções no âmbito textual, como dispõe de um campo específico para esse estudo. O estudo das paixões consiste, então, de um método para se analisar algo tão abstrato quanto as emoções. Sendo assim, essa linha veio como uma ferramenta que contribui em compreender como surgiu o sentimento de ambição em Sméagol para tomar a posse do Anel do Poder de Sauron e como essa ambição dominou a personagem, transformando não somente seu psicológico, mas também seu físico e acabou culminando em sua insanidade.

Sob essa perspectiva, com o objetivo de compreender a ambição em Sméagol-Gollum, este capítulo explora sua configuração patêmica, desnudando-a para, em seguida, analisar a ambição especificamente no estudo da personagem. Cabe ressaltar que o capítulo que aqui se apresenta tem seu foco no estudo exclusivo dos diferentes efeitos de sentido da ambição. Desse modo a aplicabilidade analítica do presente estudo ocorre apenas no terceiro capítulo, em que o objetivo é, então, o de compreender como a ambição atua na literatura tolkieniana.

## **2.1 A gênese da ambição: origens etimológicas e o olhar filosófico**

Esse capítulo tem o intuito de trabalhar com a ambição para, desse modo, compreender seus efeitos de sentido em Tolkien. Sob essa perspectiva, Greimas, em sua obra *Du Sens II* (1983), afirmava que “o exame semântico de um lexema [...] mostra que ele tem um núcleo relativamente estável, de uma *figura* nuclear a partir da qual certas potencialidades se

desenvolvem”<sup>63</sup> (GREIMAS, 1983, p. 59, tradução nossa), isto é, isso significa que possuem “certos caminhos semêmicos que permitem sua contextualização, ou seja, sua realização parcial no discurso”<sup>64</sup> (GREIMAS, 1983, p. 59, tradução nossa). Além disso, ainda de acordo com o estudioso:

O lexema é, portanto, uma organização sêmica virtual que, com raras exceções (quando é monossêmica), nunca se realiza como no discurso manifestado. Qualquer discurso, desde que apresente sua própria isotopia semântica, é apenas uma exploração muito parcial das consideráveis potencialidades oferecidas pelo tesouro lexemático; se ele continua seu caminho, é deixando-o repleto de figuras do mundo que ele rejeitou, mas que continuam a viver sua existência virtual, prontas a ressuscitar ao menor esforço de memorização<sup>65</sup> (GREIMAS, 1983, p. 59, tradução nossa).

Dito isto, Greimas conclui que “a pesquisa sobre a exploração de ‘campos lexicais’ evidenciou essa carga potencial das figuras lexemáticas: que elas sejam descritas no contexto do dicionário [...]”<sup>66</sup> (GREIMAS, 1983, p. 59, tradução nossa). Nesse sentido, o estudioso recomenda que o dicionário seja consultado, pois “é interrogando o dicionário, considerado aqui como um discurso sobre o uso de dada cultura, que começaremos a coletar as primeiras informações sobre a maneira como funcionam as paixões” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 101).

Para a presente pesquisa conta-se, então, com o auxílio de diferentes dicionários para o estudo do vocábulo pesquisado nessa tese. Nesse sentido, na delimitação dos dicionários utilizados primou-se não somente pela relevância para o estudo da língua portuguesa, mas também por àqueles que

---

<sup>63</sup> “L’examen sémantique d’un lexème [...] nous le montre doté d’un noyau relativement stable, d’une figure nucléaire à partir de laquelle se développent certaines virtualités” (GREIMAS, 1983, p. 59).

<sup>64</sup> “certains parcours sémémiques permettant sa mise en contexte, c’est-à-dire sa réalisation partielle dans le discours” (GREIMAS, 1983, p. 59).

<sup>65</sup> “Le lexème est, par conséquent, une organisation sémique virtuelle qui, à de rares exceptions près (lorsqu’il est mono-sémémique), n’est jamais réalisé tel quel dans le discours manifesté. Tout discours, du moment qu’il pose sa propre isotopie sémantique, n’est qu’une exploitation très partielle des virtualités considérables que lui offre le thésaurus lexématique; s’il poursuit son chemin, c’est en le laissant parsemé de figures du monde qu’il a rejetées, mais qui continuent à vivre leur existence virtuelle, prêtes à ressusciter au moindre effort de mémorisation” (GREIMAS, 1983, p. 59).

<sup>66</sup> “Les recherches portant sur l’exploration des ‘champs lexicaux’ ont bien mis en évidence cette charge potentielle des figures lexématiques : qu’elles soient décrites dans le cadre du dictionnaire” (GREIMAS, 1983, p. 59).

puderam contribuir para ampliar a compreensão dos efeitos de sentido da ambição.

Recorre-se, inicialmente, ao *Vocabulário Português e Latino* (1712-1728), considerado o primeiro dicionário da Língua Portuguesa, de autoria do lexicógrafo padre D. Raphael Bluteau. O dicionário histórico foi digitalizado integralmente pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sendo possível, desse modo, pesquisar a mais antiga entrada de ambição já registrada oficialmente em Língua Portuguesa:

AMBIC,AM. Dezejo immoderado de honras, não merecidas, ou maiores das que merecemos. Derivase do Latim. *Ambire, Rodear*, porque o ambicioso anda rodeando na Republica, & na corte para fe introduzir em lugares honorificos. Por ambição de ordinario entende o vulgo defejo nimio de riquezas. Vid. Cobiça. Ambição de honras, cargos, dignidades, governos, &c *Ambitio, onis* [...] Ambição geralmente fallando, defejo defordenado de qualquer coufa (BLUTEAU, 1712, p. 325-326, grifo do autor).

Dentre as acepções do vocábulo, o dicionário de Bluteau relaciona a ambição a um desejo imoderado, vulgo e demasiado, quer seja por honras (não merecidas, ou maiores do que merecemos), ou por riquezas, cargos, dignidades, governos, etc. Percebe-se aqui que o sentido é mais amplo, pois pode significar também o desejo desordenado por qualquer coisa, segundo o lexicógrafo. Bluteau também associa a ambição à cobiça e traz sua derivação latina, que tem o sentido de rodear.

Além do *Vocabulário Português e Latino*, perscruta-se a definição do vocábulo no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de 1955: “AMBIÇÃO – Do lat. *ambitione*, rodeio (à cata de votos); generalizou depois o sentido” (NASCENTES, 1955, p. 25, grifo do autor). Encontra-se aqui a etimologia, do latim, que traz o sentido unicamente do rodeio realizado para se conseguir votos, esse significado de origem etimológica também foi encontrado em Bluteau. No entanto Nascentes faz a ressalva dessa definição ter sido generalizada mais tarde.

Segundo o *Dicionário do Latim essencial* (2014), a ambição também é definida como: “ambitio, ambitionis, (f.). (amb-eo). Ação de andar em volta de. Solicitação, pretensão, cabala. Desejo de popularidade lisonja, adulação. Ambição” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 33). Além dos demais

significados, encontra-se também, mais uma vez, o sentido de rodear – “ação de andar em volta de”.

Embora atualmente a ambição não comporte mais esse sentido primeiro, conforme Nascentes já elucidara, cabe averiguar o significado dessa definição inicial encontrada para ambição. Segundo o dicionário de Bluteau (1789, p. 352): “RODEAR, v. at. fazer andar em roda. § Fazer paffar por huma ferie, ou roda de fuceffos, vários talvez , e alternados”. Além disso, a origem etimológica da palavra deriva do latim: “roto,-as,-are,-aui,-atum. (rota). Rodar, girar, fazer dar a volta. Fazer rolar. Revirar, revolver. Compactar, tornar conciso” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 423).

Desse modo, compreende-se aqui que a relação entre rodear e ambição, reside no sentido de que o sujeito ambicioso nutria o hábito de circundar o objeto ambicionado: quer seja um político em busca de votos, rodeando seus eleitores, ou um sujeito que ambicionava as honrarias que a república ou a corte lhe traria e para isso rodeava com a intenção de conquistar um lugar de honra.

Sob essa perspectiva, cabe inserir, então, o objeto de estudo dessa tese, pois além de o próprio Anel ter um formato circular, como uma roda –“rota,-ae, (f.). Roda. Rolo. Carro. Disco (do sol)” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 423) –, Sméagol-Gollum também se comporta de maneira semelhante ao que foi encontrado aqui ao pesquisar o sentido inicial de ambição: a personagem está sempre rodeando seu objeto de desejo, tal qual o sujeito ambicioso agia ao rodear na República e na corte com o intuito de se introduzir em lugares honoríficos (BLUTEAU, 1712, p. 325-326), ou ainda como o fazia aquele sujeito que rodeava em busca de votos (NASCENTES, 1955, p. 25).

Por conseguinte, já Torrinha (1939, p. 77) traz, além de *ambitio*, a tradução *honorum cupiditas*, ou *cupiditas imperandi*. Ao procurar o significado de *cupiditas* no *Dicionário do Latim essencial* encontra-se uma definição que vai ao encontro de “ambitio: cupiditas, cupiditatis, (f.). (cupio). Desejo, vontade forte. Ambição. Paixão. Cobiça” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 99). Porém nota-se que seu radical é o mesmo de *cupido*: “cupido, cupidinis, (m.). (cupio). Desejo, vontade, paixão. Cobiça, amor. Ambição desmedida. Cupido, o deus do amor, filho de Vênus” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 99).

De acordo com o dicionário consultado, a palavra latina, além de expressar sentidos semelhantes aos da ambição, também dá nome ao deus do amor e filho de Vênus, Cupido, ou seu correspondente grego, Eros. Vale ressaltar que de acordo com Spinelli (2016, p. 155), no âmbito mitológico: “verbalizado enquanto deus infante, Eros (e o mesmo vale para Cupido) sintetizou o complexo universo das pulsões humanas, sobretudo, o das afecções que se esquivam a uma fácil e tranquila explicação”. Nesse sentido, Eros, ou Cupido, segundo o estudioso, representa esse “complexo universo das pulsões humanas”, o que elucida o fato de que em Latim o mesmo vocábulo que dá nome ao filho de Afrodite, ou Vênus, em sua versão latina, não somente tem sentidos semelhantes aos que se vê para *ambitio*, como eram, inclusive, vocábulos sinônimos, haja vista que uma das definições encontradas em *cupido* é justamente a ambição.

Nesse sentido, o termo latino *cupiditas*, por sua vez, serviu de origem para a cobiça e para cupidez, ambos vocábulos parassinônimos de ambição. De acordo com o dicionário *Michaelis* (1893) a cobiça é definida como um “desejo veemente de possuir ou conseguir alguma coisa” e “ânsia ou ambição de honras ou riquezas; avidez” (MICHAELIS, 2021, n.p.). O mesmo dicionário traz que cupidez é o “ato, qualidade ou característica de cúpido” e também um “grande desejo; ambição” (MICHAELIS, 2021, n.p.). Os sentidos apresentados pelo dicionário consultado vão ao encontro do que se encontrou até o momento para a paixão estudada.

Antes de examinar as definições da ambição, propriamente dita, nos dicionários correntes na contemporaneidade, cabe perscrutar o *Oxford Latin dictionary* (1968), que traz as acepções ordenadas de maneira hierárquica conforme as mudanças semânticas sofridas com o decorrer do tempo, ou seja, por meio desse dicionário é possível estudar à partir de o mais antigo uso do termo, até o mais recente: a cronologia abrangida pelo *Oxford Latin dictionary* é composta por verbetes que remontam desde o século VII a.C compreendendo até 200 anos d. C..

Desse modo, o primeiro sentido encontrado para ambição no *Oxford Latin dictionary* foi semelhante ao encontrado nos dicionários em

português: “1 Uma solicitação de votos, prospecção”<sup>67</sup>, seguido de: “2 Uma posição para cargos públicos, candidatura”<sup>68</sup>; “3 Um esforço por popularidade, procurando favores”<sup>69</sup>; “4 Desejo de progresso, ambição [...] b motivos interessados, interesse próprio”<sup>70</sup>; “5 Parcialidade, favoritismo”<sup>71</sup> e por fim: “Exibição vaidosa, ostentação, show”<sup>72</sup> (GLARE, 2012, p. 127, grifo nosso, tradução nossa).

Encontra-se ainda as definições de ambicioso: “1 Enrolando, torcendo, abraçando, agarrando”<sup>73</sup>; “2 Ansioso para ganhar favores, ansioso para agradar [...] b (de ações) ditado por um desejo de agradar, egoísta, interessado”<sup>74</sup>; “3 Insistente em perguntar, importuno, sério”<sup>75</sup>; “4 Ansioso por avanço ou glória, ambicioso”<sup>76</sup>; “5 Apaixonado por ostentação, (das coisas) ostensivo, pretensioso, vistoso”<sup>77</sup> (GLARE, 2012, p. 127, grifo nosso, tradução nossa).

Em ambos os casos, é possível constatar que os significados iniciais encontrados no *Oxford Latin dictionary* vão ao encontro do que se viu nos demais dicionários. Desse modo, constata-se que, a princípio, a ambição era mais voltada para o âmbito político, pois em todos os dicionários consultados o termo sempre referia-se, inicialmente, a algo relacionado a votos, ou a uma ascensão social. Considerando que o *Oxford Latin dictionary* traz as definições em ordem cronológica, pode-se observar que o sentido mais próximo ao utilizado hoje aparece na quarta definição de ambos os termos (ambição e ambicioso), corroborando o que Nascentes afirmara ao salientar que esse sentido de rodear a procura de votos generalizou mais tarde. Embora a ambição seja, atualmente, também utilizada no âmbito político, nos dicionários contemporâneos, isso não

---

<sup>67</sup> “1. A soliciting of votes, canvassing” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>68</sup> “2 A standing for public office, candidature” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>69</sup> “3 A striving after popularity, currying favour” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>70</sup> “4 Desire for advancement, ambition [...] b interested motives, self-interest” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>71</sup> “5 Partiality, favouritism” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>72</sup> “6 Vain display, ostentation, show” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>73</sup> “1 Winding, twisting, embracing, clinging” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>74</sup> “2 Anxious to win favour, eager to please [...] b (of actions) dictated by a desire to please, self-seeking, interested” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>75</sup> “3 Insistent in asking, importunate, earnest” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>76</sup> “4 Eager for advancement or glory, ambitious” (GLARE, 2012, p. 127).

<sup>77</sup> “5 Fond of ostentation; (of things) ostentatious, pretentious, showy” (GLARE, 2012, p. 127).

é mais evidenciado, porém mantém-se às relações ao desejo de se obter poder, ou ascensão social.

De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008), a ambição pode ser definida como: “1. Desejo veemente de poder ou do que dá superioridade.” e “2. Grande desejo de realizar ou atingir algo.” (PRIBERAM, 2021, n. p., grifo nosso). Já o dicionário *Michaelis* traz os sentidos de “1 Desejo intenso de riqueza, poder, glória ou honras; avidez, cobiça” e “2 Desejo de atingir um objetivo específico; anseio, aspiração, determinação, pretensão” (MICHAELIS, 2021, n.p., grifo nosso). Vale procurar também o significado de ambição no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001): “1 forte desejo de poder ou riquezas, honras ou glórias; cobiça; cupidez” e “2 anseio veemente de alcançar determinado objetivo, de obter sucesso; aspiração, pretensão” (HOUAISS, 2021, n.p., grifo nosso).

O *iDicionário Aulete* (1881<sup>78</sup>), por sua vez, define ambição como: “1. Desejo intenso de obter riquezas, poder, fama” e “2. Desejo, intenção de alcançar um objetivo” (AULETE, 2021, n.p., grifo nosso). Por fim, ao consultar o *Dicio: dicionário Online de Português* (2009) encontra-se as seguintes acepções: “Desejo desmedido pelo poder, dinheiro, bens materiais, glórias etc; cobiça” e “Obstinação intensa para conseguir determinado propósito; vontade de alcançar sucesso; pretensão” (DICIO, 2021, n.p., grifo nosso). Essa definição revela um sujeito, cujo desejo é desmedido, ou seja, esse é um sujeito que quer algo com “intensidade ou grandeza acima da medida usual” (MICHAELIS, 2018, n.p.).

De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1975) o sentido de ambição pode significar o “desejo veemente de alcançar aquilo que valoriza os bens materiais ou o amor-próprio”, ou o “desejo ardente de alcançar um objetivo de ordem superior; aspiração, anelo” ou ainda uma “aspiração relativamente ao futuro” e por fim um “desejo intenso” (AURÉLIO, 2021, n.p., grifos nossos). Nesse sentido, o *Dicionário Aurélio* amplia as acepções para ambição ao trazer um desejo de se alcançar algo que valoriza, como o amor-próprio, ou um objetivo de ordem superior e uma aspiração futura.

O sujeito ambicioso também é obstinado, o que, conforme o *Dicio: dicionário online de Português* (2021, n.p.), denota uma “grande

---

<sup>78</sup> O *iDicionário Aulete* é a versão digital do *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa – Caldas Aulete*.

persistência para resolver algo ou alcançar algum objetivo”, e isso ocorre de uma maneira intensa. Segundo Fiorin (2000, p. 177), “o obstinado é aquele que quer, apesar da impossibilidade evidente”, sendo a obstinação um querer, tal como a ambição. De acordo com Bertrand (2003, p. 28, grifos nossos),

a impossível conquista de um objeto de desejo reforça, ao longo dos obstáculos encontrados, o querer do sujeito, e eis a “obstinação”; os objetos virtuais crescem no decorrer das aquisições parciais; dilatando o ser potencial do sujeito e eis a ‘ambição

Nesse sentido, segundo o estudioso, a ambição resulta da impossibilidade de um querer intensamente obstinado. Esse sujeito que almeja seu objeto valor, isto é, o “objeto determinado pelas aspirações e projetos do sujeito” (BARROS, 2005, p. 84) se encontra em uma situação de disjunção. Além disso, “entende-se a paixão como um efeito de sentido de qualificações modais, que, na narrativa, modificam a relação do sujeito com os valores. O querer-ser, por exemplo, pode produzir o efeito de sentido da ambição” (BARROS, 2005, p. 84). Desse modo, a ambição é considerada, nesse estudo, como uma modalidade do querer-ser. Cabe ressaltar que, de acordo com Greimas e Fontanille, no querer-ser “o sujeito insiste de todo jeito em ser conjunto e tudo fará para isso” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 63).

De maneira a contribuir com a visualização das figuras lexemáticas encontradas para ambição, segue uma tabela que traça um panorama entrecruzando as definições encontradas nos diferentes dicionários. Assim, inclui-se aqui os sentidos pesquisados desde o dicionário de Bluteau e as entradas etimológicas latinas de ambição, até os mais recentes dicionários explorados nessa pesquisa:

**Tabela 1** – Ambição: querer ser/estar conjunto com

<b>Ambição</b>
Desejo, vontade, rodear, andar em volta de, solicitação de, posição para, esforço por, realizar, atingir, alcançar, aspiração, pretensão, intenção de.
<b>Tensividade</b>

---

imoderado, desordenado, forte, veemente, grande, intenso, desmedido, ardente.

---

### **Objetos ambicionados / Objeto valor**

---

honras, lugares honoríficos, votos, riquezas, cargos, dignidades, governos, popularidade, lisonja, adulação, prospecção, cargos públicos, candidatura, favores, progresso, motivos interessados, interesse próprio, poder, o que dá superioridade, glória, objetivo específico, determinado objetivo, sucesso, fama, dinheiro, bens materiais, glórias, determinado propósito, aquilo que valoriza, amor-próprio, objetivo de ordem superior.

---

### **Parassinônimos**

---

Desejo, cobiça, vontade, paixão, avidez, anseio, aspiração, determinação, pretensão, cupidez, obstinação, anelo.

---

**Fonte:** o próprio autor

Sob essa perspectiva, é possível, por meio do estudo lexicográfico, ter um vislumbre de como a ambição se constitui. Nesse sentido, após perscrutar as variadas acepções encontradas em diferentes dicionários ao longo do tempo, foi possível constatar o que Greimas e Fontanille (1993, p. 61-62) já haviam observado:

a maior parte das configurações passionais encontra-se definida nos dicionários de língua como “disposição a”, “sentimento que leva a”, “estado interior daquele que se inclina a”, e a descrição da “disposição” ou da “inclinação a” é feita em seguida, em termos de comportamento ou de ação.

Por conseguinte, há de se considerar também que a pesquisa obtida por meio dos dicionários é compreendida da seguinte maneira por Greimas e Fontanille (1993, p. 103):

Para resumir, a tradução sintática da definição dada pelo dicionário apresenta-se assim: um enunciado de conjunção é sobredeterminado por uma modalização, seguido de uma aspectualização, ambas sobredeterminadas por um julgamento de intensidade, estando essa organização sintática classificada na nomenclatura passional.

Nesse sentido, a ambição estabelece-se por meio da modalidade do querer-ser e se expressa com tensividades que se manifestam intensamente, ou seja, lida-se aqui com uma paixão que almeja entrar em conjunção com uma multiplicidade de objetos ambicionados e esse querer-ser ocorre com uma intensidade imoderada, desordenada, forte, veemente, grande, intensa e desmedida. Com relação aos objetos desejados, Fiorin (2000, p. 176) afirma:

O sujeito de estado, por exemplo, quer entrar em conjunção com um dado objeto. Nesse caso, o objeto é desejável para o sujeito, enquanto ele é um sujeito desejante. Por isso, poder-se-ia afirmar, com mais propriedade, que a modalização do estado incide sobre o objeto, ou, mais particularmente, sobre o valor nele investido e que isso repercute sobre a existência modal do sujeito. É o objeto desejável que faz o sujeito desejante; é o objeto impossível que faz o sujeito impotente, e assim por diante.

Aplicando esses preceitos para a análise da ambição, é possível conjecturar-se que é o objeto ambicionado que faz o sujeito ambicioso. No que concerne ao que Greimas e Fontanille (1993, p. 43-44) designam como objetos de valor, os estudiosos explicam:

A conciliação entre essas duas acepções [objeto e valor] permite forjar o conceito de objeto de valor: um objeto que dá um “sentido” (uma orientação axiológica) a um projeto de vida, e um objeto que encontra uma significação por diferença, em oposição a outros objetos

Sendo assim, de acordo com os dicionários consultados, foi possível se chegar à múltiplos objetos de valor compreendidos pelo sujeito ambicioso. Todavia, ainda que tenha sido encontrado tal multiplicidade, cabe ressaltar que esses objetos possuem semelhanças entre si e em geral, os objetos valor almejados pelo ambicioso repousam em honrarias, poder, sucesso, riquezas, dinheiro e/ou bens materiais, popularidade.

Por conseguinte, embora os dicionários possibilitem o estudo lexicográfico da paixão analisada, e forneça material para identificar a tensividade, os objetos valor e os parassinônimos, eles servem apenas para dar essa base lexicográfica. A consulta aos dicionários contribui somente para se compreender o termo por si só, “o estudo do sujeito patêmico e a caracterização da ambição

dependem, sobretudo, do discurso analisado” (QUADROS, 2014, p. 77). Todavia, antes de prosseguir para a análise do sujeito ambicioso, no contexto de *O Senhor dos Anéis*, essa pesquisa atem-se ao estudo da ambição pela perspectiva da filosofia.

Nesse sentido, outrora na Grécia antiga, no longínquo período clássico, o historiador Tucídides já havia discorrido sobre o sujeito ambicioso ao relatar a guerra entre Atenas e Esparta em sua narrativa historiográfica, a *História da Guerra do Peloponeso* (V a.C.). Tucídides propôs-se a trabalhar em sua obra de maneira imparcial, objetivando compreender as motivações que culminaram na guerra entre Atenas e Esparta. Com isso, o historiador grego empenhou-se em conceber um relato conciso dos fatos sobre o evento bélico e é considerado pioneiro em buscar a dissociação entre fatos históricos e religiosidade.

Além disso, embora Tucídides tenha se empenhado a escrever uma narrativa histórica que relatasse especificamente a Guerra do Peloponeso, “a partir da caracterização do πόλεμος [guerra] como βίαιος διδάσκαλος [mestre violento] o texto dá um quadro da violência em ação durante os distúrbios em Corcira, num tom generalizante que o faz válido para toda e qualquer guerra” (PRADO, 1989, p. 13).

Desse modo, é possível aplicar no estudo que aqui se apresenta as reflexões tucídianas sobre a ambição, ainda que no contexto da Guerra do Peloponeso. Outrossim, essa tese analisa a ambição também em um contexto bélico, embora fictício. Sendo assim, sob o olhar tucídiano, os acontecimentos históricos ocorrem devido às ambições políticas do ser humano e no que concerne à origem da guerra, pela perspectiva do historiador, Magalhães afirma:

Tucídides identifica dois impulsos psicológicos: de um lado, o ateniense, um impulso orientado pelo desejo de acumulação – de poder, de distinção, de supremacia – de outro, o espartano, um ímpeto motivado pelo desejo de segurança, de autopreservação. Portanto, é nos domínios da *orgé* [ὄργη], das disposições naturais do homem, que a apreciação tucidideana localiza as causas profundas da monumental guerra entre atenienses e peloponésios (MAGALHÃES, 2001, p. 52, grifos nossos)

O impulso ateniense de desejo de acumulação de poder, distinção e/ou supremacia identificado por Tucídides nada mais é do que as ambições desse povo. O espartano, por sua vez primava pela segurança e pela autopreservação. Poder-se-ia dizer que o ímpeto que motivara o desejo de segurança e de autopreservação do espartano era a cautela, a precaução e a prudência.

Atenas se tornava cada vez mais poderosa, pois nutria um “desejo eternamente insatisfeito de ampliação do poder e da distinção” (MAGALHÃES, 2001, p. 52), em outros termos, pode-se dizer que a motivação que impulsionou o progresso bélico de Atenas fora a ambição. Cabe ressaltar aqui que esse desejo nutrido pela cidade-estado vai ao encontro justamente das definições que encontradas anteriormente para a ambição.

Segundo as palavras do próprio historiador grego (TUCÍDIDES, 2001, p. 199, grifo nosso), “a causa de todos esses males [oriundos da guerra] era a ânsia de chegar ao poder por cupidez e ambição, pois destas nasce o radicalismo dos que se entregam ao facciosismo partidário”. Além disso, a ambição, para Tucídides, é um elemento intrínseco à natureza humana, e que é mobilizado, por sua vez, por impulsos violentos de contextos bélicos, conforme afirma Prado (1989, p. 13, grifo nosso), helenista estudiosa de Tucídides:

A análise de Tucídides tem como garantia de validade e, ao mesmo tempo, como pressuposto fundamental para a generalização a ideia de que a natureza humana é sempre a mesma e de que os homens estão sujeitos a um conjunto de circunstâncias que se combinam fortuitamente – por isso ele fala de alternâncias das conjunturas da sorte (μεταβολαί τῶν ξυντυχιῶν III 82,1). A essas circunstâncias o homem só pode adaptar-se ou reagir, uma vez que lhe é impossível anulá-las. Na paz e na prosperidade a γνώμη (inteligência) tem condições para impor-se plenamente, conduzindo as ações e levando-as pelo melhor caminho. Na guerra, porém, já que esta é um mestre violento (βίαιος διδάσκαλος) a γνώμη [inteligência] cede lugar à ὀργή [orgé], o elemento passional que, livre do princípio moderador, mobiliza tendências inerentes à natureza humana que serão identificadas como a πλεονεξία [pleonexía] (ambição de ter mais) e a φιλοτιμία [filotimía] (amor às honras).

Para Tucídides o indivíduo é regido por uma natureza humana, que é sempre a mesma, e também está suscetível a enfrentar circunstâncias que a ele só cabe se adaptar ou reagir, sem a possibilidade de anulá-las. Em

períodos violentos de guerra, a inteligência, que vigorara em tempos de paz e prosperidade, é substituída pela *ὄργη*, ou *orgé*, que é por sua vez, o elemento passional que irá incitar as tendências inerentes da natureza humana. Tucídides identifica essas predisposições intrínsecas do ser como a pleonexía – ambição de ter mais – e a filotimía – amor às honras.

Com o intuito de compreender os conceitos tucidídeanos, cabe recorrer mais uma vez aos dicionários. Assim, de acordo com a definição encontrada, a pleonexia é definida como uma “ambição exacerbada de ter posses” (MICHAELIS, 2021, n. p.); e a filotimia tem o sentido de “amor à honra ou às honras e à dignidade.” (MICHAELIS, 2021, n. p.), ou seja, tanto a pleonexia, quanto a filotimia podem ser lidas como categorias para a ambição.

Segundo Magalhães (2001, p. 52), a pleonexia tucidídeana é uma ambição que nutre o desejo pelo lucro e pela vantagem e se refere à uma ambição especificamente material, ou seja, tem como objeto valor o acúmulo de bens e de riquezas materiais. Em outras palavras, “o impulso pleonético é o desejo ilimitado de ‘ter mais’: mais poder, mais riqueza, mais reconhecimento social” (CORNELLI, 2009, p. 17). Sob perspectiva semelhante, Dufour discorre sobre o que seria a pleonexia tucidídeana:

É uma noção que vem de longe. Do coração da civilização ocidental. De fato, é no mais profundo da Grécia antiga, a partir do fim do período arcaico e no início do período clássico, próximo a 550, que foi identificada uma tendência profunda da alma humana: querer mais do que a sua parte (DUFOUR, 2015, p. 25, grifo nosso)

Nesse sentido, é possível compreender a pleonexia como um conceito grego clássico que procura explicar essa necessidade humana do “querer mais”, a qual é também chamada de ambição.

A filotimia, por sua vez, é definida por Tucídides, de acordo com Magalhães (2001, p. 52), como uma ambição voltada para as honras e dignidades distintivas, ou seja, pode ser compreendida como “o amor pela honra ou pelo status, pela vitória, por vir em primeiro, pela glória, é uma característica mais geral”<sup>79</sup>(MICROYANNAKIS, 2002, p. 23, tradução nossa). Sob essa

---

<sup>79</sup> “Love of honour or status, of victory, of coming first, of glory is a more general feature” (MICROYANNAKIS, 2002, p. 23).

perspectiva, ainda de acordo com o estudioso, “nós somos amantes de posses” (MICROYANNAKIS, 2002, p. 23, tradução nossa). Entretanto a filotimia seria algo mais abrangente e além disso, o “amor pela honra como um amor pela distinção e glória que todos temos, mesmo que em maior ou menor grau. De acordo com Tucídides ‘o senso de honra (φιλότιμία) é a única coisa que não envelhece’”<sup>80</sup> (MICROYANNAKIS, 2002, p. 23, tradução nossa).

No que concerne à pleonexia, em sua obra *As origens do pensamento grego* (1965), Vernant reflete sobre a riqueza, e encontra sua raiz no conceito de Tucídides:

A riqueza substitui todos os valores aristocráticos: casamento, honras, privilégios, reputação, poder, tudo pode obter. Doravante, é o dinheiro que conta, o dinheiro que faz o homem. Ora, contrariamente a todos os outros “poderes”, a riqueza não comporta nenhum limite: nada há nela que possa marcar seu termo, limitá-la, realizá-la totalmente. A essência da riqueza é o descomedimento; ela é a própria figura que a *hýbris*<sup>81</sup> toma no mundo [...]. A riqueza por já não ter outro objeto senão a si própria; feita para satisfazer as necessidades da vida, simples meio de subsistência, torna-se seu próprio fim, coloca-se como necessidade universal, insaciável, ilimitada, que nada poderá jamais saciar. Na raiz da riqueza descobre-se, pois, uma natureza viciada, uma vontade pervertida e má, uma pleonexia: desejo de ter mais que os outros, mais que sua parte, toda a parte (VERNANT, 2002, p. 88-89, grifos nossos).

O estudioso coloca a pleonexia junto a *koros* (κόρος), a saciedade, e a *hýbris* (ὑβρις), sendo essas as “formas de contrassenso de que se reveste, na Idade do Ferro, a arrogância aristocrática, este espírito de *Eris*<sup>82</sup> que, em lugar de uma nobre emulação, não pode mais gerar senão injustiça,

---

<sup>80</sup> “Love for honour as a love for distinction and glory we have all, even though to a greater or lesser degree. According to Thucydides “one’s sense of honour (φιλότιμία) is the only thing that does not grow old” (MICROYANNAKIS, 2002, p. 23).

<sup>81</sup> *Daemon* grega, ou seja, espíritos semelhantes aos gênios árabes, que representava a personificação de atitudes considerados ultrajantes tais como a arrogância, a insolência, o orgulho, etc. A *Daemon* era caracterizada com comportamentos que ultrapassavam os limites e desprezavam o espaço alheio. *Hýbris* também era utilizada como um termo: “com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da norma da medida, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (ABBAGNANO, 2007, p. 520).

<sup>82</sup> Deusa grega da discórdia – o mito de Éris objetiva explicar como se iniciou a Guerra de Tróia: Éris presenteara a deusa mais bela do Olimpo com o pomo da discórdia. Páris, o responsável por decidir entre Hera, Atena e Afrodite, aceitou o suborno de Afrodite, que lhe oferecera a rainha de Esparta, Helena, a mulher considerada a mortal mais bela. Todavia Helena já fora desposada por Menelau e o rapto da rainha dá início à Guerra de Tróia.

opressão, *dysnomia*” (VERNANT, 2002, p. 89). Segundo Dufour (2015, p. 25), o posicionamento de Vernant indica que a pleonexia seria uma espécie de *hýbris*, ou seja, uma desmesura.

Ao colocar a retórica em debate, no diálogo *Górgias* (380 a.C.), Platão acaba por abordar também o conceito da pleonexia. Nesse sentido, conforme afirma Magalhães (2018, p. 186) a retórica, segundo Platão, favoreceria “o crescimento indefinido dos apetites e a pleonexia, ou seja, o desejo de ‘ter muito’, de ‘ter mais’, ou, simplesmente, a ganância”. Ao discorrer sobre a pleonexia em Platão a estudiosa acaba por aproximar o conceito tucídideano à ganância.

Segundo Quadros (2014, p. 77), a ganância e a ambição se distinguem pelo mesmo motivo que a cupidez se difere da ambição: ambas – ganância e cupidez – têm origens etimológicas na língua espanhola e se referem ao ganho e lucro, ou seja, suas acepções se relacionam ao desejo voltado para os bens materiais. Conforme afirma a pesquisadora supracitada, tanto a cupidez, quanto a ganância não são capazes de abarcar os significados abrangidos pela ambição, como por exemplo, o desejo por glória.

Nesse sentido, apesar de Buarque relacionar a pleonexia à ganância, já foi possível depreender que o conceito de Tucídides é mais amplo do que unicamente as acepções abrangidas pela ganância tal qual é compreendida hoje, haja vista que a pleonexia não se refere unicamente ao desejo por bens materiais. A ambição, por outro lado, pode abarcar tanto os sentidos relacionados à pleonexia, quanto os significados que concernem à filotimia. Além disso, a ambição e a ganância são parassinônimos e é possível relacionar ambos os vocábulos ao conceito tucídideano.

Sendo assim, embora Buarque considere a pleonexia como um conceito que exprime o sentido de ganância, o estudo da helenista ainda é válido para se compreender a ambição no âmbito dos estudos filosóficos. Desse modo, Holanda (2018, p. 186), ao afirmar que “a promessa da retórica seduz para a pleonexia, entendida em sentido amplo: podendo mais, eu posso ‘ter mais’”, não somente pode corresponder à ganância, como também à ambição.

Por conseguinte, a relação entre a pleonexia em *Górgias*, de Platão, segundo a estudiosa helenista, ocorre na medida em que o sujeito pleonástico ambiciona sempre mais, enquanto

a retórica promete dar mais para quem quer ter muito, o diálogo *Górgias* também mostra que ao lado de toda *pleonexia* encontra-se ainda o *páthos* do medo, para o qual a retórica – ou ao menos o tipo de retórica de estirpe gorgiana, que é aquela pretensamente analisada na obra – não se dirige menos (HOLLANDA, 2018, p. 187).

Além disso, Hollanda (2018, p. 187) aproxima a *pleonexia* ao medo, pois “trata-se, em suma, da constatação de que os seres humanos possuem naturalmente o desejo de defender-se de perigos e injustiças”.

Platão também discute sobre a *pleonexia* em *A República* (370 a.C.). Segundo Prado (2020, p. 515), nesse diálogo, Platão indica quatro maneiras de se governar as quais sob o olhar do filósofo são consideradas formas degradadas de governo. Dentre elas vale destacar aqui a Timocracia, ou Timarquia, em que “o culto da virtude é substituído pelo impulso guerreiro: domina o elemento irascível – é a ambição e o amor às honras”, ou seja, a *pleonexia*. Ainda no âmbito de *A República*, Menezes (2019, p. 19) afirma que o grande dilema de Trasímaco repousa justamente no seguinte questionamento:

Se o governante, como um artífice, é infalível na execução da sua função, ele deve entender o limite que exige a sua arte. Contudo, o injusto é aquele que tem a sua alma tomada pela *pleonexia*, o que faz com que ele aja sempre em busca da sua vantagem, em detrimento dos outros. Como conciliar o limite da *téchne* de governar com o desejo ilimitado de “ter sempre mais” do injusto?

Nesse sentido, Platão põe em debate o dilema de se governar de uma maneira justa em que as ambições pessoais do governante, ou seja, sua *pleonexia* – “o desejo ilimitado de ‘ter sempre mais’” – não interfira em suas funções governamentais. Em outras palavras, Platão questiona sobre o ato de se governar sem se tirar vantagem dos outros, pois do contrário isso implicaria em um governo injusto.

O premiado psiquiatra e filósofo contemporâneo, Neel Burton (2014, n. p., tradução nossa) – membro do Green Templeton College, da Universidade de Oxford –, também analisa a ambição em *Is Ambition Good or Bad? The psychology and philosophy of ambition* (2014) e acaba por citar Platão, em *A República*. Segundo o estudioso:

Em contraste, no Ocidente, a ambição é geralmente elogiada como um pré-requisito para o sucesso, mesmo que nem sempre tenha sido o caso. Por exemplo, em *A República* (século 4 a. C.), Platão, notoriamente, argumenta que, por causa de os homens bons não se importarem com a avareza ou ambição, eles só estariam dispostos a governar se houvesse uma penalidade para a recusa, com a maior parte dessa penalidade sendo que eles deveriam ser governados por homens maus<sup>83</sup>.

Sob essa perspectiva, Burton (2014, n. p.) contrasta a perspectiva das tradições orientais com a ocidental, em que a ambição, no oriente é vista como um insulto, na medida em que no oriente atrela-se aos bens mundanos, ao mesmo tempo em que priva a prática espiritual de seus benefícios como a virtude, a sabedoria e a tranquilidade. Enquanto no ocidente a ambição, muitas vezes, é vista como algo benéfico, mesmo que isso nem sempre tenha sido assim, o estudioso, então, exemplifica de acordo com o ponto de vista de Platão, pois segundo o filósofo grego os homens bons não costumavam ser ambiciosos e, por isso, não estavam dispostos a governar e acabavam sofrendo a penalidade de serem governados por homens maus.

Aristóteles, por sua vez, também abordou a ambição em sua obra *Ética a Nicômaco* (entre 335 a.C. e 323 a.C.). Ainda segundo N. Burton (2014, n. p.), as reflexões de o aluno de Platão sobre a ambição foram construídas de uma maneira mais matizada.

Sob essa perspectiva, de acordo com o que afirmara Aristóteles: “é possível desejar a honra como se deve, mais do que se deve e menos do que se deve, e o homem que excede em tais desejos é chamado ambicioso, o que fica aquém é desambicioso, enquanto a pessoa intermediária não tem nome” (ARISTÓTELES, 1984, p. 74), ou seja, para Aristóteles, a virtude é definida como uma disposição intermediária entre a deficiência e o excesso, sendo assim, seria uma maneira de sucesso e digna de louvor (BURTON, 2014, n. p.).

Ao abordar o olhar de Aristóteles sobre o amor à honra, ou seja sobre a filotimia, Aggio (2017, p. 265, grifo da autora) observa que o filósofo se

---

<sup>83</sup> “In contrast, in the West ambition is generally lauded as a pre-requisite for success, even if this has not always or unmitigatingly been the case. For instance, in the Republic (4th century BC), Plato famously argues that, because good men care nothing for avarice or ambition, they are only willing to rule if there is a penalty for refusing, with the greater part of this penalty being that they should be ruled by bad men” (BURTON, 2014, n. p.).

refere as pequenas honras e de que “trata-se de ter uma boa disposição em relação ao desejo (*orexis*) pela honra”. Há de se ressaltar, que a disposição, ou *hexis* (*δίαθεσις*), é uma forma de estabilização de um estado anímico, em que, segundo Aristóteles, “a partir dessa estabilização dada pela disposição, ações e desejos por certos fins corresponderão ao tipo de caráter adquirido na medida em que são habituais” (SOUZA, 2017, p. 94). Por conseguinte, Aggio resalta ainda que a problemática para se ter uma boa disposição reside na medida em que

os extremos possuem nomes: o amor excessivo à honra (*philotimia*) é chamado de ambição, ou, como costumamos dizer em português, ganância; já a ausência de tal amor denominamos de falta de ambição ou humildade (*aphilotimia*). O meio termo, por sua vez, encontra-se sem nome. Porém, como há extremos, diz o filósofo, deve haver um meio termo e nós elogiamos aquele que deseja a honra ou que tem ambição na medida certa e pelas fontes certas (AGGIO, 2017, p. 265, grifos da autora).

Segundo Aggio, para Aristóteles, a *philotimia*, isto é, o amor excessivo à honra, é o extremo que se conhece como ambição ou ganância; já a *aphilotimia*, termo que se refere à falta de ambição, ou humildade, seria o extremo oposto, sendo que o meio termo não é nominado pelo filósofo e seria justamente a ambição, ou desejo a honra, porém na medida certa – ou no meio termo –, ao contrário do que ocorre com os excessos praticados nos extremos.

No que concerne às disposições, Aristóteles afirmara que “existem, pois, três espécies de disposições, sendo duas delas vícios que envolvem excesso e carência respectivamente, e a terceira uma virtude, isto é, o meio-termo” (ARISTÓTELES, 1984, p. 76). Desse modo, no caso da ambição, para Aristóteles ambos os extremos são censurados, sendo que o ambicioso sofre censura por ambicionar a honra “mais do que convém e de fontes indébitas” (ARISTÓTELES, 1984, p. 110-111), enquanto o desambicioso é censurado por não desejar ser honrado, mesmo que seja por motivos nobres.

Não obstante, Aristóteles (1984, p. 111) também resalta que, por vezes, o ambicioso pode ser louvado por se mostrar varonil e por simpatizar com o que é nobre, ao mesmo tempo em que o desambicioso pode ser louvado por sua moderação e autossuficiência. Assim, ainda de acordo com Aristóteles

(1984, p. 111) louva-se aquela ambição que se apresenta de forma mais moderada e censura-se ao ambicionar tanto demasiadamente, quanto pela desambição.

Nesse sentido, de acordo com Burton (2014, n.p.), Aristóteles põe em debate, listando as principais virtudes, ao lado de seus respectivos vícios, correspondendo aos excessos e deficiências de cada disposição. Assim, no que concerne à falta de ambição, Aristóteles diz se tratar de uma deficiência viciosa, enquanto o excesso vicioso seria a ambição. Já o meio termo virtuoso seria preenchido pela ambição adequada, que, para Aristóteles, não tem um nome propriamente dito. Sob essa perspectiva, Aristóteles assinalara:

Como não existe palavra para designar o meio-termo, os extremos parecem disputar o seu lugar como se estivesse vago por abandono. Mas onde há excesso e falta, há também um meio-termo. Ora, os homens desejam a honra não só mais como também menos do que devem; logo, é possível desejá-la também como se deve. Em todo caso, é essa a disposição de caráter que se louva e que é um meio-termo sem nome no tocante à honra. Em confronto com a ambição parece ser desambição, e vice-versa; e, em confronto com as duas conjuntamente, parece, em certo sentido, ser ambas (ARISTÓTELES, 1984, p. 111).

Para o filósofo contemporâneo (BURTON, 2014, n. p.), a percepção aristotélica da ambição está presente ainda nos dias atuais, em que ocorre a noção de ambição saudável, doentia ou a falta de ambição. Desse modo, para Burton, a ambição saudável seria um esforço medido por conquista ou distinção, sendo construtiva ou afirmativa da vida; a ambição doentia é exemplificada como a ambição do tirano que é desmedido ou desordenado e se esforça por tal, é também uma ambição limitadora ou destrutiva e, para N. Burton (2014, n. p.), se assemelha à ganância. O estudioso cita ainda *A Política* (entre 384 a. C. e 322 a.C), de Aristóteles, em que filósofo grego levanta a problemática de que a ambição e a ganância se configuram como as causas mais frequentes de atos deliberados de injustiça.

Por conseguinte, a ambição, para N. Burton (2014, n. p.), acaba sendo, muitas vezes, considerada como uma forma de ganância, ou ao menos seria sua faceta mais aceitável. A ganância, conforme o filósofo contemporâneo, pode ser definida como um desejo excessivo por mais do que é merecido, ou

necessário. Embora se assemelhem em alguns pontos, a ganância, de acordo com N. Burton (2014, n. p.) se contrasta da ambição na medida em que ela restringe o ser ganancioso ao seu objeto de desejo, enquanto a ambição pode permitir o florescimento do ser, ao mesmo tempo em que contribui para um bem maior.

Sob essa perspectiva, é possível relacionar as reflexões do filósofo contemporâneo ao objeto de análise dessa pesquisa: é desse modo que o Anel do Poder ilude o ambicioso, isto é, o sujeito acredita que em posse do objeto poderá se utilizar de seu poder para realizar um bem maior. Entretanto o Um Anel serve unicamente ao seu mestre e seu poder é meramente ilusório, ou seja, não é mais do que uma artimanha do maia para aprisionar quem estiver portando o objeto de Sauron.

N. Burton (2014, n. p.) também lembra que a ambição pode ser confundida com a aspiração, cuja raiz etimológica se encontra no latim, *spirare*, ou seja, respirar. Segundo o estudioso (BURTON, N., 2014, n. p.), a aspiração almeja um objetivo específico, já a ambição, ao contrário, é um traço de caráter e, como tal, é persistente e difundida. De acordo com o filósofo contemporâneo: “uma pessoa não pode alterar sua ambição mais facilmente do que faria com qualquer outro traço de caráter: tendo alcançado um objetivo, a pessoa verdadeiramente ambiciosa logo formula outro pelo qual continuar lutando<sup>84</sup>” (BURTON, 2014, n. p., tradução nossa).

Além disso, Burton também relaciona a ambição à esperança, por ser mencionada no mesmo fôlego que a segunda. A esperança é caracterizada pelo desejo por algo, juntamente ao sentimento de antecipação de que isso acontecerá. A ambição, por sua vez, seria o desejo de realização aliado à disposição de lutar para que se dê sua realização. Embora a ambição possa ser considerada também como uma forma de esperança, Burton (2014, n. p.) conclui que a ambição é mais específica e mais autossuficiente do que a esperança em geral.

Ademais, ainda segundo o filósofo supracitado, o oposto da esperança é o medo, desesperança ou o desespero; já o oposto da ambição, por

---

<sup>84</sup> “A person cannot alter his ambition any more easily than he might any other character trait: having achieved one goal, the truly ambitious person soon formulates another for which to keep on striving” (BURTON, 2014, n. p.).

sua vez, é meramente a falta de ambição, o que não se configura por si só como um estado negativo. Por fim, o estudioso conclui suas considerações sobre a ambição no terreno da psique humana, perspectiva que é estudada no próximo subcapítulo.

## 2.2 A ambição no divã

A ambição é um anseio que concerne à mente dos seres, sob essa perspectiva esse capítulo se envereda para os estudos da ambição por meio do olhar das teorias da psique humana. Já no século XVII o acadêmico e vigário inglês Robert Burton, da Universidade de Oxford, abordara sobre a ambição em seu tratado sobre o melancólico, publicado na obra *A anatomia da melancolia* (1621).

Faz-se necessário ressaltar que os estudos de R. Burton aqui apresentados, contribuem para a pesquisa no sentido de se explorar como a ambição era compreendida no decorrer do tempo. Desse modo, embora a abordagem do clérigo colabore em trazer uma noção sobre o sujeito ambicioso de acordo com a perspectiva da época em que a obra foi escrita, a abordagem de R. Burton sobre a melancolia é ultrapassada, a depressão só viria a ser considerada um transtorno mental durante o século XIX (WOLPERT, 2001, p. 29).

Assim, a percepção do clérigo, nessa tese, serve unicamente como uma maneira de compreender melhor o pensamento da época de R. Burton sobre a ambição. No que concerne ao âmbito dos estudos mentais, todavia, é válido lembrar que o tratado de R. Burton é obsoleto e oriundo de um período em que ainda “acreditava-se que a melancolia se devia a um excesso de bile negra”<sup>85</sup> (WOLPERT, 2001, 19, tradução nossa). Vale evidenciar a crítica feita clérigo, que tão logo questiona sobre a negligência da saúde mental, em detrimento das enfermidades corporais:

Se nossa perna ou braço nos ofendem, cobiçamos por todos os meios possíveis repará-lo; e se trabalhamos de uma enfermidade corporal, mandamos chamar um médico, mas para as enfermidades da mente não tomamos conhecimento delas: a

---

<sup>85</sup> “Melancholia was thought to be due to an excess of black bile” (WOLPERT, 2001, 19).

luxúria nos atormenta de um lado; inveja, raiva, ambição de outro. Somos despedaçados por nossas paixões, como tantos cavalos selvagens, um em disposição, outro em hábito; um é melancólico, outro louco; e qual de nós todos busca ajuda, reconhece seu erro ou sabe que está doente?<sup>86</sup> (BURTON, 1883, p. 68-69, tradução nossa).

De maneira semelhante ao que ocorre ainda hoje, há quatro séculos, Burton notara que, já em sua época, ao mesmo tempo em que as preocupações centravam-se nas patologias físicas e o empenho era na cura do corpo, a saúde da mente, por sua vez, padecia com a omissão de cuidados médicos. Sob essa perspectiva, Burton inclui aqui a ambição dentre as enfermidades sofridas pela mente. Embora atualmente a ambição por si só não seja considerada uma doença mental, seu excesso pode ser relacionado à síndrome de Burnout (BORGES; *et al.*, 2002, p. 192).

Não obstante, o estudioso do sec. XVII, por sua vez, também compreende a ambição como uma das causas – dentre outras – para a queda, miséria e enfermidades do ser humano após Adão concretizar o pecado. Sob essa perspectiva, ao comer do fruto proibido Adão acaba condenando toda a humanidade a sofrer com sua corrupção:

A causa impulsiva dessas misérias no homem, essa privação da destruição da imagem de Deus, a causa da morte e das doenças, de todos os castigos temporais e eternos, foi o pecado de nosso primeiro pai, Adão, comendo do fruto proibido, por instigação do diabo e atração. Sua desobediência, orgulho, ambição, intemperança, incredulidade, curiosidade; de onde procedeu o pecado original, e aquela corrupção geral da humanidade, como de uma fonte fluiu todas as más inclinações e transgressões reais que causam nossas várias calamidades infligidas sobre nós por nossos pecados<sup>87</sup> (BURTON, 1883, p. 116-117, grifo nosso, tradução nossa).

---

<sup>86</sup> “If our leg or arm offend us, we covet by all means possible to redress it; and if we labour of a bodily disease, we send for a physician; but for the diseases of the mind we take no notice of them: Lust harrows us on the one side; envy, anger, ambition on the other. We are torn in pieces by our passions, as so many wild horses, one in disposition, another in habit; one is melancholy, another mad; and which of us all seeks for help, doth acknowledge his error, or knows he is sick?” (BURTON, 1883, p. 68-69).

<sup>87</sup> “The impulsive cause of these miseries in Man, this privation of destruction of God's image, the cause of death and diseases, of all temporal and eternal punishments, was the sin of our first parent Adam, eating of the forbidden fruit, by the devil's instigation and allurements. His disobedience, pride, ambition, intemperance, incredulity, curiosity; from whence proceeded original sin, and that general corruption of mankind, as from a fountain flowed all bad inclinations and actual transgressions which cause our several calamities inflicted upon us for our sins” (BURTON, 1883, p. 116-117)

Desse modo, de acordo com a perspectiva do religioso, os malefícios que assolam a humanidade são consequências do pecado de Adão, que comer do fruto proibido acabou contaminando o mundo (BURTON, 1883, p. 117). Sendo assim, para Burton (1883, p. 120), o ser humano é dotado de razão e, portanto, tem a capacidade de corrigir seu apetite desordenado, conformando-se com a palavra de Deus. No entanto, o estudioso também ressalta que:

Se dermos rédeas à luxúria, raiva, ambição, orgulho, e seguirmos nosso próprio caminho; nos degeneramos em bestas, nos transformamos, derrubamos nossas constituições, provocamos a ira de Deus, e acumulamos sobre nós esta melancolia e toda espécie de doenças incuráveis, como justa e merecida punição de nossos pecados<sup>88</sup> (BURTON, 1883, p. 120, grifo nosso, tradução nossa).

Nesse sentido, de acordo com Burton, cabe ao sujeito não se render à luxúria, à raiva, à ambição e ao orgulho, para que, desse modo, evite se degenerar e se transformar, o que provocaria a ira de Deus e acarretaria no acúmulo da melancolia e de doenças incuráveis como forma de punição de seus pecados. Ainda segundo Burton, a queda de Lúcifer, chefe dos demônios, ocorreu devido ao seu orgulho e ambição: “criado por Deus, colocado no céu, e às vezes um anjo de luz, agora lançado nas partes aéreas sublunares inferiores, ou no inferno”<sup>89</sup> (BURTON, 1883, 161, tradução nossa).

Assim, é possível relacionar aqui a queda de Lúcifer ao que ocorreu com Melkor-Morgoth, em Tolkien – personagem que será explorada no capítulo que concerne à análise literária. O vala tolkieniano, também criado por Deus e habitante de seus Salões Eternos, é de ordem angélica e devido ao seu orgulho e ambição em competir e superar com Eru-Ilúvatar, acabou por sofrer sua queda e foi aprisionado no Vazio, até o final dos dias.

No que tange a ambição, conforme Burton (1883, 220) a melancolia é causada, especialmente, por determinadas paixões, como a

---

<sup>88</sup> “if we give reins to lust, anger, ambition, pride, and follow our own way; we degenerate into beasts, transform ourselves, overthrow our constitutions, provoke God to anger, and heap upon us this of melancholy, and all kinds of incurable diseases, as a just and deserved punishment of our sins” (BURTON, 1883, p. 120).

<sup>89</sup> “created of God, placed in heaven, and sometimes an angel of light, now cast down into the lower aerial sublunary parts, or into hell” (BURTON, 1883, 161).

ambição<sup>90</sup>, que quando imoderadas, acabam por consumir o espírito. Além disso, em seus estudos, o vigário (BURTON, 1883, p. 241) analisa ainda o desejo e a ambição como apetites concupiscíveis e irascíveis, ou seja, concupiscível por ser “capaz de despertar a busca por prazeres sensuais; que pode suscitar a concupiscência, o desejo sexual persistente e excessivo” e também é “passível de suscitar a ganância, a anseio por bens materiais” (DICIO, 2021, n.p.). E irascível, que se refere a “alguém cujo humor se altera facilmente; quem tem o gênio difícil ou se enraivece com facilidade: personalidade irascível” (DICIO, 2021, n.p.).

Por conseguinte, tanto a ambição quanto o desejo, são consideradas, pelo estudioso, “como as duas torções de uma corda, mutuamente misturadas uma à outra, e ambas se enroscando no coração<sup>91</sup>” (BURTON, 1883, p. 241, tradução nossa). Para Burton estes apetites provocam prazer e deleite, afetando, na maior parte, com conteúdo e objeto agradáveis. Seus extremos, entretanto, “nos atormentam e nos torcem para o outro lado<sup>92</sup>” (BURTON, 1883, p. 241, tradução nossa).

Sob essa perspectiva é possível observar que a visão de Burton sobre os extremos da ambição vai ao encontro do que foi encontrado aqui, anteriormente, em Aristóteles, sobre os extremos. Burton (1883, p. 241) considera como os mais nocivos em sua espécie o apetite exorbitante e o desejo pela honra, os quais, de acordo com o estudioso, são comumente chamados de ambição.

Burton, então, se propõe a discorrer sobre o amor ao dinheiro, que é a cobiça; o desejo ganancioso de ganho – amor-próprio, orgulho e desejo desordenado de vanglória ou aplauso, amor ao estudo em excesso – e por fim sobre o amor pelas mulheres. Nesse sentido, no que concerne a ambição, de acordo com o estudioso: “ambição, uma cobiça orgulhosa, ou uma sede de honra seca, uma grande tortura da mente, composta de inveja, orgulho e cobiça, uma

---

<sup>90</sup> Além de a ambição Burton cita ainda a raiva, a inveja, a emulação, o orgulho, o ciúme, a ansiedade, a misericórdia, a vergonha, o descontentamento, o desespero, e a avareza.

<sup>91</sup> “As the two twists of a rope, mutually mixed one with the other, and both twining about the heart” (BURTON, 1883, p. 241).

<sup>92</sup> “they rack and wring us on the other side” (BURTON, 1883, p. 241).

loucura galante, alguém a define como um veneno agradável<sup>93</sup> (BURTON, 1883, p. 241, tradução nossa).

Posteriormente, Burton publica um novo estudo sobre a melancolia, a obra, intitulada *Melancholy: as it proceeds from the disposition and Habit, the passion of love, and the influence of religion* (sec XVII), aborda mais uma vez sobre a problemática da ambição. Nesse tratado, o estudioso defende que, embora ocorram de forma inerente à conduta humana, comportamentos como os da ambição e da cobiça podem acabar provocando uma série de malefícios, dentre as quais, a paixão objeto de estudo de Burton, a melancolia:

Ambição, a alta e gloriosa paixão que causa tais estragos entre os filhos dos homens, surge de um desejo orgulhoso de honra e distinção, e quando os ornamentos esplêndidos em que é geralmente adornada são removidos, descobre-se consistir dos materiais desprezíveis de inveja, orgulho e cobiça. É descrita por diferentes autores, como uma loucura galante, um veneno agradável, uma praga oculta, um veneno secreto, um cáustico da alma, a traça da santidade, a mãe da hipocrisia, e, crucificando e inquietando tudo o que toma conta, a causa da melancolia e da loucura (BURTON, 1801, p. 107, grifo nosso, tradução nossa)<sup>94</sup>.

Nesse sentido, conforme é possível constatar, Burton coloca a ambição novamente como uma das paixões corruptoras do ser. É perceptível nesse fragmento que o tom do clérigo sobre a ambição se intensificou em relação à obra anterior. Apesar de em *A anatomia da melancolia*, Burton também considerar a paixão um vício, que poderia resultar na melancolia, aqui o estudioso descreve a ambição de maneira mais incisiva, comparando-a à uma loucura – muito embora galante –, ou a um veneno – ainda que agradável ou secreto –, ou uma praga – porém oculta.

---

<sup>93</sup> "Ambition, a proud covetousness, or a dry thirst of honour, a great torture of the mind, composed of envy, pride, and covetousness, a gallant madness, one defines it a pleasant poison" (BURTON, 1883, p. 241).

<sup>94</sup> "Ambition, that high and glorious passion which makes such havoc among the sons of men, arising from a proud desire of honor and distinction; and when the splendid trappings in which it is usually caparisoned are removed, will be found to consist of the mean materials of envy, pride, and covetousness. It is described by different authors, as a gallant madness, a pleasant poison, a hidden plague, a secret poison, a caustic of the soul, the moth of holiness, the mother of hypocrisy, and, by crucifying and inquieting all it takes hold of, the cause of melancholy and madness" (BURTON, 1801, p. 107).

Ainda de acordo com Burton, o ambicioso pode acabar assumindo uma face servil, porém, ao mesmo tempo, ardilosa, haja vista que, “na verdade, todo sentimento honrado e exaltado, todo princípio de virtude real, e todas as reivindicações honestas de independência, são sacrificados para obter os objetos que induzem esta paixão culpada”<sup>95</sup> (BURTON, 1801, p. 107-108, tradução nossa).

Desse modo, prossegue, se acaso esse servilismo não resultar no que objetivara, o ambicioso não deixará de tentar alcançar seus propósitos, não importa o meio para tanto, por mais vil que seja: “é surpreendente observar a escravidão abjeta e a prostituição viciosa a que esta descrição de personagens se sujeitam”<sup>96</sup> (BURTON, 1801, p. 108). Essencialmente, segundo Burton, a mente do sujeito ambicioso não se dá por satisfeita jamais, pois ao mesmo tempo em que a alma desse ser é atormentada por ansiedades inexoráveis, seu coração, sofre com a aflição de uma inquietude crescente: “a sede da ambição, em suma, são os subúrbios do inferno”<sup>97</sup> (BURTON, 1801, p. 110, tradução nossa), sintetiza Burton, ao concluir seu estudo sobre a ambição.

Apesar de Burton, já no século XVII, refletir sobre a mente humana ao estudar a melancolia, a psicanálise – ou o estudo da psique humana – só surgiria mais tarde, com Sigmund Freud, ao final do século XIX. Nesse sentido, o tratado de R. Burton contribui nessa tese, apenas no sentido de extrair uma genealogia da ambição sob o viés do século XVII. A perspectiva de R. Burton sobre a melancolia é retrógrada para os estudos contemporâneos da mente. Não apenas, seria um anacronismo trazer para os dias atuais o que R. Burton dissera sobre a melancolia no século XVII. Nesse sentido, faz-se aqui a devida ressalva de que não foi o intuito dessa tese realizar um estudo sobre a melancolia, mas sim, sobre o que se pensara acerca da ambição ao longo do tempo.

Por conseguinte, no que concerne aos estudos de Freud, embora as elucubrações do austríaco não versarem especificamente sobre o

---

<sup>95</sup> “in truth, every honourable and exalted sentiment, every principle of real virtue, and all the honest claims of independence, are sacrificed to obtain the objects which induce this guilty passion” (BURTON, 1801, p. 107-108).

<sup>96</sup> “It is astonishing to observe the abject slavery and vicious prostitution to which this description of characters subject themselves” (BURTON, 1801, p. 108).

<sup>97</sup> “The feat of ambition, in short, is the suburbs of hell” (BURTON, 1801, p. 110).

estudo da ambição, seu trabalho sobre a mente contempla o conceito do desejo, um dos parassinônimos encontrados para a ambição, todavia, vale a ressalva:

Note-se, em primeiro lugar, que o termo *desejo* não tem, na sua utilização, o mesmo valor que o termo alemão *Wunsch* ou que o termo inglês *wish*. *Wunsch* designa sobretudo a aspiração, o voto formulado, enquanto o *desejo* evoca um movimento de concupiscência ou de cobiça, em alemão traduzido por *Begierde* ou ainda por *Lust* (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 113, grifos do autor).

Nesse sentido, de acordo com os autores, o desejo, para Freud, se difere do sentido de aspiração ou voto formulado, definições evocadas pelo termo *wunsch*, em alemão, e se relaciona aos sonhos: o estudioso elaborara, em sua obra *Interpretação dos sonhos* (1899), “uma definição de desejo (*Wunsch*) atrelada a uma ideia central: as realizações de desejos” (WENDLING, 2010, p. 33). O conceito conforme explorado por Freud, segundo Laplanche e Pontalis (1991, p. 113), também se difere dos significados encontrados para seu referente em inglês, *wish*. O sentido de desejo explorado por Freud, segundo os estudiosos, se aproximaria mais de *begierde* ou *lust*, termos alemães que expressam concupiscência, ou ainda a cobiça – sendo ambos parassinônimos de ambição e estudados por Burton em seu tratado sobre a melancolia.

Não somente, para Freud, “no fundo, não diferimos, em conteúdo, dos homens primitivos: somos seres desejantes, movidos pelo desejo”, sintetiza Ana Lúcia Lobo (2004, p. 245). Desse modo, de acordo com o que afirmara o próprio estudioso “nada senão o desejo pode colocar nosso aparelho anímico em ação” (FREUD, 1996a, p. 152). Além disso, cabe ressaltar que “Freud ocupava-se do desejo como força impulsora do psíquico. Aliás, ele falava em desejos, no plural, inconscientes, estabelecidos num ponto primordial da vida do sujeito e jamais abandonados em sua vida adulta” (WENDLING, 2010, p. 39). O estudioso austríaco ainda relaciona sua concepção de desejo aos interesses que envolvem as relações humanas:

É difícil escapar à impressão de que em geral as pessoas usam medidas falsas, de que buscam poder, sucesso e riqueza para si mesmas e admiram aqueles que os têm, subestimando os autênticos valores da vida. E no entanto corremos o risco, num julgamento assim genérico, de esquecer a variedade do mundo

humano e de sua vida psíquica. Existem homens que não deixam de ser venerados pelos contemporâneos, embora sua grandeza repouse em qualidades e realizações inteiramente alheias aos objetivos e ideais da multidão. Provavelmente se há de supor que apenas uma minoria reconhece esses grandes homens, enquanto a maioria os ignora. Mas a coisa pode não ser tão simples, devido à incongruência entre as ideias e os atos das pessoas e à diversidade dos seus desejos (FREUD, 1930-1936, p. 10, grifos nossos)

Sendo assim, segundo Freud essa cadeia de interesses que envolve, inevitavelmente, as relações humanas, ocorre devido aos desejos ambicionados pelos sujeitos, que almejam poder, sucesso e riqueza, enquanto também admiram os que conquistaram tais valores. Todavia, o austríaco também reflete sobre aqueles que desejam objetos que se diferem dos objetivos e ideais comuns ao todo, sendo ainda venerados por uma parcela minoritária da sociedade, ao mesmo tempo em que são ignorados pela maioria.

Ademais, Freud ainda pondera que isso pode não ser tão simples, pois ocorre uma incongruência entre as atitudes dos seres e seus respectivos ideais, além da diversidade de seus desejos. Por conseguinte, a “vivência de satisfação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 114) seria a maneira mais elaborada de se definir o desejo freudiano. Porém, cabe ressaltar que “Freud não identifica a necessidade com o desejo; a necessidade, nascida de um estado de tensão interna, encontra a sua satisfação (*Befriedigung*) pela ação específica que fornece o objeto adequado (alimentação, por exemplo)” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 114). Freud, por sua vez, também traz à tona a problemática da pulsão de se buscar satisfazer irrestritamente as necessidades humanas:

A satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, mas significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o seu próprio castigo. Os outros métodos nos quais evitar o desprazer é a intenção predominante se diferenciam conforme a fonte de desprazer a que mais dirigem a atenção. Alguns são extremos, outros, moderados, alguns são unilaterais e outros atacam vários pontos simultaneamente (FREUD, 1930-1936, p. 22).

Sob essa perspectiva, de acordo com Freud, essa busca irrestrita pela satisfação das necessidades implica em se priorizar o gozo em

detrimento da cautela e isso acarreta em seu próprio castigo. Desse modo, é possível constatar que se há o desejo de se suprir uma satisfação, ou seja, esse movimento do desejo em relação à satisfação ocorre devido à uma falta que o sujeito sente e que necessita suprir.

No que concerne a problemática da falta, conforme já afirmara Freud, quando o sujeito nutre uma expectativa devido a falta do objeto, isso pode acabar resultando em uma angústia para o ser que se encontra em estado de falta, haja vista que “a angústia tem inegável relação com a expectativa: é angústia por algo. Tem uma qualidade de indefinição e falta de objeto” (Freud, 1996b, p.189, grifos nossos).

Com relação ao objeto, segundo Laplanche e Pontalis (1991, p. 321), a psicanálise o aborda de acordo com a ótica de três vias distintas: o objeto correlativo da pulsão, ou seja, o alvo de uma meta e que geraria uma forma de satisfação – pode se referir de uma pessoa, um objeto parcial, real ou fantasístico; o objeto correlativo do amor ou do ódio, que é aquele que se refere ao vínculo da pessoa total (ou do ego) a um objeto visado como totalidade – quer seja uma pessoa, entidade ou ideal –; e por fim, o objeto correlativo do sujeito que percebe e conhece (pela perspectiva tradicional e da psicologia do conhecimento), que se trata daquilo “que se oferece com características fixas e permanentes, reconhecíveis de direito pela universalidade dos sujeitos, independentemente dos desejos e das opiniões dos indivíduos” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 321).

Os autores (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 322-323) ainda esclarecem que esses três modos de uso de objeto se originaram de acordo com o conceito de Freud sobre a pulsão. O sentido de objeto, para a perspectiva da psicanálise, deve ser compreendido para além da referência à pulsão unicamente enquanto uma relação entre o ego e seus objetos de amor, haja vista que somente por meio de uma investigação analítica é possível que se revele as pulsões e todo seu polimorfismo – suas variações e seus correlatos fantasísticos.

Laplanche e Pontalis (1991, p. 321) também ressaltam que ao analisar o sentido de pulsão, Freud tão logo realiza a distinção entre o objeto e a meta: o objeto seria, desse modo, o sujeito que exerce a atração sexual, por exemplo, e a ação – impelida pela pulsão – seria, por sua vez, a meta ou o objetivo sexual. Desse modo, ainda segundo os estudiosos (LAPLANCHE;

PONTALIS, 1991, p. 322), para Freud, o objeto pode ser lido como “meio contingente da satisfação”. Os autores (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 322) também ressaltam que a contingência do objeto – tese principal e constante de Freud – não, necessariamente, carrega o significado de que seja qualquer objeto que tenha a capacidade de satisfazer uma pulsão, ou seja, Freud considera que o objeto pulsional é determinado pela história do sujeito. De acordo com os autores, para o austríaco, esse objeto pulsional é, em muitos casos, notoriamente marcado por características ímpares, além disso ele é o elemento menos determinado pela essência da pulsão (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 322).

De acordo com Laplanche e Pontalis (1991, p. 114), ainda com relação ao desejo, Lacan se volta para os estudos de Freud, recuperando a percepção do austríaco sobre o desejo e realocando-a no cerne da teoria analítica. Assim, segundo Lacan (2002, p. 13), a “análise é uma terapêutica”, ou seja, a análise é apresentada pelo estudioso francês como um “tratamento psíquico” e esse tratamento, por sua vez, atinge níveis variados do psiquismo, os quais Lacan chama de “fenômenos marginais ou residuais, o sonho, os lapsos, o chiste”.

Nesse sentido, conforme prossegue Lacan (2002, p. 13), a análise se constitui como um “tratamento modificador de estruturas”, as quais são chamadas de “neuroses ou neuropsicoses”, e a psicanálise, por sua vez, “intervém para tratar em diversos níveis com essas diferentes realidades fenomenais na medida em que elas põem em jogo o desejo” (LACAN, 2002, p. 13). Os fenômenos residuais, ou marginais – como aspectos significativos do desejo –, segundo assinala Lacan (2002, p. 13), foram compreendidos por Freud como os sintomas encontrados em toda a teoria do austríaco. A angústia pode ser considerada “o ponto chave da determinação dos sintomas” e, na medida em que algo entra no “jogo dos sintomas”, é, por sua vez, “tomada no mecanismo do desejo”. Por fim, Lacan questiona o real significado da defesa, em meio as neuropsicoses, afinal, seria “uma defesa contra quê?” – indaga o psicanalista francês. “Contra algo que ainda não é outra coisa senão o desejo” (LACAN, 2002, p. 13).

Além disso, segundo Laplanche e Pontalis (1991, p. 114), houve ainda a necessidade de Lacan discernir a noção de desejo de outras noções

similares – como a de necessidade e demanda –, noções as quais, incorria no risco de serem confundidas entre si. Sendo assim, conforme distinguiu Lacan:

A necessidade visa um objeto específico e satisfaz-se com ele. A demanda é formada e dirige-se a outrem. Embora incida ainda sobre um objeto, este não é essencial para ela, pois a demanda articulada é, no fundo, demanda de amor. O desejo nasce da defasagem entre a necessidade e a demanda; é irreduzível à necessidade, porque não é no seu fundamento relação com um objeto real, independente do sujeito, mas com a fantasia; é irreduzível à demanda na medida em que procura impor-se sem levar em conta a linguagem e o inconsciente do outro, e exige absolutamente ser reconhecido por ele (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 114).

Sob essa perspectiva, cabe ressaltar que, para Lacan, a ordem da necessidade é interpretada como um “dado biológico” (WENDLING, 2010, p. 42), ou seja, de acordo com Wendling, Lacan entende que “no mundo humano, a ordem da necessidade seria radicalmente subvertida”, desse modo a estudiosa prossegue afirmando que “a satisfação de nossas necessidades vitais passaria pelo apelo ao Outro, por estarmos no mundo da linguagem”. Wendling (2010, p. 42) também afirma que o surgimento do desejo – diferente da necessidade e da demanda – ocorre, justamente, na medida em que se dá a “passagem de uma à outra, desmascarando a demanda de satisfação como impossível de ser atendida tal como solicitada. Lacan caracteriza o desejo como um rebento, resultado desviante e escandaloso frente à necessidade” (WENDLING, 2010, p. 42-43).

Wendling (2010, p. 59) prossegue explicando que, para Lacan, o desejo – em sua acepção diferenciada dos conceitos de demanda e necessidade – é, desse modo, caracterizado de maneira contrária ao imaginário de uma totalização. Segundo a estudiosa (WENDLING, 2010, p. 59), isso ocorre pois o desejo, de acordo com a perspectiva de Lacan, impede que haja uma satisfação total do ser, uma vez que ocorre uma dependência de um apelo ao Outro. Assim, Wendling (2010, p. 59) resalta ainda a ênfase na falta enfatizada por Lacan: a falta, para o psicanalista francês, acaba por definir, por sua vez, a impossibilidade de se preencher o vazio.

Sob essa perspectiva, pode-se relacionar aqui os pensamentos de Lacan sobre o desejo e a falta com a demanda do Anel em Tolkien: não

somente na figura de Sméagol-Gollum há essa demanda pelo preenchimento do vazio que o objeto de Sauron provoca, como isso ocorre com toda e qualquer personagem que tiver sua ambição suscitada em possuir o Anel.

Nesse sentido, em Tolkien, aqueles se envolvem com o Um Anel acabam em uma busca incessante de preencher o vazio que o objeto lhes causa: é impossível possuir o Anel, que serve unicamente a Sauron, então, mesmo que uma personagem o porte, o objeto nunca será seu e essa personagem estará sempre em falta, desejando possuir o Anel e preencher o vazio que a falta do objeto lhe causa. Desse modo, ao aplicar a teoria psicanalítica na obra literária estudada, é possível compreender melhor o processo de transformação que ocorre em Sméagol ao se tornar a personagem dupla Gollum.

Em contrapartida faz-se necessário ressaltar que as teorias psicanalíticas têm como objeto de estudo a mente humana, todavia, há de se depreender a ambição também por esse viés, uma vez em que o foco analítico dessa tese se dá, especificamente, em uma personagem fictícia. Sob essa perspectiva, cabe realizar aqui um breve estudo sobre a presença da ambição no âmbito das personagens literárias.

### **2.3 A ambição na literatura maravilhosa**

A construção dessa tese tem o intuito de realizar uma análise sobre a ambição, uma paixão humana, em Sméagol-Gollum, uma personagem fictícia. Desse modo, antes de enveredar no universo tolkieniano de *Eä* houve um empenho em compreender as origens etimológicas da ambição, os sentidos filosóficos que acompanham-na e por fim como os estudos sobre a mente humana compreendem essa paixão.

Considerando que o intuito aqui é em centrar-se em uma personagem literária, faz-se necessário, desse modo, perscrutar a ambição nos domínios da literatura. A princípio, sem a finalidade de entranhar nas discussões do conceito de literatura, cabe aqui uma concisa digressão sobre o texto literário. Desse modo, segundo a “acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras”, de acordo com o que afirma Anatol Rosenfeld (2004, p. 11) ao abordar a conceituação de literatura. Sendo, portanto, uma maneira de aspecto amplo, tornando-se inevitável delimitar o que seria considerado literário.

Nesse sentido, Rosenfeld faz a devida distinção do termo por meio de duas vias, sendo a primeira “pelo caráter ficcional ou imaginário” (ROSENFELD, 2004, p. 12), que tem a vantagem de poder se apoiar, em determinados momentos, do que Rosenfeld (2004, p. 12) chama de “lógica literária”, e esses momentos, na maioria dos casos, ainda segundo o estudioso, “podem ser verificados com certo rigor, sem que seja necessário recorrer a valorizações estéticas”. Entretanto, o crítico literário (ROSENFELD, 2004, p. 12) traz ainda uma ressalva sobre os perigos de se basear unicamente nesse parâmetro para delimitar o conceito de literatura: “o critério do caráter ficcional ou imaginário não satisfaz inteiramente o propósito de delimitar o campo da literatura no sentido restrito”.

Sob essa perspectiva, Rosenfeld constata, assim, que não é possível renunciar totalmente dos critérios valorativos, em especial do caráter estético de uma obra. Nesse sentido, para Rosenfeld (2004, p. 12) tais critérios “permitem-nos considerar uma série de obras de caráter não-ficcional como obras-de-arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético”.

De acordo com o crítico literário, faz-se necessário que se utilize ambas as metodologias para se definir o conceito de literatura, pois desse modo “o uso conjunto de ambos os critérios recortaria, dentro do próprio campo das belas letras, uma área de intersecção limitada àquelas obras que ao mesmo tempo tenham caráter ficcional e alcancem alto nível estético” (ROSENFELD, 2004, p. 12).

Além disso, Rosenfeld (2004, p. 21) ainda ressalta que é a personagem que evidencia a ficção, pois, segundo o estudioso, é por meio dela que o caráter imaginário é expandido e se manifesta de maneira mais cristalizada. Embora o crítico elenque outros fatores determinantes para se fazer a devida distinção da natureza de um texto, no que concerne à personagem, Rosenfeld (2004, p. 23) ressalta que

é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.

Sendo assim, ao se considerar que o caráter do texto – fictício, ou não – é evidenciado com o surgimento de um ser humano, surge por sua vez um questionamento suscitado pela existência paradoxal de um ser fictício: afinal, de que maneira se constitui a existência de um ser humano fictício? Desse modo, tem-se a necessidade de realizar um breve discernimento entre a natureza dos seres fictícios, ou seja, das personagens de ficção, e dos seres humanos.

De acordo com o estudioso, (ROSENFELD, 2004, p. 32), é possível discernir a realidade por meio de sua determinação, uma vez em que a ficção nunca conseguiria atingir a mesma completude da realidade. Em outros termos, para o estudioso, tanto as pessoas, como os objetos reais são capazes de atingir essa completude, ou seja, são caracterizados por serem totalmente determinados: a realidade apresenta-se, então, como uma unidade concreta.

Além disso, ainda para Rosenfeld, (2004, p. 32), a realidade é compreendida de maneira fragmentária e limitada, em especial no que concerne em uma percepção sobre os seres humanos. No que tange ao âmbito da ficção, o estudioso (ROSENFELD, 2004, p. 33) ainda ressalta que, por mais que se descreva ou que se utilize de elementos devidamente aptos para que o leitor seja capaz de suscitar o “preenchimento imaginário” o que ocorre é que

as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número das orações é finito. Assim, a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado

Não somente, de acordo com Rosenfeld (2004, p. 34) é justamente a própria limitação do texto fictício que contribui para as personagens se definam de forma definitiva, uma vez em que o número de orações em uma obra ficcional é, por sua vez, limitada. Desse modo, para o estudioso, isso faz com que o contato com pessoas reais, ou seja, a oportunidade de observá-las, e de conviver com elas, não proporcione tal cunho – definido e definitivo – da mesma forma tal qual é possível com as personagens, e “isso ocorre porque se trata de orações, não de realidades” (ROSENFELD, 2004, p. 35).

Nesse sentido, ainda segundo Rosenfeld (2004, p. 35), o autor de uma obra fictícia tem a capacidade de selecionar quais aspectos essenciais devem ser realçados em uma personagem de modo a dar mais nitidez ao caráter desses seres, o que não é possível de ocorrer no âmbito da realidade, por sua vez. O estudioso ainda ressalta que justamente pela própria natureza limitada das orações, as personagens acabam sendo constituídas com maior coerência, exemplaridade, significação e riqueza. Isso é possível “em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (ROSENFELD, 2004, p. 35). Para Antonio Candido (2004, p. 55) o próprio ser fictício já é algo recai no paradoxal por si só, haja vista que implica na problemática de uma existência ficcional:

A personagem é um ser fictício, expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2004, p. 55).

Apesar disso, de acordo com Candido, há de se considerar também que ocorrem “afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é à verossimilhança” (CANDIDO, 2004, p. 55). Desse modo a constituição das personagens se dá por meio de determinados elementos criados por seu autor.

Além disso, com relação aos sujeitos reais, ainda para Candido (2004, p. 56), ocorre também uma incompletude elaborada de um ser sobre o outro, pois a noção sobre os semelhantes é incompleta, ou seja, o “conhecimento dos seres é fragmentário”. E essa fragmentariedade não é uma ou contínua, pois, por meio de frações do cotidiano, são entregues apenas fragmentos do ser. Desse modo, o conhecimento que se têm sobre um sujeito é apenas uma frincha daquilo que foi possível depreender através desses fragmentos, e isso torna a

noção que se têm sobre os seres “oscilante, aproximativa, descontínua” (CANDIDO, 2004, p. 56). Há de se considerar, assim, que o sujeito tem, por sua vez, uma natureza misteriosa e inesperada, segundo o crítico literário.

Ademais, a percepção de Candido sobre a personagem de ficção também vai ao encontro do que foi visto em Rosenfeld ao abordar a complexidade de um ser fictício em relação às restrições que o espaço limitado do número de orações implica. Assim, de maneira semelhante às percepções de Rosenfeld, Candido concorda que a limitação própria da escrita criativa acaba por contribuir com a complexidade dos seres fictícios:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas (CANDIDO, 2004, p. 56).

Além disso, Candido (2004, p. 57) também aborda a influência que os estudos sobre a mente humana, ao final do século XIX, tiveram sobre o desenvolvimento psicológico das personagens modernas – como o mistério dos seres seja uma noção que sempre esteve presente na literatura, como por exemplo em Shakespeare, pondera o estudioso. Essas noções só vieram a ser desenvolvidas de maneira mais consciente, ou seja, “como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 2004, p. 57), no século XIX, por determinados escritores. Desse modo, Candido conclui que as noções sobre os sujeitos literários sofreram influências, portanto, de

certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. É o caso, entre outros, do marxismo e da psicanálise, que, em seguida à obra dos escritores mencionados, atuam na concepção de homem, e portanto de personagem, influenciando na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro (CANDIDO, 2004, p. 57).

Para além dessas considerações, o estudioso ressalta com isso, que a fragmentariedade com a qual as personagens são retratadas acaba por retomar o modo fragmentário em que são elaborados o conhecimento sobre os

sujeitos. Candido (2004, p. 58), entretanto, reforça a diferença da fragmentariedade da vida e do romance: “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência”; enquanto no romance, por outro lado, “ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2004, p. 58).

O estudioso reflete também sobre a “lógica da personagem” (CANDIDO, 2004, p. 58), uma vez em que, diferente da realidade, em que a interpretação que se tem sobre os seres ocorre de maneira mais fluida e com variáveis, na ficção o autor consegue elaborar uma certa lógica, que torna a personagem mais coesa e, ao mesmo tempo, menos variável. Desse modo, a interpretação que se tem sobre uma personagem será sempre coerente de acordo com a lógica pré-estabelecida pelo seu criador, haja vista que

o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica (CANDIDO, 2004, p. 59).

Candido prossegue observando que apesar de essas personagens serem de natureza mais lógica, isso não significa, ao mesmo tempo, que sejam mais profundas do que seres humanos reais. Significa apenas que seu criador limitou-as a fim de lhes conferir lógica. Além disso, ainda de acordo com o estudioso, no que concerne às grandes personagens, Candido afirma que sua força provém de um sentimento de complexidade máxima, que ocorre por meio dos “recursos de caracterização” (CANDIDO, 2004, p. 59).

Sendo assim, um autor ficcional estabelece, por meio de seus recursos, uma personagem que causa “a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação” (CANDIDO, 2004, p. 59). Nesse sentido, segundo Candido, a ficção possibilita isso, pois para o autor conceber uma personagem, faz-se necessário realizar uma seleção e combinação, ou seja,

a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas (CANDIDO, 2004, p. 59-60).

Outrossim, Candido (2004, p. 43), por sua vez, revisita os estudos de Foster para realizar uma distinção entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*. Nesse sentido, segundo Candido (2004, p. 63) o *Homo fictus*, para Foster, assemelha-se ao seu criador, o *Homo sapiens*. Isso ocorre devido a essência criacional do autor, cuja base se dá em seu conhecimento prévio sobre o sujeito:

*O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem.*

O conhecimento sobre a personagem é muito mais aprofundado do que o conhecimento sobre o ser humano, pois a personagem “existe” com base no que autor nos apresenta, conforme “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2004, p. 59.). Desse modo, é possível conhecer o íntimo de personagem de uma maneira que não é possível com um ser humano, isto é, é possível analisar a ambição em uma personagem fictícia, uma vez em que o escritor de uma obra literária é capaz de realizar um trabalho com o texto que poderá caracterizar personagens profundamente complexas.

Assim, a profundidade de uma personagem de ficção “é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica” (CANDIDO, 2004, p. 59). É o criador, por meio de palavras, quem disponibiliza esses dados, ou seja, a personagem existe conforme aquilo que é fornecido. Sob essa perspectiva, o foco analítico nessa tese é o texto, isto é, aquilo que é fornecido.

Por conseguinte, há de se considerar que a literatura tem elementos para proporcionar terreno fértil para se abordar a ambição, dado a complexidade na qual um texto literário é capaz de retratar, textualmente, fragmentos da vida e de seres fictícios, que ordenados de determinada maneira, são capazes de transmitir a verossimilhança. É possível, nesse sentido, considerar a literatura terreno fértil para se trabalhar a ambição, uma vez em que a ambição move o sujeito, quer isso seja benéfico, quer seja prejudicial, para o ser. A temática da ambição pode ser encontrada com relativa frequência na literatura, haja vista que a ambição, em maior ou menor grau faz parte da condição humana.

É possível investigar esboços da ambição na literatura e inclusive em contos de fadas, ou como diria Tolkien (2020a, p. 17), em “estórias de fadas”. Dado sua natureza universal as estórias de fadas podem vir a contribuir com a análise da ambição no âmbito da literatura, uma vez em que “no conjunto da ‘literatura’ infantil – com raras exceções –, nada é tão enriquecedor e satisfatório, seja para a criança, seja para o adulto, do que o conto de fadas popular” (BETTELHEIM, 2012, p. 11). Há de se ressaltar, ainda a universalidade dos contos de fadas, que não eram, inicialmente, voltados apenas para crianças. Desse modo, Coelho (1991, p. 15, grifos da autora) afirma que, ao perseguir as pistas e caminhos dos contos de fadas

numa viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passaremos pelas sábias e místicas regiões da Índia ou do misterioso Egito; defrontaremos a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia clássica; entraremos pelo Império Romano adentro, descobrindo-o como o grande mediador/divulgador que foi, no Ocidente, de toda a sabedoria *mágica* gerada no Oriente. Ao mesmo tempo, descobriremos as migrações narrativas realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e principalmente na luxuriosa Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial mais plena vai se contrapor ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões. Já na Idade Média, veremos como todo esse lastro *pagão* choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão e, transformado, chega ao Renascimento... Até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em *literatura para crianças*.

Sob essa perspectiva, compreende-se que as histórias que atualmente são tidas como uma literatura específica para crianças, nem sempre foram assim. Os contos de fadas originaram-se como essa literatura antiga, de caráter maravilhoso e, inicialmente, voltada para adultos. A princípio, os contos eram permeados de violência, diferente dos tempos atuais, nesse momento a criança ainda era considerada uma espécie de adulto diminuto. Somente por volta dos séculos XIX e XX que

a família começou a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela (ÁRIES, 1981, p.12).

A partir de então, isto é, somente mais recentemente é que a criança sai de sua situação de anonimato, passa a ser reconhecida como sujeito em formação e a serem respeitadas como tal. No que concerne à literatura infantil, ainda que já houvesse a publicação de obras infantis há muito tempo, a real preocupação com uma literatura escrita especificamente para crianças e que atendessem às suas necessidades e seus interesses de acordo com a idade e perfil, eram, até então, desconsideradas.

Nesse sentido, os contos de fadas eram, originalmente, permeados de violência e mutilação. Com a reestruturação dessa literatura para um universo infantil que compreendia a criança como um sujeito em formação e com necessidades próprias “se perde completamente o significado primitivo dos contos de fadas, intimamente relacionado com a ‘verdade’ dos mitos que urge redescobrir” (COELHO, 1991, p. 15).

Assim, pretende-se explorar a ambição na literatura maravilhosa por meio contos de fadas, porém priorizando por suas versões anteriores a esse momento de ressignificação. Vale ressaltar que a literatura tolkieniana integra esse mesmo universo maravilhoso das estórias de fadas, tendo em vista não somente essa aproximação com a literatura tolkieniana, mas também a maneira na qual os contos de fadas são capazes de trabalhar a natureza humana:

Ao longo dos séculos (quando não de milênios) durante os quais os contos de fadas, ao serem recontados, foram se tornando cada vez mais refinados, eles passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e latentes – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ineducada da criança tanto quanto a do adulto sofisticado. Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente, seja em que nível for que cada uma esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, essas histórias falam ao ego que desabrocha e encorajam o seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida que as histórias se desenrolam, dão crédito consciente e corpo às pressões do id mostrando caminhos para satisfazê-las que estão de acordo com as exigências do ego e do superego (BETTELHEIM, 2012, p. 12-13).

O excerto supracitado refere-se à uma análise sobre os contos de fadas por meio da perspectiva psicanalista. De acordo com o estudioso, essas histórias lidam com problemas universais da sociedade, além de serem pertinentes “a todos os níveis da personalidade humana” e de terem a capacidade de alcançarem tanto adultos, quanto crianças, o que é relevante, uma vez em que contos de fadas não necessariamente devem ser voltados exclusivamente para crianças.

De acordo com Tolkien a predileção de um leitor por histórias de fadas “é um gosto, além disso, que não aparece, creio eu, muito cedo na infância sem estímulo artificial; é certamente um gosto que não diminui, mas aumenta com a idade, se for inato” (TOLKIEN, 2020a, J. 46). Por conseguinte, ainda segundo o filólogo: “o valor das histórias de fadas, assim, não deve, na minha opinião, ser encontrado ao se considerar as crianças em particular” (TOLKIEN, 2020a, J. 46).

Sob essa perspectiva os contos de fadas são, naturalmente, associados às crianças, embora abordem temáticas universais da condição humana e sejam apenas mais um ramo da literatura, histórias de fadas deveriam ser vistos, além de uma literatura voltada também para crianças, como um subgênero para leitores, pois

estórias de fadas não deveriam ser *especialmente* associadas a crianças. Estão associadas a elas, naturalmente, porque crianças são humanas e estórias de fadas são um gosto humano natural (embora não necessariamente universal); acidentalmente, porque as estórias de fadas são uma grande parte do restolho literário que, na Europa das épocas mais recentes, foi enfiado em sótãos; antinaturalmente, por causa de um sentimento errôneo em relação às crianças (TOLKIEN, J., 2020a, J. 46).

Além disso, vale ressaltar que os contos de fada, em sua essência, não são para crianças, originalmente, eram narrativas curtas orais voltadas para todos aqueles tivesse interesse nelas. Inicialmente esses contos eram permeados de violência e só mais tarde essas histórias são remodeladas com um enfoque nas crianças.

Assim, embora os contos de fadas sejam, atualmente, direcionados, em geral, para o público infantil, há de se considerar essas estórias como uma produtiva fonte literária que acabam por abordar a condição humana, independentemente da idade de seu leitor. Assim, as estórias de fadas podem contribuir com a análise da ambição para essa pesquisa, uma vez em que a ambição está intrinsecamente relacionada com a condição humana.

Os contos de fadas são, não somente universais, como também tem o caráter de serem, em geral, uma tradição, inicialmente, oral que remonta um passado longínquo da sociedade humana e perdura até a atualidade, o que contribui com a percepção passional da ambição de uma maneira universal independente do período. Desse modo, a ambição pode ser encontrada em Branca de Neve, por exemplo, em que na versão dos Irmãos Grimm, a madrasta ambiciona a beleza, então, “começa a se sentir ameaçada por Branca de Neve e se torna ciumenta. O narcisismo da madrasta é demonstrado pela busca de confirmação de sua beleza junto ao espelho mágico” (BETTELHEIM, 2012, p. 280-281).

Sob essa perspectiva, a ambição pela vaidade da madrasta, em que tal qual Narciso, que não resistiu ao seu reflexo, a rainha não resiste ao espelho para indagar sobre sua beleza, a leva a repetir “o tema antigo de Narciso, que amava apenas a si próprio, a tal ponto que acabou tragado por seu amor a si” (BETTELHEIM, 2012, p. 281). A problemática em Branca de Neve manifesta-se a partir dessa ambição de sua madrasta que “não podia suportar a

ideia de que alguém fosse mais bonita que ela” (GRIMM, 2010, p. 129). A ambição em ser a mais bela a levou a um sentimento de inveja e de orgulho que “medraram como pragas em seu coração” (GRIMM, 2010, p. 131).

A madrasta não vê outra alternativa senão a de matar Branca de Neve e ordena que um caçador execute Branca de Neve, ainda como Narciso, continua a inquirir seu espelho se existe alguma mulher mais bela do que ela, então a rainha descobre que Branca de Neve é a mais bela e continua viva. A ambição da madrasta em ser a mais bela a consome, pois “se não fosse a mais bela em todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja” (GRIMM, 2010, p. 136).

Após tentar matar sua enteada novamente, mas desta vez com suas próprias mãos, por meio de um estratagema, a rainha profere junto ao corpo desfalecido da garota: “Agora quero ver quem é a mais bela de todas” (GRIMM, 2010, p. 137). Embora a princesa seja sua enteada, a ambição da madrasta em ser a mais bela é tamanha, que apenas isso importa. A rainha não aparenta sentir qualquer remorso após apertar o cadarço do corpete de Branca de Neve até a garota ficar totalmente sem ar e cair desfalecida no chão, ao invés disso a madrasta sente-se realizada, pois pensa ter atingido o objetivo de sua ambição.

Há de se ressaltar que o fato de Branca de Neve ser considerada a mais bela não faz com que a rainha perca sua beleza, pois segundo seu espelho mágico: “És sempre bela, minha cara rainha / Mas na colina distante, por sete anões cercada, / Branca de Neve ainda vive e floresce, / E sua beleza jamais foi superada” (GRIMM, 2010, p. 138). Desse modo, fica evidente que o que move as atitudes maléficas da rainha é, não somente a inveja e ciúme que ela sente da beleza de Branca de Neve, mas ainda, a ambição em ser sempre a mais bela de todas as damas do reino, pois antes mesmo que Branca de Neve a superasse em beleza, sua madrasta já perguntava para seu espelho mágico se existia mulher mais bela do que ela. Enquanto o espelho continuava negando, a rainha “ficava feliz pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade” (GRIMM, 2010, p. 130).

Por conseguinte, a rainha má empenha-se em causar a morte de Branca de Neve três vezes, mas em todas elas seus artifícios falham. Após sua terceira tentativa, a ambição da madrasta é tamanha que ela não se importa que a periculosidade de sua artimanha acarrete em arriscar sua própria vida:

“Branca de Neve tem de morrer!” exclamou. ‘Mesmo que isso custe a minha vida.’” (GRIMM, 2010, p. 140). Sob essa perspectiva, a rainha má está totalmente tomada por sua ambição de ser a mais bela e até mesmo coloca sua integridade física em risco, somente para superar a beleza de Branca de Neve.

O artifício da madrasta mostra resultados, aparentemente, assim, “a rainha contemplou-a com olhos furiosos e explodiu numa gargalhada: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!” (GRIMM, 2010, p. 141). No que concerne à ambição da rainha má, em Branca de Neve, ao se deparar com um obstáculo que impedira a personagem de ser a mais bela, a madrasta se torna, não somente ambiciosa, mas também florescem outras paixões decorrentes da problemática de não ser capaz de alcançar o que ambiciona. Desse modo, a rainha utiliza de todos os ardis que é capaz, independentemente de qualquer coisa, pois importa-se somente em ser a mais bela.

Por conseguinte, a ambição ocorre ainda no conto de João e o pé de feijão, conforme é perceptível nessa versão do historiador e folclorista australiano Joseph Jacobs. No conto, João é apresentado, inicialmente, como logrado pelo sujeito que lhe oferece os feijões em troca de sua vaca Branca Leitosa, inclusive, em determinado momento a personagem é caracterizada como “esperto como o quê” (JACOBS, 2004, p. 137), assim, segundo Tatar (2004, p. 137):

Os contos populares em geral são desprovidos de ironia, mas esta passagem destina-se claramente a enfatizar a ingenuidade de João e armar a cena para a tola barganha que ele faz. Contrariando o senso comum, que identifica o herói do conto de fadas como ativo, bonito e esperto, João e seus “primos” folclóricos são decididamente figuras ingênuas, inocentes, apatetados e sem malícia. João, no entanto (como a maioria dos simplórios, papalvos e patetas), cai no papel de um trapaceiro astuto. Nos contos de fadas, traços de caráter se transformam quase imperceptivelmente em seus opostos à medida que a trama se desdobra.

Sob essa perspectiva, se no conto João é inicialmente visto como um tolo, com o decorrer da trama isso irá se modificar conforme mais ambicioso a personagem se tornará, além disso, o que move a ambição, no início, é a necessidade financeira. Ao ser indagado pelo homem que lhe oferece

os feijões em troca de sua vaca, João recusa-se, pois sabe o valor de seu animal, em relação ao de cinco feijões. Porém, após o homem lhe explicar sobre os feijões serem mágicos, João muda de ideia no mesmo momento, ou seja, o protagonista sequer reflete sobre a possibilidade de o homem estar lhe logrando.

Desse modo, é possível falar que a ambição de João em possuir feijões mágicos o fazem acreditar ingenuamente em um desconhecido que, aparentemente estava tentando lhe tirar vantagem. Todavia, a história se mostra verdadeira e João sobe pelo pé de feijão para explorar. A personagem acaba indo parar na casa de um ogro que se alimenta justamente de meninos grelhados. Embora o ogro fareje o “sangue de um inglês” (JACOBS, 2004, p. 140), ao invés de João apenas fugir, após o ogro adormecer, a ambição do garoto o faz se arriscar e pegar “um dos sacos de ouro de debaixo do braço” (JACOBS, 2004, p. 140) do ogro.

Depois de algum tempo o saco de ouro se acaba e o ambicioso João decide se arriscar novamente, mesmo sabendo o perigo que encontraria. Nessa segunda incursão até a casa do ogro se observa um João menos polido e mais esperto: na primeira vez em que estivera no local, ao ser recebido pela esposa do ogro, João havia lhe pedido “com muita polidez” (JACOBS, 2004, p. 139) que a mulher lhe servisse café da manhã. Dessa vez, João a indaga “bem atrevido” (JACOBS, 2004, p. 141). Nesse sentido, assim como o atrevimento do garoto é acentuado e João vai deixando de ser apresentado como o tolo logrado por qualquer desconhecido, sua ambição também se intensifica. Sobre isso Tatar (2004, p. 141) comenta que

João foi visto como especulador capitalista com a energia empreendedora exigida nas novas economias que se desenvolviam no Império Britânico. Sua expropriação do gigante “incivilizado” foi interpretada como uma alegoria das iniciativas colonialistas.

Além de ter a problemática de João se colocar em risco novamente, a esposa do ogro o reconhece e o indaga sobre o sumiço do saco de ouro. Assim, mesmo João sabendo que a esposa do ogro desconfiava que ele havia roubado o ouro de seu marido, a ambição do garoto é tamanha que João, independentemente disso, não se abstém de roubar o ogro novamente e,

dessa vez, quase é pego, pois a galinha dourada “cacarejou e acordou o ogro” (JACOBS, 2004, p. 142).

Apesar disso, a ambição do garoto se intensificara, pois da segunda vez em que incursionou até a casa do ogro, João havia lhe roubado sua galinha que botava ovos de ouro, o que significava que o garoto não passava mais necessidades financeiras, uma vez que lhe bastava vender os ovos. No entanto, “João não ficou satisfeito e, não demorou muito, decidiu arriscar a sorte mais uma vez lá no topo do pé de feijão” (JACOBS, 2004, p. 142).

Mais esperto do que das outras vezes, João evita bater na porta da casa do ogro e entra sorrateiramente, o garoto também esconde-se em um lugar diferente do que o indicado pela mulher anteriormente. Sem levantar suspeitas, João rouba uma harpa dourada, que ao ser levada chama pelo ogro e o acorda “bem a tempo de ver João fugindo com ela” (JACOBS, 2004, p. 144). O ogro persegue o garoto, que corta o pé de feijão, “então o ogro despencou e quebrou a cabeça enquanto o pé de feijão desmoronava” (JACOBS, 2004, p. 145). João e sua mãe enriquecem com os artefatos do ogro e casa-se com uma “magnífica princesa” (JACOBS, 2004, p. 145).

Em João e o pé de feijão a ambição e a perspicácia do garoto se intensificam de forma gradual e concomitantemente. No início do conto João é apresentado como tolo e sua ambição se restringe à sua sobrevivência, aparentemente, mas à medida que João vê a oportunidade de enriquecer às custas do ogro, o garoto não se importa de arriscar sua própria vida, e conquistar os tesouros da criatura monstruosa. Desse modo, conforme a história avança, João se torna mais esperto e ambicioso, mas o perigo de enfrentar um ogro que se alimenta de crianças também se torna cada vez maior. Porém ao final, João derrota o ogro, tal qual em Davi e Golias.

A versão dos irmãos Grimm do conto de Cinderela também acaba por abordar a ambição, em que é perceptível, inicialmente, nas meias-irmãs da protagonista, em que o pai pergunta às garotas o que desejam do mercado e elas ambicionam roupas finas, pérolas e joias, em contraposição com Cinderela que, em resposta a seu pai, pede apenas “o primeiro galho que se opuser a seu chapéu no caminho de volta para casa” (GRIMM, 2020, p. 124).

Outro momento em que ocorre a ambição é com a visita do príncipe a procura da moça que dançara com ele no baile. Para que o sapatinho

perdido caiba no pé da meia-irmã mais velha, a mãe, ambiciosa com a possibilidade de que sua filha case-se com o príncipe, entrega uma faca para a moça e lhe orienta: “Corte o dedo do pé fora, pois quando for rainha, não precisará dele, já que nunca terá que andar a pé” (GRIMM, 2020, p. 128).

Nesse sentido, a ambição da madrasta de Cinderela é tamanha, que ela não se importa que sua própria filha se mutila para poder vir a ser rainha. Além disso, o fato de a menina apenas acatar a sugestão da mãe, sem lhe contestar, uma vez em que ela meramente “cortou o dedo do pé fora, apertou o pé no sapato, engoliu a dor e desceu até o príncipe” (GRIMM, 2020, p. 128).

O príncipe descobre a artimanha da menina e o mesmo processo repete-se com a meia-irmã mais nova, em que seu calcanhar não servia no sapato, então sua mãe também “entregou-lhe a faca e disse: –Corte um pedaço de seu calcanhar, pois quando for rainha nunca precisará andar a pé” (GRIMM, 2020, p. 129). Novamente a garota acata o que a mãe lhe diz sem contestar e, tal qual sua irmã mais velha, “a menina cortou um pedaço de seu calcanhar, enfiou o pé no sapato, calou a dor e foi até o príncipe, que apanhou sua noiva” (GRIMM, 2020, p. 129).

Após Cinderela experimentar o sapato e o príncipe finalmente a reconhecer, “a madrasta e as duas irmãs ficaram horrorizadas e empalideceram de raiva” (GRIMM, 2020, p. 129), ou seja, justamente Cinderela foi a dama escolhida pelo príncipe. Por conseguinte, a reação de horror, emudecimento e raiva é também devido à ambição de as três moças em tornarem-se integrantes da realeza não ter sido atingida. Assim, “esse episódio reforça a impressão criada previamente de quão vulgares as meias-irmãs são, provando que não se detêm diante de nada para ludibriar Cinderela e atingir seus objetivos” (BETTELHEIM, 2012, p. 362).

Logo no início do conto é dito que o pai de Cinderela era um homem abastado, assim, após a morte de sua esposa, ele casa-se novamente e sua nova família se aproveita do dinheiro do homem, além de tirarem os vestidos bonitos de Cinderela e lhe delegarem os trabalhos domésticos. Nesse sentido, é possível inferir desde o início que se trata de uma família ambiciosa que se aproveita da situação financeira do pai de Cinderela, mas que isso não é suficiente em vista da oportunidade de integrarem a realeza. Sob a ótica ambiciosa da mãe das meninas a automutilação de ambas as filhas é justificada,

pois uma rainha não precisa andar a pé e o argumento é acatado pelas meninas que se mutilam, apesar da dor.

Ainda no âmbito das estórias de fadas, Rumpelstiltskin é outro conto que aborda a ambição. Nesta versão dos irmãos Grimm “gabar-se de uma filha é o que põe a trama da história de Rumpelstiltskin em movimento. As afirmações exageradas de um pai ambicioso conduzem a filha a uma crise” (TATAR, 2004, p. 129). Desse modo, tem-se aqui a ambição inicial do moleiro em impressionar ao rei, que mente sobre sua filha fiar ouro – seguida da ambição do rei pelo poder da garota.

O rei tranca a filha do moleiro em um quarto e a ameaça de morte, se não conseguir transformar palha em ouro, mas a garota é salva por um homenzinho que fia para ela em troca de seu colar. Ao ver todo o ouro, o rei ambicioso “agora ansiava mais do que nunca” (GRIMM, 2004, p. 139) do fiar da jovem. O homenzinho ajuda a menina novamente, em troca de seu anel, porém, ainda assim a ambição do rei não fora satisfeita e ele propõe a menina em casamento se ela for capaz de transformar ouro em palha novamente.

Como a jovem não tem mais nada para dar em troca dos serviços do homenzinho que a ajudara, dessa vez ele propõe que ela prometa lhe dar o primeiro filho. A jovem tornou-se rainha e o homenzinho voltou para buscar seu filho, mas apiedou-se dela, propondo-lhe que descobrisse seu nome no prazo de três dias, então poderia ficar com a criança. No último dia a rainha consegue acertar o nome do pequeno demônio: Rumpelstiltskin.

Sob essa perspectiva, a ambição circunda a filha do moleiro, inicialmente a ambição de seu pai, de impressionar o rei, por conseguinte, a ambição do rei em acumular riqueza às custas da menina. Rumpelstiltskin também se aproveita da situação em que a garota se encontra e, embora pareça ajudá-la ao realizar para ela a proeza de transformar palha em ouro, ele o faz somente em troca de seus poucos pertences pessoais. Assim, quando a menina não tem mais nada para dar em troca, ele pede seu futuro filho, pois prefere “uma criatura viva a todos os tesouros do mundo” (GRIMM, 2004, p. 139). Nesse conto parece, então, que todos àqueles que rodeiam a protagonista procuram realizar suas ambições às custas da garota. De acordo com Tatar 2004, p. 127):

Desse modo, o moleiro logra o rei, levando-o a pensar que sua filha pode transformar palha em ouro; a filha do moleiro engana o rei; o rei se casa porque tem ânsia de ouro. Finalmente, a rainha não só se furta aos termos do contrato firmado com Rumpelstiltskin, como se envolve num jogo cruel, fazendo-se de tola, quando ensaia vários nomes antes de pronunciar aquele que a libertará do terrível pacto feito num momento de desespero.

Segundo a comentarista, esse é um conto que não dispõe de um caráter moralizante, pois seu enredo se dá por meio da impostura e do caráter ambicioso das personagens que também não são caracterizadas como virtuosas, mas sim como “imprudentes, irresponsáveis e afoitamente oportunistas” (TATAR, 2004, p. 128) de modo sempre a tentarem atingir cada qual sua própria ambição.

Não obstante, a temática da ambição acaba sendo representada não somente nos contos aqui abordados e em outros do âmbito das histórias de fadas, mas também é recorrente em toda a literatura, uma vez em que a ambição é intrínseca à humanidade. Assim, esse estado de alma é encontrado desde a própria bíblia judaico-cristã, perpassando pelos romances de cavalaria, ou com o clássico de Charles Dickens em *Um conto de Natal* (1843).

O representar da ambição também ocorre em autores como Balzac, com *O pai Goriot* (1835), conforme trabalhado na pesquisa de mestrado de Alexandre Kuciak, e Camila Mossi de Quadros abordou o estudo da ambição em seu trabalho sobre Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Por conseguinte, antes de a ambição ser analisada em *O Senhor dos Anéis*, nessa tese, cabe tecer ainda algumas considerações com o intuito de sintetizar o que foi trabalhado até o momento sobre a ambição nessa pesquisa.

## **2.4 A ambição: uma síntese do que se viu até aqui**

Após compreender como a ambição se configura em um âmbito geral, faz-se necessário analisar como essa paixão ocorre no *legendarium* tolkieniano e como isso acaba se refletindo em Sméagol. Assim, antes de adentrar no objetivo principal dessa pesquisa, cabe aqui sintetizar o que foi possível de se apreender sobre a ambição e tentar compreender de que maneira essa paixão aparece na literatura tolkieniana.

No capítulo anterior, isto é, em *O senhor dos Anéis*: considerações sobre o *legendarium*, buscou-se realizar algumas reflexões sobre o projeto literário de Tolkien. E no capítulo que aqui se apresenta, o intuito foi o de traçar um panorama geral sobre a ambição. Contudo, resta ainda concatenar ambas as análises para poder prosseguir com o estudo dos efeitos de sentido passionais da ambição no recorte delimitado para esse trabalho.

À vista disso, foi realizada, no primeiro capítulo, uma pesquisa sobre o caráter mitológico da escrita tolkieniana. Estudou-se ainda a narratologia do *legendarium*, assumindo-se, inicialmente, pela predominância de uma hibridização de gêneros, uma vez que, de acordo com o que explica D'onofrio (2000, p. 13):

A pureza dos gêneros foi um equívoco da estética clássica [...]. Nessa perspectiva, qualquer texto participa dos três gêneros e é somente em função da predominância das características de um gênero que o designamos “lírico”, “épico” ou “dramático”.

Nesse sentido, considera-se que, apesar desse entrecruzamento de gêneros, Tolkien situa-se, primordialmente, como um épico de fantasia. Por conseguinte, nessa pesquisa inicial sobre a narratologia tolkieniana encontrou-se elementos que perpassam com questões que estão alinhadas com a ideia de ambição.

No que concerne ao âmbito da mitologia a ambição se apresenta tão logo nos objetivos de Tolkien ao desenvolver seu projeto literário, isto é, na ambição de se simular um mito completamente novo – ainda que o escritor se utilize de referências intertextuais pré-existentes. Nesse sentido, o *legendarium* tolkieniano nada mais é do que fruto da ambição de se reproduzir estilisticamente toda a cosmogonia de um universo maravilhoso.

Além disso, cabe ressaltar aqui que, conforme abordado no primeiro capítulo, em toda cosmogonia há no mínimo um deus criador. Assim, é comum ocorrer ainda a presença de paixões como a inveja ou a ambição entre os deuses e outras divindades. Não somente, em muitas circunstâncias, nas mitologias, um sujeito ambicioso, ao não controlar seus impulsos passionais, pode acabar cometendo uma transgressão que o levará a ser punido pelas consequências de sua ambição desmedida. É o que pode vir a ocorrer com os

heróis, por exemplo. Vale ressaltar que os heróis pertencem não somente ao universo das mitologias, como também do gênero épico.

Além disso a ambição é temática recorrente dos épicos clássicos. Não somente, em muitas circunstâncias é justamente a ambição do herói almejando obtenção da glória, ou da *kléos* (κλέος) que poderá levá-lo a cometer a *hýbris* (ὑβρις). O *Dicionário Grego-Português* (2002) traduz *hýbris* como “orgulho”, “insolência”, “atos soberbos”, “ultraje”, ou “injúria” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2010, p. 154).

Contudo, o sentido de *hýbris* que interessa para essa pesquisa pode ser explicado como uma forma de insolência ou de blasfêmia cometida pelo herói ao tentar superar os deuses e que culminará em sua tragédia, tal qual ocorre com o protagonista de Sófocles em *Édipo Rei* (427 a.C.), por exemplo. Vale lembrar aqui que a figura do herói pertence também ao gênero épico, conforme explorado no capítulo anterior.

Édipo, herói trágico presente na obra épica de Sófocles, por exemplo, é caracterizado como insolente e dotado de orgulho ao desafiar os deuses e acreditar ser capaz de fugir de seu destino, Édipo comete a *hýbris* e acaba cometendo atos soberbos que causam sua ruína. Cabe ressaltar que nem toda busca pela glória, ou pela *kléos*, incorre necessariamente na *hýbris*.

Em outras palavras a *kléos*, pode ser explicada como “a glória alcançada pelo guerreiro que sai vitorioso de uma guerra” (PACHECO, 2008, p. 5), ou seja, é a busca ambicionada por todo herói grego que anseia pelo reconhecimento. Essa glória, especificamente, trará renome e fama para o herói que desde “criança já vem ao mundo com duas ‘virtudes’ inerentes à sua condição e natureza” (BRANDÃO, 1987, p. 23).

Brandão destaca a *timé* (τιμή), ou a honorabilidade pessoal, e a *areté* (ἀρετή), ou a excelência, isto é, “a superioridade em relação aos outros mortais [...], o que o predispõe a gestas gloriosas, desde a mais tenra infância ou tão logo atinja a puberdade” como as virtudes que diferenciam o herói clássico do ser humano comum. Por conseguinte, ainda de acordo com o estudioso, a *areté* contribuirá para que o herói acabe praticando a *hýbris*:

Dotado de *timé* e *areté*, mais perto dos deuses do que dos homens, o herói está sempre numa situação limite, e a *areté*, a

excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo *métron*, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência, a insolência (*hýbris*) (BRANDÃO, 1987, p. 67, grifos do autor).

A partir do fragmento supracitado, é possível depreender que se o herói não consegue manter a sua *timé* e a sua *areté* regradas pelo *métron* (*μέτρον*), isto é, a medida, ele acabará cometendo a *hýbris*. Sob essa perspectiva, compreende-se então que é a *hýbris*, ou seja, a desmedida do herói, que contribuirá em provocar sua tragédia. Dentre os sentidos possíveis para *hýbris*, é válido destacar que de acordo com o *Dicionário Grego-Português*, a *hýbris* corresponde a “tudo o que ultrapassa a medida” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2010, p. 154). Assim, enquanto o *métron* seria a medida, a *hýbris* equivaleria à desmedida, ou ao descomedimento:

*Hýbris*, fenômeno de enorme relevância para cultura grega, pois se opõe ao *métron*, isto é, a medida – o ser mesmo – que os helenos acreditavam gerenciar os entes em particular e o real em geral. Para o homem grego, deixar-se dominar pela *hýbris* era ao mesmo tempo um ultraje e uma arrogância, uma vez que equivaleria a burlar sua própria medida e, dessa forma, conspirar contra si mesmo e a ordem estabelecida (SANTOS, 2015, p. 1).

O conceito de *métron* parece estabelecer uma relação de dicotomia com os sentidos que a *hýbris* expressa. Desse modo, enquanto o *métron* diz respeito aos “limites impostos pelos deuses aos seres mortais” (BRANDÃO, 1987, p. 67, grifos do autor), a *hýbris* diz respeito à arrogância cometida contra uma espécie de ordem pré-estabelecida. Além disso, “o sujeito no estado de *hýbris* irá tentar realizar aquilo que almeja, mesmo que isso corresponda a um desrespeito ao outro” (LEITE, 2014, p. 4), o que vai ao encontro do que foi estudado até o momento sobre o sujeito dominado pela ambição desmedida.

A *hýbris* não necessariamente é motivada pela ambição, no entanto de acordo com o que foi encontrado sobre a ambição, é possível estabelecer um paralelo entre ambos os conceitos. O ser em estado de *hýbris* atua de maneira semelhante a um sujeito ambicioso e existe a possibilidade, inclusive, de a ambição ter sido um dos fatores que levou esse ser à *hýbris*.

Por conseguinte, a ambição também contribui em incitar o herói a entrar em uma aventura. No estudo anterior sobre a jornada, averiguou-se que

a demanda por aventura relaciona-se com a ambição desse sujeito em alcançar renome. Nesse sentido, o herói que enfrenta uma saga, em muitas circunstâncias almeja conquistar a glória de entrar para a história e ver seus feitos tornarem-se relatos dentre os povos.

No contexto tolkieniano, embora Bilbo, Frodo e seus companheiros hobbits tivessem razões maiores do que a notoriedade advinda de uma aventura, os heróis transcrevem suas trajetórias no já abordado *Livro Vermelho do Marco Ocidental*. Desse modo, apesar de as motivações das personagens não fossem, com o intuito de conquistar notoriedade, os hobbits registram suas sagas para a posteridade.

Por conseguinte, a glória proveniente de uma jornada pode ser expressa por meio da *kléos*, conceito supracitado. A glória, ou *kléos*, é obtida após o herói conseguir alcançar feitos grandiosos, que poderiam culminar até mesmo em sua morte:

Os heróis sentem o peso da natureza humana em ações que são para eles autodestrutivas. Assim, a morte é o grande inimigo do herói nos poemas e sua condição humana mostra que a mortalidade é a maior das limitações humanas e para um herói, desafiar esta limitação só é possível através da conquista da glória imorredoura (*κλέος άφάνατον*). E já que a morte é inevitável, que ela seja a melhor possível. Como não se pode ser imortal (deus) então que se seja um herói (PACHECO, 2008, p. 70).

No contexto clássico, a busca pela glória e pelo renome que ela traria para o herói precedia até mesmo a própria vida desse sujeito, que preferiria a imortalidade obtida por meio da glória imorredoura. Nesse caso, o herói priorizaria por uma morte gloriosa à uma vida longa, porém fadada ao esquecimento. Cabe ressaltar que a glória poderia ser conquistada não somente pela jornada de aventura, mas também por meio de uma atuação heroica em contextos bélicos.

Além disso, conforme explorado no primeiro capítulo, a guerra pode ser associada ainda ao universo épico, gênero palco do herói clássico. A guerra é também movida pela ambição, uma vez que suas motivações são, em síntese, a soberania, pois ocorrem devido a um poder político, a força guerreira,

isto é, o poder bélico, e a fecundidade – uma vez que as guerras giram em torno de um poder econômico.

O gênero épico, por sua vez, tem como uma das principais características justamente o ideal de uma nação e as nações ambicionam, também, estabelecer uma superioridade em relação aos outros estados. Essa superioridade pode ser conquistada por meio de guerras, ao sobrepujar outras nações, ou mesmo pela literatura, como por exemplo ocorreu com a composição de *Os Lusíadas* (1572) – épico que versa sobre o prestígio de Portugal na época.

Estabelece-se, desse modo, uma relação entre a guerra e o gênero épico, sendo ambos impulsionados pela ambição: enquanto a guerra tem suas motivações calcadas em interesses ambiciosos, o épico tem a ambição como temática recorrente. A guerra é ainda uma maneira de mensurar força, de subjugar e de conquistar. A ambição faz-se presente ainda, por exemplo, no contexto dos espólios de guerra, da anexação de territórios, da criação de impérios e da exploração das colônias – traços do tempo de Tolkien, mas que são também atemporais.

Além disso, ao mesmo tempo em que Tolkien vivenciava esse período envolto por guerras, ele ambicionou simular justamente uma nova mitologia, referenciando mitos clássicos e recorrer para a épica. Isto posto, tanto a mitologia, quanto o gênero épico continham o material necessário para uma composição tão atemporal quanto tudo o que está acontecendo no período de Tolkien.

Assim, o contexto vivido pelo escritor, sua familiaridade com os mitos e com a épica, foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento da narratividade tolkieniana e para que Tolkien concretizasse suas ambições literárias.

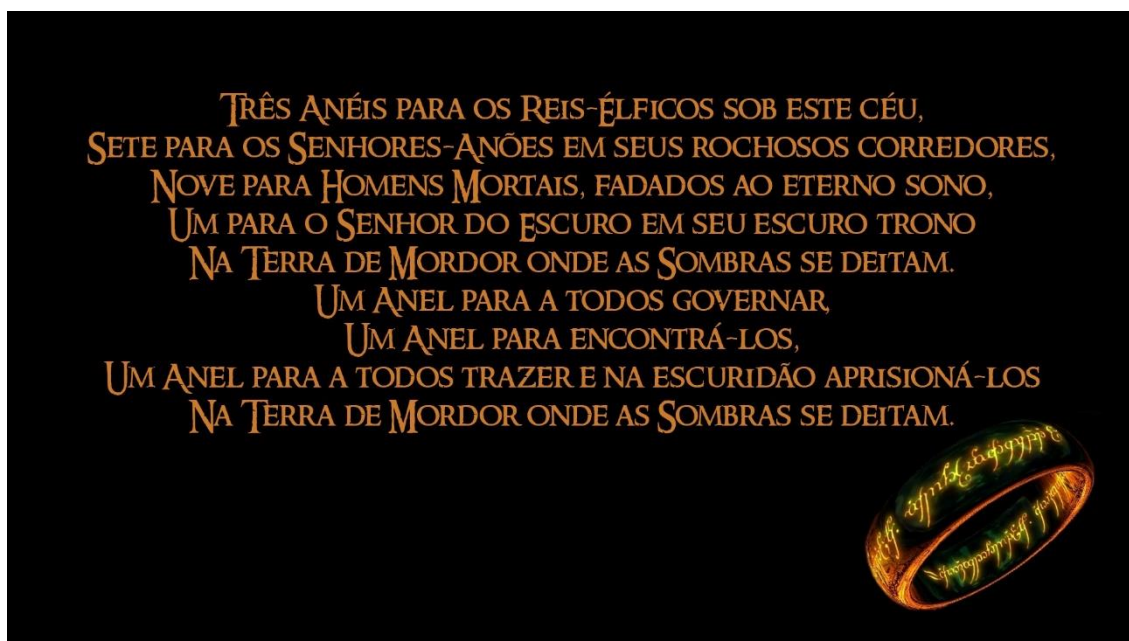
Por conseguinte, a ambição em Tolkien não se apresenta apenas na narratividade, mas se entrecruza também na construção das personagens, conforme será analisado no capítulo seguinte. Vale lembrar aqui que o objetivo principal dessa tese é o de compreender como a ambição ocorre na literatura tolkieniana, partindo do mal primordial, com Melkor-Morgoth até culminar na queda de Sméagol com o surgimento de sua cisão Gollum.

Nesse âmbito, no capítulo seguinte trabalha-se com o conceito do duplo, haja vista que é uma das características preponderantes em Sméagol

após ser dominado pela ambição. Uma das hipóteses levantadas nessa pesquisa é a de que a ambição desmedida, em Tolkien, contribui para a manifestação do duplo nas personagens. Assim, partindo-se da ambição originada em Arda, inicialmente com Melkor, e percorrendo todo o caminho até Gollum, há a hipótese dessa paixão acabar produzindo uma cascata de duplos na literatura tolkieniana, conforme é analisado no próximo capítulo.

Ainda trabalha-se nessa pesquisa com a hipótese de que uma ambição de caráter negativo pode transformar as personagens também de uma maneira negativa. Além disso, tenta-se compreender se uma ambição desmedida poderia transformar um sujeito em um monstro. Sob essa perspectiva o capítulo a seguir vem para desenvolver essas problemáticas visando a análise do percurso da ambição até resultar na queda de Sméagol-Gollum.

**Figura 5 – *One Ring to rule them all***



Fonte: o próprio autor

### 3 O PERCURSO DA AMBIÇÃO: DE MORGOTH AO ANEL DO PODER

*My precioussss!*<sup>98</sup>

J. R. R. Tolkien

Sméagol não era um Gollum, inicialmente. Sua trajetória até se tornar a criatura cindida, insana, monstruosa e animalizada conhecida como Gollum está direta e indiretamente entrelaçada aos acontecimentos que permeiam a guerra do Anel. A história de Sméagol relaciona-se até mesmo com a própria cosmogonia tolkieniana explorada no primeiro capítulo dessa tese.

Assim, conforme já abordado, um dos mais poderosos ainur, Melkor – ou Morgoth –, ambicionou superar o próprio Eru Ilúvatar, sua ambição corrompeu a si mesmo e ao próprio planeta, Arda. Dessa maneira, todo ser constituído a partir da carne de Arda é corruptível e pode ceder ao Mal Primordial oriundo de Melkor, isto é, Tolkien trabalha aqui com a noção de livre arbítrio.

Ao mesmo tempo, após a queda de Melkor tem se a forjadura do Anel do Poder por Sauron – um maia caído e seguidor de Morgoth –, que “só era menos maligno que seu mestre, porque, por muito tempo, serviu a outro e não a si mesmo” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1022: 13432). Sauron transmitiu para o objeto parte de sua própria força e vontade (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8359: 13432).

Sméagol não somente foi tentado pelo próprio poder do objeto, que está intrinsecamente ligado ao seu mestre, como também carrega consigo o Mal Primordial do próprio Morgoth, pois traja um *hröa*, ou seja, um corpo físico gerado da carne de Arda e, desse modo, corruptível por si só. Sob essa perspectiva, antes de estudar a ambição em Sméagol-Gollum, cabe compreender aqui, como o Anel do Poder corrompe o sujeito, isto é, a trajetória passional da ambição primordial de Morgoth, até chegar na corrupção de Sméagol por meio do Um Anel e que o transformará em um Gollum.

---

<sup>98</sup> Meu preciososo!



### 3.1 A cosmogonia e os mitos de origem tolkienianos

No *legendarium* tolkieniano, o agente cosmogônico ocorre por meio da figura de Eru, o Único, sujeito responsável por toda a criação em *Eä*, que equivale ao universo, criado no vazio. O mundo em Tolkien é chamado de Arda, que seria o próprio planeta Terra e o continente da Terra-média, equivale ao “local de moradia dos Homens, o mundo objetivamente real, no uso especificamente oposto a mundos imaginários (como a Terra das Fadas) ou mundos não-vistos (como o Céu ou o Inferno)” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 399).

A cronologia tolkieniana é iniciada com o período Antes do Tempo, isto é, uma época anterior à própria contagem temporal. É aqui que ocorre o *Ainulindalë*, isto é, a cosmogonia e o mito de criação tolkieniano. Eru Ilúvatar, o Único, é o responsável por toda a criação do *legendarium*: é nesse momento que os ainur são criados e que se tem *A Música dos Ainur*, ou seja a criação do todo em meio ao Vazio, oriundo de um tema musical poderoso declarado diretamente de Ilúvatar. Também é aqui que a ambição de Melkor-Morgoth corrompe a criação de Ilúvatar e têm-se batalhas entre os ainur e o Primeiro Senhor Sombrio.

O período Antes do Tempo é encerrado com o Princípio dos Dias, isto é, com a chegada dos valar e dos maiar em Arda – como são chamados os ainur que desceram para habitar o mundo. Essa época é marcada pelo labor dos valar em Arda e às batalhas entre eles e Melkor, que ambicionava dominar o planeta. Desse modo, “tão certo quanto os Valar começavam um labor, assim Melkor o desfazia ou corrompia” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 802: 13432). Esse período é dos Anos das Lâmpadas, pois é quando a Terra-média passa a ser iluminada por duas lamparinas criadas pelos valar, em 1900.

Em 3450 do Ano das Lâmpadas ocorre uma nova guerra iniciada por Melkor. Dentre outras feitas – como a alteração na forma de Arda e a desfiguração da simetria de suas terras e de suas águas –, Melkor destrói as lamparinas que iluminavam a Terra-média. Encerra-se o que Tolkien chama de a Primavera de Arda e os valar refugiam-se em Aman, o Reino Abençoado “sobre a qual Valinor estava construída” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1690: 13432). Tal qual a Terra-média, Aman também ficava em Arda, mas esse era o

continente das Terras Imortais, assim chamado pois era habitado pelos valar, seres imortais. Sob a canção de Yavanna, em 3500 “despertaram no mundo as Duas Árvores de Valinor” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1131: 13432).

Iniciam-se os Anos das Árvores, Aman passa a ser iluminada pela luz de Telperion e de Laurelin, que se alternava, tal qual o sol e a lua<sup>99</sup>. Começam os “dias da Ventura de Valinor; e assim começou também a Contagem do Tempo” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1161: 13432). Em 1050 ocorre o despertar dos elfos e trava-se nova guerra contra Melkor, dessa vez os valar saem vitoriosos e aprisionam o Primeiro Senhor do Escuro. A guerra ocorre entre 1090 e 1100 nos Anos das Árvores e após o aprisionamento de Melkor os elfos são convidados a habitarem Aman. Em 1400 Melkor é liberto e em 1495, com a ajuda de Ungoliant – maia corrompido por Morgoth com uma forma monstruosa de um aracnídeo, mãe de Laracna – destroem Telperion e Laurelin e tomam posse das Silmarillis<sup>100</sup>. Em 1500 ocorre o primeiro nascer do sol da lua, iniciam-se aqui os anos do Sol, que são divididos em três eras.

Quanto ao panteão tolkieniano, a figura de Deus repousa em Eru, ou Ilúvatar. Por meio de seu pensamento, Ilúvatar cria os ainur – os sacros –, que, inflamados com a “Imperecível Chama”, lhes auxiliaram a criar uma “Grande Música” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 617: 13432), que iniciou o mundo e criaram Arda, a terra. Não obstante, no âmbito dos estudos mitológicos, Eliade (1972, p. 20) explica que “todo divo aparecimento — um animal, uma planta, uma instituição — implica a existência de um Mundo”, o que justifica que Tolkien tenha optado por conceber em seu *legendarium* desde a criação do mundo, isto é, a partir de uma cosmogonia, uma vez que o escritor intentara realizar a simulação de uma mitologia.

Por conseguinte, dentre os ainur criador por Ilúvatar, alguns “puseram a vestimenta da Terra e desceram a ela; e nela habitaram” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 820: 13432). Esses foram então chamados de valar – os poderes de Arda; acompanhados pelos seus ajudantes, os maiar, ou seja,

---

<sup>99</sup> Telperion equivaleria ao antepassado da lua e possuía um brilho prateado. A luz de Laurelin, por sua vez, era dourada e correspondia à antepassada do sol.

<sup>100</sup> Uma das três joias criada pelo alto-elfo Fëanor com a luz das árvores sagradas Telperion e Laurelin – responsáveis pela iluminação do planeta antes que o sol e a lua surgissem. Após a destruição das árvores sua luz permanecera preservada apenas nas três Silmarilli. As pedras foram, posteriormente, roubadas por Morgoth, que as incrustara em sua coroa.

“outros espíritos, cujo ser também começou antes do Mundo, da mesma ordem que os Valar, mas de menor grau. Esses são os maiar, o povo dos Valar, e seus serviçais e ajudantes.” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 966: 13432). Em síntese, todos os seres primordiais criados por Ilúvatar são chamados de ainur, cuja ordem hierárquica é subdividida de acordo com seus poderes: aqueles de grau superior que desceram para Arda são chamados de valar; e os de grau inferior, maiar. Vale ressaltar que Ilúvatar não é um ainu, levando, inclusive, o epíteto de “o Uno” (TOLKIEN, J., 2019a, p. 611: 13432).

A “vestimenta da Terra”, utilizada pelos ainur, não é apenas um eufemismo utilizado por Tolkien para corpo físico. Considerando que esse é um dado importante para uma posterior análise sobre a corrupção intrínseca dos seres, faz-se necessário ater-se explorar esse elemento de maneira mais aprofundada. Nesse sentido, a expressão refere-se especificamente aos chamados *hröa* e *fana*, diferentes tipos de corpos que os seres tolkienianos portam.

Desse modo, todo ser nascido a partir da matéria de Arda possui um *hröa*, o corpo físico e um *fëa* – oriundo diretamente do Fogo Secreto de Ilúvatar –, o Fogo Secreto, ou Chama Imperecível, segundo o primeiro volume da coletânea *The history of middle-earth* (1983), é o poder de criação de Ilúvatar: é a matéria o que deu vida, espírito (*fëa*) e o livre-arbítrio aos seres. Todo *fëa* tem, em sua constituição, parte da Chama Imperecível de Ilúvatar (TOLKIEN, J., 1992, p. 50).

Assim, o *fëa*, ou seja, uma espécie de espírito, que seria o equivalente a uma alma, por exemplo, provém diretamente da Chama Imperecível de Ilúvatar e habita um *hröa* – a carne de Arda. E isso se aplica a todo filho de Ilúvatar – os chamados filhos de Deus, ou filhos de Eru –, são os seres primogênitos e sucessores criados por Ilúvatar (ou Eru). Os primogênitos, ou os elfos, foram os primeiros seres a despertarem em Arda e são conectados ao planeta até seu fim, sendo então imortais. Os seres humanos são os sucessores, pois despertaram posteriormente e herdaram Arda. Os hobbits, por sua vez, são uma variação dos humanos, e os anões não são considerados filhos de Ilúvatar, por serem criações do vala Aulë. Nesse caso, de acordo com o escritor:

Nenhuma pessoa viva encarnada pode ficar sem um *fëa*, nem sem um *hrondo*<sup>101</sup> [> *hröa*], mas *fëa* e *hrondo* [> *hröa*] não são as mesmas coisas; e apesar de o *fëa* não poder ser quebrado ou desintegrado por qualquer violência externa, o *hrondo* [> *hröa*] pode ser ferido e completamente destruído<sup>102</sup> (TOLKIEN, J., 1993, p. 218, tradução nossa).

O *hröa* nada mais é que um corpo físico constituído pela matéria de Arda, de carne e osso, com todas as suas limitações e habitado pelo *fëa*. Assim, por ser uma vestimenta constituída da carne de Arda, todo *hröa* é marcado pelo “ingrediente Melkor”<sup>103</sup> (TOLKIEN, J., 1993, p. 396, tradução nossa), uma espécie de mal primordial tolkieniano que pode corromper os seres, como ocorre com Sméagol ao encontrar o Anel de Sauron e é prontamente corrompido. Já os *fanar*<sup>104</sup> seriam corpos mais simples e leves, sendo utilizados somente pelos ainur ao descerem para Arda e, assim, conseguirem interagir no mundo, assim, segundo o escritor:

No Quenya, no entanto, a simples palavra *fana* adquiriu um sentido especial. Devido à estreita associação dos altos elfos com os *valar*, foi aplicada aos “véus” ou “vestes” em que os *valar* se apresentavam aos olhos físicos. Esses eram os corpos nos quais eles se encarnavam. Eles geralmente tomavam a forma dos corpos dos elfos (e dos homens). Os *valar* assumiram essas formas quando, após seus trabalhos demiúrgicos, vieram e habitaram em *Arda* “o Reino”. Eles fizeram isso por causa de seu amor e desejo pelos Filhos de Deus (*Erusën*), por quem eles deveriam preparar “o Reino”. As formas futuras de elfos e Homens haviam sido reveladas a eles, embora não participassem de seu design ou fabricação, e o tempo exato de sua aparência não era conhecido. Nesses *fanar*, eles se apresentaram aos elfos\* [\*Embora eles também pudessem assumir outras formas totalmente “desumanas”, que raramente eram vistas por elfos ou homens.], E apareceram como pessoas de estatura majestosa (mas não gigantesca), vestidas em roupas que expressam suas naturezas e funções individuais. Os altos elfos disseram que essas formas sempre eram em algum grau radiantes, como se estivessem impregnadas de luz por

---

<sup>101</sup> De acordo com o volume X da coletânea *The history of middle-earth* (1993), o vocábulo *hröa* era chamado, inicialmente, de *hrondo* (TOLKIEN, J., 1993, p. 209).

<sup>102</sup> “No living person incarnate may be without a *fëa*, nor without a *hrondo* [> *hröa*], yet *fëa* and *hrondo* [> *hröa*] are not the same things; and though the *fëa* cannot be broken or disintegrated by any violence from without, the *hrondo* [> *hröa*] can be hurt and may be utterly destroyed” (TOLKIEN, J., 1993, p. 218).

<sup>103</sup> “Melkor ingredient” (TOLKIEN, J., 1993, p. 393).

<sup>104</sup> *Fanar* é o plural de *fana*, assim como *hröa* e *hröar*. Em *Quenya*, os plurais são indicados pelo acréscimo da desinência de número -r. Nos casos em que o vocábulo termina em -r, acrescenta-se, então, o -i, como ocorre, por exemplo, com a palavra que nomeia a família de elfos Teleri, cujo plural leva o acréscimo do -i, uma vez que seu singular termina em -r, *Teler*.

dentro. Assim, em Quenya, *fana* passou a significar a figura radiante e majestosa de um dos grandes *valar*. No Sindarin<sup>105</sup>, especialmente quando usado pelos altos elfos, a palavra originalmente idêntica *fân* (*fan-*), “nuvem”, também recebeu o mesmo sentido. *Fan-uilos*, portanto, na íntegra significava “figura brilhante (angelical) sempre branca (como neve)”<sup>106</sup> (TOLKIEN, J.; SWANN, 1978, p. 74, tradução nossa).

Desse modo, tanto de acordo com as notas e as traduções do livro de poemas musicados e de cifras *The road goes ever on: a song cycle* (1968), quanto com o quinto volume da coletânea *The history of Middle-Earth* (1987), Tolkien relaciona o vocábulo *fana* ao significado primário de véu, e afirma que a palavra “era geralmente aplicado a nuvens, flutuando como véus sobre o céu azul ou o sol e a lua, ou descansando nas colinas”<sup>107</sup> (TOLKIEN, J.; SWANN, 1978, p. 74, tradução nossa).

Além disso, Christopher Tolkien, em uma nota editorial<sup>108</sup> sobre o vocábulo *fána*, acentuado, relaciona-o ao adjetivo branco e nuvem: “o início desta entrada foi escrita pela primeira vez [como] ‘*fanya* nuvem’; [a palavra]

---

<sup>105</sup> O *Sindarin*, língua dos *Sindar*, foi língua mais falada na Terra-média durante a Terceira Era. Os *Sindar*, ou elfos-cinzentos integram a casa Teler e o *Sindarin*, por sua vez, deriva do Telerin Comum. Já o Quenya, foi a língua dos altos elfos, e é considerada extinta, mas continuou sendo usada em cerimoniais ou registros, Tolkien comparava o *Quenya* ao latim.

<sup>106</sup> “In Quenya, however, the simple word *fana* acquired a special sense. Owing to the close association of the High-Elves with the *Valar*, it was applied to the ‘veils’ or ‘raiment’ in which the *Valar* presented themselves to the physical eyes. These were the bodies in which they were self-incarnated. They usually took the shape of the bodies of Elves (and Men). The *Valar* assumed these forms when, after their demiurgic labours, they came and dwelt in *Arda* ‘the Realm’. They did so because of their love and desire for the Children of God (*Erusēn*), for whom they were to prepare the ‘realm’. The future forms of Elves and Men had been revealed to them, though they had no part in their design or making, and the precise time of their appearance was not known. In these *fanar* they later presented themselves to the Elves\* [\* Though they could also assume other wholly ‘inhuman’ shapes, which were seldom seen by Elves or Men.], and appeared as persons of majestic (but not gigantic) stature, vested in robes expressing their individual natures and functions. The High-Elves said that these forms were always in some degree radiant, as if suffused with a light from within. In Quenya, *fana* thus came to signify the radiant and majestic figure of one of the great *Valar*. In Sindarin, especially as used by the High-Elves, the originally identical word *fân* (*fan-*), ‘cloud’, was also given the same sense. *Fan-uilos* thus in full signified ‘bright (angelic) figure ever white (as snow)’” (TOLKIEN, J., SWANN, 1978, p. 74).

<sup>107</sup> “Was usually applied to clouds, floating as veils over the blue sky or the sun of moon, or resting on hills” (TOLKIEN, J.; SWANN, 1978, p. 74).

<sup>108</sup> A definição desse vocábulo é encontrada em uma obra póstuma, editada e publicada por Christopher Tolkien, suas contribuições editoriais são identificadas por estarem entre colchetes.

'nuvem' foi destruída<sup>109</sup>, e *fana* adicionada, com os significados 'branco' e 'nuvem'<sup>110</sup> (TOLKIEN, J., 1996a, p. 218, tradução nossa).

Cabe, dessa forma, fazer a distinção entre *fana* e *fána*, uma vez que o vocábulo, quando grafado sem acentuação se refere ao corpo carnal habitado pelo ainu; quando acentuado, tem o significado de branco, ou nuvem. Não obstante, ainda que a acentuação ressignifique o vocábulo, seu radical élfico primitivo é o mesmo e, sendo assim, sua raiz etimológica nos dá uma indicação do sentido que possam carregar.

Por meio de seu significado inicial de branco e de nuvem, é possível inferir que um *fána* seria um corpo mais leve, mas não necessariamente vazio, como uma casca, pois, ainda que uma nuvem seja leve e paire sobre o céu azul e as montanhas, ela não é vazia, mas é constituída de água em seu estado gasoso. O fato de significar branco também remete a pureza, e um *fana* é uma vestimenta utilizada exclusivamente pelos ainur, que são seres celestiais, ainda que não precisem dela, necessariamente, pois de acordo com Tolkien, J. (2019a, posição 774-782: 13432):

Além do mais, a forma deles vem de seu conhecimento do Mundo visível, em vez de do Mundo em si; e não precisam dela, salvo apenas como nós usamos vestimenta e, contudo, podemos estar nus e não sofrer perda alguma de nosso ser. Portanto, os Valar podem caminhar, se desejarem, despidos, e então mesmo os Eldar<sup>111</sup> não conseguem percebê-los claramente, embora estejam presentes.

Segundo o escritor, um *fana* mais se assemelha a uma roupa para seu *ëala*, ou seja, seu espírito não encarnado (TOLKIEN, J., 1993, p. 470; ou o correspondente ao *fëa* dos filhos de Ilúvatar. Todavia, o espírito – ou o *fëa* – de um ainu<sup>112</sup> não exige um *fana* – ou um corpo –, isto é, o *fëa* existe sem um corpo físico. Além disso, esse é um corpo menos complexo que os *hröar*, o que

---

<sup>109</sup> Christopher Tolkien se utilizou de manuscritos inacabados de seu pai para a publicação de obras póstumas e, levando em consideração a natureza inacabada dos originais, é comum que o editor se deparasse com palavras literalmente rascadas e destruídas.

<sup>110</sup> “The beginning of this entry was first written ‘fanya cloud’; ‘nuvem’ was struck through, and *fána* added, with meanings ‘white’ and ‘cloud’” (TOLKIEN, J., 1996a, p. 218).

<sup>111</sup> “De acordo com as lendas élficas, o nome *Eldar*, ‘Povo das Estrelas’, foi dado a todos os Elfos pelo Vala Oromë. Entretanto, passou a ser usado para designar apenas os Elfos dos Três Clãs (Vanyar, Noldor e Teleri) que partiram na grande marcha para o oeste” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 9978: 13432).

<sup>112</sup> Ainu é o singular para ainur.

possibilita também que o ainu que o porta consiga manifestar seus poderes plenamente, além de trazer menos limitações que um *hröa*, considerando que o *fana* não tem as mesmas exigências que um corpo constituído da carne de Arda.

Não obstante, um ainu pode ser ferido em seu *fana*, o que poderia incapacitá-lo de assumir uma forma física, como ocorreu com Sauron, por exemplo, após perder o Anel Dominante, não sendo capaz de assumir forma física alguma durante muitos anos<sup>113</sup>. Há de se considerar ainda que um ainu é um ser inerentemente espiritual, ou seja, um *ëala*, e o *ëala* não necessitava de um corpo material para existir (TOLKIEN, J., 1993, p. 165).

Por conseguinte, ainda no âmbito que concerne à cosmogonia tolkieniana de *O Senhor dos Anéis*, faz-se necessário adentrar nas origens da ambição em Arda, que iniciou-se com Melkor, ainda durante a criação da Grande Música e que irá refletir, posteriormente, na ambição de Sméagol-Gollum. Desse modo, a fim de compreender como se dá a ambição na personagem estudada, cabe aqui analisar as origens da ambição em Arda e seu poder corruptor nos seres que trajam do *hröa* contaminado pelo ingrediente Melkor.

### 3.1.1 As origens da ambição em *Eä*

Independentemente da ordem de publicação das obras de Tolkien, nessa pesquisa, foi considerada a ordem cronológica mítica do *legendarium* tolkieniano, uma vez que a trajetória de Sméagol-Gollum dialoga com o todo. Sob essa perspectiva, conforme visto anteriormente, a ambição na personagem relaciona-se com a própria cosmogonia de Arda. Assim, em Tolkien, é na figura de Melkor que a ambição origina-se. Desse modo, tem-se aqui uma paixão que é constituída já na própria cosmogonia: a ambição de Melkor manifesta-se, inicialmente, por meio de seu desejo de criar.

Ainda na Primeira Era, a Grande Música primordial estava sendo criada de acordo com o tema regido por Ilúvatar, e a cada ainu fora atribuída uma determinada função, ou seja, uma nota a ser tocada na sinfonia cosmogônica de Ilúvatar. Assim, aquele que era o mais poderoso dos ainur foi

---

<sup>113</sup> Sauron é sobrepujado e o Anel do Poder é perdido, sendo posteriormente encontrado por Sméagol. A narrativa de *O Senhor dos Anéis* se passa mais especificamente ao final da Terceira Era, e durante toda a narrativa Sauron não possui uma forma física.

dominado por um sentimento de ambição em se igualar ao Único, desse modo, “entrou no coração de Melkor o entretecer de matérias de seu próprio imaginar que não estavam acordes com o tema de Ilúvatar, pois ele buscava, com isso, aumentar o poder e a glória da parte designada a si próprio” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 635: 13432).

Vale ressaltar que o que ocorre com Melkor, isto é, a ambição no sentido de criar por si só e de se igualar a Deus, é temática recorrente no âmbito das mitologias. Nesse sentido, ocorrem transgressões que resultam, também, em consequências ou punições. Desse modo, é possível citar aqui, por exemplo o caso do Golem, criatura mitológica da tradição judaica construída com barro e que ganha vida por meio de um processo místico.

Não obstante, sua existência acaba sendo o resultado da “concorrência com a criação de Adão por Deus. Essa criação do Golem se efetua em imitação do ato criador divino e pode estar em conflito com ele. O Golem é mudo. Os homens foram incapazes de lhe dar o dom da palavra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 473). Sob essa perspectiva, o ser acaba sendo meramente uma tentativa de reproduzir a criação divina, isto é,

o Golem simboliza a criação do homem que quer imitar Deus fazendo também um ser à sua imagem e semelhança. Consegue apenas um ser sem liberdade, inclinado para o mal, escravo das paixões. A vida humana só procede de Deus. Num sentido mais interiorizado, o Golem não passa da imagem do seu criador, imagem de uma das suas paixões, que cresce e ameaça esmagá-lo. Significa, enfim, que uma criatura pode superar o seu criador, que o homem é um desastrado aprendiz de feiticeiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 474).

Assim, segundo os estudiosos dos símbolos, o Golem simbolizaria a ambição de ser humano de criar, ele mesmo, tal qual Deus. Porém o dom da origem da vida cabe unicamente a Deus, e a figura mítica do Golem seria apenas um reflexo de seu criador, e que, por sua vez, pode vir a superá-lo, tal qual ocorre em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. No romance, Victor Frankenstein porta-se como uma espécie de Deus ao ambicionar dar vida à um ser criado com partes humanas reunidas de diferentes corpos retirados de sepulturas. Victor acaba rejeitando a criatura, que revolta-se contra seu criador:

o ser vingado de Frankenstein tirando-lhe àqueles que ele mais amava, seu irmão mais novo e Elizabeth, sua noiva.

Por conseguinte, Melkor, em Tolkien, vai ao encontro dessa representação do sujeito ambicioso que almeja criar por si. Aqui tem-se ainda a ambição criacionista na figura de Ilúvatar, o responsável pela cosmogonia e criação dos seres. Dentro desse âmbito, Melkor recusa-se a ser tão-somente uma nota musical e ambicionou criar seu tema e sua sinfonia, entrelaçando seus próprios pensamentos na melodia, gerando uma dissonância no tema musical criacionista de Ilúvatar.

Alguns dos ainur próximos a Melkor afinaram sua música a dele, e a dissonância foi espalhada, iniciando uma espécie de guerra sonora entre Melkor e Ilúvatar. Em meio à essa guerra sonora e contaminado pela dissonância originada de Melkor na canção de Ilúvatar, o mundo surgiu.

Ilúvatar, então, mostrou aos ainur o que fora criado e lhes explicou que, apesar das tentativas de Melkor, nenhum tema poderia ser alterado contra a sua vontade, ou ser tocado sem ter nele a fonte. Além disso, aquele que tentasse, tal qual Melkor, não seria mais do que seu instrumento na criação (TOLKIEN, J., 2019a, posição 660: 13432). Os ainur, então, contemplaram o que havia sido criado e admiraram a chegada dos filhos de Ilúvatar. Entretanto, surge em Melkor a ambição de se tornar um Senhor de Arda:

E ele fingiu, até para si mesmo no começo, que desejava ir até lá [Arda] e ordenar todas as coisas para o bem dos Filhos de Ilúvatar, controlando as perturbações do calor e do frio que tinham vindo a acontecer por meio dele. Mas o que desejava de fato era submeter à sua vontade tanto os Elfos como os Homens, invejando as dádivas com as quais Ilúvatar prometera dotá-los; e ele próprio desejava ter súditos e serviços, e ser chamado de Senhor, e ser um mestre de outras vontades (TOLKIEN, J., 2019a, posição 704-711: 13432, grifo nosso).

Nota-se, então, que desde o início da criação Melkor já carregava pensamentos dissonantes e ambicionava superar a criação de Ilúvatar, incluindo suas próprias melodias e temas. Porém, após Ilúvatar lhe explicar que isso não era possível, a ambição de Melkor volta-se à posse e ao domínio de Arda. Assim, enquanto não conquistava seu objetivo, Melkor continuou interferindo:

Ele se intrometia em tudo o que era feito, voltando as coisas, se pudesse, para seus próprios desejos e propósitos [...]. Quando, portanto, a Terra era ainda jovem e cheia de chama, Melkor a cobiçou e disse aos outros Valar: “Este há de ser meu próprio reino; e nele ponho meu nome!” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 756-766: 13432).

Melkor ambicionou dominar Arda e, ainda que os outros valar o tenham impedido, sua ambição pelo domínio do planeta não cessou. Houve “contenda entre Melkor e os outros Valar; e por aquela hora Melkor se retirou e partiu para outras regiões e lá fez o que queria; mas não tirou o desejo pelo Reino de Arda de seu coração” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 768: 13432).

O mundo prosperou sob os cuidados dos valar, e a ambição e inveja cresceram em Melkor, que “desceu sobre Arda em poder e majestade maiores que os de qualquer outro dos Valar” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 786-795: 13432). Em Arda, Melkor foi chamado de Morgoth, “o Sombrio Inimigo do Mundo” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1007: 13432). Melkor, ou Morgoth é, então, um ainu caído, de grande poderio:

Nas capacidades e no conhecimento de todos os outros Valar ele tinha parte, mas os voltava para maus propósitos e desperdiçou sua força em violência e tirania. Pois cobiçava Arda e tudo o que havia nela, desejando o reinado de Manwë e o domínio sobre os reinos de seus pares (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1007: 13432).

Melkor era o mais poderoso dos ainur, mas, devido à sua ambição, “do esplendor ele decaiu, através da arrogância, até o desprezo por todas as coisas que não fossem ele próprio, um espírito dissipado e impiedoso” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1007: 13432). Desse modo, a ambição – inicialmente em superar Ilúvatar e de possuir a Chama Imperecível – de Melkor, ou Morgoth, o leva a se tornar um ser das trevas:

Começou com o desejo da Luz, mas, quando não conseguiu possuí-la só para si, desceu através do fogo e da ira, em grande ardência, até a Escuridão. E a escuridão era o que mais usava em suas obras malignas sobre Arda, e a encheu com medo para todas as coisas vivas. E a escuridão era o que mais usava em suas obras malignas sobre Arda, e a encheu com medo para

todas as coisas vivas (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1015: 13432).

E assim se iniciou a primeira batalha pelo domínio de Arda, que ocorreu entre os valar e Melkor, já que tudo o que era construído pelos valar, era destruído ou corrompido pelo ainu caído, haja vista que após sua descida até Arda, “nada podia ter paz ou chegar a crescimento duradouro, pois tão certo quanto os Valar começavam um labor, assim Melkor o desfazia ou corrompia” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 806: 13432).

Assim, durante esse período, ainda no princípio dos dias, se diz “entre os sábios que a Primeira Guerra começou antes que Arda estivesse de todo moldada e ainda antes que houvesse coisa alguma que crescesse ou caminhasse sobre a terra; e por muito tempo Melkor prevaleceu” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1034: 13432).

Com o auxílio da proteção de Tulkas, o Forte, os valar continuaram seus trabalhos em Arda. Porém, em determinado momento, Tulkas cansou-se e Melkor aproveitou a oportunidade para agir: invadiu a Terra-média com sua hoste e construiu uma fortaleza no fundo da Terra. Ocorreu que, “embora os Valar nada soubessem dela ainda, mesmo assim o mal de Melkor e a podridão de seu ódio manaram de lá, e a Primavera de Arda foi maculada” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1075: 13432). Desse modo, Melkor fez do planeta seu próprio Anel e contaminou toda a matéria provinda de Arda:

Melkor ‘encarnou’ a si mesmo (como Morgoth) permanentemente. Ele fez isso para controlar o *hröa*, a ‘carne’ ou matéria física, de Arda. Ele tentou se identificar com ele. Um procedimento mais vasto e perigoso, embora de tipo semelhante às operações de Sauron com os Anéis. Assim, fora do Reino Abençoado [Aman], toda a ‘matéria’ provavelmente teria um ‘ingrediente Melkor’, e aqueles que possuíam corpos, nutridos pelo *hröa* de Arda, tinham uma tendência, pequena ou grande, em direção a Melkor: nenhum deles estava totalmente livre dele em sua forma encarnada, e seus corpos tinham um efeito sobre seus espíritos (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa<sup>114</sup>, grifo nosso).

---

<sup>114</sup> “Melkor ‘incarnated’ himself (as Morgoth) permanently. He did this so as to control the *hröa*, the ‘flesh’ or physical matter, of Arda. He attempted to identify himself with it. A vaster, and more perilous, procedure, though of similar sort to the operations of Sauron with the Rings. Thus, outside the Blessed Realm, all ‘matter’ was likely to have a ‘Melkor ingredient’, and those who had bodies, nourished by the *hröa* of Arda, had as it were a tendency, small or great, towards

Cabe depreender, por esse fragmento, que, com exceção de Aman, o Reino Abençoado dos valar, Melkor contaminara o próprio planeta, tal qual Sauron faria mais tarde com o Anel Dominante. Nesse sentido, é possível fazer uma leitura relacionando a condenação de Arda com a própria condenação da Terra, tal qual ocorre com o que é relatado na bíblia. Assim, durante a criação de Arda, Melkor – ou Morgoth – contaminara o planeta com seu próprio ser maligno, Sauron, por sua vez, fizera o mesmo na confecção de seu Anel, isto é, ao mesmo tempo em que Arda é contaminada com o espírito de Morgoth, o Um é contaminado com o espírito de Sauron.

Além disso, apesar de todo *ëala*, isto é, todo espírito, provir diretamente da Chama Imperecível de Ilúvatar e de estar livre da corrupção de Melkor, o *hröa* é passível de corrupção. Isso ocorre pois, o *hröa* sofrera a contaminação do “ingrediente Melkor”. Nesse sentido, essa contaminação de Melkor preocupava os valar:

E os Valar estavam muito preocupados em ver que todo o seu trabalho para a guarda de Valinor era inútil, para impedir o mal e a sombra de Melkor, se alguma coisa, viva ou não viva, fosse trazida para lá da Terra-média e deixada livre ou desprotegido; e eles perceberam finalmente quão grande era o poder de Melkor em Arda, na criação da qual, como era sua parte, era tal que todas as coisas, exceto em Aman apenas, tinham uma inclinação para o mal e para a perversão de suas formas e cursos corretos. Portanto, aqueles cujo ser começou em Arda, e que, além disso, eram por natureza uma união de espírito e corpo, tirando o sustento deste último de Arda Marred, devem sempre estar, em algum grau, sujeitos a sofrer, fazer ou sofrer coisas não naturais; e embora morar em Aman pudesse ser uma proteção contra esse mal, não era uma cura completa, a menos que em longas eras. E com este pensamento uma sombra passou sobre os corações dos Valar, mesmo na maré do meio-dia do Reino Abençoado, presságio das dores que os Filhos deveriam trazer ao mundo<sup>115</sup> (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa).

---

Melkor: they were none of them wholly free of him in their incarnate form, and their bodies had an effect upon their spirits” (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa, grifo nosso).

<sup>115</sup> “And the Valar were greatly concerned to see that all their labour for the guarding of Valinor was of no avail, to keep out evil and the shadow of Melkor, if any thing, living or unliving, was brought thither out of Middle-earth and left free or unguarded; and they perceived at last how great was the power of Melkor in Arda, in the making of which as it was his part was such that all things, save in Aman alone, had an inclination to evil and to perversion from their right forms and courses. Wherefore those whose being began in Arda, and who moreover were by nature a union of spirit and body, drawing the sustenance of the latter from Arda Marred, must ever be, in some

As preocupações dos valar eram com relação aos seres criados por Ilúvatar, pois todos eles estariam fadados, em algum grau, a sofrerem com as perversões de Melkor. Cabe ressaltar que apesar da corrupção estar intrinsicamente ligada à degradação de Arda, essa inclinação para o mal pode ser evitada a depender da vontade do próprio ser, isto é, de acordo com seu livre-arbítrio, pois nem todos os sujeitos, em Tolkien, se permitem serem de natureza perversa, conforme é possível constatar com a análise das personagens: Bilbo, por exemplo, foi portador do Anel de Sauron, mas ainda assim o entregou para Frodo, já Boromir queria o objeto para si, enquanto seu irmão Faramir não cedeu à tentação do objeto.

Sob essa perspectiva constata-se que a corrupção dos seres não ocorre de maneira repentina, é um processo gradativo em que cada personagem tem a oportunidade de escolher seu próprio caminho. Desse modo, é possível verificar a presença do livre-arbítrio no universo tolkieniano, vale lembrar que “nada é mau no começo. O próprio Sauron não o era” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 382-383). Por conseguinte, ainda no que concerne à corrupção de Arda, segundo Tolkien, em um rascunho de uma carta não enviada (nº 212):

Neste Mito [narrado em *O Silmarillion*], a rebelião do livre-arbítrio criado precede a criação do Mundo (Eä); e Eä já possuía em si, subcriativamente introduzidos, o mal, rebeliões, elementos dissonantes de sua própria natureza quando o *Que Exista*<sup>116</sup> foi pronunciado. A Queda ou corrupção, portanto, de todas as coisas nela e de todos seus habitantes era uma possibilidade, se não inevitável. Árvores podem “ficar más” na Floresta Velha; Elfos podem se transformar em Orcs, e se isto exigia a malícia perversa particular de Morgoth, ainda assim os próprios Elfos podiam cometer atos malignos. Mesmo os Valar “bons”, enquanto habitavam o Mundo, podiam pelo menos errar, como os Grandes Valar erraram em suas relações com os Elfos, ou

---

degree, liable to grief, to do or to suffer things unnatural; and though dwelling in Aman might be a guard against this evil, it was not a full cure, unless in long ages. And with this thought a shadow passed over the hearts of the Valar, even in the noon-tide of the Blessed Realm, presage of the sorrows which the Children should bring into the world” (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa).

<sup>116</sup> “Que Exista”, ou *Eä* – o universo. Expressão homônima que Ilúvatar utilizou ao criar o universo. Em outras edições *Eä* é traduzido para “o Mundo que É”, ou seja: “[...]Portanto eu digo: Eä! Que essas coisas Sejam! E eu mandarei Vazio adentro a Imperecível Chama, e ela há de estar no coração do Mundo, e o Mundo há de Ser; e aqueles de vós que desejarem poderão descer a ele.’ E, de repente, os Ainur viram ao longe uma luz, como se fosse uma nuvem com um coração vivente de chama; e souberam que essa não era visão apenas, mas que Ilúvatar fizera uma coisa nova: Eä, o Mundo que É” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 746: 13432).

como os menores de sua espécie (como os Istari ou magos) podiam de várias maneiras se tornar egoístas (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 476).

De acordo com o fragmento acima, toda a matéria – não somente de Arda, mas de *Eä* – fora corrompida por Melkor–Morgoth, ou seja, tudo o que Ilúvatar criou com o auxílio dos ainur, após Morgoth se rebelar, foi criado em dissonância com os desígnios de Ilúvatar. Desse modo, tudo o que foi pervertido por Morgoth é passível também de ser corrompido. O próprio vala Aulë – o mais semelhante a Morgoth, tanto em pensamento, quanto em poderes (TOLKIEN, J., 2019a, posição 888: 13432) – acabou também caindo, pois tal qual Ilúvatar, tentou criar seus próprios filhos, mas diferente de Morgoth, não os criara com o intuito de escravizá-los.

As ações de Aulë foram guiadas por um “amor impaciente” de ter que aguardar pela criação dos Filhos de Ilúvatar. O Criador o repreendeu, porém reconheceu o arrependimento verdadeiro e ponderou as motivações guiadas pelo amor de Aulë, concedendo o dom da vida aos seres criados pelo Vala (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 476-477).

Esse é o mito de criação dos anões no *legendarium* e serve também para exemplificar que, até mesmo um vala, pode sofrer influência da corrupção de Morgoth e ser levado à Queda. Isso foi o que ocorreu com Sauron, inicialmente um maia, servo do vala Aulë, corrompido por Morgoth. É importante ressaltar que Sauron “não era ‘mau’ em origem. Foi um ‘espírito’ corrompido pelo Primeiro Senhor do Escuro (o Primeiro Rebelde subcriativo), Morgoth” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 317).

Por conseguinte, no que concerne aos estudos dos mitos, Eliade (1972, p. 13) explica que “os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje”. Nesse sentido, ao levar as elocubrações de Eliade para o contexto tolkieniano, é possível compreender que Tolkien procurou simular tanto uma cosmogonia, isto é, a criação de Arda na Primeira Era, quanto os acontecimentos desse passado longevo, que irão se refletir até o final da Terceira Era.

Ainda segundo Eliade (1972, p. 13) no contexto da mitologia: “após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos”. Sob essa perspectiva, em Tolkien, são justamente os eventos que ocorrem durante e após a cosmogonia, em *O Silmarillion*, que irão resultar na trama de *O Senhor dos Anéis*.

No *legendarium* um evento narrado na trama de *O Silmarillion* acaba por se tornar uma lenda transmitida de geração a geração, muitas vezes por meio da oralidade, com o uso da poesia ou de canções. Em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, Sam pede que Aragorn lhes conte alguma “história dos dias antigos”, isto é, “uma história sobre os Elfos antes do tempo do desvanecimento” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 285). Assim, a pedido de Sam, ele recupera a história de Tinúviel, que é narrada em um texto de *O Silmarillion*. Aragorn retoma o conto que ocorrera eras anteriores com seus antepassados, porém aqui ele resgata a narrativa de maneira breve, “pois é uma história longa cujo fim não se conhece” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 285).

Assim, o conto *De Beren e Lúthien*, trama em que nesse universo é narrada como história factual, encontrada em *O Silmarillion*. Já em *O Senhor dos Anéis*, a história é retomada como uma canção sobre um passado lendário e longo. Em *Beren e Lúthien*<sup>117</sup> C. Tolkien explica que a profundidade temporal dessa história, no *legendarium*, remonta cerca de três mil anos antes de a trama de *O Senhor dos Anéis* ocorrer.

Assim, o passado longo é recuperado de maneira semelhante ao que ocorre com a referência a Mordor, morada de Sauron, local cujo “nome os hobbits só conheciam de lendas do passado obscuro, como uma sombra no segundo plano de suas lembranças” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 93). Não obstante, Frodo e Sam irão, mais tarde, acabar adentrando o domínio de Sauron, que até esse momento não era mais do que uma lenda para eles. Verifica-se aqui, então, o entrecruzamento de um passado lendário ao presente factual das personagens.

Por conseguinte, ainda no âmbito da cosmogonia, Sauron, o maia caído, era originalmente bom e após ser corrompido por Morgoth se torna

---

<sup>117</sup> A obra foi republicada com textos inéditos e organizados sob a forma de crítica genética com o título homônimo, *Beren e Lúthien*, por C. Tolkien.

seu principal servo “e só era menos maligno que seu mestre porque, por muito tempo, serviu a outro e não a si mesmo” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1020: 13432). Desse modo, Sauron serviu a Morgoth durante muito tempo e o artifício de seu mestre – de inserir seus poderes em Arda – permitiu que ele ganhasse o controle do mundo, apesar de perder parte de seus poderes:

Mas desta forma Morgoth perdeu (ou trocou, ou transmutou) a maior parte de seus poderes ‘angelicais’ originais, de mente e espírito, enquanto ganhava um terrível controle sobre o mundo físico. Por isso *teve* que ser combatido, principalmente pela força física, e enorme ruína material como provável consequência de qualquer combate direto com ele, vitorioso ou não. Esta é a principal explicação da relutância constante dos valar em entrar em batalha aberta contra Morgoth. A tarefa e o problema de Manwë eram muito mais difíceis que os de Gandalf. O poder de Sauron, relativamente menor, estava *concentrado*; O vasto poder de Morgoth foi *disseminado*. Toda a ‘Terra-média’ era o Anel de Morgoth, embora temporariamente sua atenção estivesse voltada principalmente para o Noroeste. A menos que seja rapidamente bem-sucedida, a guerra contra ele pode acabar reduzindo toda a Terra-média ao caos, possivelmente até mesmo toda Arda. É fácil dizer: ‘Era tarefa e função do Rei Anciã governar Arda e possibilitar que os Filhos de Eru vivessem nela sem serem molestados.’ Mas o dilema dos valar era este: Arda só poderia ser libertada por uma batalha física; mas um resultado provável de tal batalha foi a ruína irre recuperável de Arda<sup>118</sup> (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa).

De acordo com Tolkien, ainda que Morgoth tivesse perdido parte de seus poderes, também conquistou, com isso, o controle do mundo. A guerra que se travou entre Morgoth e os outros valar acabou por trazer grande ruína para o mundo. Em Tolkien esses conflitos entre os valar e Morgoth explicam algumas alterações que seu mundo fictício sofrera no decorrer das eras. Tolkien

---

<sup>118</sup> “But in this way Morgoth lost (or exchanged, or transmuted) the greater part of his original ‘angelic’ powers, of mind and spirit, hile gaining a terrible grip upon the physical world. For this reason he *had* to be fought, mainly by physical force, and enormous material ruin as a probable consequence of any direct combat with him, victorious or otherwise. This is the chief explanation of the constant reluctance of the Valar to come into open battle against Morgoth. Manwë’s task and problem was much more difficult than Gandalf’s. Sauron’s, relatively smaller, power was *concentrated*; Morgoth’s vast power was *disseminated*. The whole of ‘Middle-earth’ was Morgoth’s Ring, though temporarily his attention was mainly upon the North-west. Unless swiftly successful, War against him might well end in reducing all Middle-earth to chaos, possibly even all Arda. It is easy to say: ‘It was the task and function of the Elder King to govern Arda and make it possible for the Children of Eru to live in it unmolested.’ But the dilemma of the Valar was this: Arda could only be liberated by a physical battle; but a probable result of such a battle was the irretrievable ruin of Arda” (TOLKIEN, J., 1993, p. 399-400, tradução nossa).

também explica, no fragmento acima, uma grande diferença entre Morgoth e Sauron: enquanto o poder de um estava disseminado por todo o planeta, o poder de outro se concentrou em um objeto físico, o Anel do Poder.

Por conseguinte, embora os valar relutassem em guerrear abertamente contra Morgoth, eles derrotaram-no ao final da Primeira Era, no que ficou conhecido como a Guerra da Ira. A assolação sofrida pelo planeta decorrente desse confronto justificou que os valar evitassem intervir de maneira direta novamente. Sem a intervenção direta dos valar, Sauron encontrou espaço para conquistar e manipular elfos e homens.

### 3.1.2 A derrocada de Morgoth: a ascensão de Sauron

Ainda em *O Silmarillion*, após a derrocada de Melkor-Morgoth e de Sauron, na Guerra da Ira, narrada no vigésimo quarto capítulo, *Da viagem de Eärendil e da Guerra da Ira*, Sauron, inicialmente, “abjurou todos os seus malfeitos” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8279: 13432) perante o poderoso guerreiro e general dos maiar Eönwë – porta-estandarte e arauto do rei dos valar, Manwë. Como Eönwë não tinha o poder de perdoar outro maia, ele ordena que Sauron retorne até Aman, o Reino Abençoado para receber o julgamento do rei dos valar, o vala Manwë. Entretanto, envergonhado, e receoso de sua punição, apesar da oportunidade de se redimir, Sauron

não pôde encarar a humilhação da retratação e da súplica pelo perdão; e, assim, sua inclinação temporária para o bem e para a “benevolência” terminou em uma recaída maior, até que se tornasse o principal representante do Mal de eras posteriores (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 318).

Assim, após a partida de Eönwë, Sauron “escondeu-se na Terra-média; e recaiu no mal, pois os laços que Morgoth lançara sobre ele eram muito fortes” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8288: 13432). O maia dissimulava sua sombra e ódio e disfarçado sob o nome de Annatar, o Senhor das Dádivas, conseguiu ludibriar aos elfos Noldor<sup>119</sup> na terra de Eregion. Nesse momento, os Noldor “não estavam em paz em seus corações, já que tinham recusado o

---

<sup>119</sup> Grupo pertencente ao segundo clã de elfos que foram para Aman, o Reino Abençoado

retorno ao Oeste e desejavam tanto ficar na Terra-média, a qual de fato amavam, quanto gozar da ventura daqueles que tinham partido” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8352: 13432). Disfarçado, o maia guiava o labor dos elfos, e juntos criaram vários Anéis de Poder.

Sauron, por sua vez, desejava a todos dominar e, assim, conforme versa o poema do Anel, o “Senhor Sombrio no espaldar tenebroso” cria em segredo o Um Anel, “que a todos rege” (TOLKIEN, J., 2019, p. 103). Desse modo, de maneira semelhante à qual seu mestre Morgoth outrora fizera com Arda, Sauron compartilha parte de sua própria essência e poder com o Anel Dominante.

Por outro lado, embora *O Senhor dos Anéis* se trate especificamente sobre uma guerra em torno do objeto forjado por Sauron, é ainda em *O Silmarillion*, durante a Segunda Era, que ocorre sua forjadura. Com o intuito de dominar a todos os Povos Livres<sup>120</sup>, Sauron forja o Anel do Poder na Montanha da Perdição – um vulcão, também conhecido como Orodruin, que se localiza no centro de Mordor.

O maia é descoberto e os elfos escondem seus três anéis de poder, impedindo que o Inimigo os controlassem. Ao perceber que seu plano fora descoberto. Sauron declara guerra aos elfos e, “assim, conforme a Segunda Era avança, temos um grande Reino e uma teocracia maligna (pois Sauron é também o deus de seus escravos) crescendo na Terra-média” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 473: 13432). O maia põe em prática seu plano de soberania e com exceção dos três anéis élficos de poder – Narya, Nenya e Vilya – que permaneceram ocultos com os elfos, Sauron consegue reunir todos os outros anéis remanescentes e os distribui entre os povos da Terra-média para dominá-los:

Ora, a cobiça e a soberba de Sauron aumentaram até não reconhecer limite algum, e decidiu fazer de si mestre de todas as coisas da Terra-média, e destruir os Elfos, e realizar, se pudesse, a queda de Númenor. Não aceitava liberdade nem rival algum, e chamou a si mesmo de Senhor da Terra (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8405: 13432).

---

<sup>120</sup> Todas as diferentes raças que coabitam a Terra-média, isto é, elfos, homens, hobbits e até mesmo os anões são inclusos, ainda que a raça seja criação do ainu Aulë, e não de Eru Ilúvatar

Com a forjadura do objeto, o maia se tornara, na época, soberano em quase toda a Terra-média, dominando o continente em uma teocracia maligna e crescente. Assim, com o intuito de libertar a Terra-média da tirania de Sauron, formou-se a Última Aliança entre elfos e homens. Essa aliança marca também o fim da Segunda Era, comandada pelo rei humano Elendil e Gilgalad, Grande Rei dos elfos Noldor.

Embora ambos tenham sido mortos, Sauron finalmente fora derrotado: “abandonou seu corpo, e seu espírito fugiu para longe e se escondeu em lugares ermos; e ele não assumiu forma visível de novo por muitos e longos anos” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8573: 13432). Pode-se depreender desse fragmento que Sauron, um maia, trajava um *fana*, que após ser derrotado, é abandonado pelo seu *ëala*, que vaga sem forma física – isto é, sem um *fana* – durante muitos anos.

Após a derrota, na Última Aliança o *ëala* de Sauron se enfraquecera e a personagem tornara-se apenas um espírito disforme e impotente a vagar pela Terra-média, incapaz de se metamorfosear, pois Sauron tinha o poder de “assumir muitas formas e, por muito tempo, se desejasse, ainda podia parecer nobre e belo, de modo a enganar a todos, exceto os mais prevenidos” (TOLKIEN, 2019a, posição 8288: 13432). O maia não podia sequer assumir uma forma física novamente por muito tempo. Assim, Sauron reúne forças durante o decorrer da Terceira Era, ao mesmo tempo em que procurava pelo Um Anel, uma vez que o objeto continha parte de suas próprias forças e, ao recuperá-lo, seu *ëala* se fortaleceria.

Após a derrocada de Sauron o Anel Dominante fora cortado de sua mão por Isildur, filho de Elendil – o Grande Rei de Gondor e Arnor. Aragorn, de *O Senhor dos Anéis*, é descendente de Isildur, portanto, herdeiro ao trono. Com a morte de Elendil, Isildur torna-se o Grande Rei de Gondor e Arnor. Embora tenha sido o filho de Elendil o responsável por cortar o Anel do dedo de Sauron, é ele também que dará ao objeto a alcunha de A Ruína de Isildur, pois ao invés de destruí-lo quando teve a oportunidade, “Isildur cortou o Anel Regente da mão de Sauron e o tomou para si” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8566: 13432), ou seja, foi tentado pelo poder do Anel Dominante e cedeu às manipulações do objeto, se recusando a destruí-lo e reivindicando-o para si.

Porém, o objeto se perderia, pois no ano 2 da Terceira Era ocorre o “Desastre dos Campos de Lis” (TOLKIEN, J., 2019e, p. 1.542) em que o rei, junto aos seus três filhos são mortos por orques. Desse modo, o Anel, por sua vez, “o traiu e vingou seu criador [Sauron], pois escorregou do dedo de Isildur enquanto ele nadava e se perdeu n’água” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8612: 13432). A Ruína de Isildur permaneceria perdida e só seria encontrada no ano de 2.463 da Terceira Era, pelo hobbit Déagol, primo de Sméagol.

Na época em que se passa a narrativa de *O Hobbit*, Sauron já havia conseguido reunir forças o suficiente para assumir sua forma física. O maia ressurgiu em segredo sob a alcunha de um feiticeiro das trevas, disfarçado na forma de um sujeito conhecido como Necromante.

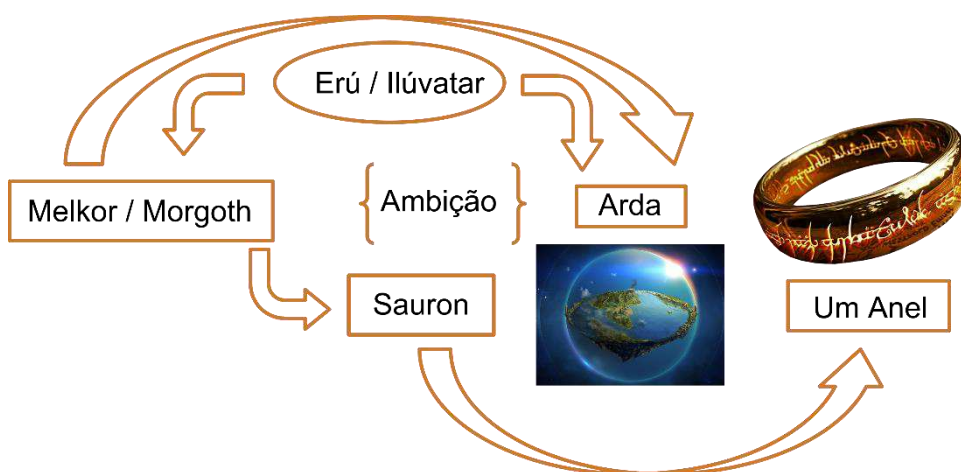
Entretanto, nesse mesmo período, Gandalf estivera presente em “um grande conselho dos magos brancos, mestres do saber e da magia boa; e [...] eles tinham afinal expulsado o Necromante de seu forte sombrio, no sul de Trevamata” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 310). Na época em que ocorre a expulsão do feiticeiro das trevas pelos magos, a ordem de Gandalf ainda não tinha conhecimento de aquele era um disfarce de Sauron. Esse episódio é retomado posteriormente em uma analepse por Gandalf, no Conselho de Elrond, em *O Senhor dos Anéis*:

Alguns aqui recordarão que muitos anos atrás eu próprio usei passar pelas portas do Necromante, em Dol Guldur, e explorei em segredo seus caminhos, e assim descobri que nossos temores eram verdadeiros: ele não era outro senão Sauron, nosso Inimigo de antigamente, finalmente reassumindo forma e poder. Alguns também recordarão que Saruman nos dissuadiu de ações abertas contra ele, e por muito tempo apenas o observamos. Mas por fim, à medida que sua Sombra crescia, Saruman cedeu, e o Conselho empregou sua força e expulsou o mal de Trevamata – e isso foi no mesmo ano em que o Anel foi encontrado: estranho acaso, se é que foi um acaso (TOLKIEN, J., 2019c, 360, grifo nosso).

Assim, no intervalo de tempo que separa as tramas – de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* – Sauron já crescera em poder e não é mais o espírito vagante e enfraquecido derrotado por Isildur e a Última Aliança em *Silmarillion*. Em *O Hobbit* o Anel passa para as mãos de Bilbo, que se torna seu portador em 2941, da Terceira Era, e mantém o Anel consigo por cerca de 60

anos. A narrativa de *O Senhor dos Anéis* inicia-se no ano 3001 da Terceira Era, ano em que Bilbo entregará o artefato para seu sobrinho Frodo. No que concerne ao estudo da ambição no *legendarium*, vale sintetizar por meio do infográfico abaixo:

**Figura 6** – A ambição em Arda



**Fonte:** o próprio autor

Conforme ilustra o infográfico acima, o percurso da ambição que culminará em Gollum, inicia-se juntamente com a criação de Arda por Ilúvatar. A corrupção primordial de Melkor-Morgoth, o primeiro Senhor Sombrio irá refletir-se eras depois no fado de Sméagol. Vale ressaltar que o ainu caído contribuiu com a gênese de Arda, desse modo, ao ser dominado por uma ambição negativa Melkor acaba contaminando o planeta e corrompendo-o durante sua criação.

A ambição primordial do ainu integra o próprio planeta, mas não somente: o ainu também corrompe Sauron, que torna-se quase tão ambicioso quanto seu mestre, senão mais. Assim, o Grande Anel é fruto da ambição inicial de Melkor-Morgoth, pois é construído com a matéria de Arda, em especial o ouro e também da ambição de Sauron, igualmente corrompido pelo ainu. Por fim, ao encontrar o Anel, a ambição de Sméagol é suscitada e a personagem acaba sendo corrompida quase que de imediato. O modo de atuação do artefato de Sauron é analisado no terceiro capítulo, antes do estudo de Sméagol.

Por conseguinte, ao se considerar a cronologia do *legendarium*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* viriam a ser as obras que tratam do contemporâneo de todo esse Reino Encantado. Contemporâneo, pois essas

obras são narradas sob a perspectiva de suas personagens centrais: Bilbo e Frodo Bolseiro e seus companheiros hobbits. Tudo aquilo que antecede *O Hobbit* são histórias lendárias de um passado mítico longo para essas personagens. Nesse sentido, as principais considerações sobre a mitologia tolkieniana que interessam para a análise da ambição encerram-se, momentaneamente, nesse tópico.

O intuito nessa seção foi, *a priori*, o de localizar a trama de *O Senhor dos Anéis* em meio ao *legendarium*, compreendendo o contexto que circunda Sméagol-Gollum e situar sua relação junto à essa cosmogonia longa. Em segunda instância, o objetivo desse subcapítulo foi o de apresentar como ocorre o desenvolvimento da mitologia tolkieniana, além de explorar sua cosmogonia lendária, a fim de contextualizar a temática dessa pesquisa nesse universo mítico. Com o intuito de compreender como ocorre o poder corruptor do Anel de Sauron, antes de se analisar a ambição em Sméagol, há se realizar, *a priori*, o estudo do artefato.

### 3.2 “*One Ring to rule them all*”<sup>121</sup> – A ambição e o Anel do Poder

O Anel de Sauron tem o poder de corromper os seres e incitá-los a agir de acordo com os interesses de seu mestre. O artefato é mais do que mero objeto de poder, toda a trama de *O Senhor dos Anéis* decorre em torno desse elemento basilar para o andamento da narrativa. O Anel aqui é um objeto que representa o poder e a dominação de todos os Povos Livres da Terra-média e aquele que o portar usufruirá dos poderes oriundos do artefato e será responsável pelo destino da guerra.

Sob essa perspectiva, o Anel aqui tem a função de delimitar fronteiras, não somente geográficas e políticas – haja vista o poder de dominação do objeto –, mas também entre o possível e o impossível. O artefato permite o prolongamento da vida e possibilita que seu usuário transite entre o mundo visível e o invisível, isto é, o ser consegue atravessar para o mundo espiritual. O usuário do Anel acaba tendo o poder de tornar-se invisível em seu

---

<sup>121</sup> “*Um Anel que a todos rege*” (TOLKIEN, J. 2019d p. 103, grifo do autor), ou ainda “*Um Anel para todos governar*” (TOLKIEN, J. 2010, p., grifo do autor).



plano material, ao mesmo tempo em que poderia transitar no reino espiritual, além de ser possível vislumbrar aquilo que lhe é habitualmente invisível.

Além disso, é o Anel que irá delimitar as alterações sofridas por Sméagol, levando-o a se transformar no duplo Gollum, ou seja, o artefato aqui contribui em estabelecer a fragmentação desse sujeito. Sméagol sofre uma série de alterações em seu ser oriundas desse elemento. O Anel do Poder é compreendido aqui como um objeto fronteiro, responsável por estabelecer tais liames e o que vai delimitar o quão cada sujeito será afetado por esse artefato é o livre-arbítrio de cada ser afetado pelo Anel.

Há de se ressaltar que o processo de sedução do objeto é, desse modo, variável conforme a natureza prévia de cada sujeito. À vista disso, poucas personagens se depararam com o Anel e conseguiram resistir à sua sedução, conforme ocorreu, por exemplo, com a Senhora de Lothlórien, Galadriel – “a maior das mulheres élficas” (TOLKIEN, 2019c, p. 1539) e a rainha dos elfos das matas:

“Não nego que meu coração muito desejou pedir o que ofereces. Por muitos longos anos ponderei o que haveria de fazer caso o Grande Anel me caísse nas mãos, e eis que ele foi trazido a meu alcance. O mal que outrora foi tramado continua agindo de muitas formas, quer o próprio Sauron perdure ou caia. Não teria sido um nobre feito para ser creditado ao seu Anel, se eu tivesse tirado de meu hóspede à força ou pelo medo?”

“E agora ele vem afinal. Tu me darás o Anel de livre vontade! No lugar do Senhor Sombrio colocarás uma Rainha. E não hei de ser sombria, e sim linda e terrível como a Manhã e a Noite! Bela como o Mar e o Sol e a Neve na Montanha! Terrível como a Tempestade e o Relâmpago! Mais forte que os fundamentos da terra. Todos hão de me amar e se desesperar!”

Ergueu a mão e do anel que usava [Nenya] brotou uma grande luz que iluminava só a ela, deixando tudo o mais no escuro. Agora estava de pé diante de Frodo, parecendo alta além de qualquer medida, e linda além do que podia ser suportado, terrível e venerável. Então deixou cair a mão, e a luz se extinguiu, e de repente ela riu outra vez, e eis que havia minguado: uma elfa esbelta, trajada de branco singelo, cuja voz gentil era suave e triste.

“Passo pelo teste”, disse ela. “Diminuirei e partirei para o Oeste, e continuarei sendo Galadriel” (TOLKIEN, 2019e, p. 515-516, grifo nosso).

De acordo com o contexto do qual pertence o excerto acima, o grupo que compunha a Sociedade do Anel havia se abrigado em Lothlórien.

Galadriel portava um dos três anéis élficos do poder que são regidos pelo Grande Anel do Poder. Por outro lado, Frodo, enquanto portador do objeto de Sauron, era capaz de ver, embora oculto, o anel de Galadriel, Nenia, em seu dedo. O hobbit reconhece a sabedoria da rainha élfica e oferece o Anel de Sauron para ela.

No fragmento acima, Galadriel confessa que havia desejado pedir o objeto e que durante muitos anos ela já havia ponderado sobre o que faria acaso tivesse a oportunidade de portar o Anel. É possível depreender aqui que o objeto já a seduzia e, embora ao final ela tenha sido capaz de resistir ao poder do artefato, Galadriel demonstra, por um instante, um vislumbre do que se transformaria acaso cedesse ao Anel.

A Senhora de Lórien se vê como uma poderosa Rainha, em que ao invés de sombria, como Sauron, seria “linda e terrível”, o que vai ao encontro da caracterização da personagem que “era a mais poderosa e a mais bela de todos os elfos que permaneciam na Terra-média” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1825: 13432). Assim, acaso cedesse à tentação do Anel do Poder, Galadriel, enquanto a mais poderosa dos elfos – e também a mais bela –, se tornaria linda, mas ao mesmo tempo, também, terrível.

Desse modo, por meio de um jogo de antíteses, a fala da rainha élfica prenuncia que, sua postura enquanto Senhora do Anel, seria tirânica. Ainda que linda, Galadriel também seria terrível, tal qual a “Manhã e a Noite”, ou “Bela como o Mar e o Sol e a Neve na Montanha”, mas por outro lado “Terrível como a Tempestade e o Relâmpago”. Além de todos terem que amá-la, mas paralelamente, todos também iriam se desesperar. Assim, Galadriel manifesta o que Bravo (2000, p. 263) explica ocorrer no âmbito do Duplo, isto é, a Senhora acaba por apresentar “duas faces complementares do mesmo ser”. A presença de uma manifestação do duplo em um mero devaneio da personagem vai ao encontro da hipótese de o Anel do Poder incitar o surgimento do duplo nas personagens que o portam.

Por conseguinte, a Senhora vislumbra-se ainda de maneira grandiloquente ao equiparar-se à figuras grandiosas da natureza. Essa visão é discernível, também, no momento em que Galadriel se coloca como poderosa, ao dizer que seria “mais forte que os fundamentos da terra”. A narração igualmente descreve a rainha élfica de uma maneira hiperbólica, durante o

momento em que ela devaneia possuir o artefato de Sauron. De acordo com a narração, Galadriel parecia “alta além de qualquer medida, e linda além do que podia ser suportado”.

Nenya, um dos Anéis de Poder que Sauron pretendia tornar subordinado ao Um Anel, passa a iluminar unicamente à Galadriel, “deixando tudo o mais no escuro”. Isso pode ser compreendido como um indício do que viria a ocorrer: embora Galadriel não intentasse, inicialmente, governar tal qual Sauron, isto é, como uma Senhora Sombria, o Anel a corromperia e lhe transformaria em uma soberana poderosa e terrível. Nesse sentido, a luz de Arda, em seu devaneio, iluminaria somente a ela, e todo o resto permaneceria no escuro.

Desse modo, é possível conjecturar, que em uma supremacia regida pela Senhora do Anel, a Terra-média seria dominada por uma era de trevas, enquanto apenas sua soberana, Galadriel, – cujo cabelo era “iluminado d’ouro, como se tivesse prendido em seus fios a radiância de Laurelin” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1825: 13432), seria inundada pela luz. Vale ressaltar a comparação dos cabelos de Galadriel à Laurelin, ou ainda com “Canção D’Ouro’, a mais nova das Duas Árvores de Valinor” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 11097: 13432). Laurelin, tal qual o sol, iluminava Aman, o reino dos valar em Arda, pois “cada dia dos Valar em Aman continha doze horas e terminava com o segundo mesclar das luzes, no qual Laurelin estava decrescente” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 11097: 13432). Desse modo, no devaneio da Galadriel, é como se ela tomasse para si toda a luz oriunda de Laurelin.

Além disso, o nome da Senhora de Lórien, na linguagem alto-élfica, era “Al(a)táriel, derivado de alata ‘radiância’ (Sindarin galad) e riel ‘donzela com grinalda’ (da raiz rig- “enrolar, trançar”): o significado completo, ‘donzela coroada com grinalda radiante’, referia-se ao cabelo dela” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 13122: 13432). Em outros termos, até mesmo o nome de Galadriel – Alatóriel – reforça a luz que emana dos cabelos da Senhora. O devaneio da rainha crescer e se iluminar, enquanto todos ficam no escuro, é significativo para a análise do que seria uma era dominada pela Senhora do Anel, pois não somente, “a luz simboliza constantemente a vida, a felicidade dadas por Deus”,

enquanto que “as trevas são por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 570).

Assim, aplicando a simbologia da luz, encontrada nos estudos sobre os símbolos de Chevalier e Gheerbrant, na literatura tolkieniana, acaso cedesse ao Anel, Galadriel estaria agindo à serviço das trevas. Enquanto a luz simboliza a vida e a felicidade oriundas por Deus, em Tolkien, os desígnios de Morgoth eram, justamente, o de destruir, ou o de instituir as trevas em toda a criação de Ilúvatar. Desse modo, “corromper ou destruir o que quer que surgisse de novo e belo era sempre o grande desejo de Morgoth” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 4166: 13432). Ao trazer as trevas para a Terra-média, Galadriel, então, estaria agindo de acordo desígnios de Morgoth.

Não obstante, ao se considerar que a luz, em geral, representa a vida, cabe ainda depreender a simbologia do ato de se dar à luz: concerne à mulher gerar a vida, isto é, no caso de Galadriel enquanto Senhora do Anel, ela faria exatamente o oposto de se dar à luz. Justamente a “donzela coroada com grinalda radiante” tomaria a luz somente para si, ou seja, acabaria com a vida e deixaria todo o resto no escuro. Cabe ressaltar que sem luz não há vida uma vez que “se a luz solar é a expressão da força celeste, do medo e da esperança humanos, ela não aparece como um dado imutável. Poderia desaparecer, e a vida desapareceria com ela” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 569). Assim, no contexto tolkieniano, com a luz tão somente a iluminar Galadriel, restar-se-ia apenas as trevas e o domínio e soberania da Senhora do Anel.

Por fim, a Senhora de Lórien se tornaria apenas “terrível e venerável”, não muito diferente até mesmo de Morgoth, que apesar de terrível também foi venerado por meio de um culto instituído por Sauron (TOLKIEN, J., 2019a, posição 513: 13432). Desse modo, apenas com um lampejo do que a Senhora de Lórien poderia vir a ser acaso tomasse o Grande Anel para si já é possível depreender que a rainha de Lórien, enquanto Senhora do Anel, seria tão bela e grandiosa quanto seu caráter prévio, mas ao mesmo tempo terrível.

Após passar pelo teste, isto é, depois de recusar a oferta de Frodo e resistir à tentação do Grande Anel, a luz que emanava de Nenya cessa, Galadriel ri novamente e mingua. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a luz que emanava unicamente sob a rainha élfica se extingue, a Senhora diminui, ou seja, sua grandiloquência desvanece e ela torna a ser apenas Galadriel, uma

Senhora que traja um branco singelo, que é, simbolicamente, a “cor da pureza [...]”, uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 143). A voz da rainha élfica torna-se gentil novamente, porém agora também é suave e triste.

Após confirmar para si mesma que passara pelo teste do Grande Anel, a Senhora de Lórien conclui que diminuirá, pois sua grandiloquência fora incitada pelo poder corruptor do objeto. Assim, ao não ceder à ambição, a rainha élfica resigna-se em diminuir e continuar sendo apenas Galadriel, a “donzela coroada com grinalda radiante” que sempre fora, e que ao invés de tomar a luz para si, a distribui e afugenta as trevas, conforme o fez ao apresentar Frodo, em sua partida de Lothlórien:

Ergueu nas mãos um pequeno frasco de cristal: ele rebrilhava quando ela o movia, e raios de luz branca emanavam de sua mão. “Neste frasco”, comentou ela, “está presa a luz da estrela de Eärendil<sup>122</sup>, posta entre as águas de minha fonte, Luzirá ainda mais forte quando a noite estiver ao teu redor. Que te seja uma luz nos lugares escuros, quando todas as outras luzes se apagam. Recorda Galadriel e seu Espelho!” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 530, grifo nosso).

O frasco que Galadriel presenteara Frodo foi essencial para que o hobbit conseguisse atingir seu objetivo e livrar a Terra-média da tirania do Senhor Sombrio. O presente da Senhora de Lórien contribuiu não somente iluminando o caminho dos hobbits, mas também serviu para afugentar criaturas das trevas e colaborou para que prosseguissem a jornada. Nos momentos em que Frodo sentia a tentação do Anel com maior força, ele segura o frasco – tal qual um cristão recorreria a um crucifixo – e refugia-se naquele elemento, isso lhe restitui o discernimento necessário para não usar o objeto.

O frasco de Galadriel pode ser considerado ainda um artefato que associa a figura da rainha élfica aos elementos da luz e da água, sendo que sua associação com a luz vai ao encontro da análise já realizada, e o frasco

---

<sup>122</sup> O frasco continha a luz da estrela do marinheiro Eärendil – a primeira personagem de *Eä* criada por Tolkien, conforme assinalado anteriormente. Eärendil possuía uma das três Silmarillis oriundas da luz das Árvores de Valinor. As Silmarillis eram as únicas fontes de luz restantes das árvores destruídas por Morgoth. Eärendil navega pelos céus em seu navio Vingilot com a Silmaril recuperada por Beren e Lúthien, tal qual uma estrela. A estrela de Eärendil é uma referência tolkieniana à Vênus.

corroborar, então, com a relação estabelecida nessa tese. A água, por sua vez, “simboliza a vida: a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 19), isto é, a simbologia da água também confirma a associação entre a figura de Galadriel com a vida, conforme foi explorado logo acima.

A simbologia da água enquanto um elemento “que se descobre nas trevas, e que regenera” ainda vai ao encontro dessa dualidade de Galadriel suscitada pelo Anel do Poder – vale ressaltar que um dos poderes de corrupção do objeto é, justamente, o de trazer à tona os aspectos prévios das personagens. Nesse sentido, a relação estabelecida entre Galadriel e a água também corresponde à essa simbologia apresentada pelos estudiosos. Nesse sentido, tal qual a Senhora de Lórien pode ser associada à pureza da luz, as trevas também habitam em sua essência.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 21), “a água pode destruir e engolir, as borrascas destroem as vinhas em flor. Assim, a água também comporta um poder maléfico”. Sob essa perspectiva, a face maléfica da água vai ao encontro do que Galadriel se tornaria ao portar o Anel do Poder. Além disso, de acordo com os estudiosos, “a água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 21). Essa simbologia também pode se relacionar com os poderes da rainha élfica, que possuía,

desde os primeiros anos, [...] um maravilhoso dom de penetrar na mente alheia, mas julgava os outros com compaixão e compreensão, e a ninguém negava sua boa vontade, à única exceção de Fëanor. Nele, ela percebia uma escuridão que odiava e temia, embora não se desse conta de que a sombra do mesmo mal recaíra sobre a mente de todos os Noldor, e sobre a sua própria (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312)

Por conseguinte, cabe ressaltar que antes de a Comitativa do Anel partir de suas terras, Galadriel presenteia não somente Frodo, mas também entrega um artefato para cada integrante da Comitativa do Anel. Segundo Propp (2002, p. 55-56), é usual em contos maravilhosos que o herói receba algum artefato que irá lhe ajudar em sua jornada, isto é, “objetos que possuem propriedades mágicas” (PROPP, 2002, p. 27). Aqui é Galadriel que atua como a

doadora dos artefatos cedidos para o grupo heroico. Sob essa perspectiva, de acordo com Gonçalves e Rios (2005, p. 36-37) a Senhora de Lórien é

o exemplo principal de como, sem ter levantado a espada contra os servos do inimigo, uma fêmea pôde influir nos destinos da guerra. Não apenas ela manteve as terras élficas seguras, como, sem sua ajuda, a Sociedade do Anel não teria cumprido seu destino final. Os *lembas* recebido pelos nove companheiros foram o alimento que os mantiveram vivos; as capas os protegeram do tempo e dos inimigos; as cordas élficas ajudaram Sam e Frodo a chegarem em Mordor; a luz de Elbereth, presente no frasco de cristal, guiou os dois hobbits em meio à escuridão de Cirith Ungol e ajudou-os a vencer a temível Laracna; as sementes que Sam recebeu fizeram com que o Condado, destruído e arrasado, voltasse a florescer e a ser próspero.

Embora Galadriel não seja integrante da Comitativa do Anel, a Senhora élfica contribui para que o grupo consiga enfrentar os desafios e percalços da jornada contra Sauron. Segundo Propp, (1984, p. 29), em geral, o herói – ou o corpo heroico, em Tolkien – recebe do doador, ou provedor, “um objeto (geralmente um meio mágico) que lhe permite superar o dano sofrido” (PROPP, 1984, p. 29). Assim, Galadriel atua aqui como uma doadora, pois cedeu um objeto, ou meio mágico, que contribuiu com a superação dos heróis.

Além disso, segundo Gonçalves e Rios (2005, p. 36-37) “os presentes dados pela Dama Branca de Lórien foram cruciais para que o Anel de Sauron fosse destruído e a paz reestabelecida em Arda”. A atuação de Galadriel junto a guerra evidencia o poder da heroína: ao mesmo tempo em que o reino de Lothlórien serviu de resistência contra Sauron, os artefatos providos pela Senhora foram essenciais para que cada integrante da comitativa desempenhasse seu papel na jornada.

Vale ressaltar que a atuação de Galadriel contra Sauron não é meramente como doadora, haja vista que a heroína já se mostrara uma forte oponente de Morgoth e Sauron desde eras anteriores. Galadriel é caracterizada como “orgulhosa, forte e voluntariosa” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312) e sua trajetória é marcada ainda por episódios polêmicos, como sua adesão junto à revolta contra os valar. Impetuosa, Galadriel e seu povo, os Noldor, contrariaram a vontade imposta pelos seres divinos e se recusaram a ficar em Valinor “para

obter vingança de Morgoth e recuperar o que ele roubou” (TOLKIEN, J., 2019a, posição: 3763: 13432), isto é, as *Silmarillis*.

A Senhora élfica também é construída como uma heroína com protagonismo ativo e de sagacidade distinta, sendo considerada, inclusive mais perspicaz que seu marido, Celeborn. Sob essa perspectiva, no que concerne à sua atuação no que se refere ao perigo iminente de Sauron, ainda na Segunda Era, Galadriel “percebeu desde logo que a Terra-média não podia ser salva do ‘resíduo do mal’ que Morgoth deixara para trás, a não ser por uma união de todos os povos que à sua maneira e em sua medida se opunham a ele”<sup>123</sup> (TOLKIEN, J., 2020b, p. 319).

O protagonismo ativo de Galadriel contra Sauron é sempre reforçado nas narrativas: é ela quem percebe que, apesar de Morgoth ter sido subjogado, ainda deixara um “resíduo do mal”, isto é, ela percebe que Sauron ainda serve Morgoth e que permanecera na Terra-média. É de Galadriel grande parte dos principais esforços élficos para “neutralizar as maquinações de Sauron” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 321).

Tolkien ainda ressalta que a Senhora de Lórien “também enxergava os Anãos com olhos de comandante, vendo neles os melhores guerreiros para serem enviados contra os Orques” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 319). Vale ressaltar que a rainha élfica não fora subestimada nem mesmo pelo próprio Sauron, haja vista que Galadriel “era forte de corpo, mente e vontade, rivalizando tanto com os sábios, como com os atletas dos Eldar nos dias da juventude destes” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312) e Sauron não menospreza os atributos da rainha élfica.

Assim, antes mesmo de ter ocorrido a forjadura do Anel do Poder, o maia tão logo “percebe que encontrou alguém à altura em Galadriel — ou, pelo menos, que ela seria o principal obstáculo” (TOLKIEN, J., 2021b, p. 397). Não obstante, embora a rainha élfica ambicionasse o mar, ela determina para si que é “seu dever permanecer na Terra-média enquanto Sauron ainda não estivesse subjogado” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 326). Sauron, por sua vez, ao

---

<sup>123</sup> Embora esse fragmento tenha sido retirado de esboços tolkienianos incompletos sobre a Galadriel e seu marido Celeborn, esse trecho, em específico, não fora alterado em nenhuma das versões apresentadas em *Contos Inacabados*.

mesmo tempo em que colocava seus planos em ação – ainda disfarçado como Annatar –, decide proceder com diplomacia nesse momento:

Em Eregion, Sauron fez-se passar por emissário dos Valar, enviado por eles à Terra-média (“adiantando-se assim aos Istari”) ou mandado por eles para lá permanecer e auxiliar os Elfos. Percebeu imediatamente que Galadriel seria sua principal adversária e obstáculo e, portanto, esforçou-se por aplacá-la, suportando o desprezo dela com aparente paciência e cortesia (TOLKIEN, J., 2020b, p. 321).

Por conseguinte, a força e sabedoria de Galadriel é evidenciada mais uma vez ao negar o Anel de Sauron mesmo após ser tentada pelo artefato. Antes de prosseguir com a análise do objeto de Sauron, cabe explicar aqui que, embora Galadriel tenha resistido à tentação de tomar o Anel para si, apenas Sauron é capaz de dominá-lo. Assim, no devaneio da rainha élfica, ela acabaria tornando-se terrível ao final, pois “se alguém poderia ser chamada de ‘Senhora dos Anéis’, é sem dúvida Galadriel” (GONÇALVES; RIOS, 2005, p. 37). O caráter, a sabedoria e a força da rainha contribuíram com sua resistência:

“Bem, toma cuidado!, recomendou Boromir. “Não me sinto muito seguro com essa Senhora élfica e seus propósitos.”  
“Não fales mal da Senhora Galadriel!” disse Aragorn com severidade. “Não sabes o que dizes. Nela e nesta terra não existe mal, a não ser que um homem o traga para cá ele mesmo. Nesse caso ele que se cuide! [...]” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 506)

O fragmento acima se refere à desconfiança de Boromir – personagem cuja ambição também é incitada, posteriormente, pelo artefato, mas que diferente de Galadriel, não resiste ao poder do objeto e tenta tomar o Anel à força de Frodo – com relação à Senhora de Lórien, porém é repreendido por Aragorn, garantindo o caráter bondoso da Senhora. Entretanto, a resistência da rainha élfica foi apenas no que concerne em não aceitar a oferta de Frodo, se acaso Galadriel houvesse cedido, ao mesmo tempo em que ela poderia vir a se tornar muito poderosa, seria também igualmente escravizada pelo artefato, haja vista que o Grande Anel serve unicamente a Sauron. Todavia, o artefato lhe chegou em mãos no auge de sua sabedoria:

Somente depois de se passarem mais duas longas eras, quando finalmente tudo o que desejara na juventude lhe chegou às mãos, o Anel do Poder e o domínio da Terra-média com o qual sonhara, foi que sua sabedoria se tornou plena e ela tudo rejeitou. E, ao passar por esse último teste, partiu para sempre da Terra-média (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312).

Nesse sentido, é justamente a sabedoria, a perspicácia e a maturidade advindas ao longo das Eras<sup>124</sup> que contribuem para que Galadriel passe pelo teste do Anel e retorne para Aman<sup>125</sup>. A prova de Galadriel aqui analisada contribui, nessa tese, para a compreensão do objeto. Com esse estudo, foi possível depreender que o Anel pode agir manipulando o ser e confundindo os desígnios de quem o possui. O propósito inicial de Galadriel em não se tornar sombria, foi tão logo substituído pela sua ambição de se tornar bela e terrível, amada e desesperadora. Desse modo, a grandiloquência da Senhora foi incitada pela ambição de possuir o artefato, ao mesmo tempo em que ela mingua assim que resiste ao objeto.

Além disso, um dos efeitos provocados pelo artefato, em Galadriel, durante seu devaneio, são as dualidades, isto é, o Anel atuou por meio de antíteses: a Senhora se vê sempre de uma maneira ambígua, ou seja, dupla – linda e terrível como a manhã e a noite, por exemplo. Em Sméagol, por sua vez, ocorre a cisão do sujeito e surge Gollum. Esse efeito ambíguo que o Anel provocara nas personagens talvez possa ser compreendido ao se levar em conta que o próprio objeto é, de certa forma, duplo de seu mestre, uma vez em que Sauron utilizou parte de sua própria essência para construir o artefato, cindindo sua alma. Desse modo, é possível que o Anel também incite essa dualidade nas personagens. Vale ressaltar que, no que tange ao duplo, “a dissolução do eu, que se perde num conjunto mais vasto, é a realidade do século XX” (BRAVO, 2000, p. 284), o que vai ao encontro com a obra tolkieniana.

Dessarte, o efeito da dissolução do eu, em Tolkien, é analisado no tópico que concerne ao estudo do duplo em Sméagol-Gollum. Por ora, esse

---

<sup>124</sup> Galadriel nasceu em Aman no ano 1362 do Ano das Árvores, antes mesmo de a Primeira Era do Sol começar. A rainha élfica passa pelo teste do Anel no ano 3019 da Terceira Era.

<sup>125</sup> Depois de atuar na rebelião contra os valar, Galadriel e seu povo partem de Aman e optam por residir na Terra-média, mas “após a última derrocada de Morgoth” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312), os valar concedem o perdão “para todos os que o haviam combatido” (TOLKIEN, J., 2020b, p. 312). Galadriel recusa e permanece na Terra-média, só retornando para Aman após passar no teste do Anel.

estudo centra-se em compreender como o poder corruptor do artefato de Sauron atua, incitando a ambição das personagens, em especial em Sméagol, de acordo com seu caráter e propensão. Dando prosseguimento, é possível inferir cinco vias de estudo para o processo de sedução do Anel, sendo todas elas relacionadas com a ambição de maneira direta, ou indireta. Desse modo, o modo de atração e corrupção do artefato, pode ser visualizado em um esquema simples:

**Tabela 2** – Processo de sedução e corrupção do Anel do Poder

Ambição intrínseca:	o Anel foi construído com a matéria corrompida de Arda e com o espírito (ambicioso) e poderes de Sauron.
Ambição por poder:	o Um Anel rege aos demais anéis e, assim, pode comandá-los.
Ambição pela longevidade:	o objeto pode prolongar a vida de quem o porta, iludindo o sujeito com uma falsa imortalidade
Ambição pela posse do Anel:	o artefato serve apenas a Sauron, as demais personagens apenas o portam.
Ambição prévia:	o objeto incita a ambição prévia de cada personagem, de acordo com seu caráter.

**Fonte:** o próprio autor

Sob essa perspectiva, no que concerne à ambição intrínseca do objeto, há de se considerar que o Anel de Sauron foi construído com a matéria corruptível de Arda. Assim, o artefato carrega, por si só, a corrupção inicial de Morgoth, uma vez em que o poder do ainu havia sido disseminado por todo o ouro de Arda e o Grande Anel de Sauron foi construído a partir do ouro:

Além disso, a erradicação final de Sauron (como um poder que dirige o mal) foi alcançada pela destruição do Anel. Nenhuma erradicação de Morgoth foi possível, pois isso exigia a completa desintegração da ‘matéria’ de Arda. O poder de Sauron não estava (por exemplo) no ouro como tal, mas em uma forma particular ou forma feita de uma porção particular do ouro total. O poder de Morgoth foi disseminado por todo o Ouro, se em nenhum lugar absoluto (pois ele não criou o Ouro) não estava ausente em nenhum lugar. (Era este elemento Morgoth na matéria, de fato, que era um pré-requisito para tal ‘magia’ e outros males que Sauron praticava com ele e sobre ele.)<sup>126</sup> (TOLKIEN, J., 1993, p. 400, tradução nossa, grifos nossos).

<sup>126</sup> “Moreover, the final eradication of Sauron (as a power directing evil) was achievable by the destruction of the Ring. No such eradication of Morgoth was possible, since this required the

Isso explica porque não era possível apenas erradicar Morgoth, uma vez em que para tal ato seria necessário que todo o planeta fosse também erradicado, ou ao menos toda a sua matéria. Sauron, por sua vez, disseminou seu poder em um único artefato. Assim, após a destruição do Anel, o maia também foi erradicado. Contudo, o elemento Morgoth, ou seja, seu poder corruptor, contaminara Arda, e, sendo o Anel constituído dessa matéria, o poder de sedução e de corrupção do objeto advém não somente de Sauron, mas também do próprio Morgoth. Cabe ressaltar que

é bem possível, é claro, que certos “elementos” ou condições da matéria tenham atraído a atenção especial de Morgoth (principalmente, a menos que no passado remoto, por motivos de seus próprios planos). Por exemplo, todo ouro (na Terra-média) parece ter uma tendência especialmente “mal” – mas não prata. A água é representada como sendo quase inteiramente livre de Morgoth. (Isso, é claro, não significa que qualquer mar, riacho, rio, poço ou mesmo recipiente de água em particular não possa ser envenenado ou contaminado – como todas as coisas<sup>127</sup> podem.) (TOLKIEN, J., 1993, p. 400-401, tradução nossa).

Nesse sentido, embora outros elementos também possam ter sido contaminados por Morgoth, o ouro, em específico, tendia mais para o “mal” do que outros elementos. Por isso, Sauron preconizava pela utilização do ouro. Além disso, tal qual Morgoth, Sauron também colocou parte de seu próprio poder na confecção do Anel, corrompendo o objeto com sua essência. Desse modo, o artefato fora contaminado tanto pelo poder de Morgoth, quanto de Sauron, o que o tornava deveras corruptor.

Embora não seja o objetivo dessa tese, vale ressaltar aqui que é possível realizar uma leitura sobre a presença do duplo entre Morgoth e

---

complete disintegration of the 'matter' of Arda. Sauron's power was not (for example) in gold as such, but in a particular form or shape made of a particular portion of total gold. Morgoth's power was disseminated throughout Gold, if nowhere absolute (for he did not create Gold) it was nowhere absent. (It was this Morgoth-element in matter, indeed, which was a prerequisite for such 'magic' and other evils as Sauron practised with it and upon it.)” (TOLKIEN, J., 1993, p. 400).

<sup>127</sup> “It is quite possible, of course, that certain 'elements' or conditions of matter had attracted Morgoth's special attention (mainly, unless in the remote past, for reasons of his own plans). For example, all gold (in Middle-earth) seems to have had a specially 'evil' trend - but not silver. Water is represented as being almost entirely free of Morgoth. (This, of course, does not mean that any particular sea, stream, river, well, or even vessel of water could not be poisoned or defiled - as all things could.)” (TOLKIEN, J., 1993, p. 400-401).

Sauron. Há de se considerar que o maia atua de maneira semelhante a uma espécie de reflexo de seu mestre. Se Morgoth tinha a ambição de dominar ao próprio planeta, inserindo parte de seu *ëala* e de seu poder em Arda, o Anel de Morgoth; Sauron, por sua vez, seguiu os passos do ainu e fez o mesmo ao confeccionar o Anel do Poder com a ambição de sobrepujar a Terra-média. Assim, de certo modo, Sauron seria, então, uma espécie de duplo do ainu que o corrompera eras anteriores.

Assim, ambas as personagens – Morgoth e Sauron – são tirânicas e têm seus desígnios calcados na ambição de se tornarem senhores da Terra-média e de governarem por meio da dominação. Ainda que a corrupção inicial de Morgoth remonte à criação do mundo, ainda na Primeira Era, a matéria do Anel e o próprio artefato carregam a ambição de seus mestres consigo.

Por conseguinte, de acordo com Eliade (1972, p. 20), no âmbito dos estudos das mitologias, “mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual [...], o ‘Mundo’ já existia, embora sua estrutura fosse diferente, embora ainda não fosse o nosso Mundo”. Desse modo, é possível compreender como a corrupção de Morgoth na Primeira Era reflete no Anel e até mesmo nas personagens. O poder de sedução do objeto é calcado, pois, nessa ambição inicial preexistente no mundo.

No que concerne aos estudos da simbologia, o ouro é “considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito”, de acordo com a perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 669). Contudo, cabe ressaltar o caráter ambivalente desse metal, o que poderia vir a explicar também a ambiguidade suscitada pelo Anel de Sauron. Nesse sentido, ainda segundo os estudiosos com relação ao ouro, Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 670) abordam também essa natureza dúbia do metal, uma vez em que

ele propicia a felicidade, se bem utilizado, isto é, se empregado para a busca do saber; caso contrário, acelera a perdição de seu proprietário. Metal ambíguo, comportando o dualismo original: chave que pode abrir muitas portas, massa ou fardo que pode quebrar muitos ossos e o pescoço. É tão difícil fazer bom uso dele, quanto obtê-lo.

Faz-se necessário elucidar que, embora o ouro, em Tolkien, tenha sido corrompido por Morgoth, o material não era utilizado somente por

Sauron ou para malefícios. O metal era utilizado habitualmente, independente da corrupção de Morgoth. Assim, o fragmento extraído de Chevalier e Gheerbrant pode ser aplicado à obra de Tolkien, uma vez em que até mesmo um metal impregnado da corrupção de Morgoth pode ser bem utilizado e pode também propiciar a felicidade. Ao se considerar a ambivalência própria do ouro, é compreensível que esta também fosse uma característica suscitada pelo Anel de Sauron.

Por conseguinte, além da simbologia do ouro, há de se considerar ainda a própria simbologia do anel, objeto que por si só também carrega consigo a ambiguidade. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, no que concerne à simbologia do anel: “a ambivalência desse símbolo provém do fato de que o anel *une* e *isola* ao mesmo tempo, fazendo lembrar por isso a relação dialética amo-escravo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 53, grifo do autor).

Nesse sentido, a escolha de Sauron em confeccionar anéis com o objetivo de dominar os Povos Livres da Terra-média vai ao encontro da simbologia que Chevalier e Gheerbrant trazem para o anel. O objeto, por si só, simboliza uma relação ambivalente, que une e isola – o Anel de Sauron atua incitando a ambivalência de quem o porta; ao mesmo tempo em que une a personagem ao espírito de Sauron incrustado na matéria do artefato, isolando-o do todo. Além disso, há ainda a relação dialética amo-escravo, em que, em Tolkien, Sauron atua como amo e o portador do objeto torna-se seu escravo.

Cabe aqui relacionar também o Anel de Sauron com *O anel de Gíges*, disponível na obra *A República*, de Platão. Nesse sentido, o filósofo utiliza-se de uma metáfora para fazer uma análise social. Em Platão, o artefato concederia o poder de tornar a pessoa que o utiliza invisível. O filósofo, então, analisa como o sujeito agiria acaso tivesse o poder da invisibilidade. *O anel de Gíges* ilustra a ambição humana, em que em posse de um artefato com tal poder se “o homem justo se apoderasse de um, e o injusto de outro, não haveria ninguém, aparentemente, tão inabalável que permanecesse no caminho da justiça” (PLATÃO, 2012, p. 42).

De acordo com Platão, aqueles que se mantêm justos só o fazem devido à impossibilidade de se comer injustiças. Independentemente de sua índole prévia, ambos os sujeitos acabariam por incorrer em injustiças, uma

vez em que o anel lhes possibilitava isso. Em Tolkien, o artefato de Sauron, além de incitar a ambição, possui também a capacidade de tornar seu portador invisível, tal qual *O anel de Gíges*, de Platão, o que induz seu usuário a cometer as injustiças abordadas pelo filósofo. No que concerne ao artefato de Sauron, em *O Hobbit anotado* (2021), Anderson também aborda essa relação entre os objetos:

Anéis de invisibilidade são frequentemente relacionados à história de Gíges no Livro II de *A República*, de Platão (c. 429-347 a.C.). A história é pouco mais que uma anedota, em que o uso de um anel dourado traz invisibilidade quando o bisel é virado para dentro da mão, sendo a visibilidade restaurada ao virar o bisel para fora. Talismãs de invisibilidade são muito comuns em contos de fada (ANDERSON, 2021, p.135)

Nesse âmbito, o artefato que dá título à obra junto a seu artífice parece ser lugar comum no universo maravilhoso dos contos de fada. Porém, em Tolkien, um talismã de invisibilidade é redimensionado e torna-se peça central de sua trama. Retornando para Platão, de maneira semelhante ao que ocorre em *O Anel de Gíges*, o sujeito corrompido é inicialmente um simples pastor, em *O Senhor dos Anéis* Sméagol e Déagol são hobbits pertencentes a uma bucólica comunidade rural ribeirinha, ou seja, em ambas as tramas, nem mesmo um sujeito simples é passível de livrar-se da corrupção. O poder da invisibilidade corrompe tanto Gíges, quanto Sméagol. Em Tolkien, apenas aqueles com uma índole muito forte conseguiram resistir ao poder corruptor da ambição incitado pelo artefato.

Por conseguinte, Chevalier e Gheerbrant também abordam *O anel de Gíges* para analisar, em seus estudos, a simbologia do anel, que mais uma vez é lido como ambivalente. Segundo os estudiosos, sobre o simbolismo do artefato: “mas a bipolaridade do símbolo encontra-se no interior de cada um de nós: o poder do anel pode conduzir às conquistas místicas, mas também, por causa de sua perversão mágica, a vitórias criminosas e a um domínio tirânico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 56).

Assim, novamente é possível aplicar os estudos de Chevalier e Gheerbrant na narrativa tolkieniana. O Anel de Sauron carrega também essa bipolaridade citada pelo estudioso. O artefato tolkieniano age de acordo com o

interior de cada sujeito: em Sméagol, a personagem usufruiu dos poderes do objeto apenas para cometer pequenos delitos, já em Galadriel o resultado seria o de um domínio tirânico.

Cabe ressaltar aqui que uma das formas de atuação do Anel do Poder é justamente o de incitar essa ambição nas personagens, tal qual ocorrera com a Senhora de Lórien ao ser tentada pelo objeto. Em outros termos, o artefato tinha a capacidade de dominar aqueles que possuíam os anéis subalternos, pois “Sauron apossou-se de muitos Anéis de Poder. Estes ele deu, para sua total corrupção e escravização, àqueles que os aceitaram (por ambição ou cobiça)” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 255).

Desse modo, os anéis que Sauron distribuiu entre cada um dos líderes dos Povos Livres responderiam ao Um Anel, e ele “tornou-se assim quase supremo na Terra-média” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 256). De acordo com o que diz os versos sobre o artefato, traduzidos por Gandalf para o Westron, a língua comum: “Um Anel que a todos rege, Um Anel para achá-los, / Um Anel que a todos traz para na escuridão atá-los” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 102). Esses versos foram redigidos no próprio objeto, de acordo com Isildur, ao descrever o artefato, após retirar o Anel de Sauron e apoderar-se do objeto:

*Estava quente quando o tomei pela primeira vez, quente como brasa, e minha mão foi chamuscada, de tal maneira que duvido que algum dia me livre dessa dor. Mas enquanto escrevo, ele arrefeceu, e parece encolher, porém não perde sua beleza nem sua forma. Já a escrita que traz, que de início era nítida como chama rubra, minguava e agora mal pode ser lida. Está redigida em escrita-élfica de Eregion, pois não há letras em Mordor para obra tão sutil; mas o idioma me é desconhecido. Julgo que seja uma língua da Terra Sombria, visto que é imunda e rude. Não sei que mal ela expressa; mas traço aqui uma cópia, temendo que desvaneça de modo irremediável. Ao Anel falta, quem sabe, o calor da mão de Sauron, que era negra e, ainda assim, ardia como fogo, e assim foi destruído Gil-galad; e talvez, se o ouro fosse reaquescido, a escrita seria renovada. Porém de minha parte não arriscarei danificar esse objeto: a única bela dentre todas as obras de Sauron. É precioso para mim, apesar de eu o comprar com grande dor (TOLKIEN, J., 2019c, p. 363, grifos do autor).*

Assim, de acordo com Isildur, os versos inscritos no Anel, estão, originalmente, na língua de Mordor<sup>128</sup>: “*Ash Nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk agh burzum-ishi krimpatul*”<sup>129</sup> (TOLKIEN, J., 2019d, p. 365). Os versos foram redigidos em tengwar, isto é, a escrita-élfica da qual Isildur refere-se, uma vez em que, segundo o Grande Rei de Gondor e Arnor, a sutileza com a qual seu artífice redigiu os versos não poderia ter sido atingida com a escrita de Mordor, pois não há letras para uma feitura tão sutil.

Por conseguinte, os versos foram inscritos no artefato pelo próprio Sauron, durante sua feitura: “pois no dia em que Sauron primeiro usou o Um, Celebrimbor, artífice dos Três, tomou consciência dele e de longe ouviu-o dizer essas palavras, e assim foram revelados seus propósitos malignos” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 363). Os versos inscritos por Sauron ajudam a identificar o artefato, uma vez em que “o próprio anel podia revelar se era o Um” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 362). O artefato fora construído de maneira simples, “redondo e sem adorno, como se fosse um dos anéis menores; mas seu artífice lhe colocou marcas que os hábeis talvez ainda possam ver e ler” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 362).

Gandalf suspeitou que o objeto que Bilbo portara por todos esses anos poderia ser o mesmo Anel de Sauron. Assim, o mago partiu em busca de respostas, demorando dezessete anos para confirmar que se tratava do mesmo objeto. O mago retorna para o Condado somente em 3.018 e, para confirmar sua descoberta, joga o Anel na lareira da casa de Bilbo, e são reveladas “linhas de fogo que pareciam formar as letras de uma caligrafia fluente. Brilhavam com luz penetrante e ainda assim remota, como se viesse de grande profundidade” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 102):

---

<sup>128</sup> Língua fictícia criada por Tolkien. No contexto do *legendarium* a língua de Mordor foi criada por Sauron para unificar a linguagem utilizada entre seus servos, que falavam em diferentes línguas e dialetos, dificultando a comunicação.

<sup>129</sup> “Um Anel que a todos rege, Um Anel para achá-los, / Um Anel que a todos traz para na escuridão até-los” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 102).

Figura 7 – Ash Nazg durbatulûk<sup>130</sup>



~ ǰhaz̄aynar̄nyar̄t̄ē. ǰhaz̄ayaynar̄t̄ē  
ǰhaz̄ayhyar̄t̄ē. ayar̄n̄m̄ǰhyar̄t̄ē

Fonte: o próprio autor

A inscrição que consta no artefato de Sauron correspondem aos dois últimos versos de um antigo poema do saber-élfico, de acordo com Gandalf (TOLKIEN, J., 2019c, p.103). Cabe discernir que, provavelmente, os versos redigidos no Grande Anel tiveram sua gênese antes da origem do poema, pois é textualizado por Tolkien que os versos redigidos no Anel foram proferidos pelo próprio Sauron logo após seu primeiro uso: “provêm dos Anos de Trevas as palavras que os Joalheiros de Eregion ouviram e souberam que tinham sido traídos” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 365). Desse modo, a distribuição dos anéis subalternos ocorreu somente depois: “Daí uma ‘antiga rima’ que aparece como o tema recorrente de *O Senhor dos Anéis* (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 255, grifos do autor).

Assim, tendo em vista que essa antiga rima integra o saber-élfico, é possível inferir que os versos de Sauron redigidos no artefato foram inseridos ao poema posteriormente. Com exceção dos dizeres inscritos no Anel Mestre, Tolkien deixou em aberto a autoria da escrita do restante dos versos do poema, sendo possível apenas deduzir que seja de autoria élfica, uma vez em que o poema compunha o saber-élfico. É provável também que a escrita dos demais versos tenha ocorrido somente após a distribuição dos anéis por Sauron, pois é sobre isso que versa o restante do poema:

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

<sup>130</sup> “Um Anel que a todos rege, Um Anel para achá-los, / Um Anel que a todos traz para na escuridão atá-los” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 102).

*In the Land of Mordor where the Shadows lie.* (TOLKIEN, J., 2007a, p. 66).

*Três Anéis para os élficos reis sob o céu,  
Sete para os Anões em recinto rochoso,  
Nove para os Homens, que a morte escolheu,  
Um para o Senhor Sombrio no espaldar tenebroso  
Na Terra de Mordor aonde a Sombra desceu.  
Um Anel que a todos rege, Um Anel para achá-los,  
Um Anel que a todos traz, para na escuridão até-los  
Na Terra de Mordor, aonde a Sombra desceu.* (TOLKIEN, J. 2019d p. 103, grifo do autor).

*Três Anéis para os Reis-Élficos sob este céu,  
Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores,  
Nove para Homens Mortais, fadados ao eterno sono,  
Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono  
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.  
Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los,  
Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los  
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.* (TOLKIEN, J. 2010, p., grifo do autor)

O poema original, em inglês, foi concebido em oito versos e com uma única estrofe. Além disso, o poema é apresentado em um esquema de rimas alternadas ABAB/ACCA e, de acordo com Kullmann e Siepmann (2021, p. 232), é construído por meio de versos poéticos irregulares, embora os estudiosos façam a ressalva de que essa categorização ocorra somente devido aos termos prosódicos tradicionais. Sob essa perspectiva:

Alguns dos poemas e canções encontrados em *O Senhor dos Anéis*, entretanto, resistem à categorização métrica: embora sejam rimados em dísticos e contenham um número fixo de sílabas tônicas, o número de sílabas átonas entre as sílabas tônicas não é determinado. Em termos prosódicos tradicionais, seríamos obrigados a classificar esses medidores como “irregulares”; esse termo, no entanto, pode ser considerado um equívoco, pois, na poesia em inglês antigo e (em parte) médio, bem como nos estágios iniciais das tradições de baladas e canções folclóricas, é “regular” que sílabas tônicas ao invés de átonas sejam contadas. Como um estudioso anglo-saxão, Tolkien pode ter considerado metros silábicos como uma importação do francês e outras línguas românicas e dado valor ao “metro acento” característico das tradições poéticas nativas (germânicas). Caracteristicamente, os medidores acentuais (ao invés de “acentuais-silábicos”) ocorrem mais comumente em canções e poemas que pertencem a gêneros do inglês antigo: encantamentos, elogio e reclamação; eles também são usados

para poesia “familiar”: canções de beber e tomar banho e “magia natural”<sup>131</sup> (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 237-238, tradução nossa, grifo nosso).

Assim, seguindo os termos prosódicos tradicionais, os estudiosos classificam os versos poéticos do poema do Anel como irregulares. Além disso, Kullmann e Siepmann (2021, p. 232-234, tradução nossa) também classificam o poema como pertencente à categoria “profecia enigmática”<sup>132</sup>, que seria um grupo relacionado com “mundos além deste mundo”<sup>133</sup>. São inclusos nessa variação alguns “hinos, encantamentos, enigmas, profecias, feitiços e invocações de poderes naturais”<sup>134</sup>.

No que concerne ao poema do Anel, os estudiosos classificaram-no como pertencente à categoria profecia enigmática, uma vez em que “o enredo de *O Senhor dos Anéis* evolui a partir de um poema que Gandalf afirma ter traduzido da língua de Mordor e que pode ser classificado como ‘profecia enigmática’: *Três anéis para os reis élficos sob o céu*”<sup>135</sup> (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 234, tradução nossa, grifos do autor). Com relação à característica que os estudiosos chamam de mundos além deste mundo, para este tipo de poema, Kullmann e Siepmann (2021, p. 238) referem-se a alguma experiência transcendental em que esses poemas costumam dar voz, o que evocaria um mundo além. Segundo os estudiosos:

No *Senhor dos Anéis*, são os ouvintes e, às vezes, até os próprios cantores que estão confusos com as palavras dos

---

<sup>131</sup> “Some of the poems and songs found in *The Lord of the Rings*, however, resist metrical categorization: while they are rhymed in couplets and contain a fixed number of stresses, the number of unstressed syllables between the stresses is not determined. In traditional prosodic terms, we would be obliged to classify these metres as ‘irregular’ this term, however, might be considered a misnomer, for, in the poetry in Old and (in part) Middle English, as well as in the early stages of the ballad and folksong traditions, it is ‘regular’ for stresses rather than syllables to be counted. As an Anglo-Saxon scholar, Tolkien may have considered syllabic metres as an import from French and other Romance languages and set store by the ‘accentual metre’ characteristic of native (Germanic) poetic traditions. Characteristically, accentual (rather than ‘accentual-syllabic’) metres most commonly occur in songs and poems which belong to Old English genres: incantations, praise and complaint; they are also used for ‘familiar’ poetry: drinking and bathing songs, and ‘natural magic’” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 237-238).

<sup>132</sup> “riddling prophecy” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 232-234).

<sup>133</sup> “worlds beyond this world” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 234).

<sup>134</sup> “hymns, incantations, riddles, prophecies, spells and invocations of natural powers” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 234).

<sup>135</sup> “The plot of *The Lord of the Rings* evolves out of a poem which Gandalf claims to have translated from the language of Mordor and which can be classified as ‘riddling prophecy’: *Three rings for the Elven-kings under the sky*” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 234).

poemas, e essa incerteza às vezes fornece suspense e promove o enredo. Deve-se notar, também, que, embora os poemas sejam parte integrante da trama, eles são claramente marcados como um tipo distinto de enunciado; eles são cantados ou recitados; e o início e o fim da música ou recitação estão claramente marcados. Na página impressa, essa distinção entre poesia e prosa é enfatizada pelo uso do itálico invariavelmente usado para reproduzir a poesia<sup>136</sup> (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 238, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, sobre esse recurso de transcendência evocado através de um texto poético em meio à prosa narrativa, os estudiosos exemplificam como ocorre o uso desse instrumento com o poema do Anel, no momento em que Gandalf recita-o para Frodo, ao ser revelado que o artefato que o hobbit ganhara de seu tio se trata do Anel Mestre de Sauron. Assim, segundo Kullmann e Siepmann (2021, p. 239, tradução nossa, grifos do autor), com relação ao poema aqui estudado:

Aliteraões (“Mortal men”) e repetições (“Dark Lord on his dark throne”) servem para distinguir o texto poético da prosa narrativa comum e evocar o sentimento de um mundo além do mundo comum, cheio de mistério e perigo. O poema chega ao clímax com uma espécie de encantamento, descrevendo os poderes superiores do Um Anel, com seu fraseado triádico e a repetição do local chamado Mordor. Com a descoberta deste mesmo Anel, o mundo sobrenatural, ou melhor, o mundo além, entrou no ambiente acolhedor de Frodo, o Hobbit, em Hobbiton, no Condado. Para o leitor, a experiência sobrenatural de Frodo é apresentada como uma experiência de linguagem poética. A mudança da prosa para a poesia serve para direcionar o foco de atenção do leitor para longe dos sentidos do som e da forma, para o *significado* o *significante*. É a beleza da linguagem, da repetição, métrica e rima, que sugerem uma noção de um mundo além, cuja extensão não pode ser compreendida em palavras comuns, isto é, palavras que meramente expressam significados ao invés de uma experiência sonora<sup>137</sup> (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 239, tradução nossa).

---

<sup>136</sup> “In *The Lord of the Rings*, it is the listeners and sometimes even the singers themselves who are baffled by the poems’ words, and this uncertainty sometimes provides suspense and furthers the plot. It should also be noted that while the poems are an integral part of the plot, they are clearly marked as a distinct type of utterance; they are sung or recited; and the beginning and end of song or recitation are clearly marked. On the printed page this distinction between poetry and prose is emphasized by the italics invariably used to reproduce poetry” (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 238).

<sup>137</sup> “Alliterations (‘Mortal men’) and repetitions (‘Dark Lord on his dark throne’) serve to set off the poetic text from ordinary narrative prose and evoke the sentiment of a world beyond the ordinary world, full of mystery and danger. The poem climaxes in a kind of incantation, describing the superior powers of the One Ring, with its triadic phrasing and the repetition of the place name of Mordor. With the discovery of this very Ring, the supernatural world, or rather the world beyond,

Nesse âmbito, o poema do Anel em meio à prosa narrativa vem para provocar esse efeito de transcendência, em que será evocado no leitor esse estranhamento. Não somente: os recursos poéticos utilizados por Tolkien contribuem para provocar ainda o sentimento de desconforto em um leitor que até então encontrava-se em meio à bucólica e rural casa hobbit de Frodo e que, através da poesia, é transportado para o interior do Orodruin, ao centro de Mordor.

Desse modo, além dos recursos já explorados por Kullmann e Siepmann, o poema é composto também por rimas internas na primeira e na quarta linha, respectivamente com *rings / kings* e *one / throne*, sendo, em ambos os casos, rimas consonânticas. O trabalho rítmico contribui com a sonoridade do poema, ao mesmo tempo em que seu conteúdo dialoga com sua forma, como é o caso da rima A em *sky / die / lie / lie*, o fato de essa rima ser contínua ao longo de todo o poema, ao final, os versos são unificados, como em um elo, exatamente como ocorre com o simbolismo do anel.

Além disso, ocorrem assonâncias nas três primeiras linhas, isto é, com a repetição da vogal e, na primeira linha; por meio dos fonemas encontrados em: *for / Dwarf-lords / their halls of stone*, na segunda linha; com *nine / lie* e a repetição das vogais e / o, na terceira linha. Há também aliterações que aparecem, de forma alternada, na terceira linha com *mortal / men, doomed / die*. As assonâncias e aliterações, nesse poema, atuam como uma maneira de evocar uma sonoridade crescente que suscita um suspense no texto e culmina ao provocar uma atmosfera de terror ao poema.

Essa sonoridade inicial de suspense evocada pela prosódia do poema vai ao encontro da contagem inicial encontrada em suas primeiras linhas. Assim, cada um dos versos inicia-se com um número, sendo eles, respectivamente 3, 7 e 9. A contagem ocorre, aparentemente, de forma crescente – indo ao encontro da sonoridade, também crescente, incitada pelos

---

has entered the cosy environment of Frodo the hobbit at Hobbiton in the Shire. To the reader, Frodo's experience of the supernatural is conveyed as an experience of poetic language. The shift from prose to poetry serves to direct the focus of the reader's attention away from the meaning to sound and form, from the *signifié* to the *signifiant*. It is the beauty of the language, of repetition, metre and rhyme, which suggests a notion of a world beyond, the extent of which cannot be comprehended in ordinary words, that is, words which merely convey meaning rather than an experience of sound" (KULLMANN; SIEPMANN, 2021, p. 239).

efeitos sonoros –, porém, diferente da expectativa criada, o quarto verso é iniciado com o número 1. Ocorre aqui uma quebra de expectativa, que contribuirá em produzir a tensão do poema.

Assim, em um clima de suspense, o poema começa com os três anéis que não foram corrompidos cujo verso finaliza com a palavra *céu*, indicando um início decrescente – ao contrário do que a contagem inicial indicara. O poema passa, então, para os sete anéis, em que, apesar de o Um ter exercido influência sobre eles, apresentaram maior resistência, tal qual uma pedra – palavra que finaliza o verso e faz referência aos Salões de Moria. E culmina nos nove anéis, mais corruptíveis, cuja ambição os levou à Queda. O verso é finalizado com a morte, não somente destino da raça, por sua mortalidade, mas também o destino final daqueles que se tornaram Espectros do Anel, ou seja, os Nasgûl.

Sob essa perspectiva, o poema se inicia em uma contagem crescente, ao mesmo tempo em que o conteúdo é decrescente: (3) *under sky*, passando por (7) *halls of stone*, culminando em (9) *doomed to die* e com o clímax em (1) *on his dark throne*. Além disso, tem-se ainda uma gradação no que concerne aos títulos dos portadores dos anéis, que segue o mesmo padrão decrescente – *Elven Kings; Dwarf Lords; Mortal Men* – com uma quebra antes de *Dark Lord*. Desse modo, a construção do poema ocorre de modo a desencadear essa gradação em toda sua leitura que, por sua vez, suscita junto ao leitor a ameaça que o Anel de Sauron é para a Terra-média. Em outras palavras, a simples leitura do poema em meio à prosa narrativa tem a capacidade de evocar as Sombras de Mordor.

Os versos finais contam ainda com uma quebra abrupta também no esquema de rimas (ACCA), o que faz com que esses versos se assemelhem a uma citação, ou a um encantamento inserido em meio ao poema. O que se justifica, não somente por serem os versos redigidos no Um Anel, mas também contribui com o efeito de maleficência do poema. Além disso, tem-se com a repetição de *One ring*, no sexto e no sétimo versos, que evocam a sensação de ser entoado um cântico, ao mesmo tempo em que a repetição de *rule them all / find them; bring them all / bind them* produzem as vocalizações dessa entoação macabra.

Assim, o quinto e o oitavo verso funcionam em conjunto e atuam como uma espécie de círculo mágico, em que, tal qual uma barreira, circunscrevem os versos do encantamento de Sauron. Aqui, é utilizado ainda o recurso da repetição, que soará como uma forma de *amém* para o sexto e para o sétimo verso.

No que concerne ao conteúdo, o poema versa sobre o processo de dominação dos Povos Livres da Terra-média por meio dos anéis subalternos ao Grande Anel. Desse modo, os quatro primeiros versos apresentam três das raças que habitam a Terra-média, bem como a personagem-título homônima, isto é, o Senhor dos Anéis.

Os três anéis dos quais o poema refere-se tratam-se dos artefatos nunca tocados por Sauron, e por isso, imaculados, ou seja, o Um Anel não exerce poder sobre esses três objetos e não são passíveis de corrupção. Os três anéis estão em posse de Gandalf – o Anel do Fogo, Narya, foi cedido ao mago por Cirdan –; Elrond, que recebeu o Anel do Ar, Vilya, de Gil-Galad; e Nenyá, o Anel da Água, está em posse de Galadriel.

Os sete anéis foram entregues aos reis-anões, porém a natureza da raça dificultou sua corrupção “pois pouco suportam a dominação da parte de outrem, e os pensamentos de seus corações são difíceis de vasculhar, nem podem eles ser transformados em sombras” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8392:13432). A influência exercida pelo Grande Anel tornou-os mais ambiciosos e com maior ânsia por ouro.

Já os nove anéis foram àqueles que mais serviram ao propósito de Sauron, pois foram concedidos à raça dos humanos, mais corruptíveis. O artefato de Sauron exerceu influência nos anéis concedidos aos reis humanos, que ambicionavam poder e longevidade, ambos armadilhas do Anel para atingir a corrupção do sujeito: “e um por um, mais cedo ou mais tarde, de acordo com sua força nativa e com o bem ou o mal de suas vontades no princípio, caíram sob a servidão do anel que portavam e sob o domínio do Um, que era de Sauron” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8400:13432).

Os próximos versos do poema referem-se ao Anel Mestre, confeccionado na Montanha da Perdição, ou Orodruim, na terra de Mordor, pelo Senhor Sombrio. Desse modo, o poema acaba por culminar em um encantamento sombrio em que o Um Anel, rege a todos os outros dezenove

artefatos e nas trevas aprisiona-os. Assim, com relação aos anéis entoados no poema, Gandalf afirma, no Conselho de Elrond, que

“Os Três [Nenya, Narya e Vilya], mais belos de todos, os senhores-élficos esconderam dele, e sua mão jamais os tocou nem conspurcou. Sete estiveram em posse dos reis dos Anãos, mas três ele recuperou, e os demais os dragões consumiram. Nove ele deu a Homens mortais, altivos e grandiosos, e assim os apanhou na armadilha. Muito tempo atrás eles caíram sob o domínio do Um e se tornaram Espectros-do-Anel<sup>138</sup>, sombras sob sua grande Sombra, seus mais terríveis serviçais. Muito tempo atrás. Faz muitos anos desde que os Nove caminharam livremente. Mas quem sabe? À medida que a Sombra volta a crescer, também eles poderão caminhar de novo. [...] Assim é agora: os Nove ele recolheu para si; os Sete também estão destruídos. Os três anda estão ocultos. Mas isso não o perturba mais. Só precisa do Um; pois ele mesmo fez esse Anel, é seu, e deixou grande parte de seu antigo poder passar para dentro dele, de modo que pudesse reger todos os demais. Se ele o recuperar, voltará a comandar todos eles de novo, onde quer que estejam, mesmo os Três, e tudo o que foi realizado com eles será desnudado, e ele será mais forte que nunca”. (TOLKIEN, J., 2019c, p. 104)

Por conseguinte, vale lembrar que apenas os versos que aparecem inscritos no artefato que são textualizados por Tolkien como de autoria do Sauron. Já o poema, como um todo, faz parte da tradição élfica, assim, é possível conjecturar que os elfos incorporaram os versos redigidos no objeto ao poema como uma forma de tradição oral com o intuito de preservar a sombria história do Anel do Poder e sempre se lembrarem. Se assim o for, o poema seria uma forma de subverter os versos de Sauron de modo a representar toda a maleficência que circunda todos os anéis do poder.

Além disso, em uma tradução livre, isto é, sem levar em consideração a forma do poema, o quarto e o quinto verso do poema original, ficariam, literalmente: “Um para o Senhor Sombrio em seu sombrio trono / na Terra de Mordor, onde as Sombras mentem”<sup>139</sup> (TOLKIEN, J., 2007, p. 66, tradução nossa). Os versos referem-se ao Anel de Sauron, confeccionado em Mordor, local em que as Sombras mentem, ou seja, por meio do recurso

---

<sup>138</sup> Também conhecidos como Nazgûl.

<sup>139</sup> “One for the Dark Lord on his dark throne / In the Land of Mordor where the Shadows lie.” (TOLKIEN, J., 2007, p. 66).

estilístico da antonomásia, o verso se refere à Mordor, local em que Sauron mente.

Cabe ressaltar aqui que os elfos foram enganados e traídos por Sauron, sob o nome de Annatar, o Senhor das Dádivas. O maia mentiu sobre suas verdadeiras intenções para os elfos, ao mesmo tempo em que “guiava o labor deles e estava ciente de tudo o que faziam; pois o seu desejo era lançar um laço sobre os Elfos e mantê-los sob sua vigilância” (TOLKIEN, J., 2019a, posição 8355:13432). Assim, com exceção dos versos inscritos no Anel do Poder, é possível que o restante do poema tenha sido composto pelos elfos, sobretudo ao se levar em consideração seu quinto verso, que aborda justamente essa particularidade do Sauron, enquanto um sujeito mentiroso.

Desse modo, é possível depreender que o poema versa sobre o que exatamente se trata esse Anel e atua como uma forma de lembrete, de que o artefato seduz com o poder, mas assim como Sauron, o Anel também mente e trai. Desse modo, além de um encantamento do Senhor Sombrio, o poema pode ser ainda uma forma de manter a história viva.

Dando prosseguimento, a ambição incitada pelo poder do Anel de governar outrem ocorre por meio da possibilidade que o artefato concede ao seu portador de reger – e dominar – os anéis subalternos. Em posse do Um, quem o portasse poderia *a priori* governar os anéis menores, isto é, dominar seus poderes e vontades dos usuários dos anéis menores:

Secretamente, no Fogo subterrâneo, em sua própria Terra Negra, Sauron criou Um Anel, o Anel Governante que continha os poderes de todos os outros e controlava-os, de modo que quem o usasse pudesse ver os pensamentos de todos aqueles que usavam os anéis menores, pudesse governar tudo o que faziam e, no final, pudesse escravizá-los por completo. (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 255).

Contudo, apenas Sauron era capaz de exercer os poderes plenos do artefato, pois o objeto serve apenas a seu mestre. Além disso, o Grande Anel é “tão poderoso que no final ele conquistaria qualquer pessoa de raça mortal que possuísse. Ele a possuiria” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 97). Sob essa perspectiva qualquer mortal que portasse o objeto, por mais poderoso que

o fosse ainda assim acabaria sendo consumido pelo objeto. Os poderes do artefato são, na verdade, meras armadilhas de sedução e corrupção.

Por conseguinte, além de o Anel Mestre seduzir o sujeito incitando sua ambição por meio do poder de dominar os anéis subalternos, o objeto também instiga o ser com a promessa de longevidade. O Anel realmente tinha o poder de prolongar a vida do mortal<sup>140</sup> que o portasse, porém esse prolongamento não era natural e tornava-se uma armadilha para quem desejasse a imortalidade, conforme a explicação de Gandalf a Frodo:

“Um mortal, Frodo, que tenha posse de um dos Grandes Anéis, não morre, porém não cresce nem obtém mais vida, ele meramente continua até que afinal cada minuto seja uma fadiga. E, se ele usar o Anel com frequência para se tornar invisível, ele *míngua*: no fim torna-se invisível permanentemente e caminha na penumbra sob o olho do Poder Sombrio que controla os Anéis. Sim, mais cedo ou mais tarde – mais tarde, se ele for forte ou de boas intenções no começo, porém nem a força nem o bom propósito durarão –, mais cedo ou mais tarde o Poder Sombrio o devorará” (TOLKIEN, J., 2019c, p.98).

Desse modo, independente das intenções do portador, ou de seu caráter prévio, ao final o Anel corromperá seu ser, uma vez em que o artefato não tem a capacidade de conquistar a imortalidade. Assim, sua armadilha é justamente a de uma longevidade degradante, pois ao mesmo tempo que o objeto realmente prolongava a vida, ele também a corrompia:

Tentar por artifícios ou “magia” recuperar a longevidade é, por conseguinte, uma tolice suprema e malícia de “mortais”. A longevidade ou a “imortalidade” falsificada (a imortalidade verdadeira está além de Eä) é a principal isca de Sauron — ela leva o pequeno a um Gollum e o grande a um Espectro do Anel (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 474).

O poder da longevidade adquirida pelo Anel era, não somente uma armadilha – uma vez em que esse poder seduzia os mortais –, como também uma forma de corrupção do sujeito. Foi por meio desse poder que

---

<sup>140</sup> Vale ressaltar que o prolongamento da vida oriundo da utilização do Anel do Poder não necessariamente é um atributo concedido por Sauron. O que infere-se aqui é que essa peculiaridade do artefato ocorreu após a inserção de parte dos poderes de Sauron, que cindiu-se para confeccionar o objeto. Dessa maneira, o prolongamento da vida adquirido pela utilização do Grande Anel não seria nada mais do que a consequência de um ser mortal estar se utilizando de um artefato fruto da cisão do *ëala* imortal de Sauron.

Sauron conseguiu corromper os nove homens mortais – citados no poema – em Espectros-do-Anel, ou Nazgûl, assim como foi desse modo que Sméagol tornou-se a criatura conhecida como Gollum. Com relação à mortalidade, inicialmente era considerada uma dádiva, pois no que concerne aos seres mortais,

a morte é sua sina, o dom de Ilúvatar, o qual, conforme se desgasta o Tempo, até os Poderes não de invejar. Mas Melkor lançou sua sombra sobre esse dom e o confundiu com escuridão, e fez vir mal do bem, e medo da esperança. (TOLKIEN, J., 2019a, posição 1261: 13432)

Desse modo, a mortalidade era uma das dádivas concedidas por Ilúvatar que foi corrompida por Melkor ainda no início dos tempos. Assim, aqui se tem mais uma relação entre o Anel do Poder e a corrupção do Mal Primordial oriundo de Morgoth. Ainda no que tange à mortalidade, em Tolkien, cabe ressaltar que, segundo o autor:

Nesta “pré-história” mítica a *imortalidade*, estritamente a longevidade de duração igual à vida de Arda, era parte da natureza determinada dos Elfos; além do Fim nada fora revelado. A *mortalidade*, que é uma duração de vida curta sem relação com a vida de Arda, é mencionada como a natureza determinada dos Homens: os Elfos chamavam-na a *Dádiva de Ilúvatar* (Deus) (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 474).

Sob essa perspectiva, a imortalidade caberia à raça dos elfos e a mortalidade à raça humana, sendo que a mortalidade era vista como benéfica, uma vez em que, pela perspectiva élfica um sujeito “‘mortal’ provavelmente possui (um Elfo diria) um destino mais elevado, ainda que não-revelado, do que longo” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 474). Por conseguinte, sobre a longevidade oriunda do poder do Anel,

assume-se a opinião (que claramente reaparece mais tarde no caso dos Hobbits que possuem o Anel por algum tempo) que cada “Espécie” possui uma duração natural de vida, integral à sua natureza biológica e espiritual. Ela não pode realmente ser *umentada* qualitativa ou quantitativamente; de modo que o prolongamento no tempo é como esticar um arame com tensão cada vez maior, ou “espalhar a manteiga cada vez mais fina” — torna-se um tormento intolerável (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 259).

Nesse contexto, é compreensível o que acontecera com Sméagol, ao portar o Anel por 480, pois a longevidade adquirida pela personagem ia em um movimento contrário daquilo que seria natural para sua raça. No caso de Bilbo, o Anel permanecera com a personagem durante sessenta anos, até seu “onzentésimo primeiro aniversário” (TOLKIEN, J., 2019d, p. 63), quando o hobbit decide antecipar o acesso de seu sobrinho Frodo à sua herança e ir embora para Valfenda – ou Imladris, a Última Casa Acolhedora, reino do senhor élfico Elrond e sua esposa Celebrían. Assim, segundo Martins Filho (2010, p. 71):

Impressiona a Gandalf a resistência que Bilbo teve aos efeitos deletérios do Um Anel, que tornava invisível a pessoa que o usava, mas que a corrompia paulatinamente, pelo domínio polarizador que exercia sobre a pessoa. Talvez o que explique essa força de vontade do velho hobbit, único a se desfazer espontaneamente do Um Anel (lembre-se que tanto Sauron quanto Isildur, Gollum e Frodo perderam o Um Anel contra sua vontade), fosse o fato de ser alguém simples, pacífico, leal, despojado, alegre, cordato, discreto, tranquilo e humilde, virtudes essas que não o faziam ambicionar o poder, nem mesmo riquezas (pois sabe repartir aquelas que recebeu por ocasião da vitória na Montanha Solitária), mas fundamentalmente alegrar seu sobrinho e as pessoas da sua vila. Não seriam essas virtudes aquelas capazes de forjar no indivíduo uma fibra moral sólida? (MARTINS FILHO, 2010, p. 71)

Embora Bilbo tenha portado o Anel por um período considerável, o hobbit não fora corrompido, tal qual ocorrera com Sméagol. De acordo com os estudiosos, cabe conjecturar que o caráter virtuoso de Bilbo tenha colaborado para diminuir os efeitos maléficos do artefato. Além disso, em um excerto supracitado Gandalf explicara a Frodo que a natureza de um portador do Anel poderia vir a retardar o processo de corrupção do objeto. Gandalf também ressaltaria que nem mesmo a força e o bom propósito desse sujeito seriam suficientes, pois em algum momento o poder do objeto acabaria por corrompê-lo.

Com relação a Bilbo, Gandalf também afirmaria que, embora tudo parecesse estar bem com a personagem, os anos passavam e ao mesmo tempo pareciam não afetá-lo (TOLKIEN, J., 2019c, p. 100). Em outras palavras, o Anel estaria prolongando a sua vida, mas até então sem exercer qualquer

corrupção aparente. Gandalf também ressalta que Bilbo lhe dissera que o artefato: “lhe estava ‘dominando a mente’ e sempre se preocupava com ele; mas não suspeitava que a culpa era do próprio anel” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 98), ou seja, ainda que tardiamente, o objeto já estava agindo sobre a essência de Bilbo. Entretanto, o hobbit conseguiu resistir ao poder que o Anel exercia sobre ele e conseguiu ceder por vontade própria, o que é notável ao se considerar que a impossibilidade de posse incita a ambição de seu portador em sempre tentar possuir o artefato.

Cabe analisar, neste momento, a ambição de se possuir o Anel, que é suscitada pelo artefato por meio da impossibilidade de posse, uma vez em que o artefato serve apenas a Sauron, as demais personagens apenas o portam. Há de se considerar que o artefato foi concebido com a essência de Sauron, sendo assim, uma espécie de duplo do maia.

Desse modo, o objeto é lido como sujeito, e serve unicamente a Sauron, cujo objetivo é sempre retornar para seu mestre. Isso pode ser percebido por meio da fala de Bilbo, ao queixar-se do objeto que portava, quando ainda não sabia que se tratava do artefato de Sauron: “o objeto exigia atenção; não parecia ter sempre o mesmo tamanho ou peso; encolhia e se dilatava de modo estranho e podia, subitamente, cair de um dedo onde estivera apertado” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 98). Segundo a fala de Bilbo para Gandalf, o Anel não se comportava como um mero artefato, mas possuía características únicas, que não somente o diferenciavam, como também demonstravam que o objeto manifestava vontade própria:

“Um Anel de Poder toma conta de si mesmo, Frodo. Ele pode soltar-se traiçoeiramente, mas seu possuidor jamais o abandona. No máximo joga com a ideia de entregá-lo aos cuidados de outra pessoa – e isso só na primeira etapa, quando o domínio está só começando. Mas ao que sei, só Bilbo, em toda a história, já passou de jogar e realmente o fez. Precisou de toda a minha ajuda também. E mesmo assim nunca o teria abandonado ou jogado de lado. Não era Gollum, Frodo, e sim o próprio Anel que decidia as coisas. O Anel o abandonou” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109, grifo nosso).

Sob essa perspectiva, faz-se necessário que o artefato seja lido como sujeito, uma vez em que é dotado de vontade própria. Vale ressaltar que se trata mais especificamente da vontade de Sauron, haja vista que o objeto

possui como desígnio único o de retornar ao seu mestre. Assim, ele manipulava e controlava seus portadores para isso, pois conforme visto anteriormente, durante sua forjadura Sauron cindiu seu próprio poder e inseriu sua essência na confecção do artefato. O Grande Anel servia exclusivamente a Sauron: o objeto, tinha vontade própria.

Desse modo, com exceção de Sauron, os seres são meramente portadores do Anel, ou seja, nenhum outro sujeito tem a capacidade de possuí-lo, verdadeiramente, com exceção de seu mestre. A problemática aqui ocorre devido a impossibilidade de nunca se possuir um objeto que se ambiciona, esse é, então, um dos meios para o Anel seduzir e corromper os seres, pois essa ambição nunca poderá ser saciada.

Assim, no que concerne à personagem analisada nessa tese, a partir do momento em que a ambição de Sméagol voltou-se para o Anel, dá-se início ao pesar da personagem, pois como suprir a ambição por algo que não se poderá nunca possuir? A personagem deseja apenas possuir e proteger seu Precioso a todo custo, sem importar-se com as consequências. O anseio pela posse do Anel transforma-o comportamental e fisicamente. Todo objetivo de vida da personagem passa a ser a conquista do Anel, e para isso nada mais importa, ele torna-se um sujeito obcecado pelo artefato que ambiciona. Sméagol tornou-se prisioneiro de sua própria ambição e apesar do poder do Anel em prolongar sua vida, esta esvaeceu-se transformando um hobbit, previamente mesquinho, na criatura conhecida por Gollum.

Sob essa perspectiva, o problema de ser um mero portador do Anel, aliado à uma vida prolongada e reclusa nos túneis escuros das Montanhas Sombrias, junto ao próprio poder de corruptibilidade do objeto resultou em mudanças físicas e psíquicas em Gollum. A personagem permaneceu com o Anel por 480 anos, até perdê-lo, em 2941, quando é encontrado por Bilbo Bolseiro, após a personagem cair em um túnel nas Montanhas Sombrias (TOLKIEN, J., 2019b, posição 1239: 4758). A impossibilidade de possuir o Anel levou ambas as personagens – Gollum e Bilbo –, ainda que de caráter díspares, a simular uma trama que corroborasse com o direito à posse do Anel:

“Depois ouvi a estranha história de Bilbo sobre como ele o ‘ganhara’ e não consegui acreditar nela. Quando afinal arranquei

a verdade dele, vi de imediato que ele estava tentando pôr acima de qualquer dúvida sua reivindicação do anel. Quase como Gollum com seu 'presente de aniversário'. As mentiras eram parecidas demais para meu conforto. Obviamente o anel tinha um poder doentio que se punha imediatamente a agir sobre o possuidor" (TOLKIEN, J., 2019c, p. 99).

No excerto acima, Gandalf ainda não tinha certeza de que o Anel de Bilbo se tratava, de fato, do objeto de Sauron, mas ele já desconfiava e a atitude do hobbit com relação a como havia conseguido o objeto intriga o mago. Gandalf não somente vê com estranheza a história mentirosa de Bilbo, como também o fato de o hobbit ter mentido com o intuito de provar o direito ao artefato. O mago, então, compreende que a atitude de Bilbo com relação ao Anel, em muito se assemelhava com a atitude de Gollum. Assim, as duas personagens empenharam-se para que ninguém contestasse a posse do objeto, uma vez em que ocorre a impossibilidade de se possuir o Anel.

Nesse sentido, o que difere na sedução do artefato em Bilbo e Sméagol é o caráter prévio de cada personagem, uma vez em que o objeto incita a ambição prévia dos seres conforme sua propensão natural e é o caráter de cada personagem que tornará esse sujeito mais ou menos corruptível: Sméagol chegou ao ponto de assassinar Déagol para tomar seu Precioso para si, e isso o difere de outras personagens que foram tentadas pelo artefato. Já Bilbo, por sua vez, acabou cedendo o Anel para Frodo por vontade própria ao final (TOLKIEN, J., 2019c, p. 100), ou seja, isso demonstra uma natureza muito mais altruísta e menos corruptível que a de Sméagol.

No que concerne a Bilbo e Sméagol, as circunstâncias em que cada personagem tomou o Grande Anel para si já demonstram uma diferença de caráter em cada uma delas. Embora Sméagol seja sempre descrito como uma personagem de natureza mesquinha, o Grado não era um assassino e talvez nunca o fosse se tornar acaso o artefato não houvesse ficado entre ele e Déagol.

Contudo, tão logo teve a oportunidade, Sméagol optou por assassinar Déagol, pois o objeto era precioso demais. Porém, esse ato acabaria por dominar sua mente e contribuiria para a insanidade da personagem. Bilbo, por sua vez, já demonstra uma natureza mais ética ao ter a oportunidade de

assassinar Gollum após encontrar e obter o Um Anel por um acaso, e opta por mantê-lo vivo:

Precisava apunhalar aquela coisa imunda, apagar seus olhos, matá-la. Gollum pretendia matá-lo. Não, não era uma luta justa. Estava invisível agora. Gollum não tinha espada. Gollum ainda não tinha ameaçado matá-lo de fato, ou tentado matá-lo. E estava desgraçado, sozinho, perdido. Uma compreensão repentina, uma piedade misturada com horror, brotou no coração de Bilbo: um vislumbre de dias intermináveis e nunca registrados, sem luz ou esperança de melhora, pedra dura, peixe frio, tocaiando e sussurrando. Todos esses pensamentos passaram no clarão de um segundo. Ele tremeu. E então, bem de repente, em outro clarão, como que carregado por uma nova força e resolução, ele saltou (TOLKIEN, J., 2021, p. 130)

No contexto do fragmento supracitado Bilbo acabara de descobrir o poder de invisibilidade do Anel e está fugindo de Gollum. No entanto, a criatura havia se sentado em frente à passagem que dava para a saída, de imediato, Bilbo pensa em matá-lo, mas se compadece com a criatura e acaba desistindo. Sob essa perspectiva, embora o Anel também agisse sobre o caráter de Bilbo, sua índole sobressaía a vontade do artefato, o que acabou por dificultar em sua corrupção e contribuiu para que a personagem tivesse forças o suficiente para conseguir se separar do objeto espontaneamente. Entretanto, posteriormente, Frodo irá se lamuriar por Bilbo não ter matado Gollum quando pôde e será repreendido por Gandalf:

“Pena? Foi a pena que deteve sua mão. A pena e a Compaixão de não golpear sem necessidade. E ele foi bem recompensado, Frodo. Tenha a certeza de que ele teve tão poucos anos devidos ao mal, e escapou por fim, porque começou sua posse do Anel desse modo. Com pena.” (TOLKIEN, J., 2019c p. 114).

Assim, embora houvesse mantido o objeto consigo por 60 anos, foi a índole de Bilbo que o poupou dos malefícios de ser um portador do Anel. Há de se ressaltar o quão nocivos são os efeitos do artefato, podendo culminar em eventos catastróficos a depender de quem portar o objeto, como por exemplo o seria se Galadriel houvesse cedido à tentação. O próprio Gandalf se recusara em se tornar o responsável pela destruição do objeto, pois temia não resistir à tentação e as consequências poderiam ser desastrosas, uma vez em que o “Anel

Soberano confere poder ao seu portador, mas um poder que está sempre de acordo com a estatura psicológica do ser que o usa” (MONTEIRO, 1992, p. 79).

E no que concerne a Sméagol, seus poderes e sua estatura psicológica eram o de uma criatura mesquinha, que meramente o transformaram em um Gollum. Sob essa perspectiva cabe, então, realizar a análise de como a ambição pelo Anel Mestre atuou em Sméagol, corrompendo-o e transformando-o na criatura cindida e asquerosa de nome Gollum. A fim de compreender como se deu a corrupção do ser oriunda de uma ambição desmedida em um sujeito previamente tacanho, faz-se necessário estudar esse ser antes de sua corrupção pelo artefato maléfico de Sauron.

### 3.3 Sméagol antes de Gollum

Dentre os objetivos de pesquisa, para além de um estudo sobre a ambição, especificamente, no que concerne ao *corpus*, essa pesquisa centra-se também na figura de uma personagem caracterizada como pequena. Isso ocorre, não somente pelo seu caráter mesquinho, mas também por ser um hobbit, ou seja, pertencia à raça humana, uma vez em que “os Hobbits são parentes nossos: muito mais próximos de nós que os Elfos, ou mesmo que os Anãos” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 39), mas se diferenciava por ser considerado um Pequeno, isto é,

Os Hobbits, é claro, são realmente pretendidos como um ramo da raça especificamente humana (não Elfos ou Anões) — por isso as duas espécies podem morar juntas (como em Bri), e são chamadas simplesmente de Pessoas Grandes e Pessoas Pequenas” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 263-264, grifo nosso).

Nesse sentido, de acordo com Tolkien, os hobbits são da mesma raça que os seres humanos, porém com algumas particularidades, como o tamanho de cada raça. Em outros termos Sméagol-Gollum se caracteriza não somente como uma Pessoa Pequena, mas é também descrito pela pequenez de sua índole.

Todavia, a pequenez da personagem não minimiza sua relevância para o *legendarium*: o cerne das narrativas tolkienianas repousa na

estratégia recorrente “de que as grandes políticas da história mundial, ‘as rodas do mundo’, são frequentemente giradas não pelos Senhores e Governantes, ou mesmo os deuses, mas pelos aparentemente desconhecidos e fracos” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 250).

Desse modo, o desempenho de Sméagol-Gollum na trama do Anel é imprescindível para o desenvolvimento do enredo. Conforme foi abordado anteriormente é justamente nas mãos dessa ínfima personagem que o objeto de Sauron ficará perdido por 478 anos<sup>141</sup>. Em outras palavras, com exceção de seu próprio criador, Sméagol-Gollum é a personagem que portou o Anel por mais tempo. Além disso, é também pelas mãos de Sméagol que o objeto será destruído, ainda que acidentalmente.

Por conseguinte, Sméagol é de uma linhagem antiga, de acordo com Gandalf, a sociedade da personagem é descrita como “um pequeno povo de mãos hábeis e pés silenciosos. Imagino que fossem da espécie dos hobbits; parentes dos pais dos pais dos Grados” (TOLKIEN, 2019c, p. 105).

Embora Gandalf afirme apenas imaginar que Sméagol fosse um hobbit, é possível conjecturar que a personagem pertencesse à essa raça, não somente pelas descrições textuais – “pequeno povo de mãos hábeis e pés silenciosos” / “parentes dos pais dos pais dos Grados” – mas também pelo estilo narrativo de Tolkien. A descrição que se tem do povo de Sméagol é fornecida por meio de Gandalf de forma oral após o mago ter colhido informações sobre o paradeiro do Anel.

Nesse sentido, faz-se necessário lembrar que em seu *legendarium* Tolkien primava por emular uma mitologia antiga, com todas as suas características, ou ainda, uma *mitopeia* – conceito criado por Tolkien, cuja acepção é explorada por meio de um poema homônimo dirigido à C.S. Lewis em uma carta<sup>142</sup> (TOLKIEN, C., 2020a, p. 9-13). Assim, conforme visto no primeiro capítulo, Tolkien aplica seus preceitos na construção de suas obras e atua não somente como um autor de um romance, mas como o subcriador de seu

---

<sup>141</sup> Isildur perde o Anel no ano 2 da Terceira Era. Em 2463 Déagol, encontra o Anel e Sméagol o assassina, permanecendo com o objeto até o ano 2941, ao perdê-lo para Bilbo.

<sup>142</sup> De acordo com Christopher Tolkien a carta foi meramente um artifício literário para que seu pai pudesse desenvolver sua noção sobre mitos e histórias de fadas. O contexto dessa carta repousa em uma discussão em que Lewis descreve “o mito e as histórias de fadas como ‘mentiras’” (TOLKIEN, C., 2020, p. 10).

*legendarium*, e a transmissão oral é uma das características dos mitos e lendas utilizada por Tolkien como recurso em suas obras.

Sob essa perspectiva, é compreensível a escolha linguística de Tolkien na fala de Gandalf sobre a incerteza de Sméagol ser um hobbit. As pesquisas do mago sobre o paradeiro do Anel e da natureza de Sméagol foram realizadas em um período longo em que as informações eram, em geral, obtidas por meio da oralidade, ou por fontes imprecisas. Ao transmitir essas informações para Frodo, Gandalf as narrou com a mesma imprecisão que as obteve, à vista disso o mago disse apenas imaginar que a espécie de Sméagol seja a dos hobbits. De acordo com Tolkien em uma carta, quando indagado sobre a afirmativa de Gandalf:

Gandalf certamente diz inicialmente “Acho”; mas isso está de acordo com seu caráter e sua sabedoria. Em linguagem mais moderna, ele teria dito “Deduzo”, referindo-se a questões que não haviam estado sob sua observação direta, mas sobre as quais ele havia formado uma conclusão baseada no estudo. (O senhor observará no Apêndice B que os Magos só chegaram pouco antes da primeira aparição de Hobbits em quaisquer registros, época na qual já estavam divididos em três ramos distintos.) Mas ele de fato não duvidava de sua conclusão “Mesmo assim verdadeira, etc.” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 480-481).

Assim, Sméagol e seu povo serão analisados, nessa tese, como pertencentes à raça dos hobbits. A personagem é estudada, então, como um Grado, ou seja, ainda que Sméagol fosse um hobbit, sua linhagem provém de um povo mais primitivo do que os hobbits do Condado – região habitada exclusivamente pela raça dos hobbits. Apesar disso, os Grados ainda mantinham algumas feições e alguns costumes em comum com o povo do Condado.

Cabe ressaltar, nesse momento da análise, que a linhagem de Sméagol e de seu primo Déagol não interfere na sedução do Anel, mas essas informações vêm para contribuir com o estudo de Sméagol. Embora Tolkien afirme que “os ribeirinhos Grados, naturalmente, devem permanecer mais conjecturais” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 482), as informações existentes sobre a origem da personagem auxiliam na compreensão de quem era Sméagol antes de se tornar Gollum.

Por conseguinte, o fato de determinada personagem ser seduzida em menor ou maior intensidade é variável de acordo com seu caráter, ou sua pré-disposição para tal, ou ainda pelo ímpeto de sedução oriunda do próprio objeto, que possuía vontade própria, é válido lembrar. Nesse caso, o fato de tanto Déagol e de Sméagol serem Grados e de ambos terem sido fascinados pelo Anel, contribui para a narrativa apenas como uma causalidade – ferramenta frequente na literatura tolkieniana, que visava a construção de mitos e lendas –, pois os Grados habitavam um local próximo ao rio em que o Anel estava.

Assim, no dia do aniversário de Sméagol, ele e seu primo estavam pescando nos Campos de Lis, e Déagol encontrou o Anel de Sauron, perdido 2.461 anos antes, por Isildur. Contudo o Grado era vigiado pelo aniversariante, “e enquanto Déagol se regozijava com o anel, Sméagol chegou furtivo por trás” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 106). Cabe ressaltar aqui que fatores que evidenciam o caráter desprezível de Sméagol, mesmo antes do surgimento de Gollum: o aniversariante não somente vigiava seu primo, como também chega “furtivo por trás”, surpreendendo Déagol antes que ele pudesse esconder o Anel que havia encontrado.

Com uma personalidade mesquinha e mais propenso a ser corruptível, o poder do objeto incita a ambição de Sméagol, que é dominado de imediato. Após surpreender seu primo, ambicionando o artefato, Sméagol tenta manipular seu Déagol utilizando-se do seu aniversário como uma artimanha e pede o Anel para seu primo como um presente, que se nega, pois fora ele quem achara o objeto.

Aqui já nota-se traços do caráter de Sméagol, cuja mesquinhez fica evidente com a tentativa de manipular Déagol, exigindo o Anel para si. Déagol se nega e Sméagol o estrangula, tomando o objeto para si. Já é possível inferir que a personagem agiu levada pela ambição de possuir o Anel: Sméagol corrompeu-se tão logo viu o Anel e assassina seu parente unicamente para possuir o objeto. Com relação à atratividade de Déagol pelo artefato é possível extrair algumas informações por meio de um relato de Tolkien, em uma carta, na qual ele se refere a ambas as personagens como “espécimes particularmente miseráveis” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 484, grifo nosso):

Um sinal disso [sobre o costume de se dar presentes de aniversário] pode ser visto no relato de Sméagol e Déagol – modificado pelos caracteres individuais destes espécimes particularmente miseráveis. Déagol, evidentemente um parente (como sem dúvida o eram todos os membros da pequena comunidade), já havia dado seu presente costumeiro a Sméagol, embora provavelmente tenham saído para sua expedição de manhã bem cedo. Sendo uma almazinha mesquinha, ele lamentava isso. Sméagol, sendo mais mesquinho e mais ganancioso, tentou usar o “aniversário” como uma desculpa para um ato de tirania. “Porque eu quer isso” foi sua franca afirmação de sua principal reivindicação. Mas ele também deu a entender que o presente de D era uma lembrança pobre e insuficiente: por isso a réplica de D de que, pelo contrário, era mais do que ele podia.

Por meio desse excerto é possível conjecturar aqui que o Anel os atraiu devido à fraqueza de caráter de ambos. Porém, a natureza de Sméagol era mais corruptível e gananciosa que a de seu primo. Além disso, no que concerne à Déagol não é possível afirmar precisamente o nível de sedução que o Anel teve sobre a personagem, haja vista que, com exceção dessa carta citada acima, o texto de *O Senhor dos Anéis*, por si só, não traz informações suficientes para se elaborar uma análise. Além disso Déagol é morto por Sméagol logo que o Anel é encontrado, sem um maior aprofundamento da personagem.

Por conseguinte, considerando que Sméagol era mais propenso à corrupção do Anel, o fato de ser seu aniversário vem muito mais como uma desculpa para que ele se apossasse do objeto. Além disso, Tolkien elaborou uma cultura própria para o costume dos presentes de aniversário dentre os hobbits, e isso é significativo para se compreender o caráter de Sméagol:

Não há menção dos presentes de Sméagol. Imagino que ele era um órfão; e não creio que ele tenha dado algum presente em seu aniversário, exceto (de má vontade) o tributo à sua “avó”. Provavelmente peixe. Uma das razões, talvez, para a expedição. Teria sido típico de Sméagol dar peixe na verdade pego por Déagol! (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 485-486, grifo nosso).

Em Tolkien, os hobbits tinham o costume de que o “anoante”, ou seja, o aniversariante, presenteasse seus parentes, como algo mais pessoal e também como uma forma de agradecimento. Assim, tendo isso em vista, cabe ressaltar aqui que a mesquinhez prévia de Sméagol já é denunciada pelo fato de

a personagem presentear apenas sua avó e “de má vontade”. Além disso, o presente seria “provavelmente peixe” e para pescá-lo Sméagol leva seu primo Déagol consigo, ou seja, certamente para poupar o trabalho de ele mesmo pescar o peixe que presentearia sua avó, de má vontade. A natureza mesquinha de Sméagol o torna mais passível de corrupção, o que explica o poder maior de sedução do objeto na personagem.

Assim, ao descobrir que o Anel o deixava invisível, ele passa a utilizar o poder para realizar pequenos e maliciosos atos, de acordo com sua pequenez de caráter, como roubar ou descobrir segredos, então sua família e comunidade começam a evitá-lo. Sméagol transforma-se em Gollum: “começou a roubar e a andar por aí resmungando sozinho, e a gorgolejar na garganta. Assim chamaram-no de Gollum, e o amaldiçoaram [...]” (TOLKIEN, J., 2019c, 107). Gradativamente, a personalidade já previamente tacanha de Sméagol se altera cada vez mais, acentuando-se, até culminar em sua expulsão da sociedade, pela sua avó.

O que ocorre com Sméagol vai ao encontro do que se verifica na análise sobre o monstro, realizada por Nazário (1998, p. 45), haja vista que: “os ‘monstros’ humanos nascem no seio de uma humanidade que rejeita sua integração criando uma imagem ideal de si mesma, da qual os malformados estão a priori excluídos” Sob essa perspectiva, é possível inferir que o processo de monstrificação sofrido por Sméagol já estava em curso nesse momento.

A personagem é possuída pelo Anel, que o corrompeu conforme sua propensão. Tolkien o descrevera como “demasiado pequeno e mesquinho demais” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109), e o objeto intensifica essas características na personagem: Gollum vive para possuir e cultuar o Anel que se torna um sujeito ambicioso pelo objeto.

Cabe ressaltar aqui que antes de Sméagol entrar em contato com seu Precioso, embora de natureza previamente controversa, a personagem era aceita por seu povo e pertencia àquela sociedade. Não obstante, Sméagol ainda mantinha relações parentais e sociais: em seu aniversário, seu primo Déagol o acompanhara na expedição supracitada para pescarem juntos, por exemplo.

Sob essa perspectiva, é possível relacionar a personagem tolkieniana aos estudos de Freud (2006, p. 237) sobre o “*unheimlich*”, do original

em alemão, ou ainda ao não familiar, aquilo que está oculto ou escondido, em português. Com relação à personagem tolkieniana, enquanto ainda não dominada pelo Anel, poderia ser equiparada ao oposto do *unheimlich*, haja vista que

a palavra alemã '*unheimlich*' é evidentemente o oposto de '*heimlich*' ['doméstica'], '*heimisch*' [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 2006, p. 239).

Assim, antes de ser corrompido, Sméagol ainda pode ser lido como uma personagem familiar, pois se tratava apenas de um hobbit comum, embora de caráter mesquinho. Desse modo, inicialmente, a personagem seria equivalente ao *heimlich* freudiano: uma personagem familiar. Após a corrupção do sujeito pelo Anel de Sauron, Sméagol passa a ser visto cada vez mais como um estranho.

O que estava oculto naquele ser de caráter pequeno é desperto por algo novo. O Anel incita a ambição prévia da personagem e esse caráter desperto em Sméagol altera sua condição social e identitária: Sméagol, agora Gollum, é expulso e renuncia à vida em sociedade, passa a viver sozinho, sobrevivendo em cavernas escuras e úmidas, despido e alimentando-se de peixes crus que capturava com o poder do Anel (TOLKIEN, J., 2019c, p. 107). A personagem livra-se de suas amarras sociais e perde sua humanidade, com exceção do Anel, nada mais importa para ela.

Gollum vive a vagarear pelo rio Anduin, e a luz do dia passa-lhe a ser odiosa. Um dia, margeando a correnteza do rio, refugia-se nas raízes das Montanhas Nevoentas. A vida da personagem agora consiste em possuir o Anel, e sua sobrevivência medíocre modifica-a. Além de estranha, a criatura se torna também assustadora, pois sofre modificações físicas e comportamentais, Gollum gorgoleja e passa a ser julgado como um pequeno e vil monstro.

Se Sméagol é *heimlich*, Gollum é *unheimlich*, ou seja, aquilo que não é familiar, o estranho, o inquietante, o assustador e que desperta angústia e

horror. Não somente, “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2006, p. 243).

Desse modo, ao aplicar os estudos de Freud na personagem tolkieniana, é possível depreender que toda a transformação que ocorreu em Sméagol – tanto a intensificação da mesquinhez e ambição, bem como o surgimento da animalização e monstruosidade –, após a obtenção do Anel, foi conforme a propensão da personagem para isso. O que deveria permanecer oculto em Sméagol – *heimlich* –, veio à luz com Gollum – *unheimliche* e eliminar Gollum significa, para Sméagol, aceitar que aquilo que estava oculto pertence ao seu eu, pois Gollum existe em Sméagol.

Além disso, ainda de acordo com as acepções freudianas, “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 2006, p. 244). Assim, a própria ambivalência que o *heimlich* carrega consigo também está presente em Sméagol-Gollum, criatura igualmente ambivalente, de caráter dúbio e identidade cindida. Ao empregar tais percepções na personagem, Gollum seria uma subespécie de Sméagol, de maneira similar ao que ocorre com o *unheimlich* e o *heimlich* freudiano.

Dando prosseguimento, há de se ressaltar ainda que após se refugiar nas Montanhas Nevoentas em decorrência de sua expulsão, Sméagol, doravante Gollum, passa a viver em total reclusão social. Gollum torna-se portador do Anel e o mantém consigo durante 478 anos e durante todo esse tempo a criatura permanece isolada, característica que colabora com o progresso de sua estranheza, isto é, Gollum se torna cada vez mais *unheimlich*.

Além disso, Gollum é também o último indivíduo remanescente de seu povo, pois, aparentemente, os Grados se extinguíram. Ainda no período em que Sméagol se exilou nas Montanhas Nevoentas os Grados estavam em um processo retrógrado, pois “todos os Hobbits demoravam a mudar, mas os emigrantes Grados estavam voltando a uma vida mais selvagem e mais primitiva de comunidades pequenas e minguantes” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 481).

Sob essa perspectiva, o que ocorreu foi que por volta do ano 2463<sup>143</sup> “e o início das investigações especiais de Gandalf acerca do Anel (quase 500 anos depois<sup>144</sup>) eles de fato parecem ter se extinguido completamente (exceto, é claro, por Sméagol) ou ter fugido da sombra de Dol Guldur” (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 481, grifo nosso).

O processo de extinção dos Grados fez de Gollum o único indivíduo remanescente de seu povo. Esse dado contribui com as singularidades da personagem, pois enquanto último Grado, ainda que Gollum recuperasse sua sanidade e tentasse retornar para junto dos seus, não haveria mais ninguém para aceitá-lo. Assim, com a extinção de seu povo, Gollum torna-se uma espécie de estrangeiro.

Acaso seu povo não estivesse extinto, depois de passados 478 anos isolado a personagem já perdera todos os seus parentes e colegas, haja vista que o tempo de vida médio de um hobbit é em torno de 100 anos. Gollum é uma exceção: o Um Anel prolongara a vida da criatura, tal qual ocorrera com Bilbo e Frodo, aliás, o prolongamento da vida é uma das armadilhas do objeto, que ludibria seu portador com a promessa de uma vida longa. Porém, o que ocorre é, na verdade, a consumação do ser. Sob essa perspectiva, cabe questionar o que ocorreu com Sméagol que o levou a se tornar um Gollum, e que o diferencia de Bilbo e Frodo que, embora portadores do Anel, não sofreram tais transformações.

Cabe ressaltar que a relação que a personagem – ainda enquanto Sméagol –, constrói com seu Precioso irá, aos poucos, consumir o ser e acarretar em mudanças tanto físicas, quanto psíquicas, duplicando sua identidade, levando-o a insanidade e, por fim, chegando até mesmo na aniquilação do eu. A fim de investigar o processo de corrupção na personagem, incitado por essa ambição desmedida e incapaz de suprir, há de se questionar como se deu o processo de corrupção do sujeito, em Sméagol, para que a personagem se transformasse em Gollum.

---

<sup>143</sup> Ano em que Déagol encontra o Anel e Sméagol assassina-o (TOLKIEN, J. 2019e, p. 1545).

<sup>144</sup> Gandalf só inicia sua pesquisa sobre o Gollum e o paradeiro do Anel após o aniversário de Bilbo, em 3001 da Terceira Era.

### 3.4 De Sméagol a Gollum: o duplo

Após Sméagol requerer o Anel para si, a criatura passa por uma série de modificações físicas e comportamentais. Antes do encontro com o artefato que incitará sua ambição, ele era descrito como “o mais inquisitivo e de mente mais curiosa” de sua família, (TOLKIEN, J., 2019c, p. 106). Nesse sentido, antes de Gollum, Sméagol era um hobbit que “interessava-se por raízes e começos; mergulhava em lagos profundos; escavava debaixo de árvores e plantas crescentes; fazia túneis em morros verdes” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 106). Após ter sua ambição desperta, nada mais importava para ele, pois “parou de erguer os olhos para o topo das colinas ou as folhas das árvores, ou as flores que se abriam no ar: sua cabeça e seus olhos estavam voltados para baixo” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 106).

Desse modo, dentre as diversas alterações sofridas pela personagem, destaca-se aqui um sujeito cujo ser acabou por cindir-se. Cabe realizar, então, uma análise da personagem sob o viés dos estudos do duplo. Segundo o verbete apresentado por Bravo (2000, p. 261), foi durante o romantismo alemão, em 1976, que Jean-Paul Richter cunhou o termo *Doppelgänger*, traduzido como “duplo”, ou “segundo eu”. Bravo (2000, p. 261) também explica que o conceito cunhado pelo estudioso tem o significado literal de “aquele que caminha do lado”, ou “companheiro de estrada” (BRAVO, 2000, p. 261).

Além disso, ainda conforme assinala Bravo (2000, p. 261), “uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego” e isso, de acordo com Santos (2009, p. 70), “demonstra uma orientação subjetiva”, uma vez em que acaba por contribuir com “a idéia da heterogeneidade intrínseca do ser: o homem é visto como um ser dividido entre um ‘eu’ e um alter ego”. Sob essa perspectiva, Santos (2009, p. 53) ainda explica que esse desdobramento do ser, ou seja, o surgimento de um outro eu, significa uma espécie de “reconhecimento da própria indigência” do sujeito que vivencia a aparição de seu duplo. Em outras palavras, o outro representa o “vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do outro para tentar se preencher” (SANTOS, 2009, p. 53).

Por conseguinte, é válido ressaltar também que, de acordo com Jacoby (2013, p. 3), “Otto Rank é reconhecidamente o precursor nos estudos do

duplo, ainda que, na sua esteira, outros autores tenham se dedicado ao tema, ao longo do século XX”. Nesse sentido, na perspectiva de Rank (2013, p. 19) “esses casos de consciência dupla, que também podem ser observados clinicamente, encontraram múltiplas representações na literatura mais recente”.

Nessa categoria de duplo – do desdobramento de personalidade –, estão aqueles casos que “se configuram psicologicamente como fundamento e artisticamente, em certa medida, como estágio preliminar da loucura do duplo plenamente manifestada” (RANK, 2013, p. 20), análogo ao que ocorre com Sméagol-Gollum.

Embora a percepção de Rosset sobre o surgimento do duplo, em especial, seja divergente do que compreende Rank<sup>145</sup>, a manifestação do duplo em Sméagol possibilita trabalhar com ambos os estudiosos. Nessa circunstância, Rosset também aborda a manifestação do duplo nos casos de desdobramentos de personalidades. Segundo o estudioso (ROSSET, 2008, p. 84):

Este caso particular da duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramentos de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias, como também a inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica.

Desse modo, ao aplicar os estudos sobre o duplo em Tolkien, é possível compreender como ocorre a construção de Sméagol-Gollum. Conforme já antecipado na seção anterior, a personagem tolkieniana poderia ser lida ainda conforme os estudos freudianos sobre o *heimlich* e *unheimlich*, uma vez que Sméagol e Gollum poderiam ser, respectivamente, representantes dos conceitos de Freud. Sob essa perspectiva, segundo o psicanalista austríaco, o *unheimlich* tem o sentido também de tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas acabou vindo à luz. Nesse sentido, de acordo com Chevalier, sobre o duplo:

Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o *eu* cognoscente e

---

<sup>145</sup> Rank e Rosset pensam o duplo de maneira distinta, em síntese, para o austríaco a manifestação do duplo seria uma forma de conquistar a imortalidade e driblar a morte, enquanto para o estudioso francês o duplo foi criado para conseguir provar a existência do indivíduo, chegando ao ponto de o sujeito se confundir sobre sua existência e acreditar que o outro é o original e ele é a cópia.

consciente e o *eu* conhecido e inconsciente. O eu das profundezas, e não o das percepções fugitivas, pode aparecer como um arquétipo eterno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 353).

Dentre as acepções encontradas para o duplo destaca-se aqui justamente essa distinção entre o eu consciente e o eu inconsciente, indo ao encontro dos sentidos apresentados por Freud para o *unheimlich*. Assim, é possível aplicar esse sentido para a personagem tolkieniana. O Anel de Sauron teria exposto esse eu inconsciente de Sméagol. Outra hipótese explorada, nos capítulos anteriores desta tese, é no que concerne ao Anel, que teria a capacidade de atuar de maneira dupla ao corromper seus portadores, ou seja, o objeto poderia incitar a dualidade das personagens, resultando em uma cascata de duplos.

Essa hipótese poderia ser corroborada ao se considerar que o artefato é, de certo modo, duplo de seu mestre, haja vista que o Anel foi criado com a essência de Sauron, preservando parte do seu *ëala*, isto é, de seu espírito divino. Nesse sentido, o artefato contém parte do próprio *ëala* do ser cindido do maia, podendo ser compreendido, então, como seu duplo, isso explicaria o fato de o objeto manifestar vontade própria e atuar de acordo com o interesse de seu mestre.

Isto posto, ao se compreender o Anel como duplo de Sauron, pode ser, então, que por consequência disso, o duplo seja um dos efeitos possíveis de se ocorrer nas personagens que o portam. Não somente, o duplo pode surgir também devido ao poder que o objeto tem de corromper o ser, assim, a cisão que deveria ficar oculta em cada sujeito, poderia surgir durante o processo de corrupção do ser. No que tange aos estudos do duplo, Santos (2009, p. 71) explica que a manifestação do outro pode ocorrer de várias formas, dentre elas como um “agente responsável por trazer à tona uma outra faceta até então desconhecida – seja ela a mais vergonhosa e/ou tenebrosa ou não”.

A reflexão supracitada de Santos sobre a manifestação de outra faceta desconhecida remete ao que ocorre em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson e se caracteriza como uma das narrativas fundacionais desse tipo de duplo, isto é, o de dupla personalidade. Na obra, dentre outros acontecimentos, Stevenson narra o mistério que envolve Dr.

Henry Jekyll e seu duplo, Mr. Edward Hyde. Ocorre que o conceituado doutor desenvolveu um experimento consigo mesmo, em que, ao beber de uma fórmula química acabara tendo sua personalidade cindida.

Assim, manifesta-se em Dr. Jekyll uma outra versão de si mesmo, porém com um comportamento antagônico ao de seu duplo. Enquanto Dr. Jekyll é um distinto e virtuoso cidadão vitoriano, Mr. Hyde desvela uma identidade mais sombria desse sujeito cindido. Não somente, tal qual ocorre com Sméagol-Gollum, em Stevenson a cisão do ser acarreta, inclusive, em transformações físicas. Em outras palavras, Mr. Hyde “surge como uma figura grotesca, simiesca, um monstro moral, resultado da transformação que se processa no Dr. Jekyll ao testar em si mesmo a droga por ele criada” (GARCIA-ROZA, 2015, p. 7).

Sob essa perspectiva é possível relacionar o que se dá com Dr. Jekyll com a monstrificação que ocorre com Sméagol ao cindir-se em Gollum, conforme é analisado no subcapítulo sobre essa temática. Sob essa perspectiva ao relacionar a personagem tolkieniana com Dr. Jekyll e sua cisão Mr. Hyde, em ambos os casos é possível ainda refletir sobre essa construção de um *doppelgänger*. De acordo com Bravo (2000, 261) o conceito seria, “em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade”.

Além disso, ocorre ainda, em Stevenson uma espécie de jogo de esconder que ocorre nesse tipo de duplo. Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* isso ocorre tão logo no título da obra, em que o próprio nome do duplo de Dr. Jekyll já remete ao que está oculto: do inglês, *to hide*, isto é, esconder, ou ocultar. Nesse sentido, ocorre aqui uma metáfora em Mr. Hyde, isto é, a cisão vem, justamente, para revelar uma subjetividade – retomando os termos supracitados de Bravo – que está oculta. Nesse sentido, segundo Garcia-Roza, (2015, p. 7):

É o que nos mostra Stevenson através do sr. Hyde, que traz a ocultação já no próprio nome, com a homofonia entre Hyde e *hide* (“esconder”, “ocultar”, em inglês) e que como um monstro mítico jazia oculto na interioridade do dr. Jekyll, sendo despertado pela poção preparada por este, pesquisador respeitado e membro ilustre da sociedade londrina

Em outras palavras, Dr. Jekyll criou uma fórmula para poder se expressar livremente naquela sociedade vitoriana conservadora e regrada em

que ele estava inserido. Todavia a fórmula acaba saindo de controle e Mr. Hyde, que seria a sua libertação, acaba por transparecer seu eu mais demoníaco. Não somente, Dr. Jekyll começa a ser totalmente apossado por esse seu lado mais monstruoso. Não por acaso, os indícios de que isso poderia ocorrer também já estavam evidenciados nesse jogo de palavras de Stevenson:

Se Hyde é a própria encarnação do mal, o monstro, Jekyll é a parte boa da dualidade. No entanto, também há uma relação oculta de homofonia entre seu nome, Jekyll, e a palavra *kill*, “matar”, em inglês, o que nos remete a essa dualidade interior que é a própria essência do mal e que se transforma em horror quando as fronteiras entre o interno e o externo são removidas pela poção criada pelo Dr. Jekyll. Para Stevenson, o mal faz parte da natureza humana, tanto quanto o bem (GARCIA-ROZA, 2015, p. 8, grifo do autor).

De acordo com o fragmento supracitado, a palavra *kill* insere-se, tão logo, no nome do próprio protagonista, Dr. Jekyll, que também carrega consigo o pronome *je*, do francês, eu. Assim, ao somar-se *je* com *kill*, Stevenson brinca com seu leitor, apresentando-lhe um lado oculto – Mr. Hyde, aquele que se esconde – de Dr. Jekyll, ou seja, eu mato. Há de se ressaltar que a cisão Mr. Hyde comete assassinatos, o que corrobora com a leitura desse duplo ser justamente aquele que vem para trazer à tona a face mais obscura de Dr. Jekyll, que sob o efeito da fórmula, torna-se Mr. Hyde, o assassino que estava oculto.

O que ocorre em Stevenson verifica-se de maneira semelhante em Tolkien, uma vez que é possível relacionar a fórmula química de Dr. Jekyll com o Anel do Poder que expõe aquilo de pior que está oculto em cada ser. Não somente: o mal também faz parte da natureza dos seres tolkienianos. Vale lembrar aqui que todo ser nascido em Arda carrega consigo a corrupção primordial de Melkor-Morgoth. Em outros termos, tanto o mal, quanto o bem, pertencem à própria natureza dos sujeitos em Tolkien, tal qual Stevenson apresenta em sua obra clássica.

Por conseguinte, o surgimento do duplo ainda estaria relacionado com a noção de mortalidade do ser, uma vez que ao não se dispor em “reconhecer a morte como aniquilação eterna, [o sujeito] busca refúgio numa concepção imaterial” (Rank, 2013, p. 139). Vale ressaltar que Sauron é um ser imortal e um dos efeitos oriundos da utilização do artefato por um ser mortal é,

justamente, o prolongamento da vida. Além disso, em Tolkien, a morte é uma dádiva concedida por Ilúvatar:

A tentativa de escapar dela é perversa por ser “não-natural” e tola porque a Morte nesse sentido é a Dádiva de Deus (invejada pelos Elfos), a libertação do cansaço do Tempo. A Morte, no sentido penal, é vista como uma mudança na atitude em relação a ela: medo, relutância (CARPENTER; TOLKIEN, C., 2006, p. 343).

Nesse sentido, o medo da morte é fruto da corrupção de Morgoth e o prolongamento da vida adquirido por meio da utilização do Anel do Poder acaba tornando-se uma armadilha para os mortais que portam o Anel. Outrossim, cabe evidenciar aqui que, de acordo com o que explica Rank (2013, p. 139) sobre a temática do duplo, a cisão do sujeito surge justamente devido ao medo da morte:

Com a percepção da morte e do medo de morrer, decorrente do narcisismo ameaçado, aparece o desejo de imortalidade, o que traz de volta a crença ingênua original na vida eterna, numa acomodação parcial para a agora percebida experiência da morte.

Sob essa perspectiva, segundo o estudioso, “o pensamento da morte se torna suportável pelo fato de que se assegura, após esta vida, uma segunda em um duplo” (RANK, 2013, p. 139). Para Rank o surgimento do duplo estaria atrelado ao medo da morte, o que resultaria na ideia de uma alma imortal. A alma representaria uma imagem eterna de um corpo efêmero e a partir disso surgiria a cristalização da alma em imagens do sujeito: a sombra, o reflexo, retratos, sócias e gêmeos, por exemplo, seriam representações da alma imortal.

O duplo seria a fagulha de imortalidade de um sujeito que almeja ludibriar a morte. Isso explicaria o porquê de Sauron ter conseguido corromper aos nove reis mortais com tamanha facilidade, pois uma das ambições humanas é justamente a imortalidade que, não por acaso, foi conquistada pelos nove “que a morte escolheu” (TOLKIEN, J. 2019d p. 103, grifo do autor). Contudo, a vida desses seres acabou minguando e eles se tornaram os espectros do Anel conhecidos como Nazgûl. Dando prosseguimento à análise do duplo em Sméagol-Gollum, especificamente, há de se considerar ainda o seguinte:

A palavra em nórdico antigo *gull* significa “gold” [ouro]. Nos manuscritos mais antigos ela está escrita como *goll*. Uma forma flexionada seria *gollum*, “ouro, tesouro, algo precioso”. Pode também significar “anel”, como se encontra na palavra composta *fingr-gull*, “finger-ring” [anel de dedo] – aspectos que devem ter ocorrido a Tolkien (ANDERSON, 2021, p. 121).

Desse modo, ao se levar em conta os diferentes efeitos de sentidos evocados pela palavra nórdica que, possivelmente, inspiraram o nome da personagem, é possível analisar o Anel não somente como duplo de Sauron, mas também como duplo do próprio Gollum. Embora o objeto sirva unicamente ao seu mestre, é possível conjecturar-se que a ambição de Gollum em possuir o artefato como seu acabou levando-o a um sentimento de falta que só seria suprido pelo Anel. Essa hipótese pode ser corroborada com os estudos de Rosset (2008, p. 91) sobre o duplo:

A verdadeira infelicidade, no desdobramento de personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue. A assunção do eu pelo eu tem, assim, como condição fundamental, a renúncia ao duplo, o abandono do projeto de apreender o eu pelo eu em uma contraditória duplicação do único.

Para Rosset, uma das problemáticas enfrentadas pelo sujeito que sofre com o desdobramento de personalidade é justamente o de lidar com a falta da qual o duplo persegue. Nesse sentido, ao se considerar o Anel do Poder como uma espécie de duplo da criatura, é possível compreender que o surgimento de Gollum possa ter ocorrido devido a esse sentimento de falta insaciável que o sujeito carrega por nunca conseguir possuir o artefato que ambiciona. Com o desdobramento de personalidade Sméagol passa a ter que enfrentar não somente a falta oriunda diretamente de sua ambição – o Anel –, mas também a falta provocada pelo seu próprio eu cindido.

Contrária à maneira como Rank compreende o surgimento do duplo, isto é, devido ao “medo ancestral da morte” (ROSSET, 2008, p. 88), para Rosset, a manifestação do outro, ocorre no sentido de comprovação de que o indivíduo realmente existe. Em outras palavras, “o que angustia o sujeito, muito

mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência” (ROSSET, 2008, p. 88).

Nesse sentido, o indivíduo precisaria de uma espécie de um reflexo de si para poder constatar que ele de fato existe e, em muitos casos, esse sujeito acaba depositando uma confiança de existência maior no próprio reflexo do que em si mesmo. O sujeito acaba a chegar ao ponto de acreditar ser a cópia, enquanto seu reflexo é o original: “o real – neste gênero de perturbação – está sempre do lado do outro” (ROSSET, 2008, p. 89).

Em Tolkien ocorre semelhante confusão: Sméagol se via no Anel, não somente, ele precisava desse artefato para existir. Em outros termos, a criatura necessita de um desdobramento do eu para provar sua existência, o que nesse caso seria o Anel. Assim, a identidade de Sméagol acaba se projetando nesse objeto que tanto ambiciona e, com isso, ocorre o surgimento de Gollum. Ainda segundo Rosset (2008, p. 90) no âmbito dos estudos do duplo: “A solução psicológica colocado pelo desdobramento de personalidade não se encontra, portanto, do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas ao contrário, do lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa”

Indo ao encontro do que explica Rosset, Gollum seria, nesse caso, manifestação de uma existência duvidosa que acabou culminando na cisão desse sujeito insano. Não por acaso, a personagem conversa tanto com o artefato como consigo mesmo sempre referindo-se a nós, além de chamar a si próprio de Precioso, alcunha que a criatura utiliza para conversar com o Anel. Desse modo, é possível notar em Sméagol-Gollum um embaralhamento entre sua identidade cindida e o artefato de Sauron, o que explicaria a ambição excessiva em possuir o objeto e sua obstinação em recuperá-lo.

Outrossim, apesar de o cerne dessa pesquisa centrar-se no texto, cabe levar-se em consideração os estudos filológicos de Tolkien, que acabaram por contribuir com sua escrita literária – tal qual ocorrera na criação de Eärendil, originado a partir do vocábulo medieval anglo-saxão *Éarendel*. Desse modo, é possível depreender as significações que originaram o nome Gollum e fazer uma leitura da personagem como projeção do Anel e vice-versa.

Por conseguinte, com relação ao surgimento do duplo, Bravo (2000, p. 263, grifo nosso) assinala que isso ocorre devido a um momento de desequilíbrio mental, isto é, “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da

desordem íntima". Nesse sentido, o que é comum ocorrer na esfera do duplo vai ao encontro do episódio que será o gatilho para a manifestação de Gollum em Sméagol: o assassinato de seu primo Déagol. De acordo com Gandalf:

*"O assassinato de Déagol assombrava Gollum, e ele montara uma defesa, repetindo-a muitas e muitas vezes ao seu 'Precioso' enquanto roía ossos no escuro, até quase acreditar nela. Era o seu aniversário. Déagol deveria lhe ter dado o anel. Obviamente ele surgira bem a tempo de ser um presente. Era seu presente de aniversário, e assim por diante" (TOLKIEN, J., 2019c, p. 111, grifo nosso).*

Nesse sentido, vale ressaltar que Sméagol não era, no início da narrativa, um assassino, mas a sedução exercida pelo Anel o transformara em um e isso assombrava-o. De acordo com Bravo (2000, p. 263), sobre o duplo, o que ocorre é que "de um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica. O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original". Desse modo, é possível aplicar a elucubração de Bravo sobre o duplo em Sméagol, uma vez que é justamente nesse momento de vulnerabilidade de seu eu original que Gollum surge. A vulnerabilidade de Sméagol ocorre não somente nesse momento em que lida com o assassinato de Déagol, mas também após ser rejeitado por sua comunidade e expulso por sua própria avó:

*Descobriu que ninguém de sua família podia vê-lo quando estava usando o anel. Ficou muito contente com sua descoberta e a escondeu; e usou-a para descobrir segredos, e usou seus conhecimentos para fins distorcidos e maliciosos. Seus olhos e seus ouvidos se aguçaram para tudo o que fosse doloroso. O anel lhe dera poder de acordo com sua condição. Não admira que ele se tornasse muito impopular e fosse evitado (quando visível) por todos os conhecidos. Chutavam-no e ele lhes mordida os pés. Começou a roubar, e a andar por aí resmungando sozinho, e a gorgolejar na garganta. Assim chamaram-no de Gollum, e o amaldiçoaram, e o mandaram ir para bem longe; e sua avó, que desejava a paz, o expulsou da família e o colocou para fora de sua toca (TOLKIEN, J., 2019c, p. 107, grifo nosso).*

O excerto acima é retirado de uma fala de Gandalf na qual o mago narra o processo de corrupção de Sméagol no momento em que seu caráter previamente mesquinho é, aos poucos, intensificado pelo poder corruptor do Anel. Assim, Sméagol acabou utilizando os poderes do artefato para fins

maliciosos e tomou atitudes condenáveis que levou seus conhecidos a evitarem-no: o amaldiçoaram e sua avó o expulsou.

O processo de transformação de Sméagol que culminará em Gollum perpassa por um momento de conflito psíquico e vulnerabilidade do eu, conforme ocorre com o duplo, de acordo com o assinalado por Bravo sobre essa temática. Isso também vai ao encontro do que aponta Santos (2009, p. 75), haja vista que o sujeito cindido “libera partes aprisionadas em si mesmo, projeta seus demônios interiores (ansiedades, perturbações, medos, angústias e etc.), e, extraordinariamente, materializa-os na forma de um segundo ‘eu’”.

Em Tolkien, o domínio da cisão, Gollum, se intensificará e dominará o ser quase que por completo após a criatura ser expulsa de sua família e se transformará no ser encontrado por Bilbo em *O Hobbit*. Uma das características que evidencia o duplo em Sméagol-Gollum é sempre falar sozinho e na primeira pessoa do plural, justamente “por não ter ninguém mais com quem falar” (TOLKIEN, J., 2021, p. 119). É possível conjecturar aqui que surgimento do duplo vem, então, como uma das consequências de ter sido expulso e de ter se afastado da sociedade, vivendo recluso por anos, sendo a longevidade outro fator a somar-se nesse processo de degradação e insanidade da personagem. Ambas as identidades coexistem na personagem e manifestam-se concomitantemente – com a predominância de Gollum. A respeito do duplo, segundo Santos (2009, p. 75),

pode acontecer também que as motivações emanadas do próprio ego não se consubstanciem numa entidade autônoma, destacada do sujeito, com o qual ele possa interagir física e verbalmente, mas se manifestem através da emergência de uma segunda personalidade. Neste caso, os duplos não podem coexistir em um único e mesmo espaço, em um único e mesmo tempo. A cada momento, um assume o controle, personifica-se, resultando impossível a interação.

A asserção do estudioso vai ao encontro do que ocorre com a personagem aqui estudada, isto é, as motivações emanadas do ego de Sméagol se manifestam por meio de um segundo ser. Sméagol e Gollum só podem coexistir se uma das identidades ceder o controle. O sujeito, então, é dominado por essa personalidade cindida e passa a viver duplicado sob a forma da criatura Gollum cujo único propósito é o de possuir o Anel do Poder. A vida desse sujeito

resume-se apenas a “asquerosas comilanças furtivas e lembranças ressentidas” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109).

A criatura vive dessa maneira por centenas de anos e só sairá do isolamento que o refúgio de sua toca lhe garantia após perder o Anel do Poder para Bilbo. Somente o anseio de recuperar seu Precioso o tirará de sua reclusão, porém, sua sobrevivência o deixara “desgraçado por completo. Odiava o escuro e odiava a luz mais ainda: odiava todas as coisas, e o Anel mais que tudo” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109, grifo nosso).

Há de se ressaltar a ambivalência – já analisada, anteriormente, no subcapítulo específico sobre os efeitos do Anel – que portar o artefato significava: Sméagol-Gollum odiava e amava o objeto “assim como odiava e amava a si mesmo” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109). Desse modo, a relação da personagem com o Anel que ambiciona é tão ambígua quanto sua relação consigo mesmo. Não somente, no que concerne ao âmbito do duplo, “o encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo” (BRAVO, 2000, p. 275), o que no caso de Sméagol-Gollum é um odiar e amar seu próprio ser, com a mesma intensidade que ama e odeia o artefato que ambiciona.

Sob essa perspectiva, esse amar e odiar de Sméagol-Gollum revela a condição psíquica deturpada desse ser cindido. A dualidade da personagem está não apenas na cisão do seu ser, mas também em como a criatura sente-se consigo mesma. Seus sentimentos sobre si são tão ambíguos quanto sua personalidade dupla. Embora a personagem seja a mais afetada pelo objeto de Sauron, na perspectiva de Gandalf, ainda há uma possibilidade de cura:

“Mas isso, [lembrar-se de sua vida enquanto Hobbit] é claro, só acabaria enfurecendo mais a parte malvada dele – a não ser que pudesse ser conquistada. A não ser que pudesse ser curada.” – Gandalf suspirou. – “Ai! para ele existe pouca esperança disso. Porém não nenhuma esperança. Não, apesar de ele possuir o Anel por tanto tempo, quase no limite de sua lembrança. Pois fazia muito que ele não o usara por longo tempo: na treva negra raramente era necessário. Certamente ele jamais havia ‘minguado’. Ainda está fino e rijo. Mas é claro que o objeto lhe devorava a mente, e o tormento se tornara quase insuportável” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 108-109).

No fragmento acima, Gandalf refere-se a sua busca por respostas sobre o misterioso Anel que Bilbo dera para Frodo. Conforme a ótica do mago, embora pouca, ainda havia esperança para Sméagol-Gollum, uma vez ele “não estava completamente arruinado”, haja vista que a criatura havia “demonstrado mais resistência do que até um dos Sábios poderia imaginar – como um hobbit demonstraria. Havia um cantinho de sua mente que ainda lhe pertencia, e uma luz passava por ali, como que por uma fresta no escuro” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 108).

Assim, seria justamente o atual portador do Anel quem iria se compadecer e tentar resgatar Sméagol de suas trevas. Embora Frodo tenha, inicialmente, sentido repulsa da criatura e sentido remorso por Bilbo não ter matado a “vil criatura quando teve a chance” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 114), mais tarde, ao conhecer Gollum, Frodo se sensibilizaria com o sujeito. O hobbit até mesmo o acolheria: “pobre coitado! Ele não nos fez mal” (TOLKIEN, J., 2019d, p. 887), diria Frodo ao ter uma oportunidade de matar Gollum.

Desse modo, uma das leituras possíveis sobre a relação que se estabelecerá entre as personagens, é justamente por ocorrer uma identificação por parte de Frodo, haja vista que, tal qual Sméagol, Frodo também sente o fardo de ser um portador do Anel. Nesse sentido, as personagens vinculam-se por meio do objeto que incitou a cisão em Sméagol e cujo um dos poderes é justamente o de corromper o sujeito por meio da dissociação do ser – conforme analisado anteriormente. Assim, essa leitura abre precedente para a hipótese de que Sméagol e Frodo possam atuar como duplos um do outro nessa cascata de cisões.

#### 3.4.1 O duplo entre Sméagol-Gollum e Frodo

Durante um longo trecho da jornada da Comitiva do Anel, na tentativa de furtar o objeto de Sauron, Gollum persegue Frodo furtivamente. A criatura atua então, em um sentido metafórico, como uma sombra do hobbit, o que vai ao encontro dos estudos do duplo, haja vista que a sombra é uma das manifestações dessa temática. Além disso, vale lembrar que a própria simbologia da sombra diz que esse elemento é, “de um lado, o que se opõe à

luz; é de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 842), o que pode ser aplicado a Gollum.

A criatura, enquanto sombra de Frodo, age como uma faceta fugidia, irreal e mutante do próprio hobbit, pois, é válido ressaltar que a cisão Gollum representa o que Frodo poderia se tornar caso cedesse à tentação do Anel. Sméagol-Gollum ainda como uma espécie de espírito perseguidor do Anel, que está sob proteção do hobbit, isto é, sempre à sombra de Frodo e do objeto.

Sméagol-Gollum atua não somente como uma sombra persecutória do portador do Anel, mas também como uma espécie de espelho, cujo reflexo é Gollum. Em outras palavras, é como se, ao se deparar com a criatura, Frodo vislumbrasse em Gollum sua própria alma corrompida pelo artefato de Sauron. Ainda sob o olhar de Rank no âmbito do duplo, o estudioso lembra que

a primeira concepção de alma dos povos primitivos, também a mais importante para a história da humanidade, é a dos espíritos dos mortos, que na maioria dos casos são imaginados como sombras, assim como nós falamos ainda hoje do “reino das sombras”, referindo-nos àqueles que partiram (RANK, 2013, p. 51).

Não por acaso é justamente a morte o destino que aguarda Sméagol-Gollum. A jornada de Frodo tem como objetivo a destruição do Anel – objeto que une o hobbit à criatura e ao Sauron – e o aniquilamento do artefato culminará na morte de Gollum. Assim, com o fim daquele objeto maléfico que, uniu as personagens, ao mesmo tempo em que cindiu esses seres – mas que também as corrompeu –, é também o fim do duplo Sméagol-Gollum. O aniquilamento do Anel é o aniquilamento da criatura que representa a corrupção do sujeito e após 480 anos de prolongamento de uma vida medíocre Gollum pode, enfim, permanecer no “reino das sombras”.

Além disso, conforme já visto, o Grande Anel é, por si só, duplo de Sauron, o que explica que um dos efeitos de corrupção do ser seja o de suscitar a duplicidade nos sujeitos, resultando em uma cascata de duplos. Nesse sentido, identificou-se, até o momento: Sauron, enquanto duplo de Morgoth, pois o maia age como um reflexo de seu mestre. Enquanto o ainu almejava dominar Arda – o Anel de Morgoth –, depositando parte de seu próprio ser e poderio no

planeta, corrompendo-o; Sauron fez o mesmo que seu mestre ao criar o Grande Anel com o intuito de dominar a Terra-média.

Após a cisão de Sauron para confeccionar o Anel do Poder, o artefato vem, então, como duplo do maia. Se Sauron é um reflexo de Morgoth, o Anel é, por sua vez, um reflexo de Sauron. Sméagol sofre a corrupção do objeto e acaba sofrendo com a cisão de sua identidade com o surgimento de Gollum, contudo, a criatura ainda se vê no Anel. Desse modo, o artefato também pode ser lido como uma espécie de duplo de Sméagol, enquanto Gollum seria fruto dessa duplicação. Por conseguinte, existe ainda a possibilidade de se realizar uma análise do duplo entre Sméagol-Gollum e Frodo, fechando essa cadeia de duplos.

Embora Frodo não se torne um Gollum, a personagem sofre os efeitos de ser um portador do Anel e esses efeitos são intensificados pelo fato de a personagem carregar o artefato muito próximo a si por um período longo de tempo, concomitantemente em que se aproxima de Mordor – o objeto torna-se mais poderoso quanto mais próximo de seu mestre e do local que fora criado.

Assim, o efeito do duplo em Frodo pode ser observado ao se analisar a relação construída entre o hobbit e Sméagol. Sob essa perspectiva, a leitura de Pageaux (2011, p. 61), no que concerne ao olhar do outro, poderá contribuir com essa análise, pois segundo o estudioso “eu ‘olho’ o Outro – mas a imagem do Outro veicula também uma certa imagem de mim mesmo”. Em outras palavras, Santos (2009, p. 74) explica que

a primeira modalidade de duplo, o duplo exterior, dá-se quando há o confronto entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável: de um lado, tem-se o “eu”, do outro, aquele que é por ele percebido como diferente, isto é, o outro. Este outro pode ser uma pessoa já conhecida ou um estrangeiro, no sentido de alguém proveniente de outra região, estado, país, classe ou meio, do sexo oposto e dotado de opção sexual inversa – em outras palavras, estrangeiro ao contexto. O que o torna distinto são os seus padrões de comportamento, suas crenças, seus conhecimentos, seus costumes e valores. Por conta disso, torna-se um indivíduo que causa espanto ou admiração pela novidade. Desse confronto e convivência de alteridades pode suscitar a identificação de um com o outro, o que equivale dizer o reconhecimento do outro como sendo o seu duplo.

Desse modo, a identificação de Frodo ocorre também no que tange a sua capacidade de se enxergar em Sméagol, uma vez em que a sina da criatura, nas palavras de Gandalf, “poderia ter acontecido a outros” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 108) e até mesmo a alguns hobbits que o mago já conhecera – o que revela que tornar-se um Gollum poderia ter sido o fado de Bilbo ou de Frodo. As palavras de Gandalf contribuem para que surja em Frodo um sentimento duplo de empatia e compaixão por Gollum.

Surge também a ambivalência de reconhecê-lo como a um semelhante, ao mesmo tempo em que ocorre o estranhamento provocado por essa criatura, uma vez que “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade” (KRISTEVA, 1994, p. 10). Assim, Frodo se vê nesse ser, que de tão desfigurado física e mentalmente pela ambição, acaba servindo-lhe como um reflexo de si. Nesse sentido, vale recuperar as palavras de Santos (2009, p. 75) sobre a relação com o outro:

A relação com o outro, seja ele interno ou externo, favorece a percepção do estrangeiro que nos habita, pois esse contato provoca o retorno do indivíduo sobre si mesmo, na tentativa de se entender. É por isso que o tema do duplo na literatura desconstrói identidades. O duplo desfaz a idéia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade.

De acordo com o estudioso, o contato com esse outro – quer seja interno, ou externo –, acaba contribuindo para que haja uma reflexão sobre si, o que acaba desconstruindo identidades. Ocorre isso, então, com Frodo ao deparar-se com Sméagol-Gollum: a percepção que o hobbit tem de si mesmo é destruída pela criatura. Vale ressaltar que Sméagol também já fora um hobbit, sua situação degradante ocorrera devido ao mesmo objeto que Frodo agora carregava e a sina daquela criatura servia para revelar ao herói o que poderia ocorrer consigo acaso falhasse em sua missão. Observa Sam, perspicazmente: “Vamos ser três pequenos Gollums preciosos enfileirados se isto continuar por muito tempo” (TOLKIEN, J., 2019c, p.906).

Nesse sentido, é possível que Frodo veja em Gollum seu próprio reflexo, como se estivesse frente a um espelho, cuja imagem “oferece não a coisa, mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo

ou tal plano”, segundo afirma Rosset (2008, p. 91) no âmbito dos estudos do duplo. Sob essa perspectiva, Gollum representaria, então, um reflexo que projeta aquilo que Frodo poderia vir a se tornar acaso fosse corrompido pelo artefato, tal qual ocorrera com a criatura. Não somente, a identificação entre Frodo e Gollum também pode ser constatada, novamente, por meio do olhar de Sam:

Por um momento pareceu a Sam que seu mestre crescera e Gollum encolhera: uma sombra alta e severa, um senhor poderoso que ocultava seu brilho em uma nuvem cinzenta, e a seus pés um cãozinho choramingando. No entanto, de algum modo os dois eram semelhantes, e não estranhos; conseguiam alcançar a mente um do outro. Gollum ergueu-se e começou a patear Frodo nos joelhos, bajulando-o (TOLKIEN, J., 2019d, p. 892, grifo nosso).

Ao se levar em consideração as percepções de Sam sobre a relação de Frodo e Gollum no fragmento acima, cabe ressaltar aqui que, naquele momento, Frodo já portava o Anel há quase 18 anos<sup>146</sup> e estava sob a influência do artefato. Além disso, estavam a caminho de Mordor, o que aumentava o poder do objeto sobre o portador, o que explica a imponentia que Sam notara em seu mestre. Frodo também é tomado por “uma sombra alta e severa” e torna-se “um senhor poderoso”, ao mesmo tempo em que tem seu brilho oculto pela “nuvem cinzenta” do Anel do Poder.

Frodo parecia maior, pois havia crescido – tal qual ocorrera com Galadriel, conforme explorado anteriormente –, ao passo que Gollum diminuía, ou seja, ambos portadores do Anel, agora colocam-se como mestre e servo. Não somente, Gollum é animalizado e comparado a um cãozinho que choraminga, mas, ao mesmo tempo, Frodo e Gollum ainda eram semelhantes, isto é, como duplos.

Também tinham a capacidade de “alcançar a mente um do outro”. Embora a percepção de Sam seja em um sentido metafórico, é possível compreender que é como se Frodo e Gollum estivessem tão vinculados pelo artefato que suas mentes estivessem interligadas e que se reconhecessem um

---

<sup>146</sup> Frodo ganhara o Anel em 22 de setembro de 3001 e o artefato é destruído em 25 de Março de 3019 da Terceira Era.

no olhar do outro. Assim, nas palavras de Pageaux (2011, p. 61) no que concerne ao olhar do outro:

Queremos dizer “o Outro” (por imperiosas e complexas razões, quase sempre) e, ao dizer “o Outro” negamo-lo e dizemo-nos a nós próprios. De certo modo, dizemos também o mundo que nos rodeia, dizemos o lugar de onde partiu o “olhar”, o juízo sobre o Outro: a imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo (espaço original e estranho) e eu próprio

Sob essa perspectiva, é possível compreender que a compaixão (TOLKIEN, J., 2019d, p. 890) que Frodo, inesperadamente, sentiu de Gollum, é, de certo modo, pena também de si mesmo por se identificar naquela miserável criatura. A piedade e a empatia que Frodo sente de Gollum acaba por contribuir para uma transformação na criatura e é possível observar a prevalência de Sméagol sobre Gollum, como, por exemplo, no momento em que Frodo propõe que a criatura lhe faça uma promessa como prova de sua confiança: “‘Sméagol’, disse Gollum, subitamente e com clareza, arregalando os olhos e fitando Frodo com uma estranha luz. ‘Sméagol vai jurar sobre o Precioso.’” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 891, grifo nosso).

Vale ressaltar que nesse fragmento a criatura refere-se a si mesma como Sméagol, não como Gollum. Essa variação nominal é textualizada em Tolkien de acordo com a prevalência de uma identidade sobre a outra e no trecho citado a personalidade que prevalece é a de Sméagol, o que corrobora a hipótese de que o modo empático no qual Frodo lida com a criatura influencia na dominância da cisão Sméagol e não na de Gollum.

Após Frodo aceitar os serviços da personagem, opera-se na criatura um processo de subserviência. Essa faceta da criatura, inicialmente, é uma maneira ardilosa de manipular os hobbits e convencê-los de sua serventia para manter-se vivo e para tentar usurpar o Anel. Entretanto, a cisão Sméagol reconhece a confiança que Frodo deposita nele, o que pode ser observado por meio do excerto que se segue:

Desde aquele momento dominou-o [em Sméagol] uma mudança que durou algum tempo. Falava com menos chiados e choros e falava diretamente a seus companheiros, e não a si mesmo como precioso. Encolhia-se e se esquivava quando chegavam junto dele ou faziam algum movimento súbito e evitava o toque

de suas capas-élficas; mas era amistoso e, na verdade, deploravelmente ávido por agradar. Cacarejava ao rir e cabriolava se alguém fazia uma brincadeira, ou mesmo quando Frodo lhe falava com bondade, e chorava quando Frodo o censurava (TOLKIEN, J., 2019c, p. 892-893, grifos nossos).

Assim, após Sméagol ser aceito por Frodo, parte das características que a criatura havia adquirido pelos anos de reclusão vivendo unicamente para suprir a ambição pelo Anel de Sauron, começam a, gradativamente, se reduzir. Sméagol passa a falar com os hobbits, ao invés de dialogar sozinho com o Precioso (vale lembrar que Precioso é o modo como ele costuma chamar o Anel). Além disso, instaura-se na criatura uma faceta amistosa de sua identidade e torna-se “deploravelmente ávido por agradar”.

Cabe ressaltar aqui que essa mudança em Sméagol ocorre devido, inicialmente, ao medo que a criatura nutre dos dois hobbits, por isso o reflexo de se encolher e se esquivar. Mas, não somente, Sméagol é uma criatura dúbia e, embora essa transformação seja devido em parte à confiança que Frodo depositara nele, Gollum ainda o atormentava e empenhava-se em dominar o ser. Além disso, soma-se ainda a ambição em obter o Anel do Poder que está com Frodo, nesse momento.

Assim, Sméagol acaba por agir de forma lisonjeira. Segundo Aristóteles, no que concerne à lisonja: “Com efeito, o lisonjeiro é um amigo em posição inferior, ou finge ser tal ao mesmo tempo que simula amar mais do que é amado” (ARISTÓTELES, 1984, p. 180, grifo nosso). Desse modo, é possível aplicar os preceitos de Aristóteles nas atitudes de Sméagol. A personagem se utiliza da lisonja como uma maneira de mostrar sua inferioridade a Frodo, isto é, a criatura age dessa forma com o intuito de demonstrar para seu novo mestre que é confiável e merece sua aprovação, ao mesmo tempo em que coloca Frodo como superior. À medida em que seguem viagem, aproximando-se de Mordor, é possível notar novas mudanças no comportamento de Sméagol:

Sam pensou outra vez sentir uma mudança em Gollum. Ele estava mais bajulador e aparentemente amistoso; mas Sam às vezes surpreendia algumas expressões estranhas em seus olhos, especialmente dirigidas a Frodo; e ele voltava cada vez mais ao seu antigo modo de falar (TOLKIEN, J., 2019c, p. 908, grifos nossos).

Ao se levar em consideração o olhar de Sam, é possível inferir que Gollum está, aos poucos, tentando dominar a identidade de Sméagol. Cabe lembrar que estão se aproximando cada vez mais dos portões de Mordor, o que intensifica o poder do Anel sobre as personagens e isso ocorre em especial sobre Frodo, que porta o artefato e em Sméagol-Gollum, que o portou por centenas de anos.

A criatura, então, começa a sentir cada vez mais a batalha interna que sua essência cindida sofre e divide-se entre “a pressão do Olho, o desejo do Anel que estava tão perto e sua promessa humilhante feita meio pelo medo do ferro frio” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 909). Sob essa perspectiva, é novamente sob o olhar atento de Sam que Sméagol-Gollum é flagrado em um intenso debate consigo mesmo que revela não apenas seus conflitos, mas também um verdadeiro duelo pelo domínio da personagem:

Sméagol estava debatendo com algum outro pensamento que usava a mesma voz, mas fazia-a quinchar e chiar. Uma luz pálida e uma luz verde alternavam-se em seus olhos enquanto ele falava.

“Sméagol prometeu”, disse o primeiro pensamento.

“Sim, sim, meu precioso, veio a resposta, “nós prometeu: salvar nosso Precioso, não deixar Ele pegar – nunca. Mas vai para Ele, sim, mais perto a cada passo. O que o hobbit vai fazer com ele, nós se pergunta, sim, nós se pergunta.”

“Não sei. Não posso fazer nada. O mestre tem ele. Sméagol prometeu ajudar o mestre.”

“Sim, sim, ajudar o mestre: o mestre do Precioso. Mas se nós fosse mestre, então poderia ajudar nós, sim, e ainda assim manter promessas” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 911-912).

Por meio do excerto acima, é possível constatar o impacto de uma personalidade dupla agindo de maneira intensa no sujeito. Ocorre aqui, de um lado, um influenciável Sméagol caracterizado por “uma luz pálida” no olhar, em contraposição com seu duplo Gollum, que é diferenciado por seus guinchos e chiados na voz e por “uma luz verde em seus olhos”. Além disso, não é por acaso que Sam se ateu justamente aos olhos da criatura, pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 653), a simbologia do olhar explica que ele é “carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime”.

O olhar de Gollum é caracterizado por uma luz verde, enquanto Sméagol já traz um olhar pálido, indicando a subserviência da criatura ao seu duplo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 653), ainda no âmbito da simbologia: “o olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação”, o que, em Tolkien, prenuncia o fracasso de Sméagol em resistir a Gollum e a ambição pela posse do Anel do Poder. Por conseguinte, no fragmento supracitado, Gollum empenha-se em manipular Sméagol, convencendo-o, por meio de sua lábia sagaz, que a promessa feita a Frodo foi, na verdade, a de salvar o Precioso e de não permitir que Sauron o pegue, assim, ele argumenta que estão a caminho de Mordor, domínio do Senhor Sombrio.

Contudo, Sméagol mantém-se irredutível, pois fez uma promessa para Frodo, a promessa refere-se a ajudar ao mestre e não ao Precioso. Porém Gollum tenta persuadi-lo, seduzindo-o por meio da ambição de tornaram-se mestres, pois, dessa maneira, a promessa se manteria, o que é contra-argumentado, pois “Sméagol disse que ia ser muito muito bom” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 912). Nesse ponto, é possível notar não somente que a personagem refere-se a si mesma ora como Sméagol, ora como Gollum, a depender da cisão que domina o diálogo, mas também o efeito da grandiloquência suscitada pelo Anel do Poder:

“Não, meu doce. Olhe, meu precioso: se nós tem ele, então nós pode escapar, até Dele, eh? Quem sabe nós fica muito fortes, mais fortes que Espectros. Senhor Sméagol? Gollum, o Grande? O Gollum! Comer peixe todo dia, três vezes por dia, frescos do mar. Mui Precioso Gollum! Precisa ter ele, Nós quer ele, nós quer ele, nós quer ele!” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 912, grifos nossos).

O fragmento acima evidencia a ambição suscitada pelo Anel, em que Gollum – tal qual ocorrera com Galadriel – ilude-se com a falsa promessa de poder que o objeto poderia lhe conferir. Vale lembrar que esse poder é ilusório devido às próprias características do Anel – exploradas anteriormente no subcapítulo específico sobre o artefato. Em outras palavras, a personagem engana-se com uma grandiloquência que nunca poderia cumprir-se.

É importante ressaltar aqui que essa característica de tornar-se supremo é a ambição de Sauron e que foi transposta para Gollum, ou seja, o

Anel, oriundo do maia, é grandioso por si só. Nesse sentido, o objeto, enquanto sujeito, possui suas próprias ambições, por isso, ao exercer seu poder e vontades em Sméagol-Gollum, o artefato suscitou em uma personagem pequena, mesquinha e simplória uma ambição tão desprezível quanto seu caráter: a ambição de comer peixes.

Desse modo, enquanto o Anel incita em Gollum suas próprias ambições, isto é, tornar-se grande, forte e senhor, as ambições de Sméagol são simplórias e restringem-se em comer peixes todos os dias, três vezes por dia, frescos do mar. Por conseguinte, cabe observar ainda a luta entre o duplo, em que Sméagol ambiciona manter a promessa feita para Frodo, já Gollum ambiciona tomar o Anel para si, o que implica em trair seu mestre:

A cada vez que o segundo pensamento falava, a mão comprida de Gollum se arrastava devagar, tentando alcançar Frodo, e depois era puxada de volta com um movimento brusco quando Sméagol voltava a falar. Por fim ambos os braços com os dedos fletidos e crispados, moveram-se para agarrá-lo pelo pescoço. (TOLKIEN, J., 2019c, p. 912-913, grifos nossos).

Essa batalha interna que ocorre no sujeito denota uma insanidade oriunda do domínio da ambição, em que ambas as cisões lutam entre si pelo domínio do ser e tentam impor seus anseios sobre ele. Isso fica evidente não apenas por meio da acirrada discussão entre os dois diferentes aspectos da personalidade cindida da criatura, mas também pelo impulso que Gollum demonstra ter em agarrar Frodo pelo pescoço e que é contido por Sméagol. Embora, ao final, a cisão manipuladora vença o debate, é notório o esforço do sujeito em manter o controle sobre sua mente. O embate travado entre as duas identidades da criatura pode ser compreendido pelo que explica Bravo (2000, p. 263), no âmbito dos estudos do duplo:

O duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa).

Nesse sentido, ao aplicar as elocubrações de Bravo em Tolkien é possível observar todos esses fatores em Sméagol-Gollum: ao mesmo tempo em que cada identidade é única e diferente, ambas coabitam um mesmo ser e, assim, são também idênticas e opostas. Sméagol-Gollum é, tão somente paradoxal, pois é interior e exterior concomitantemente e está aqui e lá ao mesmo tempo. Sméagol é oposto e complementar de Gollum e cada qual provoca atração e repulsa no outro, conforme visto na análise acima.

Por conseguinte, conforme Sméagol vai perdendo o domínio sobre si e Gollum vai reassumindo o controle do sujeito e voltando a, gradativamente, dominar o ser, a personagem vai sendo caracterizada cada vez mais por meio de sua insanidade. Nesse sentido, a insanidade de Sméagol se intensifica, além de voltar com seus trejeitos animalizados e com elementos próprios da monstruosidade – aspectos que ainda serão exploradas nos próximos subcapítulos. Isso é evidenciado no seguinte fragmento: “Gollum o recebeu com o deleite de um cão. Cacarejava e tagarelava, estalando os dedos compridos e apalpando os joelhos de Frodo” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 913, grifos nossos).

No que concerne à temática do duplo, a personagem ainda permanece em conflito, mas Frodo “notara que Gollum usara o *eu* e isso normalmente parecia ser um sinal, nas raras aparições, de que alguns restos da velha verdade e sinceridade estavam dominando naquele momento” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 925, grifo nosso). Cabe destacar aqui o que explica Santos (2009, p. 74) sobre o duplo:

A sensação do insólito é o motor de identificação. No contato com o outro, com a diferença que ele suscita, o “eu” sente emergir anseios inconscientes, um outro lado que, até então, desconhecia. Ao deparar-se com seus aspectos essenciais, ele se descobre, de algum modo, análogo. Essa experiência pode até mesmo alterar a sua situação, acarretando uma mudança de conduta.

Ocorre aqui uma dupla identificação: do mesmo modo que Frodo se identifica com Sméagol-Gollum e muda seu olhar sobre uma criatura que chegou a desejar a morte junto a Gandalf, a criatura também se identifica com Frodo. Ambos os sujeitos são portadores do Anel e sofrem uma corrupção única,

havendo, dessa forma, um reconhecimento análogo. Frodo se compadece pela criatura, enquanto Sméagol-Gollum sofre uma mudança comportamental após ganhar a confiança de Frodo.

Sob essa perspectiva, compreende-se aqui que a identificação entre Sméagol e Frodo ocorre devido ao fado em comum. Não somente, uma das hipóteses levantadas nessa tese foi a de que a corrupção proveniente pelo uso do Grande Anel teria a capacidade de dividir o sujeito. Isso acabou resultando em uma cascata de duplos, de acordo com o conceito que está sendo desenvolvido aqui para abarcar o que ocorre em Tolkien. Em outras palavras os seres tolkienianos sofrem uma espécie de cisão em série.

Nesse sentido, compreende-se aqui que o efeito de duplicação em cascata inicia-se com Morgoth ao dividir parte de seus poderes e de seu próprio ser durante a criação de Arda com o intuito de corromper o planeta. Sauron seguiu os passos de seu mestre e também cindiu-se para criar e dar poder ao Um Anel. A partir disso, se observa a duplicação do sujeito que se utiliza desse objeto fruto da corrupção divina. É possível se conjecturar que isso ocorra devido ao fato desse artefato ser oriundo dos desígnios de seres que se cindiram para expandir seus poderes.

Vale lembrar que, conforme já analisado, o Grande Anel carrega consigo a corrupção primordial de Morgoth, que é intrínseca à matéria de Arda e encontrada em especial no ouro – material utilizado por Sauron para a confecção do artefato. Assim, além do Anel ser inerentemente duplo de Sauron, de acordo com o que já foi explorado anteriormente, o objeto acaba sendo, de certa forma, duplo também do próprio Morgoth.

A natureza do artefato já explicaria por si só o porquê de os sujeitos acabarem sofrendo com a duplicação. Porém, ocorre ainda a cisão do ser devido aos efeitos que o Grande Anel causa naqueles que o portam. Foi constatado que, ao ter a chance de conquistar o objeto para si, Galadriel vislumbrou-se de maneira cindida – bela e terrível. Sméagol teve sua identidade dividida com o surgimento de Gollum e Frodo, por sua vez, aparece aqui como duplo desse ser já cindido por si só. O que se tem ao final é um efeito cascata de sujeitos fragmentados pela corrupção desse artefato, isto é, a ambição suscitada pelo Anel do Poder acaba resultando essa cascata de duplos.

Dando prosseguimento, em determinada circunstância Sméagol-Gollum acaba sendo capturado pelo grupo de Faramir e acredita ter sido traído por Frodo. Nesse sentido, a criatura reage contra seu mestre e por meio de sua declaração, é possível depreender o quanto a criatura foi consumida por sua ambição: “‘Nós está perdidos, perdidos’, disse Gollum. ‘Sem nome, sem afazeres, sem Precioso, nada. Só vazio.’” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 986).

A sobrevivência de Sméagol baseava-se unicamente em nutrir sua ambição pelo Precioso e em comer peixes. Após ganhar a confiança de Frodo, ele passa por uma mudança que deixa suas duas personalidades em crise, logo não possui sequer um nome. Ser ao mesmo tempo Sméagol e Gollum significa também não ser nenhum dos dois: sem afazeres, porque seu mestre – sob sua perspectiva – o traíra e não tem mais a quem servir; sem seu Precioso – sua maior ambição –, já que o objeto está com Frodo, a criatura sente-se sem nada. Assim, Sméagol-Gollum é “só vazio” e encontra-se totalmente perdido.

Vale ressaltar aqui que, segundo Bravo (2000, p. 264), no âmbito dos estudos do duplo, “a partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)” (BRAVO, 2000, p. 264). Em outras palavras, de acordo com Santos (2009, p. 69), verifica-se então, que após um gradativo afastamento do duplo homogêneo, ao final do século XVI

ocorre uma abertura para o espaço interior do homem e o duplo passa a figurar a desagregação da personalidade, assinalando, assim, uma radical mudança em sua concepção. Quando o duplo passa a representar a divisão do “eu” – no século XIX – e, até mesmo, o seu fracionamento infinito – este já no século XX –, é a heterogeneidade, e não mais a unidade, que se problematiza.

Sméagol-Gollum vem como um representativo de sua época, uma vez que ocorre na personagem não somente a quebra da unidade, mas seu fracionamento infinito, que culmina inclusive no aniquilamento do eu. Esse fracionamento infinito que observa-se nesse período também vai ao encontro da fragmentariedade encontrada no modernismo, o que corrobora com o que foi visto anteriormente sobre a literatura tolkieniana integrar, de certa forma, o

modernismo inglês. Além disso, Santos (2009, p. 69-70) também reforça o protagonismo da subjetividade que se instaura ao longo do século XIX, em que o âmago dos estudos científicos centram-se particularmente no eu, tal qual verifica-se na temática do duplo, cuja orientação passa a ser mais subjetiva:

*Alter ego* é uma das primeiras denominações do duplo, o que demonstra uma orientação subjetiva. Esta designação já assinala a idéia da heterogeneidade intrínseca do ser: o homem é visto como um ser dividido entre um “eu” e um *alter ego* Santos (2009, p. 70)

Desse modo, o que ocorre com Sméagol-Gollum é justamente essa divisão no sujeito entre seu eu e o seu *alter ego*. Nesse caso, o duplo irrompe-se aqui tal qual explica Santos (2009, p. 71): “o *outro* habitado por uma interioridade, que é ao mesmo tempo idêntico e diferente do ‘eu’ – até mesmo oposto –, uma espécie de reflexo”, o que corrobora com a insanidade da personagem, uma vez que esse outro que habita o eu leva o sujeito à uma crise identitária.

Sob essa perspectiva, é possível compreender que essa crise de identidade da personagem, bem como sua insanidade, estão intrinsecamente relacionadas a sua cisão interior, uma vez em que o duplo, em Sméagol-Gollum, ocorre, justamente, devido aos seus conflitos de caráter decorrentes de sua ambição pelo Anel do Poder. Nesse sentido, ao se trabalhar aqui com a temática do duplo na personagem, faz-se necessário também estudar como se dá a insanidade na criatura.

#### 3.4.2 A insanidade como consequência do duplo

Ao se trabalhar com *O Senhor dos Anéis* é válido lembrar que no que concerne ao momento histórico em que o romance foi publicada, Moraes (2002, p. 27, grifo nosso) assinala que “não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da Segunda Grande Guerra. Ainda que sob certos disfarces, sua decapitação já vinha sendo anunciada há algumas décadas”. Embora a estudiosa refira-se mais especificamente à decapitação artística em um sentido literal, é possível aplicar os preceitos de Moraes em Tolkien em um sentido metafórico, isto é, no sentido de decapitação da mente. Aqui, a temática

da decapitação nas artes, usual nesse período, ocorre por meio da insanidade de Sméagol.

Não obstante, embora essa pesquisa tenha seu foco na análise de um ser fictício, é possível aplicar os estudos realizados sobre a mente humana em uma personagem literária – conforme estudado no subcapítulo sobre a ambição na literatura. Isso é possível pois, não somente a literatura tem a capacidade de representar a realidade, como também a construção de uma personagem pode ser realizada com a profundidade necessária que exprima a verossimilhança entre vida e arte.

Por conseguinte, no que concerne ao estudo das doenças, cabe lembrar que “no século XX, a repelente e angustiante doença que se tornou índice de sensibilidade superior, veículo de sentimentos ‘espirituais’ e descontentamento ‘crítico’, é a insanidade” (SONTAG, 1984, p. 24). Desse modo, o duplo em Sméagol relaciona-se justamente com a doença que, de acordo com a estudiosa, marca o século XX. Ainda no âmbito dos estudos sobre a doença, segundo Sontag (1984, p. 29, grifos nossos),

a doença aparece como castigo sobrenatural, como possessão pelo demônio e como o resultado de causas naturais. Para os gregos, a doença podia ser gratuita, mas podia ser também merecida (por falta pessoal, transgressão coletiva ou crime praticado por ancestrais). Com o advento do cristianismo, que impôs noções mais moralizadas da doença, como de tudo o mais, gradualmente evoluiu um ajustamento mais estreito entre a doença e a “vítima”. A noção de doença como castigo produziu a idéia de que uma enfermidade podia ser um castigo particularmente justo e adequado.

Assim, aplicando os preceitos de Sontag sobre a doença na personagem tolkieniana, a insanidade de Sméagol poderia ser lida sob tal perspectiva, uma vez em que sua natureza só foi cindida após o sujeito ter sido tomado por uma ambição impossível de se concretizar. Em outras palavras, é como se a personagem fosse, de certo modo, possuída pelo demônio que constitui o Anel, isto é, a essência de Sauron. Essa hipótese também pode ser corroborada ao se considerar o duplo entre Sméagol-Gollum e o artefato – conforme analisado anteriormente. Por meio do Anel, a personagem teria sido, então, possuída pela essência daquele que representa o demônio.

Além disso, há de se considerar também a natureza cristã que circunda a literatura tolkieniana – relação confirmada não só pelo próprio texto, mas também pelo autor. Desse modo, a doença de Sméagol pode ser compreendida, inclusive, como merecida, ou seja, uma espécie de castigo, haja vista que a personagem cede à tentação do objeto que é criação do próprio demônio. Cabe aqui ainda interpretar o Anel de Sauron como uma alusão à maçã que levou Adão e Eva à queda. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 573), sobre a simbologia da maçã:

A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam [...]. Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda.

Nesse sentido, tal qual a simbologia da maçã, o Anel de Sauron possui sentidos distintos, conforme já abordado. Dentre seus diferentes significados, o artefato pode ser relacionado ainda às simbologias que a maçã carrega, uma vez em que ambos são um meio de conhecimento – o Anel confere poder ao seu portador e poder é uma forma de conhecimento – e conferem a imortalidade, porém ambos também podem provocar a queda do ser.

Dando prosseguimento, ainda no campo das doenças, a saúde já foi definida “como ‘o silêncio dos órgãos’ e a doença como ‘a sua revolta’”. A doença é a vontade falando através do corpo, uma linguagem para a dramatização do mental, uma forma de autoexpressão” (SONTAG, 1984, p. 29, grifos nossos). Sob essa ótica, a doença, em Sméagol, poderia ser lida como uma forma de sua mente lidar com o domínio da ambição, a insanidade da personagem seria, nesse âmbito, a linguagem da dramatização mental que a personagem sofre, fazendo sua mente se dissociar.

Assim, na personagem tolkieniana, ocorre uma “interiorização do duplo – reafirmada na hipótese de uma consciência delirante” (MORAES, 2002, p. 102), que por sua vez, o levou a um processo de insanidade. Além disso, com relação ao estudo da cisão de Sméagol em Gollum, a dissociação da

personagem vai ao encontro do que a psicanálise chama de *Spaltung*, ou clivagem.

Em outras palavras, esse é o termo que “se traduz pela coexistência, no cerne do eu, de duas atitudes contraditórias, uma que consiste em recusar a realidade (renegação), outra, em aceitá-la” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 121). Os estudos sobre a “dissociação e discordância” ocorreram, ao final do século XIX, por diferentes pesquisadores. Nesse período, ainda segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 121),

Todos os clínicos da consciência dupla (inclusive o jovem Freud) viam nesse fenômeno — o da coexistência de dois campos ou duas personalidades que se ignoravam mutuamente — uma ruptura da unidade psíquica, que acarretava um distúrbio do pensamento e da atividade associativa e conduzia o sujeito à alienação mental e, portanto, à psicose.

Freud, por sua vez, insere o eu – *ich* – junto ao conceito da dissociação, isto é, tornando o termo conhecido como clivagem do eu, ou *Ichspaltung*. Desse modo, o sentido da clivagem do eu passa a remeter agora a uma “discordância ao cerne do eu, enquanto a psiquiatria dinâmica a situava entre duas instâncias e a caracterizava como um estado de incoerência, mais do que como um fenômeno estrutural” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 121).

Por conseguinte, em 1932, Lacan contribui com a inserção do termo discordância, que vem para diferenciar a insanidade da norma. Nesse sentido, de acordo com o que explica o psicanalista francês, o que ocorre é que “o sujeito humano é duplamente dividido — uma primeira instância separa o eu imaginário do sujeito do inconsciente, e uma segunda instância se inscreve no próprio interior do sujeito do inconsciente para representar sua divisão original” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 121).

Além disso, em Lacan, tal qual ocorre com a psicanalista Melanie Klein, os sentidos da clivagem passam a abranger também a relação entre o indivíduo e o outro. Desse modo, de acordo com os estudos de Klein sobre a clivagem: “a onipotência, a negação e a idealização [...] permitem que o ego primitivo se levante até certo ponto contra seus perseguidores internos e contra uma dependência submissa e perigosa em relação aos objetos amados” (KLEIN, 1996, p. 392, grifos nossos).

Sob essa perspectiva, o conceito psicanalítico da clivagem (do eu) – (*ich*)*spaltung* – pode ser aplicado em Sméagol-Gollum, uma vez que ocorre uma dissociação, ou discordância entre o indivíduo. Em outros termos, Sméagol – ou ainda, conforme já abordado, o *heimlich* –, e o ego primitivo, isto é, Gollum – *unheimlich*. Na personagem tolkieniana, tal qual expressa o conceito da clivagem, ocorre uma ruptura de sua unidade psíquica e isso provoca seu distúrbio, em que o ego primitivo de Sméagol levanta-se contra seus próprios algozes internos. Desse modo, a personagem vive em conflito consigo mesma e seu eu dissocia-se. O eu, em Sméagol, é consumido e escravizado por Gollum.

Segundo Baranger (1956, p. 05, tradução nossa), sobre esse processo de escravização do sujeito dissociado, de acordo com a ótica da psicanálise: “O eu se sente escravo do objeto, não se sente valorizado na própria vida, reduz-se a uma crosta superficial, a uma casca que envolve o objeto idealizado”<sup>147</sup>. Ao aplicar os estudos de Baranger na personagem tolkieniana, é possível interpretar o Anel de Sauron como o objeto que escraviza o eu, em Sméagol, ao mesmo tempo em que Gollum também poderia ser lido como esse objeto que escraviza o eu.

Por conseguinte, a dissociação também é estudada no âmbito da psiquiatria. Muitas vezes, confundida com o diagnóstico de esquizofrenia, Faria explica que isso ocorre, pois os “sinais têm alguma semelhança” (FARIA, 2016, p. 12). Assim, no que concerne às dissociações, Faria explica que o Transtorno Dissociativo de Identidade pode ser “conhecido também como ‘distúrbio de personalidade múltipla’, ‘transtorno de múltiplas personalidades’ e, popularmente, como ‘dupla personalidade’”. Além disso, ainda segundo o estudioso, “o TDI é tido como caso paradigmático que ‘ilumina’ questões básicas da memória, de fatos e da ficção sobre o conhecimento, a ciência e a identidade”.

Sob essa perspectiva, a coexistência de duas personalidades distintas, em Sméagol, levanta a hipótese de a personagem representar um sujeito com Transtorno Dissociativo de Identidade. Essa hipótese se baseia no *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*, (DSM 5). Assim, com relação ao transtorno, de acordo com o manual, “a característica definidora do

---

<sup>147</sup> “El yo se siente esclavo del objeto, no se siente valor ni vida propia, se reduce a una costra superficial, a una cáscara envolviendo el objeto idealizado” (BARANGER, 1956, p. 05).

transtorno dissociativo de identidade é a presença de dois ou mais estados de personalidade distintos ou uma experiência de possessão.” (APA, 2014, p. 292).

No que concerne ao Transtorno Dissociativo de Identidade, Faria (2016, p. 41-42) também explica que essa condição caracteriza-se justamente pela manifestação no sujeito de “dois ou mais estados de personalidade que se apresentam de modo alternado, os quais são chamados de alter, autoestados ou identidades”. De acordo com a 11ª revisão da *Classificação internacional de doenças* (CID-11), da Organização mundial da saúde (OMS):

O transtorno dissociativo de identidade é caracterizado pela ruptura da identidade em que há dois ou mais estados de personalidade distintos (identidades dissociativas) associados a descontinuidades marcantes no sentido de self e agência. Cada estado de personalidade inclui seu próprio padrão de experiência, percepção, concepção e relacionamento consigo mesmo, com o corpo e com o ambiente. Pelo menos dois estados de personalidade distintos assumem recorrentemente o controle executivo da consciência e do funcionamento do indivíduo na interação com os outros ou com o ambiente, como no desempenho de aspectos específicos da vida diária, como paternidade ou trabalho, ou em resposta a situações específicas<sup>148</sup> (OMS, 2022, n.p., tradução nossa).

Nesse sentido, as características encontradas na personagem tolkieniana parecem corresponder ao que é apresentado pelo CID-11, pois ocorre em Sméagol uma ruptura de sua identidade em que ocorrem dois estados de personalidade distintos. Além disso, a análise da criatura mostrou que as duas diferentes cisões da personagem assumem o controle de sua consciência de maneira recorrente.

Por conseguinte, no que concerne ao transtorno dissociativo de identidade, o DSM 5 ainda explica que a “manifestação ou dissimulação desses estados de personalidade variam em função da motivação psicológica, do nível

---

<sup>148</sup> “Dissociative identity disorder is characterised by disruption of identity in which there are two or more distinct personality states (dissociative identities) associated with marked discontinuities in the sense of self and agency. Each personality state includes its own pattern of experiencing, perceiving, conceiving, and relating to self, the body, and the environment. At least two distinct personality states recurrently take executive control of the individual’s consciousness and functioning in interacting with others or with the environment, such as in the performance of specific aspects of daily life such as parenting, or work, or in response to specific situations” (OMS, 2022, n.p.).

de estresse, de conflitos e dinâmicas internas e da resiliência emocional” (APA, 2014, p. 292), tal qual ocorre com Sméagol-Gollum ao enfrentar seus conflitos internos sobre sua lealdade a Frodo.

Ademais, ainda de acordo com o DSM5 sobre o transtorno aqui estudado: “emoções fortes, impulsos e até mesmo a fala ou outras ações podem emergir repentinamente, sem um sentido de domínio ou controle pessoal.” (APA, 2014, p. 293), o que também ocorre com a personagem tolkieniana. Em Tolkien, a cisão de Sméagol recebe a alcunha de Gollum, justamente pelo hábito de gorgolejar que a criatura adquire, por exemplo. Não somente, no momento em que as duas facetas lutam pelo domínio de sua identidade, ambas as cisões têm o reflexo de levar a mão em direção ao pescoço de Frodo e, em seguida, retirá-la, sem um controle pessoal sobre suas distintas personalidades.

Sob essa perspectiva, as peculiaridades próprias de Sméagol vão ao encontro ao que foi encontrado nos estudos psicanalíticos e psiquiátricos sobre a dissociação de identidade. Isso corrobora com a hipótese apresentada, nesta tese, de que a criatura tolkieniana possa a ser uma personagem representante desse transtorno de personalidade.

Dessa maneira, o duplo, em Sméagol, é construído de modo a contribuir com a insanidade da personagem, aprofundando-a e tornando-a mais complexa. Além disso, ao se considerar que o duplo ocorre devido a uma ambição inatingível, é possível depreender que a insanidade de Sméagol também se dá, por sua vez, em consequência dessa mesma ambição.

Por conseguinte, além da ocorrência do duplo e da insanidade aqui explorados, o domínio passional na criatura cindida acarreta também em outras transformações. Há de se ressaltar que no período em que *O Senhor dos Anéis* circunscreve-se, isto é, “numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços” (MORAES, 2002, p. 59), pois “à fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (MORAES, 2002, p. 59).

Desse modo, essa foi uma época regida pela fragmentariedade, e a monstruosidade vem como uma forma de se trabalhar com o esfacelamento corporal. Sméagol-Gollum, por sua vez apresenta também elementos que permitem a possibilidade de uma análise sob a ótica de temáticas como a da monstruosidade. Assim, há de se levar em consideração a hipótese de que a

ambição de Sméagol, bem como seu exílio e modo de sobrevivência animalizaram-no e o levaram a um processo de monstrificação. Sob essa perspectiva, cabe aqui realizar o estudo da monstruosidade na personagem analisada.

### 3.5 Gollum: a monstruosidade em Sméagol

Conforme foi abordado, no primeiro capítulo desta tese – no tópico J. R. R. Tolkien e a modernidade –, o autor de *O Senhor dos Anéis* foi um escritor literário expoente de uma época crítica, assombrada pelas duas grandes guerras mundiais. Cabe lembrar que Tolkien nasceu ainda no final do século XIX, em 1892, ou seja, em plena modernidade ainda assombrada pelos avanços tecnológicos de sua era precedente. Essas ressalvas são válidas, pois, ainda que o foco analítico desta pesquisa seja o texto literário, é possível refletir sobre a constatação de Moisés (2007, p. 25, grifo nosso):

Embora redundante, creio necessário sublinhar que o campo da análise literária é o texto e apenas o texto, porquanto os demais aspectos literários e extraliterários (a biografia dos escritores, o contexto cultural, etc.) escapam à análise e pertencem ao setor dos estudos literários, segundo conceituam René Wellek e Austin – Warren em sua Teoria da Literatura. Entretanto, como já ficou assente, tais zonas limítrofes serão perlustradas sempre que o texto o requerer, a fim de clarificar pontos obscuros. E perlustradas apenas naquilo que interessa ao texto: o analista pode, por exemplo, excursionar para a biografia do autor, mas voltará obrigatoriamente ao texto, pois o núcleo de sua atenção sempre reside no texto. Em suma: o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária.

Assim, sob os ensinamentos do estudioso, é válido ressaltar que o cerne analítico ainda se mantém no texto, porém faz-se necessário, por ora, considerar também o contexto em que Tolkien viveu. Embora esse seja um dado extraliterário, isso poderá vir a expandir o olhar sobre a ambição em Sméagol-Gollum e contribuir com a análise da obra literária aqui estudada, uma vez em que o período histórico que compreende *O Senhor dos Anéis* é uma época de esfacelamento da figura humana – tema explorado por Moraes –, já prenunciado pela própria temática do duplo:



Se a tópica romântica do “duplo” [...] já sugere a perda da integridade corporal, esta torna-se ainda mais evidente nos monstros, espectros e engrenagens que povoam o imaginário das artes nas primeiras décadas do século XX. Busca-se, assim, realçar a lógica histórica e estética que preside ao intenso processo de desfiguração do corpo humano [...] (MORAES, 2002, p. 21, grifo nosso).

Nesse sentido, a temática do duplo, abordada no subcapítulo anterior, já sugeria essa desintegração corporal. Em Sméagol-Gollum, ainda no âmbito do duplo, isso ocorre por meio da fragmentação da mente, suscitada pela ambição inatingível da personagem. No que concerne à esfera do corpo, essa perda da integridade física é observada pelo processo de monstruosidade sofrido por Sméagol ao se transformar em Gollum.

Além disso, dado o contexto da obra tolkieniana, *O Senhor dos Anéis* acaba refletindo um lado obscuro da modernidade, conforme também já analisado nessa tese no capítulo que aborda a modernidade em Tolkien. Durante o período em que a obra foi escrita e publicada, a sociedade vivenciou “uma complexa transformação da mentalidade europeia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade” (MORAES, 2002, p. 56). Essa instabilidade ecoou na arte, que é tomada por um sentimento de fragmentariedade, de decomposição e de dispersão (MORAES, 2002, p. 56-59). Ocorre, nesse momento, uma “crise fundamental do objeto”, anunciada pela geração artística dessa época:

O objeto industrial, percebido nos seus primórdios como garantia de um progresso indispensável à conquista da natureza, passava a ser considerado perverso, por balizar a vida humana de acordo com as normas da produtividade capitalista. No entre-guerras, a consciência dessa situação ampliou-se entre certos artistas e intelectuais, levando-os a um crescente pessimismo diante de um mundo que se mecanizava mais e mais. (MORAES, 2002, p. 63)

O excerto acima pode ser aplicado em *O Senhor dos Anéis*, pois a crítica contra a mecanização bélica é evidente em Tolkien. O autor reflete aqui esse lado obscuro da sociedade moderna assombrada por guerras. Nessa época, a identidade do ser é rompida, pois “num mundo em que a vida sofria tal ordem de ameaças, não havia outra forma de afirmar a existência humana,

senão recolocando o corpo humano em questão” (MORAES, 2002, p. 88). É compreensível, então, que a arte e a literatura desse momento tenham sido tomadas por monstruosidades, pois “é nos períodos transitórios, de intensa mudança ‘cultural’, que surgem as mais variadas aberrações” (GIL, 2000, p. 172).

Por sua vez, a literatura de Tolkien, de maneira geral, conta com todo um bestiário próprio, repleto de aberrações, e isso pode ser lido como reflexo de seu tempo crítico. Segundo Cohen (2000, p. 03-31), ao analisar a cultura da monstruosidade, esse fenômeno ocorre, pois, “por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos”, tal qual ocorre nesse período de crise vivenciado por Tolkien.

Não obstante, o *legendarium* tolkieniano é, então, permeado de monstruosidades corrompidas por Morgoth e Sauron, tais como os orques, os urukhais, os balrogs, os dragões, entre outros. Vale ressaltar que a presença dessas monstruosidades não descaracterizam o maravilhoso, uma vez que essas criaturas não são percebidas como sobrenaturais nesse universo. Em outros termos, as personagens ali são ordinárias em um universo extraordinário – isto é, extraordinário para o leitor. De acordo Carrol (1990, p. 32),

nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. E o caráter extraordinário desse mundo – a sua distância em relação ao nosso próprio mundo – é muitas vezes marcado por fórmulas como “era uma vez”.

Cabe traçar aqui um paralelo com o que ocorre no horror, haja vista esse gênero é caracterizado justamente pelo oposto do que o estudioso explica no fragmento em destaque. No horror se tem uma criatura extraordinária que invade um universo ordinário e esse é um dos fatores que irá gerar inquietação e provocará a tensão esperada pelo gênero. No caso do maravilhoso a criatura é própria daquele universo, independente de ser monstruosa ou não.

Por conseguinte, dentre as bestialidades presentes no *legendarium*, Sméagol-Gollum destaca-se não por ser uma criatura extraordinária daquele universo, mas sim pela sua pequenez monstruosa. Além disso, a criatura merece destaque também pela sua importância para a narrativa,

encontrando-se no âmago de toda a trama de *O Senhor dos Anéis*, que conta justamente com o fado da personagem para que o enredo se desenvolva e seja encaminhado para a destruição do Anel. É devido a ambição incessante de Gollum que o objeto é, enfim, destruído. Desse modo, Sauron, o antagonista mais poderoso de Arda – haja vista que Morgoth está exilado – é derrotado justamente por uma criatura tão mesquinha e pequena quanto só Gollum poderia ser.

Além disso, as transformações sofridas por Sméagol podem ser lidas como uma crítica à ambição e ao poder que imperam no período vivido por Tolkien. Desse modo, conforme visto anteriormente, Sméagol, outrora um hobbit comum – raça que retrata uma idealização do imaginário do camponês britânico – é dominado por sua ambição em possuir o Anel do Poder e transforma-se na criatura repugnante conhecida como Gollum, cujo único propósito de vida é a posse do objeto.

Por conseguinte, essa ambição inatingível pode ser analisada simbolicamente, uma vez em que há a possibilidade de ler o Anel do Poder como um meio de dominação que seduz, ilude e corrompe aqueles mais suscetíveis a serem corrompidos. Assim, o objeto representa, na verdade, não o poder, mas uma mera ilusão. Para Tolkien, o poder é uma ilusão, e Gollum representa as consequências que essa ambição por um poder ilusório pode causar. Desse modo, o vislumbre de possuir o Anel é só o início do declínio de Sméagol.

Ao ser expulso da sociedade, a personagem passa a viver em cavernas como um animal. Desse modo, em um período em que a arte “bestializa a forma humana, submetendo-a às exigências do mundo animal” (MORAES, 2002, p. 129), Sméagol é a personagem representante de Tolkien da bestialização da forma humana. Após sua expulsão, a criatura é submetida às exigências do mundo animal:

Vagou solitário, chorando um pouco por causa da dureza do mundo, e viajou Rio acima até chegar a um riacho que vinha do alto das montanhas, e seguiu por ali. Apanhava peixes em lagoas fundas com seus dedos invisíveis e comia-os crus. (TOLKIEN, J., 2019c, p. 107).

O trecho acima explica como se deu o início da monstruosidade e da animalização de Sméagol, agora Gollum. Depois de ser expulso por sua

família, a criatura e refugia-se nas raízes das Montanhas Nevoentas e passa a sobreviver por meio de peixes crus que encontrava. Desse modo, o processo de monstrificação de Sméagol em Gollum ocorre também por meio da reclusão sofrida pela criatura, cuja sobrevivência degradante acaba por contribuir com as transformações sofridas pela personagem:

Ali, naquelas profundezas à beira da água escura, vivia o velho Gollum, uma criatura pequena e escorregadia. Não sei de onde veio, nem quem ou o que era. Ele era Gollum – tão escuro quanto a escuridão, exceto pelos dois grandes olhos redondos e pálidos em seu rosto magro. Tinha um barquinho, e ficava remando bem quieto no lago, pois era um lago extenso, e fundo, e mortalmente frio. Movimentava o barco com pés enormes que ficavam pendurados na amurada, mas nunca fazia nem sequer uma onda. Não mesmo. Ficava observando, com seus olhos pálidos, semelhantes a lâmpadas, se apareciam peixes cegos, que ele agarrava com seus dedos compridos, rápidos feito pensamento [...] (TOLKIEN, J., 2021, p. 118, grifos nossos).

Gollum vivera nessas condições durante todo esse tempo e sua reclusão geográfica vai ao encontro do que afirma Cohen (2000, p. 31) sobre a monstruosidade, pois “o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo (que, mais do que um *locus* geográfico, é um *locus* puramente conceitual)”. Por conseguinte, o excerto acima é retirado de *O Hobbit* e descreve a primeira aparição de Gollum no *legendarium* e esse trecho ocorre momentos antes do seu encontro com Bilbo.

Nesse fragmento, a criatura já vivia “numa ilha de pedra coberta de limo no meio do lago” (TOLKIEN, J., 2021, p. 119) há centenas de anos. Cabe ressaltar que, com relação a simbologia do monstro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615), “o monstro é frequentemente associado [...] à água, pertencendo a água ao mundo subterrâneo: o reino subterrâneo é também o domínio do monstro”. Além de Sméagol encontrar refúgio justamente junto à água, a criatura faz seu abrigo em uma ilha:

A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 501)

Assim, aplicando a simbologia sacra da ilha ao contexto tolkieniano, é possível depreender Sméagol-Gollum, enquanto uma criatura profana, ao habitar uma ilha, acaba profanando esse espaço cuja simbologia remete à sacralidade. Além disso, Gollum opta por viver circundado de água, o que não somente é uma característica que Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615) relacionam ao monstro, mas também é algo que contribui com as alterações sofridas pela criatura, em que, tal qual a água, Gollum é “escorregadio” (TOLKIEN, J., 2021, p. 118, grifos nossos) ou é comparado à criaturas aquáticas, ou seja, é descrito como “semelhante a um sapo” (TOLKIEN, J., 2019d, p. 980), por exemplo.

Por conseguinte, soma-se aqui a disforia de não alcançar sua ambição em possuir o Um Anel, aliada a uma vida prolongada e reclusa nos túneis escuros das Montanhas Nevoentas e ao poder de corruptibilidade do objeto, junto a um caráter mesquinho prévio, próprio da personagem. Assim, todos esses fatores acabaram resultando nas transformações sofridas por Sméagol e que acarretaram, também, em sua monstrificação. Há de se considerar que o isolamento social, aliado a uma sobrevivência precária e repulsiva, contribuem progressivamente para que ocorra a degradação do sujeito e domínio de Gollum.

Desse modo, vivendo sozinho como um animal em cavernas escuras e alimentando-se de peixes crus, ocorre a bestialização do ser. A personagem passa a ser descrita sempre de forma animalizada “também fora vista uma criatura estranha, correndo encurvada e com as mãos junto ao solo, como uma fera, porém não em forma de fera.” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 495, grifo nosso). Gollum é, então, caracterizado como uma criatura encurvada, que corre como um animal, isto é, “com as mãos junto ao solo”, bestializado tal qual uma fera, mas, ainda assim, “não em forma de fera”, pois ainda que monstrificado, há resquícios de humanização naquele ser.

Além disso, embora Gollum seja sempre apresentado como mesquinho e pequeno, aqui a criatura assemelha-se a uma fera. Cabe ressaltar que, na primeira publicação de *O Hobbit*, em 1937, Tolkien descrevia a aparição inicial de Gollum sem especificar seu tamanho, porém, na edição de 1966, o autor altera o texto e acrescenta um aposto especificando que a criatura é

“pequena e escorregadia” (TOLKIEN, J., 2021, p. 118). Sobre essa alteração, Anderson (2021, p. 118-119) ressalta que:

Esta revisão foi feita provavelmente em resposta direta às edições estrangeiras ilustradas de *O Hobbit* publicadas antes de 1966. Na maioria delas Gollum é retratado como uma criatura demasiado grande. Na edição sueca de 1947, ele foi desenhado como uma rocha grande, escura, com aproximadamente o tamanho de Bilbo, e na edição alemã de 1957 ele é muitas vezes maior do que Bilbo (suas pernas, pendentes sobre o barco, *são elas mesmas mais compridas do que Bilbo*). Na edição portuguesa de 1962 ele aparece como uma figura barbada e alarmante de se ver, o dobro do tamanho de Bilbo, enquanto na edição japonesa de 1965 ele é como um grande réptil, com provavelmente três vezes o tamanho de Bilbo.

Assim, segundo Anderson, diferentes edições ao redor do mundo ilustravam Gollum demasiadamente grande e não refletia a pequenez do caráter da personagem. Nesse sentido, Tolkien optou por alterar o texto para que a descrição da criatura refletisse sua pequenez. O caráter mesquinho de Gollum equipara-se ao seu tamanho, uma vez em que o monstruoso, não necessariamente, deve ser sempre grandioso. Além disso, essa monstruosidade encolhida pode vir a representar, não somente a índole mesquinha de Sméagol-Gollum, mas também seu vazio e sua insignificância perante o mundo. Segundo Nazário (1998, p. 11-12) sobre o encolhimento do monstro em *O incrível homem que encolheu* (1957), de Jack Arnold:

Aqui, é o universo inteiro que se monstrifica aos seus olhos e o que assombra, nesta fantasia, é a terrível solidão do homem encolhido: seus gritos de socorro jamais serão ouvidos pelos outros; radicalmente separado da espécie e impotente diante desta progressiva e irremediável separação, ele será confundido com a poeira, antes de mergulhar no infinitesimal.

Processo semelhante ocorre com Sméagol-Gollum, pois além de a criatura já pertencer a uma raça diminuta, ocorre sua monstrificação. Assim, cabe a ele enfrentar sua monstruosidade sozinho. Ao mesmo tempo, o fato de ser um Pequeno exacerba sua paradoxal insignificância, pois a criatura carrega um artefato com poderio inversamente proporcional ao seu tamanho, capaz de dominar a todos. Não somente, ainda que de maneira acidental, é justamente

essa pequena criatura monstruosa que destruirá o artefato e será o responsável pelo fim da dominação tirânica de Sauron e da Guerra do Anel.

Por conseguinte, vale retornar ao que se refere ao período histórico compreendido pelo *legendarium*, em que “a silhueta humana desaparecia em função de tudo que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras” (MORAES, 2002, p. 88). Assim, é compreensível que a literatura tolkieniana esteja repleta de criaturas monstruosas, tal qual Sméagol-Gollum. Nesse sentido, de acordo com Cohen 2000, p. 26-27), sobre o estudo da cultura da monstruosidade:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura.

Desse modo, é possível relacionar as elocubrações de Cohen com Tolkien, ao relacionar seu *legendarium* com o contexto histórico em que as obras foram escritas. Sméagol-Gollum é representativo de seu tempo e as ambições que marcaram esse período envolto por guerras, mas não somente, uma vez em que a monstruosidade ultrapassa fronteiras geográficas e temporais. De acordo com Messias (2016, p. 40): “a representação-transformação homem-animal é muito antiga e se soma às buscas das prováveis raízes dos elementos fantásticos que povoam diversas culturas”, o que vai ao encontro do estilo narrativo de Tolkien, que objetivava reproduzir com autenticidade uma mitologia clássica. Assim, além de a monstruosidade ser uma temática própria de sua época, o zoomorfismo integrou diversas culturas e mitologias, o que vem a somar-se com a narratividade tolkieniana. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 57), no âmbito da simbologia:

O simbolismo dos animais, tais como são encontrados, observados, cada qual com suas particularidades, e denominados pelo homem, remete-o a um fenômeno infinitamente mais vasto, porquanto engloba toda a história humana e não um momento apenas de nossa própria civilização.

Nesse sentido, o processo de animalização sofrido por Sméagol-Gollum representa não somente o contexto histórico da obra, mas contribui ainda com a representação da narrativa mitológica tolkieniana e com o caráter de universalidade próprio do mitológico. Além disso, no que concerne aos aspectos físicos de Sméagol, as alterações sofridas pela criatura em seu processo de monstrificação envolvem também sua animalização, conforme cabe ater-se mais especificamente no próximo tópico.

### 3.5.1 Gollum: a animalização de Sméagol

Embora, nesse momento, por uma questão didática, tenha-se optado por trabalhar o processo de animalização em Sméagol em um segmento à parte da análise da monstruosidade, faz-se necessário ressaltar que esse processo de animalização está intrinsecamente relacionada à monstrificação da criatura. Entende-se assim, pois as características animais adquiridas por Sméagol contribuem em exacerbar sua monstruosidade, sendo ambas compreendidas ainda como uma consequência de ambição desmedida da criatura. Antes de analisar a animalização em Sméagol, vale reproduzir algumas palavras de Bachmann (2017, p. 9):

Os animais estão por toda a parte. Estão ao nosso redor e como imagens inferiores dentro de nós. Vivemos com os animais e dos animais. Eles já estavam na Terra antes de nós. Durante toda a evolução humana, diversas espécies de animais se tornaram animais domésticos e se revelaram companheiros e auxiliares indispensáveis. Por isso, eles desfrutam de uma especial proximidade conosco.

Não é por acaso que os animais fulgurem o imaginário literário, uma vez que a humanidade manifestou “experiências com os animais, guardadas em cada indivíduo como uma memória humana coletiva. Dela faz parte tanto o significado material-terreno como o religioso-material do animal” (BACHMANN, 2017, p. 10). Desse modo, a presença da animalização acaba sendo temática universal nos estudos literários.

A animalização veio à tona como uma representação da época conturbada que concerne à obra. Sobre esse período, Moraes (2002, p. 108)

ressalta que “o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno”. Desse modo, a bestialização da figura humana por meio do recurso da animalização passou a ser temática recorrente nessa época, uma vez que o animal é inerente ao ser humano.

Assim a animalização contribuiu com a composição disso que a estudiosa chama de “inesperado bestiário moderno”. Vale ressaltar que dado o caráter do projeto literário tolkieniano, isto é, um épico de fantasia que almejava a simular uma mitologia, em Tolkien a bestialização não necessariamente é inesperada. Nesse sentido, de acordo com o olhar das mitologias sobre a simbologia animal, cabe recorrer aos estudos de Bachmann (2017, p. 10):

São os mitos do mundo que refletem o significado central os animais para os seres humanos antigos. Pois, antes de explicar os fenômenos da natureza com base no conhecimento científico, o ser humano recorria às suas experiências imediatas. Delas ele derivava as concepções que o auxiliavam a explicar o mundo. [...] De modo semelhante o ser humano vivenciava os animais. Ele os caçava, mas no ambiente selvagem era pessoalmente caçado, dilacerado, picado ou envenenado por eles.

De acordo com o que afirma Bachmann, os animais integram os mitos, pois convivem com os seres humanos, de uma forma ou de outra, desde o princípio da humanidade. Não somente, continua a estudiosa, levando em consideração que o ser humano vivenciava a experiência animal, ora como caçador, ora como caça, então não chega a ser surpreendente a presença da animalização nos mitos clássicos, quer seja representando a bestialização animal, ou com sua veneração sacra. Desse modo, Bachmann (2017, p. 11-12) ressaltava que as “concepções e imagens antigas não se perderam no decorrer do desenvolvimento do ser humano, mas subsistem em nós, ainda que em geral sejam inconscientes e estejam sobrepostas por outras imagens”, o que explica a presença constante da animalização na literatura, e não seria diferente em Tolkien.

Além disso, vale ressaltar também o que reforça Bachmann (2017, p. 12.): “certo conhecimento das características biológicas, do comportamento e do caráter dos animais contribui essencialmente para compreender inclusive o simbolismo de uma imagem animal”. Aplicando o que

ênfatiza a estuosa no contexto tolkieniano, especificamente em Sméagol-Gollum, compreende-se, nesse estudo, que a animalização da criatura vem como um desdobramento de sua monstruosidade, ambas oriundas dos efeitos do Anel do Poder. Entende-se que Sméagol sofre as consequências de um sujeito em falta que acaba passando por um processo de animalização. Essas características animalizadas lhe conferem uma monstruosidade quimérica, que vai contribuir para que um hobbit comum se torne essa criatura monstrificada, conhecida como Gollum.

Por conseguinte, é possível compreender tanto a animalização, quanto a monstruosidade, em um contexto geral, como representativas do inconsciente e do instintivo, que poderia corresponder ao que a Psicanálise chama de *id*. Assim, de acordo com o que explica Laplanche e Pontalis (1991, p. 219) “o *id* constitui o pólo pulsional da personalidade. Os seus conteúdos, expressão psíquica das pulsões, são inconscientes, por um lado hereditários e inatos e, por outro, recalçados e adquiridos”. O *id* seria essa expressão mais selvagem e impulsiva que ambiciona satisfazer os desejos, e “entra em constante conflito com o *ego* e o *superego*” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 219). Já o *ego* se encontraria, em síntese,

numa relação de dependência tanto para com as reivindicações do *id*, como para com os imperativos do *superego* e exigências da realidade. Embora se situe como mediador, encarregado dos interesses da totalidade da pessoa, a sua autonomia é apenas relativa (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 124).

Nesse sentido, o *ego* vem mais como um mediador entre *id* e *superego*, cujo papel, por sua vez, “é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao *ego*” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 497). A animalização e a monstruosidade podem ser relacionadas à essa realização desmedida e impulsiva dos desejos, isto é, ao *id* que só quer mais, o *id* ambiciona. Assim, se o animal corresponde aos instintos mais selvagens, não por acaso que a ambição pode ser representada pela animalização e conseqüentemente pela monstruosidade: tal qual o *id*, o monstro é igualmente ambicioso.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 57) no âmbito das simbologias, “o animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto”, relaciona-se então, ao *id*. O

que parece ocorrer em Sméagol é a perda do controle de suas pulsões e desejos, sendo dominado, então, unicamente pelo seu id. Assim, o id da personagem representa sua animalização e sua monstruosidade, ao mesmo tempo em que o ego e o superego são suprimidos pela ambição da criatura, o que resulta no surgimento de Gollum, ou seja, puro id.

Desse modo, se o surgimento de Gollum indica a cisão da identidade do sujeito, bem como a insanidade de Sméagol, sua animalização – enquanto representativa do domínio do id – relaciona-se não somente à monstruosidade, mas também com à insanidade de Sméagol. Em outras palavras, as características animalizadas da criatura revelam seus instintos mais selvagens, sobrepondo-se ao seu ego e superego. Assim, a animalização de Sméagol acaba por exacerbar um inconsciente doentio e cindido.

Desse modo, vale recorrer, então à Bravo (2000, p. 262) no âmbito dos estudos do duplo, pois é possível compreender que a animalização de Sméagol-Gollum relaciona-se também com essa temática, uma vez que o duplo “é, em geral, o *nahual*, forma animal intercambiável com a forma humana. Nele se traduz a lembrança de uma simbiose entre o animal e o humano”. Isso pode ser aplicado em Tolkien, na figura de Sméagol-Gollum, não somente por se tratar de um sujeito cindido, mas também pela criatura ser caracterizada justamente por meio dessa simbiose animalesca que bestializa o humano. Além disso, ainda para Bravo (2000, p. 262, grifos nossos):

A ideia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica uma certa idéia do homem como responsável pelo seu destino.

O fragmento acima exprime o que se passa com Sméagol-Gollum, criatura que é, ao mesmo tempo, uma dualidade da própria pessoa humana, ou seja, duas personalidades em um mesmo sujeito, mas que também é homem e animal devido às suas características animalizadas. Além de corresponder também a dualidade vida e morte, uma vez em que a criatura já deveria estar morta há centenas de anos e teve sua vida prolongada por um artefato mágico.

Portanto, indo ao encontro do que afirma a estudiosa, a figura de Sméagol-Gollum não só é representativa dessa metamorfose, como ainda o é dessa metempsicose assinalada por Bravo, uma vez que há de se considerar a constante presença do espírito de Sauron na mente da criatura. As elocubrações da estudiosa também acabam corroborando o livre-arbítrio em Tolkien, haja vista que de acordo com Bravo essa ideia de dualidade implica a responsabilidade do sujeito no próprio destino.

Além disso, é válido lembrar que a coexistência de duas personalidades distintas em um mesmo sujeito levou a criatura à insanidade, condição que ocorre devido, justamente, à sua ambição insaciável. Com isso, a ambição exacerbada de Sméagol aliada à cisão de sua identidade e à sua insanidade refletem essa condição até mesmo em seu físico que, por sua vez, sofre alterações, que acabam sendo evidenciadas em suas características animalizadas e monstrificadas.

Cabe ressaltar ainda o que afirma Tuan (2005, p. 139) no que concerne à relação entre o corpo e a mente: “a integridade do corpo é o alicerce da nossa sensação de ordem e completude”. Assim, empregando o que afirma o estudioso em Sméagol é possível depreender que a criatura acaba perdendo a integridade de seu corpo, uma vez que Sméagol tem sua ordem e completude destruídas por sua ambição, o que o leva à insanidade. Sobre isso, Sontag afirma que “a insanidade é uma espécie de exílio” (SONTAG, 1984, p. 24), não por acaso juntamente com o surgimento do duplo, Sméagol-Gollum se exila nas raízes das montanhas.

O poder que o objeto exerce sobre a personagem contribui com seu processo de animalização: sua degradação o transforma em um humanoide que mais se aproxima do animal do que do humano, o que exacerba sua monstruosidade. Desse modo é possível compreender que a ambição de Sméagol transforma-o na criatura repugnante conhecida por Gollum: um indivíduo cujas características e trejeitos quimerizam-se em uma espécie de hibridização entre um diminuto ser humano e o animalesco, resultando em um sujeito bestializado.

Não somente, a criatura sibila ao falar (TOLKIEN, J., 2021, p. 119), tal qual uma serpente, além de, “quando dizia *gollum*, ele fazia um barulho de engolir horrível na garganta. Foi assim que ele ganhou seu nome, embora

sempre chamasse a si mesmo de ‘meu precioso’” (TOLKIEN, J., 2021, p. 119). Nesse fragmento, é possível constatar indícios da insanidade e da cisão do sujeito ao referir-se a si mesmo como “meu precioso”, pois é esse também o modo de ele referir-se ao Anel, isto é, há uma confusão entre o sujeito Sméagol-Gollum e o Anel do Poder. Ocorre também a presença da bestialidade marcada pelo barulho horrível que fazia com a garganta. Além disso, cabe ressaltar aqui que as características animalizadas de Gollum vão ao encontro do habitat natural<sup>149</sup> de animais típicos de seu refúgio:

A caverna de Gollum era natural: a água escorrendo dissolvera um tanto da rocha sobrejacente, levando o resíduo até o lago e indo para o pequeno riacho subterrâneo que Gollum encontrara da primeira vez. No centro do lago, ficava a “ilha de pedra coberta de limo” que era o lar de Gollum. O lago era “extenso, e fundo, e mortalmente frio”; embora tenha sido mostrado apenas com quatrocentos pés de diâmetro, porque, da ilha, Gollum conseguia ver Bilbo, podia facilmente levar uma conversa e conseguia remar rapidamente para a margem (FONSTAD, 2022, p. 118)

Gollum vivia nas raízes das Montanhas Nevoentas, em uma caverna natural. Ali a criatura fizera seu refúgio nessa “ilha de pedra coberta de limo”, que ficava em meio a um “lago extenso, e fundo e mortalmente frio” formado com a água que escorria das montanhas. A descrição do refúgio remete a um imaginário de um habitat animal que é refletido nas características da criatura: “encontrou uma pequena caverna pela qual saía o riacho escuro; e insinuou-se como uma larva no coração dos morros e desapareceu de qualquer conhecimento” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 107, grifo nosso).

Além disso, Gollum também é descrito como uma “criatura viscosa” (ANDERSON, 2021, p. 120), característica própria de animais aquáticos, ou daqueles que vivem em ambientes mais úmidos, como já se apontou anteriormente. Não somente, de acordo com Anderson (2021, p. 120-121), a primeira aparição de Gollum foi com o nome de Glip, em um poema escrito por volta de 1928, em que a personagem já trazia características animalizadas, tais como:

---

<sup>149</sup> Levando em consideração que Tolkien baseou-se em seu mundo primário para criar seu mundo secundário.

*Branco osso todo roído  
Por alvo dente afiado. [...]  
Vive muito enfiado  
No solo, funda buraqueira. [...]  
Glip seu nome, feito toupeira [...]  
Têm fulgor pálido, brilhoso,  
Verde geleia que rasteja,  
Sai todo comprido, limoso. [...]  
Criaturinha visguenta, [...]* Anderson (2021, p. 120-121, grifos do autor).



Os versos acima trazem alguns dos atributos animais e preambulares que Tolkien levará dessa personagem primeva, ou seja, Glip, para seu sucessor Gollum: seu hábito de roer ossos, tal qual um cachorro, com seu alvo dente afiado, que reflete não só a animalização, mas também a monstruosidade. Glip também vivia muito enfiado em uma funda buraqueira, isto é, nas raízes das montanhas, feito uma toupeira, com fulgor pálido e brilhoso que remete a animais que vivem na escuridão, ao mesmo tempo em que ele é verde geleia que rasteja, ou seja, como répteis e anfíbios. Também é comprido, limoso e visguento, feito uma espécie de sapo ou lesma.

Sob essa perspectiva, é possível conjecturar que Gollum adaptou-se às condições de seu novo refúgio e passa a refletir alguns aspectos próprios de animais, em especial daqueles que viviam nesse tipo de ambiente e de condições. Vale ressaltar que, de acordo com Tolkien J. (2019c, p. 108), a criatura “tinha demonstrado mais resistência do que até um dos Sábios poderia imaginar”, o que corrobora com a hipótese de Gollum ser um sujeito de grande adaptabilidade. Além disso, cabe trazer aqui o que afirma Derathé, (1968, p. 569) sobre o estado de natureza, de acordo com a perspectiva de Rousseau:

Para superar a fase animal, os homens devem tornar-se sociáveis e abandonar o estado de natureza. Esta parece ser a mensagem do segundo Discurso. De acordo com Rousseau, o que distingue o homem do animal é a sua perfectibilidade. Mas a perfectibilidade, que é apenas uma “faculdade em potencial” no estado de natureza, está intimamente relacionada à sociabilidade, que permite o seu desenvolvimento. Rousseau sustentava que “o Homem num estado de isolamento sempre permanece o mesmo; só vivendo em sociedade ele progride”.

Empregando em Tolkien a análise realizada por Derathé, é possível relacionar o estado de natureza, de Rousseau, com o que ocorre com Sméagol ao ser expulso por sua sociedade e acabar recluindo-se. No caso da criatura aqui estudada verifica-se o processo contrário daquele que é necessário para a superação da fase animal: aqui, o sujeito abandona a sociedade e isola-se, regredindo para o estado de isolamento e de natureza.

O isolamento social e o regresso para o estado de natureza explicaria o porquê de Sméagol, agora Gollum, passar a portar-se com características animalizadas e sofrer considerável perda de sua humanidade. Essa desumanização pode ser exemplificada no episódio em que Gollum propõe para Bilbo jogarem adivinhas, pois esse fora o único jogo que a criatura havia jogado “muito, muito tempo atrás, antes que ele perdesse todos os seus amigos e fosse expulso, sozinho, e rastejasse para o fundo, para o escuro sob as montanhas” (TOLKIEN, J., 2021, p. 120).

Nesse contexto, ao jogar com Bilbo, é notória a dificuldade enfrentada por Gollum após tantos anos de reclusão, pois “fazia muito, muito tempo que ele estava debaixo da terra e já estava esquecendo esse tipo de coisa”. Os jogos de adivinha faziam parte da cultura hobbit (TOLKIEN, J., 2021, p. 120), como bem reforça Gandalf para Frodo ao salientar o jogo como uma das semelhanças culturais de Gollum e Bilbo (TOLKIEN, J., 2019c, p. 108). Não somente, o contato com Bilbo e o jogo de adivinhas após tantos anos nessa espécie de estado de isolamento acabara suscitando nele as lembranças de seus dias longevos, em que era unicamente Sméagol:

Mas essas adivinhas comuns, sobre coisas do dia a dia acima do chão, eram cansativas para ele. Também o faziam recordar os dias quando tinha sido menos solitário e traiçoeiro e nojento, e aquilo o tirava do sério. Além do mais, faziam-no ficar faminto (TOLKIEN, J., 2019c, p. 121, grifos nossos).

No fragmento acima, cabe observar que o jogo proposto por Gollum fora apenas na intenção de ludibriar Bilbo e ganhar tempo antes de tentar matá-lo. Nesse sentido, as adivinhas mostraram-se cansativas, pois lembraram-lhe de sua vida predecessora, “acima do chão”, isto é, antes de cindir-se e passar pelo processo de monstrificação e de animalização, em que era “menos solitário e traiçoeiro e nojento” do que o é agora, enquanto Gollum. Além disso, o jogo o

deixava ainda mais faminto e, não somente a criatura planejava matar e se alimentar de Bilbo, como também uma das características da monstruosidade e da animalização é justamente o apetite insaciável, pois cabe lembrar que tanto o monstro quanto o animal são puro instinto.

Por conseguinte, Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 57) explicam que os animais são símbolos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais”, o que, em Sméagol-Gollum, pode ser compreendido pelo fato de a animalização da criatura ter ocorrido após seu contato com o Anel de Sauron. Faz-se necessário ressaltar que esse objeto carregava o próprio espírito de seu criador, um ser cósmico, isto é, o artefato foi forjado pela própria força cósmica de Sauron.

Retomando à temática da monstruosidade, segundo Gil (2000, p. 175), “o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/ homem)”. Em Tolkien, o monstro, isto é, Gollum, surge justamente após a aproximação de Sméagol com um objeto que deveria ser mantido à distância. Já o Anel – objeto feito por uma divindade, que contém sua essência, sendo ele próprio, de certa forma, também divindade –, por sua vez, serve unicamente para os propósitos de seu criador, Sauron, e qualquer outro sujeito deveria manter-se à distância desse artefato, ou seria corrompido, surgindo, então, o monstro.

Cabe ainda realizar um paralelo entre a natureza divina de Sauron em contraposição à natureza humana de Sméagol-Gollum. É válido lembrar que, embora Sauron tenha sido corrompido por Morgoth, ele ainda é um maia, isto é, sua origem é divina e deve ser mantido à distância. Ao tornar-se um portador do Anel durante tantos anos, Sméagol aproximara-se demais da natureza divina – e corruptora – daquele que deveria ser mantido à distância, e sofre a consequência disso.

Sob essa perspectiva, o surgimento do duplo Gollum e da insanidade da criatura, bem como sua monstrificação e sua animalização são consequências não somente dessa proximidade com o divino corruptor, mas de uma ambição insaciável, conforme mostrou a análise. O poder que o Anel de Sauron exerce sobre Sméagol animaliza-o e transforma-o em uma repugnante criatura animalizada, em que o ser é, não somente subjugado por si mesmo, mas ainda tem sua identidade aniquilada, culminando em sua morte.

O surgimento – e domínio – de Gollum em Sméagol é reflexo do descontrole de uma ambição desmedida, mas não comente: esse domínio passional é oriundo da corrupção de Morgoth e de Sauron, duas divindades caídas, que ambicionavam o poder e o controle do planeta e das criações de Ilúvatar. Assim, após a realização da pesquisa, conclui-se que a ambição não é necessariamente prejudicial, conforme foi visto no segundo capítulo.

Nesse sentido, o que ocorre é que, na literatura tolkieniana, uma ambição oriunda de desígnios negativos acabará transformando as personagens de uma forma também negativa. Compreende-se, então, que não é somente pelo fato de se ter uma ambição desmedida, mas também de essa ambição ser fruto desses seres que representam o mal. O que se observa em Sméagol é a consequência do domínio dessa ambição desmedida, fruto da corrupção de criaturas tão poderosas quanto maléficas, atuando em uma criatura previamente mesquinha.

## CONSIDERAÇÕES OU PÓS-LÚDIO

Buscou-se, inicialmente, apresentar o *legendarium* e toda a sua complexidade a fim de, posteriormente, poder-se realizar uma análise aprofundada sobre a personagem delimitada para estudo. Há de se ressaltar que os acontecimentos que acabam por culminar em Gollum estão intrinsecamente entrelaçados com a personagem. Assim, a escrita do primeiro capítulo foi essencial tanto para uma melhor compreensão do projeto literário tolkieniano, quanto para o objetivo dessa pesquisa, ou seja, para a análise do percurso da ambição realizada no terceiro capítulo.

Vale ressaltar que os acontecimentos que se vê no *legendarium* se desenrolam sempre do maior para o menor. Em outros termos, Tolkien primou, em sua literatura, em construir uma obra magnânima, em que os eventos principais e mais grandiloquentes se entrelaçam com os eventos menores. No caso do objeto de estudo dessa tese essa prática tolkieniana também está presente: a ambição de Melkor-Morgoth irá refletir-se em Sméagol-Gollum. Assim, fez-se necessário compreender os acontecimentos preambulares do *legendarium* para, somente então, partir para o estudo dos efeitos passionais da ambição em Sméagol.

Além disso, antes de realizar a análise da ambição, foi necessário desempenhar um estudo sobre sua configuração *per se* a fim de, em seguida, poder aplicar esse conhecimento na literatura tolkieniana. Portanto, a análise realizada, no segundo capítulo, preconizou por tentar responder como a ambição se configura. Para tanto, buscou-se suas origens etimológicas e o olhar de diferentes correntes analíticas sobre esse estado de alma, tais como a ambição sob a perspectiva da filosofia, da psicanálise e sua presença na literatura maravilhosa, em específico.

Coube, por fim, levar o que se viu nesse estudo teórico sobre o sujeito ambicioso para o contexto do *legendarium* tolkieniano, mais estritamente, na figura emblemática de Sméagol-Gollum. Nesse momento, fez-se necessário compreender, antes de tudo, como o Anel do Poder incita a ambição nos seres e os corrompe. Afinal, como que uma ambição, cuja origem remonta à própria criação do universo de *Éa*, ainda na Primeira Era – com Melkor-Morgoth – acaba

refletindo em uma personagem tão pequena e, aparentemente, insignificante para a trama como Sméagol?

Após analisar o percurso da ambição no universo tolkieniano foi possível constatar que a corrupção no universo de *Eä* teve seu início com a ambição de Melkor-Morgoth em possuir e dominar Arda. Nesse sentido, é essa ambição inicial que remonta à própria criação desse universo que irá, mais tarde, corromper Sméagol. Em outras palavras, viu-se, nesse momento, que é Morgoth quem irá corromper o próprio planeta – e tudo o que dele é feito – com sua ambição, além de ele ainda corromper e suscitar a ambição em Sauron, que, posteriormente, irá criar o Anel do Poder, que levará Sméagol à queda. Por conseguinte, a análise mostrou também que o artefato de Sauron atua por meio de pelo menos cinco vias, que vale reproduzir aqui também:

- a) a ambição intrínseca, uma vez em que o Anel foi construído com a matéria de Arda, corrompida por Morgoth e com o espírito (ambicioso) e poderes de Sauron;
- b) a ambição por poder: o Um Anel rege os demais anéis e, assim, pode comandá-los, o que incita a ânsia por poder nas personagens;
- c) a ambição pela longevidade: o objeto pode prolongar a vida de quem o porta e isso instiga a ambição pela imortalidade – ainda que isso seja meramente uma ilusão.
- d) a ambição pela posse do Anel: o artefato serve apenas a Sauron, já as demais personagens apenas o portam e isso desencadeia uma ambição insaciável de possuir o objeto, pois, apesar de portarem o Anel, nenhuma personagem realmente o possui;
- e) a ambição prévia: o objeto incita a ambição prévia de cada personagem, de acordo com seu caráter.

Analisar como o Anel incita a ambição nos sujeitos de diferentes maneiras foi crucial para compreender seu domínio passional em Sméagol-Gollum. Além disso, esse estudo contribuiu para constatar como uma personagem aparentemente ínfima acaba se entrelaçando com acontecimentos

tão magnânimos para a trama tolkieniana como um todo, bem como a importância de Sméagol-Gollum para o enredo.

Assim, após realizar uma pesquisa sobre a ambição em Tolkien, em um aspecto amplo, esse estudo centrou-se em seu objetivo principal, isto é, na análise de Sméagol-Gollum. Sob essa perspectiva, faz-se necessário aqui, por fim, responder à questão de pesquisa que foi um dos pilares para a escrita dessa tese. Afinal, como que essa ambição – oriunda de Morgoth e Sauron – foi crucial para que Sméagol acabasse se transformando em Gollum e qual as implicações disso?

Depois de analisar a personagem desde antes do surgimento do fatídico encontro com o artefato de Sauron, foi possível constatar que esse domínio do sujeito por uma ambição insaciável culminou em sua queda. Isto posto, a pesquisa realizada sobre o estudo da personagem ainda no terceiro capítulo, possibilitou, enfim, traçar um panorama sobre a trajetória de Sméagol, cuja decadência se inicia ao ambicionar o Anel encontrado por Déagol:

**Tabela 3** – Ambição: a trajetória do domínio passional em Sméagol-Gollum.

Sméagol ambiciona o Anel encontrado por Déagol.
Sméagol tenta manipular Déagol para lhe ceder o artefato.
Sméagol assassina Déagol.
Sméagol descobre os poderes do Anel e usa-o para atos perniciosos.
Sméagol começa a gorgolejar: surge Gollum.
Sméagol-Gollum é expulso de sua sociedade.
O duplo Gollum domina o sujeito.
Gollum sofre gradativamente com a insanidade, monstrificação e animalização.
Gollum refugia-se nas raízes das Montanhas Nevoentas, distante da luz do Sol.
A sobrevivência de Gollum passa a ser basicamente de peixes crus e Goblins.
A degradação de Gollum progride com o isolamento social e sua sobrevivência precária e repulsiva.
Gollum tem sua vida prolongada de forma antinatural, corpo e mente definham.
Porta o Anel do Poder por 480 anos, mas o perde para Bilbo Bolseiro.
Gollum parte em busca do objeto, é preso e torturado por Sauron em Mordor.
Gollum segue a Sociedade do Anel e é capturado por Frodo e Sam.
Sméagol-Gollum jura lealdade a Frodo e passa a servi-lo.

---

A cisão Sméagol prevalece temporariamente.

---

Gollum tenta recuperar o domínio sobre o ser: as cisões batalham pelo sujeito.

---

Sméagol-Gollum é capturado por Faramir e acredita ter sido traído por Frodo.

---

Gollum domina o ser e decide trair Frodo e o conduzindo-o até o covil de Laracna.

---

No enalço do Anel, Gollum ataca Frodo nas Fendas da Perdição.

---

Gollum morde Frodo e arranca seu dedo com o Anel do Poder.

---

Gollum cai nas Fendas da Perdição e é destruído com o Anel.

---

**Fonte:** o próprio autor

Nesse sentido, de acordo com a tabela acima, é possível, então, compreender aqui, de uma maneira mais sintetizada, o que foi apreendido nessa tese sobre o domínio de uma ambição insaciável em Sméagol-Gollum. Também é possível perceber quais as consequências desse efeito passional para o desenvolvimento da personagem.

Sob essa perspectiva, a análise mostrou que a ambição daquele que ainda era unicamente Sméagol o levou a, em um primeiro momento, tentar exercer a manipulação sobre seu primo. Quando isso falhou, a personagem não se conteve e assassinou Déagol – um dos fatores que contribuirão para intensificar a insanidade da criatura posteriormente, de acordo com o que já foi explorado na análise.

Além disso, ao portar o objeto, a ambição da criatura o leva a utilizar o poder de invisibilidade do artefato para cometer pequenos delitos e sempre unicamente em benefício próprio. Sobre a invisibilidade no contexto dos estudos da monstruosidade, Nazário (1998, .p. 12) explica que ela “aumenta o poder. O ser invisível desloca-se sem nenhuma restrição no tempo e no espaço: tem, portanto, o domínio absoluto sobre os seres visíveis”, e Sméagol se aproveita desse poder adquirido pelo Anel de Sauron.

A personagem também passa a gorgolejar e a chiar, aqui, já se nota o início de sua insanidade, monstrificação e animalização. Os gorgolejos involuntários com a garganta aparentam um sinal corporal que indica a perda do controle de seu próprio corpo. Há de se ressaltar que, para a psicopatologia, “o significado de inúmeros sinais corporais que saltam à vista também poderia ser útil para o reconhecimento de determinados processos patológicos”

(KRAEPELIN, 2009, p. 178), o que corrobora com a hipótese de aqui ser o início de sua insanidade.

Não somente, esses ruídos provocados por Sméagol remetem também à monstruosidade e à animalização do ser, uma vez em que denotam o início da perda de sua humanidade. Cabe ressaltar que, segundo Nazário (1998, p. 16), sobre a natureza dos monstros, “a maior parte dos atributos da monstruosidade estão em clara oposição aos atributos que definem a condição humana”. Isso justifica a alcunha Gollum recebida por Sméagol ao começar a emitir esses sons asquerosos que provocam repulsa em seus semelhantes. Em outros termos ou seja, a humanidade de Sméagol começa a se esvaír, dando lugar ao monstro, ou seja, Gollum.

O constante gorgolejar involuntário de Sméagol lhe confere a alcunha que nomearia seu duplo. Esse é apenas o início do declínio da personagem rumo à sua insanidade. Nesse ponto, apesar de ambas as cisões coexistirem em um mesmo sujeito, já é possível identificar aqui que o duplo Gollum já dominara o ser.

Por conseguinte, a ambição da criatura faz com que ele tome atitudes que culminam em sua expulsão da sociedade e, com isso, tem-se a reclusão de Gollum. Nesse ponto, a análise mostrou que sua existência resume-se unicamente a ambicionar o Anel, uma vez em que, apesar de portá-lo, a criatura nunca poderia realmente possuí-lo e essa subsistência modifica o sujeito.

Além disso, a vida reclusa intensifica sua degradação: a personagem passa a abominar o Sol e sobrevive solitariamente à base, principalmente, de peixes crus e de alguns Goblins que conseguia caçar. Sméagol tentou, inicialmente, se iludir de que as raízes das montanhas poderiam lhe ser benéficas e de que poderia encontrar ali uma aventura, pois deveriam “haver grandes segredos enterrados que não foram descobertos desde o princípio” nesse local (TOLKIEN, J., 2019c, p. 107). Contudo, sua vida prolongada no lugar tornou-lhe cada vez mais repugnante, odioso e

“todos os ‘grandes segredos’ sob as montanhas tinham revelado ser apenas noite vazia: não havia mais nada para descobrir, nada que valesse a pena fazer, apenas asquerosas comilanças furtivas e lembranças ressentidas. Ele estava desgraçado por

completo. Odiava o escuro e odiava a luz mais ainda: odiava todas as coisas, e o Anel mais que tudo.” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109, grifos nossos).

Para se compreender as transformações sofridas por Sméagol que o levaram a transformar-se na criatura Gollum, é preciso relacionar todos esses fatores de maneira conjunta. A ambição de possuir o Anel levou Sméagol a assassinar seu primo e a cometer delitos na sociedade, o que culminou em sua expulsão; com seu banimento ele refugia-se em um local recluso e de sobrevivência precária e repugnante; a ilusão de se aventurar, nesse local, mostrou-lhe ser apenas uma noite vazia: Gollum passa a odiar todas as coisas, inclusive o próprio Anel, seu maior objeto de adoração. A trajetória da criatura cindida, até aqui, demonstra que a ambição insaciável foi sua principal queda, e tudo o que lhe ocorreu está, de certo modo, relacionado a essa ambição.

Cabe arrematar ainda as consequências do prolongamento da vida – um dos poderes concedidos pelo Anel – em Sméagol-Gollum. De acordo com o descrito por Tolkien (2019c, p. 109), a criatura “jamais havia ‘minguado’. Ainda está fino e rijo. Mas é claro que o objeto lhe devorava a mente, e o tormento se tornara quase insuportável”. Desse modo, é possível constatar que, apesar de Sméagol-Gollum jamais haver minguado, sua vida prolongada de forma antinatural lhe tornou “fino e rijo”. Além disso, a criatura portava o Anel e o ambicionava, ao mesmo tempo em que o artefato lhe devorara a mente durante todos esses anos.

Uma das consequências desse prolongamento antinatural da vida da criatura foi a intensificação do domínio de seu duplo Gollum, além das modificações sofridas no corpo e mente do sujeito. Assim, apesar de o Anel ter prolongado sua vida em centenas de anos do que seria natural para um hobbit, Sméagol-Gollum sofre uma espécie de animalização e de monstrificação de seu corpo e mente. Ocorre a degradação natural do tempo em um sujeito que já deveria estar morto há muitos anos, mas que sobrevive em um estado semelhante ao de um zumbi.

Segundo Messias (2016, posição 1842: 11173), sobre a monstruosidade, “o zumbi seria o monstro no estado intermediário da decomposição, quase nunca apenas esqueleto, pois sua finalidade era horrorizar pela desintegração do orgânico em visões apelativas ao escatológico”. Em

outros termos a descrição do zumbi é análoga ao processo que ocorre com a transformação de Sméagol em Gollum.

A criatura tornara-se ainda aquilo que Nazário (1998, p. 8) aborda sobre a imortalidade, de acordo com a perspectiva dos estudos sobre os monstros. Gollum tornara-se, então, “um signo da morte presa em uma criatura que ainda respira”. Gollum passa a ser, desse modo, um prelúdio do que qualquer portador do Anel poderia se tornar, acaso cedesse à ambição de tentar possuir o artefato.

Assim, a criatura pode representar um presságio da inevitável mortalidade dos seres, bem como do poderio de Sauron, isto é, ele tornara-se, então, um presságio de uma supremacia dominada pelo criador do Anel. Vale ressaltar aqui que, para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615),

o monstro simboliza o guardião de um tesouro, como o tesouro da imortalidade, por exemplo, isto é, o conjunto das dificuldades a serem vencidas, os obstáculos a serem superados, para se ter acesso, afinal, a esse tesouro, material, biológico ou espiritual. O monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo.

Gollum pode ser lido como o monstro guardião do tesouro da imortalidade, pois, para se conquistar – ou destruir –, o Anel do Poder, é necessário antes derrotá-lo. Assim, a criatura pode ser lida como um presságio para a própria morte, ao mesmo tempo em que ele também o é, paradoxalmente, detentor da imortalidade, pois, além de sua própria vida ser prolongada, Gollum também porta um artefato mágico que confere o prolongamento da vida.

Não somente, ainda indo ao encontro do que afirmam os estudiosos dos símbolos sobre o monstro, Sméagol-Gollum provoca o esforço naqueles que cruzam seu caminho, tendo em Frodo o maior exemplo de superação e heroísmo: Frodo só é o herói, pois se esforçou e dominou seu medo do monstro que tentara lhe matar, tendo ao final combatido Gollum. Vale lembrar que o Anel do Poder só foi destruído juntamente com a destruição de Gollum.

No que concerne às principais consequências sofridas por Sméagol-Gollum, isto é, aos aspectos aqui analisados – o duplo, a insanidade, a monstruosidade e a animalização –, cabe ressaltar que todas essas características estão intrinsecamente relacionadas. Isso ocorre pois, não

somente correspondem a um mesmo sujeito, mas também por serem fruto da ambição insaciável desse ser. Sob essa perspectiva, a ambição em Sméagol atua como uma espécie de mola propulsora que culminará na criatura Gollum.

Por conseguinte, após analisar isoladamente o duplo entre Sméagol-Gollum e Frodo, foi possível compreender como a monstruosidade da criatura acaba se encontrando com a questão dessa leitura sobre o duplo. Há de se ressaltar que de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615, grifos nossos), ainda no âmbito das simbologias,

o monstro surge também da simbologia dos ritos de passagem: ele devora o homem velho para que nasça o homem novo. O mundo que ele guarda e ao qual introduz não é o mundo exterior dos tesouros fabulosos, mas o mundo interior do espírito, ao qual não se tem acesso a não ser por meio de uma transformação interior.

Nesse sentido, foi necessário para o desenvolvimento de Frodo (e de seu heroísmo) que houvesse essa identificação com Sméagol-Gollum. Em outras palavras, foi preciso que Frodo se visse refletido enquanto duplo dessa criatura monstrificada para conseguir dar prosseguimento em sua jornada e cumprir seu papel na trama, sem ceder a ambição de possuir o Anel. Sem a identificação com Gollum, Frodo talvez não tivesse tido forças para resistir à tentação do artefato – e quase não conseguiu ao final. Desse modo, é como se a trajetória ao lado de Sméagol-Gollum servisse como uma espécie de rito de passagem para Frodo.

Além disso, “cada homem comporta seu próprio monstro, com o qual deve lutar constantemente. O monstro espalha o terror em toda parte onde aparece e o homem o afronta a cada instante” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 615). Ao aplicar esse fragmento sobre a simbologia do monstro em Tolkien, é possível compreender Sméagol-Gollum como a materialização do monstro interior de Frodo, uma vez que ambos são portadores do Anel. Para além da perspectiva do duplo, ter uma criatura monstrificada como Gollum enquanto seu protegido foi, para Frodo, como encarar e afrontar seus monstros interiores durante sua jornada.

Assim, “se os monstros representam uma ameaça exterior, eles revelam também um perigo interior: são como as formas horríveis de um desejo

perverso” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 616). Nesse sentido, no contexto aqui estudado, o monstro, ou seja, Gollum, enquanto duplo de Frodo, representa o perigo interior desse herói, isto é, seu desejo perverso – e incessante – de ceder à ambição de possuir o Anel e tomá-lo para si, tal qual Gollum o fizera. É justamente esse contato tão próximo com o monstro, um dos fatores que contribui para que Frodo não ceda.

Por conseguinte, após perder o Anel para Bilbo Bolseiro, Gollum enfim sai de sua reclusão e parte em busca do artefato. Sua ambição pelo objeto é tamanha que a criatura enfrenta seus maiores temores: “seu anseio pelo Anel demonstrou ser mais forte que seu medo por Orques ou até da luz. Depois de um ou dois anos deixou as montanhas” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 111). A ambição da personagem acaba colocando-a em risco, e Gollum acaba sendo capturado e torturado pelo próprio criador do Anel. Contudo, curiosamente, Sauron o liberta: “quando descobriu dele o que queria, Sauron o soltou e o mandou embora outra vez. Não confiava em Gollum, pois adivinhava nele algo indomável que não podia ser derrotado, nem pela Sombra do Medo, a não ser pela destruição” (TOLKIEN, J., 2020b, 447).

O maia percebera “a profundidade do rancor de Gollum contra os que o haviam ‘roubado’ e, imaginando que ele iria em busca deles para se vingar, Sauron esperava que seus espiões assim fossem conduzidos ao Anel” (TOLKIEN, J., 2020b, 447). A ambição de Gollum é tamanha, que até mesmo o Senhor Sombrio nota o quanto a criatura é ávida por recuperar seu Precioso. Somente devido à sua ambição, Gollum consegue se safar das garras de Sauron, que se aproveita dessa ambição desmedida para tentar, desse modo, recuperar seu Anel.

Após ser liberto, Gollum segue a Sociedade do Anel até ser capturado por Frodo e Sam – depois da dissolução da sociedade. A contragosto de Sam, os hobbits acabam aceitando-o como guia e a criatura jura lealdade a Frodo. Ocorre aqui uma mudança genuína em Gollum com a prevalência temporária de Sméagol. De acordo com o que mostrou a análise, as cisões logo iniciam uma batalha pelo domínio do ser, e Gollum tenta manipular Sméagol contra Frodo.

Após ser capturado por Faramir, a criatura acredita ter sido traído por Frodo e, enfim, Gollum recupera o domínio sobre o sujeito. A ambição

pelo Anel é tamanha, que a criatura não possui mais vontade própria para lutar contra isso, apesar de todos os males que o objeto lhe causara: “ele o odiava e o amava, assim como odiava e amava a si mesmo. Não podia livrar-se dele [do Anel]. Não lhe restava vontade nesse assunto” (TOLKIEN, J., 2019c, p. 109). A ambição em possuir o artefato de Sauron minou com o livre-arbítrio de Sméagol, culminando na aniquilação do ser. Resta agora apenas Gollum.

Ambicionando reaver o Anel, a criatura arditosamente conduz Frodo – que ainda crê na prevalência de Sméagol – para a morte, no covil de Laracna. No entanto, Frodo é salvo por Sam que se torna Portador do Anel provisoriamente e passa a comandar a jornada rumo à destruição do artefato. A ambição de Gollum o leva ao encalço de Sam e Frodo, atacando-os nas Fendas da Perdição. Trava-se uma batalha entre protagonista e antagonista. Na ânsia de recuperar o Anel, a criatura morde Frodo e arranca seu dedo juntamente com o artefato.

Finalmente, Gollum recupera o Grande Anel, mas ao mesmo tempo em que toma o objeto para si, ambos caem nas Fendas da Perdição. O Anel do Poder é enfim destruído, não sem antes levar Gollum consigo para seu descanso final. A ambição de Gollum culmina, por fim, em sua morte. Vale ressaltar que, para Nazário “a morte do monstro é, sempre, uma apoteose da civilização” (Nazário, 1998, p. 8). Isso se aplica em Tolkien, uma vez que, com a morte do monstro ocorre também a destruição do objeto que o monstrificara e, com isso, tem-se a queda de Sauron, que intentava dominar a Terra-média.

A análise mostrou que há a possibilidade de uma leitura do Anel como duplo, não somente de Sauron, mas também de Sméagol-Gollum. Assim, vale ressaltar aqui que “se o monstro é a representação do inimigo, do poder inimigo, é a de um poder materializado” (NAZÁRIO, 1998, p. 21). Em Tolkien, Sméagol-Gollum nada mais é do que a representação de Sauron e da materialização de seu poderio.

Cabe evidenciar aqui que ao se analisar o Anel de Sauron surgiu a hipótese de que uma ambição desmedida e negativa contribuiria em suscitar a ambição nas personagens tolkienianas. Sendo assim, isso acarretaria em uma cascata de duplos, pois conforme mostrou o estudo, o Anel já carrega consigo a corrupção de Morgoth e Sauron, dois seres místicos cuja ambição os levou a se cindirem.

Após realizar finalizar a pesquisa é possível concluir que essa hipótese pode ser corroborada tanto pela natureza do Anel do Poder, quanto pela sequência de duplos que a pesquisa identificou na literatura tolkieniana. Por conseguinte, ao se considerar Sméagol-Gollum e Frodo como duplos um do outro, é possível relacionar, assim, a morte da criatura com o que afirma Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 621) sobre a simbologia da morte, uma vez que,

ela [a morte] é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito”.

Sob essa perspectiva, a morte de Sméagol-Gollum dá início a uma reação em cadeia, em que não somente se tem a destruição do Anel e de seu criador, mas ocorre ainda o início da Quarta Era. Assim, a morte, ao final de *O Senhor dos Anéis*, é a revelação e a introdução de um recomeço, em que uma série de eventos se iniciarão nesse momento, a começar pela própria erupção do Orodruin:

A montanha permaneceu estável para mais erupções, e a queda de Gollum com o Anel desencadeou a maior de todas. Orodruin era, de fato, muito explosiva, e suas erupções provavelmente eram do tipo vulcanianas, com lavas viscosas que encrostavam entre as erupções, cada nova explosão emitindo cinzas e “gases carregados de cinzas... formando nuvens escuras como couves-flores” (FONSTAD, 2022, p. 164).

A queda de Gollum juntamente com o Anel na montanha vulcânica, que foi utilizada para a forja do artefato de Sauron, deu início a uma série de explosões e de erupções vulcânicas. A morte de Gollum e a destruição do Anel, nesse sentido, vem para libertar a população das forças negativas e regressivas de Sauron, emancipando não somente o próprio Gollum, mas a toda a Terra-média da tirania do Senhor Sombrio. Com o início das erupções,

essas nuvens fétidas se espalharam mais no Dia sem Amanhecer, mas apareceram de novo depois da destruição do Anel, quando o cone foi partido em pedaços, as cinzas se derramaram, e “negro diante da mortalha de nuvens, erguia-se

um imenso vulto de sombra... preenchendo todo o firmamento”, visto até mesmo em Minas Tirith (FONSTAD, 2022, p. 164).

Desse modo, foi preciso que, antes do renascimento e do início de um novo ciclo – aqui chamada de Quarta Era –, a morte dessa pequena e insignificante criatura trouxesse consigo a destruição do reinado tirânico de Sauron, que culminou na erupção de Orodruin. Cabe, aqui, traçar um paralelo entre a eliminação do duplo e a morte de Sméagol-Gollum, uma vez que, segundo Bravo (2000, p. 287): “o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento”. Isso vai ao encontro da simbologia que é possível extrair a partir da morte do duplo Sméagol-Gollum, em que, com a eliminação da criatura cindida, tem-se o renascimento de uma era.

Cabe ainda trazer as palavras de Nazário (1998, p. 26) sobre a monstrosidade mais uma vez, pois “a criatura não passa de uma projeção simbólica do inconsciente do criador; em função dele ela vive e reina: com sua morte ela se recompõe e se aniquila”. Embora em Tolkien a criação origine-se unicamente de Ilúvatar – Morgoth e Sauron podem apenas corromper a vida, nunca criá-la –, é possível compreender Gollum como uma espécie de criatura originada do domínio da corrupção de Sauron, sobre Sméagol.

Desse modo, a cisão Gollum não passa dessa projeção simbólica de Sauron, porém, em Tolkien, foi a morte da criatura que o levou à aniquilação desse pseudo criador. Além disso, segundo o que explica Nazário (1998, 17), “o monstro exige a própria aniquilação como condição *sine qua non* para que a comunidade volte a se divertir, recuperando a inconsciência de seu inconsciente, nele materializado”.

Embora seja por Sméagol não conseguir controlar sua ambição, pelo contrário, por entregar-se totalmente a ela, que acaba corrompendo-se e sendo levado a queda, cabe ponderar que, ao final, é justamente a ambição de Gollum que irá resultar na libertação de todos. Além disso, com a eliminação da criatura, é possível que Frodo seja, enfim, somente Frodo, sem essa relação de duplo. Não somente, o aniquilamento de Gollum e a destruição do Anel encerra também esse ciclo de duplicação dos sujeitos que culminou no que aqui foi conceituado como cascata de duplos.

Por conseguinte, a realização dessa pesquisa revelou, por fim, que foi justamente essa ambição incessante – armadilha incrustada por Sauron ao forjar o artefato – que culminou, paradoxalmente, na aniquilação não somente do sujeito, mas ainda na aniquilação do objeto ambicionado. O que acabou resultando justamente na salvação da Terra-média e do próprio Sméagol, que enfim se libertou de sua penúria.



## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2004.

AGGIO, Juliana Ortigosa. **Prazer e desejo em Aristóteles**. Salvador: Edufba, 2017.

AMBIÇÃO. *In*: **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos**, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ambi%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

AMBIÇÃO. *In*: **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, 2021. Disponível em: <[https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1)>. Acesso em: 04 jun. 2021.

AMBIÇÃO. *In*: AULETE, Francisco Júlio de Caldas. **iDicionário Aulete: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**, 2021. Disponível em: <<https://aulete.com.br/ambi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

AMBIÇÃO. *In*: **Dicio: Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ambicao/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

AMBIÇÃO. *In*: **Aurélio Digital: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5. ed. Disponível em: <[https://play.google.com/store/apps/details?id=br.com.editorapositivo.aurelio&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=br.com.editorapositivo.aurelio&hl=pt_BR&gl=US)>. Acesso em: 04 jun. 2021.

ANDERSON, Douglas A (Ed). **O Hobbit anotado**. Tradução: Guilherme Mazzafera. *In*: J. R. R. Tolkien. **O Hobbit – Ou lá e de volta outra vez**. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.

APA, American Psychiatric Association. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais, DSMV**. Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento, *et al.* 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2013.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ATTEBERY, Bryan. **Strategies of Fantasy**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BACHMANN, Helen I. **O animal como símbolo nos sonhos, mitos e contos de fadas**. 2017. Tradução: Vilmar Schneider. Petrópolis: Vozes, 2017. Disponível em: <[https://play.google.com/books/reader?id=eF0fDgAAQBAJ&pg=GBS.PT11.w.2.1.11\\_245&hl=pt](https://play.google.com/books/reader?id=eF0fDgAAQBAJ&pg=GBS.PT11.w.2.1.11_245&hl=pt)>. Acesso em: 13 set. 2022.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco*. In: \_\_\_\_\_. *Metafísica (Livro I e livro II)*. Tradução: Leonel Vallandro e Gerd Bomheim, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: Unesp/hucitec, 2002.

BARANGER, Willy. *Asimilación y encapsulamiento: estudio de los objetos idealizados*. **Revista uruguaya de psicoanálisis**, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo, v.1, n.1. 1956. p. 26-63. Disponível em: <<http://publicacion.es.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/178>>. Acesso em: 22 dez. 2021.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos*. **Revista cruzeiro semiótico**. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1999, p. 60-73.

\_\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERCITO, Diogo. *Grupo de brasileiros refaz traduções da obra completa de J. R. R. Tolkien*. **Folha de São Paulo**, 30 ago. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/grupo-de-brasileiros-refaz-traducoes-da-obra-completa-de-j-r-r-tolkien.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2020.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EdUSC, 2003.

BETTELHEIM. **A psicanálise dos contos de Fadas**. Tradução: Arlene Caetano. 27.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. **Uma morte muito suave**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BIRZER, Bradley J. **O mito santificador de J. R. R. Tolkien**: interpretando a Terra Média. Tradução: Márcia Xavier de Brito. São Paulo: LVM Editora, 2020.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: Os livros e a escola do tempo. 2. ed. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Bloom's modern critical interpretation**: J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings. New York: New Edition, 2008.

\_\_\_\_\_. **35 milhões de compradores de livros podem estar errados? Sim**. In: Wall Street Journal, 2/11/2000. Tradução: Danielle Crepaldi Carvalho, do artigo Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes. Disponível em <<http://wrtbrooke.syr.edu/courses/205.03/bloom.html>> Acesso em 06 mai. 2018.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez e Latino (Volume 01, Letra A)**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5446>>. Acesso em: 15 set. 2020. 01 v.

\_\_\_\_\_. **Diccionario da Lingua Portugueza (Volume 2: L - Z)**. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5413>>. Acesso em: 20 set. 2020. 02 v.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Tradução: José Marco Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BORGES, Livia Oliveira. *et al.* A Síndrome de Burnout e os Valores Organizacionais: Um Estudo Comparativo em Hospitais Universitários. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2002, 15, p. 189-200. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/prc/a/kKNxbMsGvwQH6FmnyRwD3Ps/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 27 ago. 2021.

BRADY, Hannah. The fantasy of the real: J. R. R. Tolkien, Modernism, and Postmodernism. **English Seminar Capstone Research Papers**, Cedarville University, Ohio, v. 7, p. 1-35, 6 abr. 2011. Disponível em: <[http://digitalcommons.cedarville.edu/english\\_seminar\\_capstone/7](http://digitalcommons.cedarville.edu/english_seminar_capstone/7)>. Acesso em: 22 nov. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. 3 v.

BRAVO, Nicole Fernandez. O duplo. In: BRUNEL Pierre (Org). **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind; *et al.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – revista de literatura, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

BURTON, Neel. **The Psychology and Philosophy of Ambition**. [S.l.]: Neel Burton, 16. nov. 2014. Disponível em: <<https://neelburton.com/2014/11/16/the-psychology-and-philosophy-of-ambition/#:~:text=Ambition%20can%20be%20de>>

fined%20as,face%20of%20failure%20and%20adversity>. Acesso em: 27 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. *Melancholy: As it Proceeds from the Disposition and Habit, the Passion of Love, and the Influence of Religion*. London: T. Maiden; Sherbourne-Lane 1801. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=4kQRAAAAYAAJ&pg=GBS.PP1&hl=pt>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancholia**. Part I – The Cause of Melancholy. 6. ed. London: Chatto and Windus. 1883. Disponível em: <<https://www.exclassics.com/anatomy/anatomy1.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1949.

\_\_\_\_\_. **O poder do mito**. Betty Sue Flowers (Org). Tradução: Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Tradução: Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letras, 2006.

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

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Tradução: José Manuel Lopes 2011.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus, 1990.

CEVASCO Maria Elisa; SIQUEIRA Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Editora, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27. ed. Tradução Vera da Costa e Silva (*et al*). Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLUTE, John; GRANT, John. **The encyclopedia of fantasy**. London: Orbit, 1996.

COBIÇA. *In: Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos*, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cobi%C3%A7a/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLLIER, Pieter. Carta a um holandês desconhecido. *In: \_\_\_\_\_*. *Tolkien Gateway*. 24 mar. 2014. Disponível em <[http://tolkiengateway.net/wiki/Letter\\_to\\_an\\_unknown\\_Dutchman](http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_an_unknown_Dutchman)>. Acesso em 12 nov. 2019.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dirs). **Histoire de la virilité: L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières**. Paris: Seuil, 2011.

CORNELLI, Gabriele. A paixão política de Platão: sobre cercas filosóficas e sua permeabilidade. **Revista Archaí**, Brasília, n. 2, p. 15-29, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=586161957003>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CRISTELLI, Paulo. **J.R.R. Tolkien e a crítica à modernidade**. São Paulo: Alameda, 2013.

CUNHA, Maria Zilda da. Posfácio: A subcriação de mundos e um final feliz. *In: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego Genu; CUNHA, Maria Zilda da (Orgs).* **A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien**. São Paulo : FFLCH/USP, 2019.

CUPIDEZ. *In: Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos*, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cupidez/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**. Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Tradução: Clara Crabbé, Coimbra, Livraria Almedina, n. 27. p. 51-76. 1979.

DERATHÉ, Robert. Rousseau, Jean Jacques. *In: David L. Sills (Ed.) International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: The Macmillan Company & The Free Press, 1968. 13 v.

DESMEDIDO. *In: Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos*, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/desmedido/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX. Tradução: Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

DISALVO, Santiago A. De Cynewulf a Tolkien: Earendel y las imágenes de la luz Salvadora. *In: X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata – CONICET. 2011, p. 1-15. Disponível em <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2411/ev.2411.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2411/ev.2411.pdf)>. Acesso em 23 abr. 2021.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

DUFOUR, Dany-Robert. A pleonexia, o que é? **Revista aSEPHallus de orientação lacaniana**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 24-38, mai./out. 2015. Disponível em: <[http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_20/pdf/a\\_pleonexia.pdf](http://www.isepol.com/asephallus/numero_20/pdf/a_pleonexia.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2021.

DURÃO, Fábio Akcelrud. A crítica literária como questão. *In:\_\_\_\_\_*. **O que é crítica literária?** 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016. p. 10-21.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FARIA, Marcello de Abreu. **Transtorno dissociativo de identidade e esquizofrenia**: uma investigação diagnóstica. Tese (Ciências Aplicadas em Saúde) – Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2016. Disponível em <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22760/3/2016\\_MarcelodeAbreuFaria.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22760/3/2016_MarcelodeAbreuFaria.pdf)>. Acesso em 13 jan. 2022.

FERREIRA, Thiago Destro Rosa. **Mitos da Terra-média**: mitologia e modernidade na obra de J. R. R. Tolkien. Uberlândia: EDUFU, 2018.

FERREIRA, Vitor Duarte. **Percepção e imaginação em Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em <<https://philarchive.org/archive/FERPEI-9>>. Acesso em 05 out. 2022.

FILOTIMIA. *In: Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos*, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/filotimia/>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. *In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. Modalização: da língua ao discurso. *Revista Alfa*. São Paulo, v. 44, 2000, p. 171-192.

\_\_\_\_\_. Semiótica e Paixão. *In: [Entrevista a] Cristina Sampaio. Eutomia: revista online de literatura e linguística, Recife, v. 1, n. 02, ano I, p. 58-67, dez. 2008*. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/viewFile/1908/1496>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Semiótica das paixões: o ressentimento. *Revista Alfa*. São Paulo, v. 51, p. 9-22, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

FONSTAD, Karen Wynn. **O atlas da Terra-média**. Tradução: Cristina Casagrande. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. Crítica e saber universitário. *In: SANTOS, Alcides Cardoso (Org.) Estados da crítica*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 48-61.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (1900-1991)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. 05 v.

\_\_\_\_\_. Inibições, sintomas e ansiedade. *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. 20 v.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. *In: Obras completas (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 18 v.

\_\_\_\_\_. O 'estranho'. *In: \_\_\_\_\_, História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. 17 v.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro; ROCHA, Fabian Quevedo da; ZILBERMAN, Regina. A escrita das fadas. *In: \_\_\_\_\_, Aspectos do romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura*. Rio Grande: Editora da Furg, 2022.

FRYE, Northrop. Introdução polêmica. *In*: \_\_\_\_\_. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 11-36.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*. HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **A era dos impérios**. 1875-1914. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 22. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

GANÂNCIA. *In*: **Dicio**: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ganancia/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Prefácio. *In*: Robert Louis Stevenson. **O médico e o monstro**. O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GIRON, Luís Antônio. **Elas não são idiotas**. Entrevista: Harold Bloom. Época. São Paulo: Globo, n. 243, 03/02/2003. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT479197-1666-1,00.html>>. Acesso em 05 mai. 2018.

GLARE, P. G. W. (Ed). **Oxford Latin Dictionary**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GONÇALVES, Luana “Luthurriel” N.; RIOS, Rosana “Shelob”. Mulheres entre os povos livres. *In*: RIOS, Rosana (Org). **Senhoras dos Anéis**: mulheres na obra de J. R. R. Tolkien. São Paulo: Devir, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens II**: essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

GRIMM, Jacob; GRIMM, W Wilhelm. Cinderela. *In*: Marina Avila. **Contos de fadas em suas versões originais**. Tradução: Felipe Lemes; *et. al.* São Caetano do Sul: Wish, 2020.

\_\_\_\_\_. Branca de Neve. *In*: **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. Rumpelstiltskin. *In*: TATAR, Maria (Ed). **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

GUIN, Ursula K. Le. The Carrier-Bag Theory of Fiction. *In*: Denise Du Pont (Ed). **Women of Vision**. New York: St. Martin's Press, 1988.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução: Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Asa, 1996.

HAMMOND Wayne, G; SCULL, Christina. Nota sobre a edição do 50º aniversário, 2004, p. 25-30. *In*: TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis: a sociedade do Anel – Parte I**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. Tradução: Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

HELIODORA, Barbara. Introdução. *In*: SHAKESPEARE, William. **Grandes obras e Shakespeare: tragédias. Macbeth**. Liana de Camargo Leão (Org). Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. 01 v.

HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

\_\_\_\_\_. **A era dos impérios**. 1875-1914. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 22. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

HOFFMANN, Renato. Cemitério de Wolvercote, onde descansa J. R. R. Tolkien do Senhor dos Anéis. *In*: \_\_\_\_\_. **Viajar.io**. 26 fev. 2019. Disponível em: <<https://viajar.io/paises/inglaterra/oxford/cemetery-of-wolvercote-where-rests-j-r-r-tolkien-1892-1973-of-the-lord-of-the-rings/>> Acesso em: 25 jan. 2023.

HOLLANDA, Luísa Severo Buarque de. As promessas da retórica gorgiana: *pleonexia* e medo no *Górgias* de Platão. **Prometheus – Journal of Philosophy**, Rio de Janeiro, n. 27, ano 11, p. 185-198, mai./ago. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometheus/article/view/8563>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

JACOBS, Joseph. João e o pé de feijão. *In*: TATAR, Maria (Ed). **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Contos de fadas ingleses**. Tradução: Dorothea de Lorenzi Grinberg Garcia. Jandira: Principis, 2020.

JACOBY, Sissa. Prefácio. *In*: Rank, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: E.L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

KLAUTAU, Genu Diego. Tolkien e suas referências. *In*: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego Genu; CUNHA, Maria Zilda da (Orgs). **A subcriação de mundos**: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien. São Paulo : FFLCH/USP, 2019.

KLEIN, Melanie. O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos. *In: \_\_\_\_\_*. **Obras completas de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 01 v.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lucia Helena Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KULLMANN, Thomas; SIEPMANN, Dirk. **Tolkien as a Literary Artist**: Exploring Rhetoric, Language and Style in *The Lord of the Rings*. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.

LACAN, Jacques. O desejo e sua interpretação. *In: O Seminário, Livro VI*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. 11. ed. Tradução: Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEITE, Priscilla Gontijo. Hýbris e a ofensa ao divino como causa da ruína dos governantes em Ésquilo. **Fatos & Versões**: Revista de História Antiga e Medieval, Uberlândia, v. 6, n. 12, p. 1-21, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1353>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LOBO, Ana Lúcia. **Freud**: a presença da antiguidade clássica. 21. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

LOPES, Reinaldo José. Nota de tradução. *In: Tolkien, J.R.R. O Silmarillion*. Christopher Tolkien (Ed.). Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019. Kindle.

\_\_\_\_\_. **With many voices and in many tongues**: Pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção de J. R. R. Tolkien. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-14032013-124446/publico/2012\\_ReinaldoJoseLopes.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-14032013-124446/publico/2012_ReinaldoJoseLopes.pdf)>. Acesso em 23 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. Livro revela versos inéditos de Tolkien sobre o rei Arthur. **Folha de São Paulo**. 10 jun. 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1292307-livro-revela-versos-ineditos-de-tolkien-sobre-o-rei-arthur.shtml>>. Acesso em 13 nov. 2020.

MACHADO Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel Henri. **Da Literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAGALHÃES, Luís Otávio de. Tucídides: a natureza humana e as causalidades da história. **História Revista**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 51-69, jul./dez. 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10530>>. Acesso em: 13 jul. 2021.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. 05 v.

MARTINS FILHO, Ives Gandra. **Ética e ficção**: de Aristóteles a Tolkien. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

MEC. **Orientações para o ensino médio**. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 01 v.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. Sobre a Semiótica das Paixões. **Revista Signum**: estudos linguísticos, Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. A configuração patêmica no conto “A Escola da Noite”, de Rubens Figueiredo. **Estudos Semióticos**. São Paulo, v. 8, n. 1, p. 113-123, jun. 2012. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/280996023\\_A\\_configuracao\\_patemica\\_no\\_conto\\_A\\_Escola\\_da\\_Noite\\_de\\_Rubens\\_Figueiredo/fulltext/55f1354f08aef559dc46fb98/A-configuracao-patemica-no-conto-A-Escola-da-Noite-de-Rubens-Figueiredo.pdf](https://www.researchgate.net/publication/280996023_A_configuracao_patemica_no_conto_A_Escola_da_Noite_de_Rubens_Figueiredo/fulltext/55f1354f08aef559dc46fb98/A-configuracao-patemica-no-conto-A-Escola-da-Noite-de-Rubens-Figueiredo.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MENEZES, Luiz Maurício Bentim da Rocha. Trasímaco e a *téchne* do governo. **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 42, n. 2, p. 9-30, abr./jun., 2019. Disponível em: <[scielo.br/j/trans/a/hzpVcvDJX9hh6NySyZb3Qzq/?format=pdf&lang=pt](https://scielo.br/j/trans/a/hzpVcvDJX9hh6NySyZb3Qzq/?format=pdf&lang=pt)>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra**: bestiários do cinema e da literatura. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2016. Kindle.

MICHAELIS, moderno dicionário. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Melhoramentos, 2018. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/CI%C3%A1ssico/>>. Acesso em 21 mai. 2018.

MICROYANNAKIS, Emmanuel. Love of honour (φιλοτιμία) and Arche (Αρχή). **Philosophical Inquiry**. v. 24, ed. 3/4, p. 23-30, 2002. Disponível em: <[https://www.pdcnet.org/phillinquiry/content/phillinquiry\\_2002\\_0024\\_40606\\_0023\\_0030](https://www.pdcnet.org/phillinquiry/content/phillinquiry_2002_0024_40606_0023_0030)>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de. Sobrescrito. *In*: \_\_\_\_\_. **Teresa**: revista de literatura brasileira. São Paulo, Editora 34, n. 8-9, 2008. p. 8-9. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revistateresausp&pagfis=1913>>. Acesso em 8 jan. 2020.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955. 05 v.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NORTH, Richard. **Heathen Gods in Old English Literature**. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 22. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

OBSTINADO. *In*: **Dicio**: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/obstinado/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

Pacheco, Antônio de Pádua. **A honra, a glória e a morte na Ilíada e na Odisséia**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19022010160742/publico/ANTONIO\\_PADUA\\_PACHECO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19022010160742/publico/ANTONIO_PADUA_PACHECO.pdf)>. Acesso em 20 jan. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Exotismos de ontem e de hoje. *In*: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; KETZER, Rosani (Orgs). **Musas na encruzilhada**: Ensaios de Literatura comparada. Tradução: Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

PEREIRA, Andréa Kluge. **Biblioteca na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

\_\_\_\_\_. O lugar do crítico. *In*: \_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. p. 15-34.

PLEONEXIA. *In*: **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Melhoramentos**, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pleonexia/>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PLATÃO. **A república**. Daniel Alves Machado (Org). Tradução: Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Editora Kiron, 2012.

PRADO, Anna Lia Amaral de Almeida. O lógos de Tucídides sobre a guerra. **Classica** – Revista brasileira de estudos clássicos. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-19, 03 dez. 1989. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/620>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PRADO, Ediano Dionísio do. Platão e o governo dos sábios: conhecimento e política na conformação da sociedade ideal. **Revista faculdades do saber**. Mogi Guaçu, v. 4, n. 08, p. 502-517, 04 jul. 2020. Disponível em: <<https://rfs.emnuvens.com.br/rfs/article/view/78>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

\_\_\_\_\_. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUADROS, Camila Mossi de. **A ambição em Memórias póstumas de Brás Cubas**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?co de=vtls000193078>>. Acesso em 08 jun. 2021.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: E.L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REZENDE; Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do Latim essencial**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RIOS, Rosana. Povos da Terra-média. In: \_\_\_\_\_ (Org). **Senhoras dos Anéis**: mulheres na obra de J. R. R. Tolkien. São Paulo: Devir, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 09-49.

ROSSET, Clément. A ilusão psicológica: o homem e seu duplo. In: \_\_\_\_\_. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 83-117.

ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. A composição narrativa nas obras tolkenianas. In: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego Genu; CUNHA, Maria Zilda da (Orgs). **A subcriação de mundos**: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien. São Paulo : FFLCH/USP, 2019.

SANTOS, Fábio Candido dos. **Vontade**: o Métron da Hýbris da história da metafísica. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15593/1/VontadeMetronHybris.pdf>>. Acesso em 11 jan. 2023.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. In: **Revista Investigações**, v. 22, n. 1, p. 51-101, jan. 2009. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1362>>. Acesso em 08 jun. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Literatura e Cultura de Massa**. Novos Estudos. CEBRAP, 1994.

SEMMELMANN, Cristina Casagrande de Figueiredo. **Em Boa Companhia – a Amizade em O Senhor dos Anéis**. (Dissertação em Letras Clássicas e Vernáculas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-17042017-105219/pt-br.php>>. Acesso em: 29 out. 2019.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. *In*: LEÃO, Liana de Camargo (Org). **Grandes obras e Shakespeare**: tragédias. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. 01 v.

SPINELLI, Miguel. O conceito epicurista de critêrion vinculado ao de enargéias e de kanôn. *In*: **Kriterion**: revista de Filosofia, v. 53, p. 59-80, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/kr/a/KQScdcLyC8yKKBgPF8fTpvn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Eros e Cupido: o reciclar dos mitos. **Romanitas** – Revista de Estudos Grecolatinos. n. 7, p. 141-158, 2016,. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/index.php/romanitas/article/view/14524>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

SOBOTA, Guilherme. Obras de J. R. R. Tolkien têm nova editora: a HarperCollins Brasil. **Estadão**, 12 mar. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/guilhermesobota/obras-de-j-r-r-tolkien-tem-nova-editora-a-harpercollins-brasil/>>. Acesso em: 06 mar. 2020.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Tradução: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUZA, André Chagas Ferreira de. Notas sobre a disposição de caráter na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. **Revista Sofia**. Vitória, v.6, n.1, p. 93-110, jan. / jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/index.php/sofia/article/view/16101>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

STABLEFORD, Brian. **The A to Z of Fantasy Literature**. Plymouth (UK): Scarecrow Press, 2009.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAYLOR, L. Roger. **Arte, inimiga do povo**. Tradução: Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Castello, Maria Clara Correa Castelo. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, Christopher (Ed). Beren e Lúthien. *In*: TOLKIEN, J. R. R. **Beren e Lúthien**. Tradução: Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018. p. 27-36.

\_\_\_\_\_. Prefácio. *In*: TOLKIEN, J. R. R. **Beren e Lúthien**. Tradução: Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018. p. 11-18.

\_\_\_\_\_. Prefácio. *In*: TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e Folha**. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R.; SWANN Donald. **The road goes ever on**: A song cycle. 2. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1978.

TOLKIEN, J. R. R. Archive: Release. **Tolkien in Oxford**. Entrevistador: John Ezard. Diretor: Norman Leslie Megahey. Londres: BBC Two England, 30. mar. 1968. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/archive/release--jrr-tolkien/znd36v4>>. Acesso em: 16. nov. 2022.

\_\_\_\_\_. **The history of the Middle-Earth**. The book of lost tales: Part I. TOLKIEN, Christopher (Ed.). New York: A Del Rey Book, Ballantine Books, 1992. 01 v.

\_\_\_\_\_. **The history of the Middle-Earth**. Morgoth's ring: the later Silmarillion. TOLKIEN, Christopher (ed.). Boston: Houghton Mifflin Company, 1993. 10 v.

\_\_\_\_\_. **The history of the Middle-Earth**. The lost road and other writings: language and legend before *The lord of the rings*. TOLKIEN, Christopher (Ed.). New York: A Del Rey Book, Ballantine Books, 1996a. 05 v.

\_\_\_\_\_. **The history of the Middle-Earth**. The peoples of middle-earth. TOLKIEN, Christopher (Ed.). Boston: Houghton Mifflin Company, 1996b. 12 v.

\_\_\_\_\_. **The Lord of the Rings**: the fellowship of the ring – Part 1. London: HarperCollins, 2007a.

\_\_\_\_\_. **The Lord of the Rings**: the return of the king – Part 2. London: HarperCollins, 2007b.

\_\_\_\_\_. Sobre contos de fadas. *In*: \_\_\_\_\_. **Árvore e folha**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017

\_\_\_\_\_. **Beren e Lúthien**. TOLKIEN, Christopher (Ed.). Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

\_\_\_\_\_. **O Silmarillion**. Christopher Tolkien (Ed.). Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a. Kindle

\_\_\_\_\_. **O Hobbit** – Ou lá e de volta outra vez. Christopher Tolkien (Ed.). Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019b. Kindle.

\_\_\_\_\_. **O Senhor dos Anéis: a sociedade do Anel – Parte I.** Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: HarpeCollins, 2019c.

\_\_\_\_\_. **O Senhor dos Anéis: as duas torres – Parte II.** Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2019d.

\_\_\_\_\_. **O Senhor dos Anéis: o retorno do rei – Parte III.** Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2019e.

\_\_\_\_\_. Sobre estórias de fadas. *In:* \_\_\_\_\_. **Árvore e Folha.** Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020a.

\_\_\_\_\_. **Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média.** Christopher Tolkien (Ed.). Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020b.

\_\_\_\_\_. O Hobbit – Ou lá e de volta outra vez. Tradução: Reinaldo José Lopes. *In:* ANDERSON, Douglas A (Ed). **O Hobbit anotado.** Tradução: Guilherme Mazzafera. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.

TORRINHA, Francisco Torrinha. **Dicionário Português-Latino.** 2. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1939.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo.** Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso.** Tradução: Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego.** Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VOCABULARY. **Vocabulary.com Dictionary.** Disponível em: <<https://www.vocabulary.com/dictionary/>>. Acesso em 18 jun. 2018.

WELLEK, Rene. Termo e conceito de crítica literária. *In:* \_\_\_\_\_. **Conceitos de crítica.** São Paulo: Cultrix, 1963. p. 29-41.

WENDLING, Michelle Menezes. **Duas versões do desejo:** Lacan, Deleuze & Guattari. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010. Disponível em <[https://www.ufs.br/bicen//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=389](https://www.ufs.br/bicen//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=389)>. Acesso em 22 abr. 2020.

WHITE, Michael. **J. R. R. Tolkien: O senhor da fantasia.** Tradução: Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

WOLPERT, Lewis. **Malignant Sandness: the Anatomy of Depression.** London: Faber and Faber, 2001.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **ICD-11 International Classification of Diseases for Mortality and Morbidity Statistics Eleventh Revision**. 6B64 Dissociative identity disorder. Version: fev. 2022. Geneva: World Health Organization. Disponível em <<https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/1829103493>>. Acesso em 20 mar. 2022.