

MARIANA SOUZA E SILVA

**A CARACTERIZAÇÃO DO FEMININO EM *THE SILMARILLION*,
DE J. R. R. TOLKIEN**

Assis

2008

MARIANA SOUZA E SILVA

**A CARACTERIZAÇÃO DO FEMININO EM *THE SILMARILLION*,
DE J. R. R. TOLKIEN**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

**Assis
2008**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Silva, Mariana Souza e.
S586c A caracterização do feminino em The Silmarillion, de J. R.
R. Tolkien / Mariana Souza e Silva. – Assis, 2008.
116 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de
Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista,
2008.

Bibliografia: f. 111-116

Orientador: Dra. Cleide Antonia Rapucci.

1. Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel) - Crítica e
interpretação. 2. Literatura inglesa. 3. Personagem feminina.
4. Análise de personagens. I. Autor. II. Título.

CDD 823

MARIANA SOUZA E SILVA

**A CARACTERIZAÇÃO DO FEMININO EM *THE SILMARILLION*,
DE J. R. R. TOLKIEN**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP

Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social

Presidente e Orientador
Dra. Cleide Antonia Rapucci

2º Examinador
Dr. Ivan Marcos Ribeiro

3º Examinador
Dr. Jorge Augusto da Silva Lopes

Assis, 19 de dezembro de 2008

*À minha família, por estes 24 anos de apoio,
compreensão e amor incondicional.*

Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que contribuíram com a realização deste trabalho, diretamente e indiretamente.

À CAPES, pela Bolsa concedida, o que me ofereceu condições propícias à execução do presente trabalho.

À Seção de Pós-Graduação e todos seus funcionários, por toda ajuda que me foi dada nos momentos de maior precisão, em especial à Catarina, por compreender minhas dificuldades e dúvidas.

À Telma, bibliotecária do campus de Marília da Unesp, por me ajudar em um momento de muita necessidade, com agilidade. Sua contribuição foi de grande importância, nunca me esquecerei deste gesto! Obrigada!

À minha querida orientadora, professora Cleide Antonia Rapucci, pelo auxílio, orientação, compreensão, paciência e confiança, desde o final da Graduação, até hoje. Suas sugestões sempre foram valiosas, e muitas delas levarei comigo para a vida, após o cumprimento desta etapa. Muito obrigada!

A todos os professores da Graduação e Pós-Graduação, pelos ensinamentos valiosos, conselhos, e por me apontarem este caminho pelo qual vou seguindo. Todos me inspiraram na realização deste sonho, que não seria possível sem que cada um tivesse dado um pouco de si! Obrigada, sempre!

A todos meus amigos e amigas, principalmente aqueles que estiveram ao meu lado, desde os anos de Assis, e após a volta a Marília.

Primeiramente, Priscila e Lívia, irmãs que ganhei para toda a vida! A convivência com vocês me tornou uma pessoa melhor! Agradeço por cada dia, cada experiência que vivemos, e carrego comigo todas as lindas lembranças que construímos juntas! Amo vocês, amigas!

Simone, Marina e Rafael, irmãos também, com quem dividi momentos engraçados, tristes, nervosos e, acima de tudo, felizes! Obrigada pelos quatro anos de amizade, com certeza teremos todos os outros pela frente, apesar da distância!

Aos amigos de Marília, Luiz e Alexandre. Sem vocês a vida por aqui não seria a mesma! Só tenho que agradecer por todos os momentos em que estiveram ao meu lado, nas vitórias e

derrotas, fosse rindo ou chorando. Vocês são irmãos, e eu os amo muito! Esse caminho seria mais difícil se não estivessem ao meu lado... obrigada!

Às amigas que voltaram à minha vida, Camila e Joyce! Obrigada por tudo, minhas queridas! Vocês são essenciais!

Às duas amigas de longe, Carlinha e Tati. Apesar de não estarmos juntas, eu sinto a presença de vocês, o carinho e a amizade, a todo momento! Obrigada por existirem em minha vida!

Ao amigo André, pela ajuda em tantos momentos de dúvida, por me orientar, apoiar e incentivar! E por todos os outros momentos! Obrigadinha, Dé!

Por fim, e não menos importante, agradeço à minha família, por tudo! Meus pais, por todo o esforço que fizeram para me oferecer o melhor, sempre! Graças a vocês estou aqui, agora, realizando este sonho! Minhas irmãs: Fabiana, por me amar e me aceitar, pelo apoio em todas as decisões, e pela paciência; e Daniela (*in memorian*), por despertar em mim o amor aos livros e às artes, servindo de exemplo, sempre! *Saudades eternas, Dani!*

À minha querida tia Terezinha, pelo amor e dedicação à nossa família, e por ser nossa segunda mãe!

Obrigada, Deus!

*Roads go ever ever on,
Over rock and under tree,
By caves where never sun has shone,
By streams that never find the sea;*

*Over snow by winter sown,
And through the merry flowers of June,
Over grass and over stone,
And under mountains in the moon.*

*Roads go ever ever on
Under cloud and under star,
Yet feet that wandering have gone
Turn at last to home afar.*

*Eyes that fire and sword have seen
And horror in the halls of stone
Look at last on meadows green
And trees and hills they long have known*

J. R. R. Tolkien

SILVA, Mariana Souza e. A caracterização do feminino em *The Silmarillion*, de J. R. R. Tolkien. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2008.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar a construção das personagens femininas na obra *The Silmarillion*, de J. R. R. Tolkien. Esse romance possui um tom fantástico, e é parte de uma mitologia criada por seu autor; as personagens possuem características que vão do humano ao divino, e a maioria delas é formada por homens predominantemente heróicos. O presente trabalho é focado nas personagens femininas da obra, e através da análise de suas descrições físicas e psicológicas, ações, características, enfim, de suas construções, objetiva determinar o modo de representação do autor, chegando-se, assim, a uma reflexão acerca da importância destas personagens na mitologia tolkieniana, à qual *The Silmarillion* serve como ponto inicial. Faz-se necessário, também, desvendar a influência de fatores políticos, sociais e históricos na criação e desenvolvimento destas personagens. A obra estudada relata os fatos que servem como fundo mítico à criação do mundo no qual se passa, a Terra-média. São contados os acontecimentos que deram origem a tudo, seres e ambientes, sentimentos, o Mal e sua eterna luta contra o Bem pelo poder. Pretendemos realizar este intento com o auxílio de teorias diversas, em especial a linha feminista da crítica literária que se ocupa do papel da mulher como leitora de textos de autoria masculina, como é o caso. Esperamos, também, contribuir com o crescente interesse pela obra do autor inglês, deixado à margem do cânone pela crítica especializada, para que assim se possa reconhecer a importância de sua obra em seu tempo, e também a de suas personagens femininas.

Palavras-chave: *The Silmarillion*, Tolkien, Literatura Inglesa, personagem feminina, análise de personagens.

SILVA, Mariana Souza e. The female characterization in *The Silmarillion*, by J. R. R. Tolkien. 2008. Dissertation. (Master's in Languages – Literature and Social Life) – Faculty of Sciences and Languages – São Paulo State University, 2008.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyse the female characterization in the novel *The Silmarillion*, written by J. R. R. Tolkien. This novel has a fantastic tone, and it is part of a mythology created by its author; the characters have features that go from human to divine, and most of them are formed by men that act as heroes. The present study focuses on the female characters of the novel, and through the analysis of their physical and psychological descriptions, actions, features, in short, their constructions, it intends to determine the author's way of representation; so, it will be possible to reach a reflection about the importance of these characters in the Tolkienian mythology, to which *The Silmarillion* figures as the initial point. It is also necessary to unmask the influence of political, social and historical factors on the creation and development of these characters. The novel gives an account on the facts that figure as a mythical background to the world where it is placed, Middle-earth. The events that were the origin to everything, beings and places, feelings, Evil and its eternal fight against Good for power, are told. We intend to achieve this goal with the support of many theories, especially the feminist trend of literary criticism that deals with the role of woman as a reader of texts written by men, as it is the case. We also wish to contribute to the growing interest on the works of the English author, who was left at the edge of the canon by the specialized critics, so that it is possible to recognize the importance of his work at his time, and also the importance of his female characters.

Key-words: *The Silmarillion*, Tolkien, English Literature, female character, characterization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – O AUTOR J. R. R. TOLKIEN	14
1.1 Tolkien na Literatura Inglesa e Universal	16
1.2 Tolkien e a crítica	21
1.3 Uma nova mitologia para a Inglaterra	27
CAPÍTULO 2 – A PERSONAGEM FEMININA NA LITERATURA	32
2.1 Uma nova visão sobre a Literatura: a crítica feminista	34
2.2 A questão da linguagem masculina e feminina	48
2.3 Representação da personagem feminina: um ponto de vista masculino	55
CAPÍTULO 3 – <i>THE SILMARILLION</i> E AS PERSONAGENS FEMININAS	60
3.1 A estrutura da obra	62
3.2 <i>Valier</i>	64
3.2.1 Estë	65
3.2.2 Nessa	66
3.2.3 Varda	67
3.2.4 Yavanna	70
3.3 <i>Maiar</i>	73
3.3.1 Arien	73
3.3.2 Melian	75
3.4 Elfes	78
3.4.1 Aredhel	79
3.4.2 Galadriel	84
3.4.3 Lúthien	86
3.5 Humanas	96
3.5.1 Haleth	96
3.5.2 Nienor	98

3.6 Seres do Mal	103
3.6.1 Ungoliant	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O papel da mulher na sociedade tem sofrido, com o tempo, importantes modificações, principalmente no que se refere ao seu valor. Este fato reflete também nas Artes, e de forma expressiva, na Literatura. Personagens femininas podem ser representadas de várias formas, cada uma refletindo a visão de seu autor, e também sendo influenciadas por vários fatores, tais como os históricos, sociais, artísticos, estilísticos etc. Considerando-se todos estes fatos, o estudo e análise das diferentes formas de representação tornam-se extremamente necessários e importantes, para que seja possível compreender as transformações ocorridas na sociedade.

A partir desta premissa, surgiu o interesse em se analisar a representação das personagens femininas na obra *The Silmarillion*, do autor inglês John Ronald Reuel Tolkien (1892 – 1973), publicada postumamente em 1977, pela editora inglesa Allen & Unwin. Para que um estudo neste âmbito seja realizado, é necessário salientar o fato de que se trata de um texto de autoria masculina, e que, portanto, pode conter valores e visões de mundo que obedeçam a padrões sociais dominantes. Nossa proposta é avaliar cada aspecto do texto referente às personagens femininas, para que assim possamos compreender a maneira como foram construídas, a relevância a elas atribuída dentro do enredo, as influências que receberam de outros textos – intertextualidades, assim como o peso que as transformações sociais e históricas exerceram na representação destas.

A obra fantástica de Tolkien, com todo seu universo mitológico, foi construída com a intenção de abrigar os povos imaginários; estes, por sua vez, criados para que as línguas fictícias do autor tivessem uma história a ser contada. Assim surgiu a Terra-média, habitada por seres maravilhosos, e ainda assim, com características humanas. Mesmo que à revelia do autor, podemos considerar sua obra uma grande alegoria da humanidade, com suas mazelas e feitos através dos tempos. Seguindo esta idéia, é coerente considerarmos que Tolkien tenha espelhado suas experiências de vida em sua escrita, de forma a serem detectáveis, através de um estudo minucioso, as ideologias presentes na narrativa, assim como aquelas que figuram como influências esparsas.

Um autor que tenha sido produtivo a partir das primeiras décadas do século XX dificilmente não se deixaria influenciar pelos importantes acontecimentos sociais que começavam a mover a sociedade ocidental, principalmente. As duas grandes Guerras, e todas as

consequências de horror que deixaram em tantos povos e países, representam uns dos mais importantes destes acontecimentos. Mas aquele de maior interesse neste trabalho é a revolução sexual, que marcou um maior interesse das mulheres por seus direitos em todos os âmbitos, principalmente os sociais, sexuais, trabalhistas e políticos. Esta atingiu seu ápice em torno do início da década de 60, mas já vinha abalando as estruturas sociais patriarcais desde o começo do século, quando as primeiras manifestações sufragistas deram origem à campanha mundial a favor do voto das mulheres. Estas passaram a tomar maior consciência de seus papéis, dentro de seus lares, mas também fora, na sociedade. Começa a haver maior preocupação com a valorização da força de trabalho feminina, os direitos da mulher, e logo um movimento feminista estava formado, incumbido de lutar pela igualdade entre os sexos.

Essa nova onda de pensamento começa a mover as mulheres, nas mais diversas áreas, e logo sua influência chega à Literatura. Nos anos 20, o trabalho de Virginia Woolf já demonstrava uma maior preocupação com a mulher e seu papel na literatura, mas foi no início da década de 70 que começou a despontar uma nova corrente chamada crítica feminista, que chegou colocando em questão a forma como as mulheres eram representadas, e também elevando o trabalho das escritoras que tiveram suas obras esquecidas por séculos, pelo simples fato de serem mulheres e, portanto, serem consideradas inferiores intelectualmente. Vários nomes ligados a esta nova fase da crítica despontam no cenário literário, tais como Kate Millet, Elaine Showalter, Helene Cixous, Simone de Beauvoir, entre muitas outras, e suas teorias mudaram os rumos dos estudos relacionados às mulheres desde então.

Para completarmos os objetivos a que nos propomos no presente trabalho, baseamo-nos principalmente na corrente da crítica literária feminista que se preocupa com a mulher como receptora de textos de autoria masculina. Esta nos ofereceu embasamento teórico para que a análise e compreensão do ponto de vista masculino fosse mais clara, fornecendo pistas a serem seguidas no estudo das ideologias que impregnaram a criação do autor, assim como a construção de suas personagens femininas, ou seja, a visão masculina predominantemente patriarcalista, em sua origem, assumindo uma posição de superioridade em relação às mulheres representadas.

O trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro, discutimos o autor Tolkien, sua obra, a importância desta e seu papel nas Literaturas Inglesa e Universal. Fazemos, também, um relato sobre a crítica destinada a ele, o que representou grande dificuldade devido ao

difícil acesso e existência escassa de textos de qualidade. Ainda neste capítulo, discutimos a criação da Terra-média e a relação desta com uma nova mitologia que o autor desejava formar.

O segundo capítulo faz um percurso teórico, no que se refere à mulher na Literatura: sua representação, sua participação, enfim, seu papel como receptora e criadora neste universo fechado e, muitas vezes, machista. Discutimos cada uma das linhas da crítica feminista, as teorias que nortearam este estudo e todos os demais que são realizados com temática feminina, dada a importância que o surgimento desta corrente representa na Literatura moderna.

A análise das personagens femininas tolkienianas em *The Silmarillion* vem no terceiro capítulo da dissertação. Estas foram divididas por raças, pois o autor atribui a cada uma características peculiares e exclusivas, e assim, julgamos isto como fato importante a ser considerado durante o estudo. É feito um breve comentário acerca de cada raça, para que se compreenda a construção de cada uma, as hierarquias sociais existentes no mundo da Terra-média, e até que ponto tais aspectos foram relevantes à criação das personagens presentes na obra. Vale ressaltar que a análise foi restrita àquelas personagens que representam papéis importantes ao enredo, ou seja, modificam a história de alguma forma e possuem autonomia na narrativa, e que também tenham uma história de vida própria. Tal restrição deve-se ao grande número de personagens que têm seus nomes apenas citados, não sendo possível ser feito algum tipo de levantamento analítico de suas construções.

Na conclusão confrontamos as idéias apresentadas, as teorias e as análises das personagens, a fim de chegarmos a uma reflexão acerca do tema proposto. Pretendemos avaliar com precisão, após os estudos realizados, se há uma ideologia patriarcal que guia a representação das personagens femininas da obra em questão, e se estas receberam algum tipo de influência de idéias que vão de encontro a esta ideologia. Assim, esperamos poder contribuir para os estudos sobre Tolkien no Brasil, lançando uma luz sobre a crítica que o considera autor menor no cânone.

Isso posto, passemos, então, à discussão objetiva dos temas propostos nesta dissertação, aliando a teoria à prática, para que se possa compreender melhor o desenvolvimento feminino na Literatura.

CAPÍTULO 1
O AUTOR J. R. R. TOLKIEN

The continuing appeal of Tolkien's fantasy, completely unexpected and completely unpredictable though it was, cannot then be seen as a mere freak of popular taste, to be dismissed or ignored by those sufficiently well-educated to know better. It deserves an explanation and a defence.

(SHIPPEY, 2001, p. IX)

1.1 Tolkien na Literatura Inglesa e Universal

Para que se possa realizar um estudo minucioso de um autor e sua obra, é fundamental que se compreenda seu envolvimento no mundo literário à sua época, a importância que lhe foi atribuída, assim como o peso de sua escrita e a influência que esta exerceu através dos tempos. No caso deste trabalho, especificamente, começamos por localizar o surgimento da literatura tolkieniana, contextualizando sua escrita no universo da Literatura Inglesa contemporânea.

A literatura surgida após a Era Vitoriana (1837-1901) veio com o compromisso de romper com a sobriedade e noção de verdade absoluta resultantes de tal época. A literatura produzida até então mostrava uma grande preocupação das pessoas com questões que lhes dissesse respeito, exclusivamente. O estilo apresentava um moralismo extremo, aliando a técnica romântica a uma linguagem ornamental.

O Modernismo literário, influenciado pelas novas tendências das Artes em geral, não representou um movimento unificado, com autores empenhados em utilizar as mesmas características. Na verdade, estes modernistas desejavam seguir suas próprias idéias e valores à virada de século. A Literatura produzida, então, revelou-se ligada ao sentimento humano, às introspecções, sendo influenciada pelas novas vertentes da Psicologia freudiana, os escritos libertários de Marx, e todas as questões que colocassem o homem como centro. Porém, esta nova escola não possuía a objetividade humana como guia; a subjetividade imperou, levando a longas reflexões sobre o mundo, à fragmentação do discurso, desilusão, entre outras características que culminaram no pessimismo predominante no pensamento humano à época. Ela vinha carregada pela angústia do homem, causada pela solidão e pelo vazio da sociedade moderna, o que culminou na dificuldade de relacionamento entre as pessoas.

Houve, no entanto, alguns fatos históricos que trouxeram consequências irremediáveis à humanidade. O século foi abalado por duas Guerras Mundiais, e a Literatura, como uma das grandes artes, acompanhou as mudanças provenientes de tais acontecimentos. As obras produzidas entre as guerras foram marcadas pela dor, e pela ânsia por um novo mundo. A humanidade se viu doente de ódio, e a Literatura respondeu com a liberdade de forma e verso, a temática da destruição de valores e normas sociais, com o homem vivendo em sociedades

utópicas: a Terra-média de Tolkien, a *Ingsoc* de Orwell, as ilhas remotas de Golding e Wells, ou mesmo os Marcianos de Vonnegut, como cita Shippey (2001, p. viii).

Shippey (2001, p. xi) também afirma que todo o peso do período de Guerras propiciou o surgimento de uma Literatura mais imaginativa, fantasiosa, que servisse como escape àqueles que sofreram com os horrores do combate e suas conseqüências. Vários autores que tiveram tal experiência levaram às suas obras o resultado desses momentos de agonia, quando o desejo por uma realidade diferente e a esperança eram os principais meios de sobrevivência. O autor que nos propomos a estudar neste trabalho se encaixa neste perfil, pois, ao criar sua obra, teve o cuidado de atribuir a ela várias características pertencentes à Humanidade em geral, tornando-a uma alegoria representativa do homem e sua relação com o mundo onde vive. Podemos afirmar, assim, que o ponto principal na obra tolkieniana, aquele que vai guiar o andamento de todas as personagens e histórias da fictícia Terra-média, é uma reflexão acerca do surgimento do Mal e sua natureza, a forma como age sobre os homens, modifica atitudes, transforma personalidades, tudo isso apontando conseqüências históricas e, também, lingüísticas e culturais, dentro da esfera onde seu mundo teve origem e se desenvolveu. No caso de *The Silmarillion*, obra estudada especificamente neste trabalho, encontram-se relatos históricos de guerras entre os povos, desde a criação do mundo, até seu declínio, no decorrer de quatro Eras. Por este motivo, a tal obra é atribuída grande importância por aqueles desejosos de estudar a fundo o trabalho de Tolkien, pois os contos presentes nesta coletânea contêm, em si, as raízes de tudo aquilo que o autor almejava entender, como resultado de seus pensamentos e julgamentos de tudo aquilo que observava à sua volta.

A escrita de Tolkien, assim como seu estilo, foi influenciada vastamente por seus estudos e trabalho como filólogo e lingüista, como veremos mais profundamente no terceiro item deste capítulo. Seu modo narrativo segue os padrões do estilo épico, pois relata fatos históricos de vários povos e diversas personagens dentro de um ambiente mitológico imaginário. Outra característica importante é o heroísmo nas ações, elevação das qualidades humanas, maniqueísmo acentuado, presença de personagens que se destacam pela altivez e forças física e psicológica, ao mesmo tempo em que denuncia a fraqueza de todos os seres diante do Mal. Esta é, como afirmamos acima, a chave para a leitura de Tolkien; o leitor não deve perder de vista que, apesar do elemento fantástico, sua obra como um todo se resume em um conto sobre a humanidade e sua sobrevivência no mundo onde foi colocada por um ser criador superior.

O ponto de vista narrativo predominante em todos os escritos é onisciente. Colocamo-nos à presença de um narrador que conta os fatos, possui um ângulo de visão abrangente, pois tudo sabe a respeito das ações, ao mesmo tempo em que penetra no íntimo das personagens, conhecendo suas emoções e medos, e também impressões acerca de fatos que ocorrem à sua volta. O narrador tolkieniano também consegue imprimir suas próprias idéias naquilo que relata, atribuindo juízos de valor que acabam por nortear a leitura, ou seja, existe uma manipulação por parte deste, para que o leitor seja levado a apoiar apenas um lado da história. Em tal fato encontra-se o maniqueísmo de Tolkien, fruto de sua visão de mundo, e podemos interpretar sua intenção como a de apontar a forma como as massas podem ser arrebanhadas pelo poder da palavra, sem que um esforço muito grande seja realizado, da mesma forma como levamo-nos nós mesmos ao caminho da autodestruição, como mostram as guerras que o autor viveu e tanto abominava.

A criação por um padre, após o falecimento da mãe, acabou por colocar o jovem Tolkien no caminho do catolicismo (COLBERT, 2002, p. 152). Ele transformou sua crença em fonte de inspiração, e assumidamente rotulou seu trabalho como ‘católico’. O fato mais interessante a este respeito é a quase ausência de referências à religiosidade em suas obras. As personagens são guiadas por seus próprios instintos e natureza, sem que a fé as abale ou modifique suas ações. Não é descrito nenhum tipo de exaltação ou culto religioso, embora seja dito, em algumas passagens, que certos povos nutriam a crença em algumas entidades, ou quando estes se deixavam cair sob o domínio do Mal. Existe, também, um ser criador correspondente ao Deus católico, Eru Ilúvatar, o único, que é acompanhado por uma horda de seres angelicais, ou semideuses, os *Ainur*, que o auxiliaram na criação do mundo e dos seres que habitam a Terra-média. Tal relato aparece como primeiro capítulo da obra que nos propomos a estudar, *The Silmarillion*, intitulado “*Ainulindalë: the Music of the Ainur*”. A intertextualidade entre este conto e o primeiro livro do Antigo Testamento da Bíblia, o Gênesis, é evidente; ambos apresentam várias características em comum, como por exemplo, o mais querido e sábio discípulo que se deixa corromper pelo poder, afastando-se do criador e dando origem a todo o Mal do mundo: na Bíblia, temos Lúcifer, o anjo caído, enquanto em *The Silmarillion*, acompanhamos a inveja tomar conta de Melkor, o mais alto Ainu, e depois sua transformação em Morgoth, o Senhor do Escuro, pai da discórdia entre os seres da Terra-média.

Apesar de não ter utilizado sua fé de forma explícita na criação de seu mundo, Tolkien deu à sua obra certo tom moralista. Os fatos apresentados, a história da Terra-média, da forma como é contada, servem como reflexão a uma humanidade desinteressada no bem comum a todos, egoísta e destruidora. Por isso, valores como a coragem, lealdade, amor ao próximo, retidão, obediência, estão ligados ao sucesso das empreitadas das personagens em luta contra o Mal, assim como a ausências destas características leva ao fracasso e derrota. Vários exemplos poderiam ser retirados de todas as suas obras, e especialmente em *The Silmarillion*, onde são contadas as guerras e principais levantes contra as forças escuras.

Neste mundo imaginário, a Terra-média, os leitores terão a oportunidade de espelhar suas próprias experiências de vida, pois a humanidade está presente em atos e caracterizações. A fantasia, que poderia causar estranhamento (TODOROV, 2004, p. 31) e afastamento da realidade daquele que adentra o universo tolkieniano, passa a servir como ponte, levando a que aconteça o contrário. O fascínio pelo desconhecido, o inexistente, leva ao desejo de aproximação. As personagens heróicas assumem papéis que podem ser encontrados em nosso cotidiano, assim como as conseqüências de seus atos. Estas personagens, em sua maioria, são representadas por seres do sexo masculino, entre as diversas raças que foram criadas. As personagens femininas se fazem presentes, também, mesmo que muitas vezes acabem relegadas a segundo plano de ação.

Conforme afirmamos anteriormente, os fatos históricos presenciados por um autor serão influência certa em sua escrita ficcional, e assim o foram para Tolkien. Sua obra foi fruto de sua vida, pois passou longos anos escrevendo-a. Começou com alguns textos antes de 1913, e apenas sua morte, em 1973, pôde parar seu trabalho (SHIPPEY, 2001, p. x). Neste meio, suas obras mais conhecidas, *The Hobbit* (1937), e *The Lord Of The Rings* (1954-1955) tomaram forma e foram publicadas, mas durante todo o tempo, seu trabalho mais importante foi sendo moldado, modificado e editado, vindo a ser publicado postumamente em 1977 sob o título de *The Silmarillion*. Cada conto presente nesta coletânea dá conta de fatos que contribuíram para a criação, modificação e também destruição de seu ambiente e personagens. Natural, então, que o homem Tolkien refletisse a respeito da natureza humana, levando em conta aquilo que via e vivia ao passar dos anos. O novo século não foi abalado apenas pelas duas grandes Guerras; houve fatos outros que podem ser considerados com grande importância: a emancipação feminina foi um deles.

O surgimento do movimento feminista, que teve suas origens com a luta pelo voto da mulher, no início do século, trouxe consequências a praticamente todas as esferas sociais, como será discutido de forma mais abrangente no segundo capítulo do presente trabalho. A emancipação feminina foi fator desencadeador do surgimento de novas figuras literárias, ou estereótipos de mulher. Muitas obras publicadas neste período refletem a opinião favorável ou desfavorável de seu autor, ao retratar a mulher do novo século, independente, levando em conta as relações de poder entre os sexos. A autora Kate Millet, em sua obra *Sexual Politics*, demonstra, através de exemplos, de que forma os autores passaram a retratar as personagens femininas, seja como mulher-objeto, ou a nova mulher desejosa de vencer as barreiras sociais em busca de sua felicidade. É importante, portanto, que se realize este tipo de levantamento nas obras literárias, levando em conta o fato de a Literatura ser parte do ser humano, e assim, representando meio de compreensão objetivo da História e sociedade, em geral.

As personagens femininas em *The Silmarillion*, obra sobrevivente a todos os fatos citados acima, poderiam se encaixar em qual tipo de representação feminina? Elas foram construídas de modo a obedecer a estereótipos? A escrita de Tolkien segue os padrões da sociedade patriarcal falocêntrica dominante? Se sim, suas personagens femininas demonstram interesse em lutar contra essas regras sociais, ou se conformam com suas vidas sob a autoridade masculina? Se lutam, conseguem obter vitória, ou acabam desistindo, engolidas pelas amarras que as prendem ao patriarcalismo? As sociedades e povos criados por Tolkien representam as reais, incluindo suas mazelas, ou seriam exemplos melhorados da realidade, de forma a serem mais justas a todos, homens e mulheres ficcionais? Estas são as perguntas que pretendemos responder, através da análise das mais relevantes personagens femininas presentes na obra em estudo, com o objetivo de contribuir para a compreensão do papel da mulher na Literatura, para que lhe seja dada a merecida importância. Assim, o estudo de fatores históricos e sociais se faz necessário, e estes serão confrontados com o texto literário, de modo a obtermos os fatos que nos levarão a uma conclusão acerca do tema proposto.

Os estudos da representação da mulher são, inegavelmente, importantes para que se chegue a um grau mais elevado de compreensão da obra de um autor, quando colocado em posição de questionamento perante o cânone onde se insere. Pretendemos, assim, contribuir para que haja um maior interesse em estudos referentes à obra de Tolkien, para que a ele seja dado o devido mérito de grande autor da Literatura Inglesa e Universal. O renascimento do estilo

fantástico épico, a influência que exerce até hoje e seu estilo seriam fatores a serem considerados por estudiosos e literatos, mas ainda assim Tolkien é deixado à margem pela maioria daqueles que o analisam. A grandeza de sua obra é inquestionável, e o fato de ter sobrevivido ao passar dos anos como uma das mais adoradas pelo público não deve ser ignorado. A crítica, porém, ainda a coloca em posição de inferioridade, e tal fato não parece se amenizar com a crescente volta a Tolkien e à Terra-média. O papel desta crítica e a forma como julga o autor em questão serão abordados mais detalhadamente no próximo item deste capítulo.

1.2 Tolkien e a crítica

A obra de Tolkien tem causado, desde sua primeira publicação de *The Hobbit*, em 1937, certo desconforto na crítica moderna inglesa. Tal situação agravou-se principalmente após a publicação de *The Lord of the Rings*, sua obra mais importante que está dividida em 3 volumes, nos anos de 1954 e 1955. O estilo do autor foge dos padrões literários do pós-modernismo, encaixando-se no estilo épico. A intenção de Tolkien era criar uma nova mitologia que coubesse à Inglaterra numa época pré-Medieval, e para tanto estudou a fundo várias outras mitologias, como as nórdicas (norueguesa e finlandesa), germânica, céltica (escocesa e irlandesa), e anglo-saxã; também foi influenciado pelo poema inglês antigo *Beowulf*, e pela Bíblia. Cada um destes elementos culturais foi fundamental para a construção do mundo imaginado pelo autor, que também era filólogo e tinha grande prazer em criar novas línguas: desta paixão surgiram as línguas faladas pelos povos de sua obra.

Com o sucesso de sua obra, a crítica viu-se em estado de perplexidade. Durante um longo tempo, a obra foi completamente hostilizada, sendo apenas considerada best-seller sem relevância literária. Mas com o tempo, passou a ser vista com outros olhos, e conforme estudos foram sendo feitos a partir da obra, percebeu-se que havia nela algo que poderia ser denominado ‘elemento canônico’.

O crítico Richard C. West, em seu artigo “A Tolkien Checklist: Selected Criticism 1981-2004” (2004), afirma que a crítica produzida até a década de 80 foi significativa, apesar de ainda resumir-se, muitas vezes, a estudos críticos da obra que levavam em conta primeiramente o enredo e os aspectos literários. E em seu artigo West faz um apanhado daquela crítica produzida após essa primeira fase.

A crítica pura à obra de Tolkien, ligada a aspectos estéticos, teve um crescimento considerável após a publicação, em 1982, de *The Road to Middle-earth*, de Tom Shippey, que como o autor, é especialista em Literatura Medieval. De acordo com West (2004, p. 1016), esta obra foi um divisor de águas, pois apresentava uma nova visão da obra de Tolkien. Shippey foi o primeiro a considerar os aspectos filológicos e medievais presentes na obra de Tolkien, pois até então a crítica voltava-se apenas para o apelo fantástico da obra. Apesar de esta ser considerada por muitos a mais importante obra crítica sobre o autor inglês, Shippey publicou, em 2000, mais um estudo, desta vez voltando-se ao autor e dando a ele um lugar de destaque na história literária inglesa: esta é *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. Nele, Shippey argumenta e aponta os elementos estéticos recriados na obra de Tolkien que colaboram para a conclusão de que este foi o mais importante autor do século XX, segundo sua opinião. Ele condena a hostilidade com a qual foi recebida a obra pela crítica inglesa, desde sua publicação, segundo West (2004, p. 1017).

Mas as publicações de Shippey não foram suficientes para que Tolkien fosse considerado um dos grandes na Literatura Inglesa, e o fato que mais contribui para tal constatação é, ainda, a popularidade do autor. A qualidade estética de Tolkien é confundida com ‘leitura fácil’, devido ao grande número de leitores que tem conquistado com o passar dos anos. *The Hobbit* é o livro infantil mais bem sucedido da história, vendendo centenas de milhões de cópias até os dias de hoje, e traduzido em mais de 40 línguas. Tal sucesso só foi superado pelo alcançado por *The Lord of the Rings*, que atrai leitores das mais diversas culturas, gêneros e classes sociais. Grande parte da crítica vê, então, um autor típico da chamada ‘literatura de massa’, em alta desde o século passado, sendo aquela que pretende apenas suprir uma necessidade básica de diversão dos leitores, e tem a preocupação principal de vender: os aspectos estéticos e literários são deixados em segundo plano.

Grande parte da crítica limitou-se a encontrar paralelos entre a obra e a vida de Tolkien, o que muitas vezes teve como conclusão a descoberta de que *The Lord of the Rings* trata-se de uma grande alegoria do homem e sua fraqueza perante o poder de controle, e mesmo o poder de destruição. Impossível, então, não transformar sua obra em uma alegoria das Grandes Guerras Mundiais: Tolkien esteve na Primeira, presenciou o terror, perdeu vários de seus amigos, e acompanhou a agonia da Segunda, quando dois de seus filhos estiveram em combate. Mas esta visão, mesmo verdadeira, pode ser considerada muito simplista: toda sua obra foi criada com grande cuidado estético, atenção em cada mínimo detalhe, fosse este lingüístico ou literário. A

experiência de vida do autor pode sim exercer influência sobre o resultado de seu trabalho, tanto que é difícil dissociar texto de contexto em uma análise, porém, não se resume a isso. Tolkien sempre se mostrou contra essa interpretação alegórica de sua obra, embora a consideremos pertinente, no presente estudo. A grande desvantagem desta visão é que o texto, em si, torna-se uma preocupação secundária, sendo o mais importante aquilo que aponta no nível alegórico; a justificativa defendida por Tolkien é de que a Terra-média nunca poderia ter sido interpretada como fator secundário em seu trabalho, nem o Anel seria uma alegoria de armas atômicas ou algo parecido, como alguns críticos pensavam. Uma interpretação mais coerente seria a de que o Anel representa o poder viciante que opera sobre aqueles que o carregam. Isto tornaria, então, *The Lord of the Rings* uma obra contemporânea que trata de preocupações contemporâneas, apesar de seu estilo medievalista.

Outro ponto frequentemente focado pela crítica, em geral, é a influência católica sob a qual a obra foi produzida. Tolkien foi um católico fervoroso e ativo. A crítica sempre fez vistas grossas ao fato de que grande parte de sua obra recebeu conceitos e ideologias semelhantes àqueles celebrados pela fé religiosa. Um dos fatos apontados pelos críticos que seguem esta linha de pensamento é a comparação entre a personagem Frodo, de *The Lord of the Rings*, e sua missão de destruir o mal da Terra-média, com a história de Jesus Cristo. A fonte do mal, ou o pecado, seria representado, em Tolkien, pelo Anel, que em si leva toda a malícia e poder de seu criador, em um paralelo com a cruz que Jesus carrega, simbolizando os pecados do mundo. Tolkien nunca negou a influência de sua fé católica em sua obra, como o autor David Colbert cita: “é uma obra fundamentalmente religiosa e católica” (2002, p. 132). Porém sempre deixou claro o desejo de que sua religiosidade aparecesse em toda a obra de forma sutil, expressa principalmente nos ideais éticos, tais como a misericórdia, a compaixão, a união, a amizade, o respeito. Tal fato é comprovado pela falta de quaisquer tipos de cerimônias, orações ou rituais que pudessem servir de adoração a um Deus ou divindade dentro da obra. O intuito era mostrar a religião sem que se falasse sobre ela, o que muitas vezes foi ignorado pela crítica que condenava o moralismo exagerado na obra, representado pela visão maniqueísta do Bem e do Mal e sua eterna luta.

Outra característica presente na obra que foi alvo de críticas ao longo dos anos é a amizade entre as personagens masculinas. Os fortes laços de companheirismo, especialmente entre os *hobbits* Frodo e Sam em *The Lord of the Rings*, são até hoje vistos como traços de um homossexualismo velado. Segundo Anna Smol, em seu artigo intitulado ““Oh... Oh... Frodo!”:

Readings of Male Intimacy in The Lord of the Rings” (2004), esta amizade especial foi fruto das experiências vividas pelo autor durante a 1ª Guerra Mundial, quando os soldados tinham este tipo de relação uns com os outros: seria apenas a representação de um modelo de amizade britânico neste período, segundo a autora. Era normal que os homens cuidassem uns dos outros, muitas vezes assumindo o papel de mães ou esposas em um ambiente totalmente hostil e solitário; desta forma, os soldados amenizavam a sensação de abandono na missão de guerra; mas, por outro lado, poderíamos considerar os indícios de homossexualismo em tal situação, quando os homens, necessitados de um apoio feminino, compensariam essa ausência com seus companheiros de combate, com os quais conviviam muitos meses em isolamento. Esta experiência transparece no caminho percorrido pelos *hobbits* rumo ao destino da destruição do Anel, mas não apenas neste caso isolado. Em toda sua obra, Tolkien apresenta como uma das maiores virtudes a da lealdade, sendo esta responsável pelo sucesso ou não de muitas de suas personagens. Esta ideologia está presente já na primeira grande desgraça da história da Terra-média, que é o fraticídio entre os elfos devido à total falta de lealdade e amor aos semelhantes, contado em *The Silmarillion*. A questão da raça também é muito forte, já que os laços que unem as personagens geralmente vêm da igualdade racial; porém esta aparece de forma contrária em *The Lord of the Rings*, em que se percebe a mensagem de que, para que um bem comum seja alcançado, é necessário que todas as diferenças sejam deixadas de lado. Maior exemplo é a amizade desenvolvida entre o elfo Legolas e o anão Gimli no decorrer da história, ao passo que no começo mostravam-se incomodados com a presença um do outro. Estes laços podem ser vistos também como resultantes da ideologia religiosa presente na obra, mostrando a ligação fraternal que há entre os seres, mesmo que diferentes.

Na Terra-média de Tolkien, mito e História convergem. Há os momentos decisivos míticos, os acontecimentos primordiais, como as 3 grandes guerras que finalizam as Primeira, Segunda e Terceira Eras: a Guerra da Ira, a Última Aliança e a Guerra do Anel. A relação entre mito e História é, geralmente, controversa, pois ambos têm a ver com um dos grandes problemas fundamentais da existência humana, que é o tempo. Os transtornos que acontecem na Terra-média são míticos, pois os *Valar* e outros espíritos divinos estão envolvidos, geralmente, e também por haver não só grande perda de vidas, assim como grandes mudanças geográficas, com terras sendo quebradas e refeitas. Estes acontecimentos também marcam períodos históricos. O tempo é marcado de forma linear, o que colabora com a intenção do autor de criar uma nova

mitologia. O grande engano que a crítica encontra é o predomínio do elemento fantástico. Este foi, muitas vezes, visto como exagero, sem que fossem consideradas as influências que Tolkien recebeu de outras mitologias e sagas medievais. Ele pretendia dar a impressão de que as histórias foram trazidas com a passar dos anos, e não inventadas. Também esta postura foi alvo de críticas severas, segundo Colbert (2002, p. 28), pois dava a impressão de que Tolkien queria, na verdade, envolver sua obra em uma atmosfera lúdica e misteriosa, para que assim houvesse maior interesse do público. Conforme foi crescendo o interesse pela obra, e estudos mais aprofundados foram sendo realizados, percebeu-se que essa não era a única intenção do autor, pois tudo o que se referia a seu trabalho era cuidadosamente estudado e pensado de forma a não banalizá-lo, como se fosse parte de um grande conjunto de histórias lendárias, um verdadeiro *legendarium*.

Alguns outros pontos polêmicos presentes na obra de Tolkien foram revistos por críticos, em geral. Um deles é a questão do racismo presente nas histórias. As descrições dos povos que habitam na Terra-média são feitas de forma mais detalhada possível. Os povos que representam o Mal, geralmente, são associados a peles escuras, armas e vestimentas negras ou muito sujas; o próprio Sauron é chamado de “Senhor do Escuro”. Tudo isso vem com o medo do desconhecido: em *The Lord of the Rings*, vários povos são convocados para a guerra, e muitos deles, na visão dos *hobbits* – representando o Bem, pareciam personagens distantes, que não existiam, ou seja, o Outro. Estes são os Sulistas e Orientais, e sua origem também é fonte de provas àqueles que encontram o racismo na obra: a questão do Norte branco e desenvolvido em oposição ao Sul; e também a diferença existente entre Ocidente e Oriente. Mas o fato é que estes indicadores de racismo estão presentes apenas em *The Lord of the Rings*; em outras obras não existe essa separação definida, Bem e Mal estão em todos os lugares. Até existe uma explicação para essa diferenciação geográfica, já que Sauron, que tinha seu reino ao Norte, foi combatido e expulso, e aí procurou o lugar mais remoto da Terra-média para reconstruir seu domínio: este estaria localizado na fronteira Leste, e a partir daí foi subjugando os povos a seu redor. Há o lado da crítica que combate esta visão, e o argumento mais forte que encontram é o fato de que Tolkien escolheu, de todas as raças mais fortes e poderosas, a considerada mais fraca e até mesmo insignificante para ser a salvação de todos os outros seres: os *hobbits*, constituindo o povo que sofre preconceito desde o início da obra; são desconhecidos pela maioria das personagens, e também desacreditados em sua missão, principalmente o maior herói de toda a história, Frodo.

Existe um outro ponto notado pela crítica que se relaciona, de certa forma, à questão do racismo: a ética de combate. Em seu artigo intitulado “Geo- and Biopolitics of Middle-earth: A German Reading of Tolkien’s *The Lord of the Rings*” (2005), o autor alemão Niels Werber faz alguns paralelos entre a Terra-média à época de *The Lord of the Rings* e a Alemanha nazista de Hitler. Ele afirma haver, nesta obra, características do regime nazista, tais como a questão de raças superiores/brancas (Homens e Elfos, principalmente), e as inferiores/negras (Orcs e seres sob o domínio de Sauron). Ele aponta para o fato de que estes últimos são tratados como seres que não merecem a vida, da mesma forma que os Judeus eram vistos pelos adeptos do regime nazista, e tal constatação prova-se principalmente nas cenas de batalhas, onde estes seres são exterminados sem piedade, até mesmo em momentos em que se encontram rendidos e sem saída. Ele cita uma passagem de *The Lord of the Rings*, na qual os *huorns*, as árvores que possuem vida, voltam-se em fúria a um grupo de *orcs* vencidos, e os devoram; Weber afirma que esta revolta da natureza contra tudo o que for mau era um dos argumentos de Hitler para explicar a raça Aariana: esta era a pura e, portanto, superior, e qualquer outra deveria ser extinta, pois ia contra as leis da natureza. Weber não poupa argumentos e comparações em seu artigo, e encontra no texto tolkieniano fortes provas para seus argumentos.

O fato de não haver ainda uma crítica mais sólida à obra de Tolkien é comentado por West (2004, p. 1007), também, em seu artigo citado anteriormente. O autor encontrou grande dificuldade em resenhar estes trabalhos, pois geralmente são produzidos por acadêmicos e publicados onde forem aceitos; também, muitos de seus autores não são filiados a instituições, o que torna ainda mais problemática a realização de um apanhado dessa crítica. West considera frutífera a existência de periódicos específicos de estudos sobre Tolkien, publicados por organizações voltadas ao assunto; cita alguns, tais como *Mythlore* (da Mythopoeic Society), *Mallorn* (da Tolkien Society), *Arda* (publicação sueca), *Beyond Bree* (do Tolkien Special Interest Group of American Mensa), e *Minas Tirith Evening Star* (da American Tolkien Society). Todas estas publicações oferecem estudos de mais variadas temáticas, assim como estudos críticos variados. Por fim, o autor cita alguns trabalhos de relevância na área, separando-os nas categorias de resenhas e artigos críticos, guias, monografias e livros, coleções de ensaios, edições especiais, ensaios e artigos, e aqueles produzidos por Tolkien.

Para aqueles que estudam o autor e sua obra em outros países que não os falantes da língua inglesa, como o Brasil, a dificuldade é muito grande em se encontrar material crítico de

qualidade, ou mesmo qualquer material. O acesso é difícil, e há falta de traduções das obras mais importantes que foram publicadas. Um dos meios mais importantes de pesquisa é a Internet, e mesmo assim há, ainda, a questão polêmica da autoria, e também do embasamento teórico: muitos textos possuem argumentos pertinentes, porém, encontram-se em estado embrionário de crítica.

Enfim, Tolkien é um autor que ainda divide a crítica. Assim como afirma West (2004, p. 1007), se visto positivamente, pode-se afirmar que fica um pouco fora do cânone; negativamente, foi totalmente excluído e tratado com hostilidade por muitos. A unanimidade da crítica levará tempo, se vier a acontecer um dia. Poucos foram os autores que conseguiram alcançar tal nível de conceituação. Mas o fato a ser considerado, atualmente, é que o interesse cada vez maior pela obra do autor inglês não pode ser mais ignorado e visto apenas como ‘fenômeno de vendas’: Tolkien é um dos grandes da Literatura Inglesa, e sua obra merece o respeito daqueles que realizam sua crítica.

1.3 Uma nova mitologia para a Inglaterra

No que se refere à história criada por Tolkien, mito e fato se confundem: os aspectos mitológicos de sua obra, considerados quase como fatos históricos pelo autor, consistiriam, na verdade, de elementos ficcionais puramente fantásticos. Uma aura de fantasia foi criada em torno de obra, fazendo com que o tom fantástico assumisse proporções exageradas. Tolkien não pretendia criar um mundo mágico com a simples finalidade de iludir seus leitores e lhes proporcionar momentos de viagens a mundos não conhecidos. Antes disso, seu principal objetivo era montar um quebra-cabeça de histórias que pudessem servir como passado mitológico à Inglaterra. Esse interesse surgiu, primeiramente, com a vontade de estudar as línguas e dialetos que contribuíram na formação da Língua Inglesa como a conhecemos, principalmente as formas arcaicas como o *Old English* (700 a 1100 d. C.) e o *Middle English* (1100 a 1500 d. C.). É importante, neste estudo, que não se esqueça que a grande paixão de Tolkien foi a Filologia: como filólogo, ele descobriu o interesse em criar novos mundos (SHIPPEY, 2001, p. xi).

Tolkien cursou a faculdade de Letras, em Oxford, e seguiu a carreira acadêmica, obtendo a cadeira de Anglo-saxão, na mesma instituição, de 1925 a 1945, e depois, de Inglês e Literatura Inglesa, de 1945 a 1959 (SHIPPEY, 2001, p. x). Durante toda sua vida profissional, produziu

farto material relacionado à sua Terra-média, tudo isso em meio a seus estudos lingüísticos e filológicos. Seu interesse foi, principalmente, a mitologia nórdica e sua influência sobre as histórias e mitos anglo-saxões, obtendo grande admiração e respeito com a publicação de seus estudos mais famosos, o primeiro sobre o texto *Sir Gawain and the Green Knight*, de 1925, e em 1936, o artigo comentado e tradução de *Beowulf*. Este último foi uma das principais fontes de influência na escrita de Tolkien, por seu estilo épico fantástico, e também pela língua. Vários acontecimentos e nomes de sua obra podem ser relacionados àqueles encontrados neste, que é o mais conhecido texto em *Old English* que se tem notícia.

Como professor e estudioso respeitado, Tolkien procurou aliar a Lingüística e a Literatura à sua vocação pela Filologia. Como aponta o professor Tom Shippey (2001, p. xv), em sua concepção, primeiramente vinha o nome das coisas e pessoas, e depois a história poderia surgir com mais sentido. Com este pensamento, levou adiante sua idéia de criar um mundo onde houvesse povos que seriam falantes de suas línguas. Estas vieram antes da criação literária, e assim foram moldando o universo mítico onde existiram. Tolkien acreditava que o estudo filológico das palavras poderia levar a lugares ainda mais antigos do que o esperado, voltando-se à origem dos significados, e portanto, à origem das formas verbais de linguagem, por isso sentiu a necessidade de fazer o caminho contrário na construção da Terra-média.

No entanto, Tolkien acreditava com segurança que não estava criando novas histórias de fantasia, e sim, harmonizando e reconstruindo aquelas que fizeram parte de seu repertório, mas com melhorias nas partes em que considerava haver contradições e erros históricos. A estas ele incluiu novos conceitos e idéias, como alguns dos povos que habitam a Terra-média, mas sempre mantendo em mente a concepção de que este mundo realmente existiu em um estágio pré-Idade Média, numa Europa pouco desenvolvida.

Segundo Shippey (2001, p. xvi), as maiores influências na criação tolkieniana foram os *legendariuns* clássicos que o autor estudou. Este conceito de uma coletânea de lendas e mitos folclóricos sempre o fascinou, e desejava que sua mitologia fosse assim, dedicada a seu país, à Inglaterra. Alguns dos nomes que mais o fascinavam são Elias Lönnit, que em 1830 publicou o grande épico nacional finlandês, o *Kalevala*; na Alemanha, os irmãos Grimm, com as coleções de histórias populares e contos-de-fada; e também Nikolai Grundtvig e seu filho Sven, da Dinamarca.

Devido a estas influências marcantes, fica fácil reconhecer o estilo de Tolkien como predominantemente arcaico. A escolha vocabular, as inversões sintáticas constantes em sua escrita, assim como o uso de tantos termos em línguas antigas desconhecidas, tornam a leitura mais pesada, ao mesmo tempo em que remetem a antigos escritos mitológicos. Tais características podem ser consideradas premeditadas, pois conferem um tom mais realista aos relatos presentes em suas obras. Outro fator são os mapas que o próprio autor desenhou, e que são incluídos em grande parte das reedições dos romances. Eles servem como auxílio ao leitor, mas também sugerem que existe um mundo fora da narrativa, aumentando a profundidade mítica das histórias.

O trabalho de construção desse universo começou por volta de 1913, e durou toda sua vida. Seus textos começaram a ser formulados como contos relatando a vida de personagens, que mais tarde figurariam como protagonistas de histórias da Terra-média. Tolkien planejava publicar uma obra com esses primeiros textos, que foram se desenvolvendo com o tempo e tomando a forma de sagas de alguns povos, e famílias e personagens, mas o primeiro interesse da editora Unwin foi pelo manuscrito de *The Hobbit*, publicado em 1937, tornando-se assim um sucesso de vendas quase que imediatamente. A partir daí, começou o trabalho que durou quase 17 anos de escrita, para então publicar *The Lord of the Rings*, em 1954-1955. Estas foram suas obras mais aclamadas e vendidas internacionalmente, o que lhe causou certo desconforto, pois não desejava o sucesso comercial, e sim, a compreensão de sua intenção criativa.

O trabalho em sua obra de caráter mais épico e mitológico lhe rendeu inúmeros manuscritos. Estes foram organizados e editados por seu filho Christopher Tolkien, juntamente com Guy Gavriel Kay, de acordo com o desejo de seu pai, e publicados postumamente com o título *The Silmarillion*, baseado na história principal da obra, que conta a saga da criação das pedras preciosas denominadas *Silmarils*, e a forma como mudaram o destino de muitos que as cobiçaram. Temos, nesta obra, os relatos sobre a criação do mundo por Eru Ilúvatar, o Único, com auxílio de seres angelicais, os *Ainur*. O aparecimento dos povos e demais seres que povoam a Terra-média também é relatado. Existe uma separação por Eras, e assim os principais feitos, guerras e acontecimentos que influenciaram a história que deram origem, inclusive, às obras publicadas anteriormente.

E pode-se dizer que foi a intenção do autor formar uma compilação destes contos que explicam as origens de seu mundo. Segundo o que se diz na obra de referência *Senhoras dos*

Anéis (RIOS, 2005, p. 30), os mitos criados por ou para uma sociedade geralmente apresentam uma descrição de um estágio anterior à criação do mundo, quando haveria apenas o Uno, sem distinções duais (masculino – feminino, bem – mal, etc); tal fase denomina-se Cosmogonia. Esta é precedida por uma fase de Origem, que relata o processo de transformação do ‘cosmos’ inicial naquilo que existe no presente da narrativa; este período também é chamado Etiológico, pois descreve a etiologia das coisas. Podemos utilizar esse esquema para classificar *The Silmarillion* uma obra mítica, a mais elucidativa criação tolkieniana.

Mesmo após a publicação de *The Silmarillion*, Christopher Tolkien deparou-se com a enorme quantidade de material não publicado, e assim surgiu, em 1980, *Unfinished Tales*, este contando com um trabalho de edição mais apurado pois, como diz o nome da coletânea, grande parte dos contos encontravam-se em estados inacabados, e muitos deles apresentavam incoerências em relação a versões publicadas anteriormente. Posteriormente, Christopher continuou o trabalho de edição e comentário do material remanescente, e durante o período de 1983 a 1996, publicou uma série de doze volumes intitulada *The History of Middle-earth*, com o mesmo intuito de oferecer àqueles leitores mais ávidos da obra de seu pai um acesso mais aberto a tanta informação desconhecida. Este último trabalho, que não possui tradução para o português, é ainda pouco considerado, e merece mais atenção acadêmica devido à sua extensão e relevância aos estudos tolkienianos, por conter tantos fatos inexplorados pelos estudiosos especializados.

Enfim, podemos salientar que a intenção primeira de Tolkien foi a de construir um mundo onde suas línguas pudessem ter uma origem coerente e existir sem barreiras. Ao todo, o autor criou cerca de doze línguas, com as mais diversas sonoridades e origens, sendo que cada uma teria ligação estrita com o povo o que a utilizava. As mais importantes, mais queridas por Tolkien e que, portanto, têm mais material disponível, vocabulário e estruturação gramatical, são as línguas élficas *Quenya* e *Sindarin*; a primeira, baseada principalmente no finlandês, era falada pelos altos Elfos e considerada uma língua de tradição e cerimônia, como o Latim. Já o *Sindarin* teve origem com os elfos cinzentos, tornando-se mais popular conforme o número de habitantes da Terra-média foi crescendo, e assim, podendo ser considerada a língua élfica comum. Grande parte de nomes de seres e lugares encontrados na obra tolkieniana tem sua origem em uma destas línguas, o que atribui a cada denominado uma história individual. Tal fato reflete a visão filológica na criação de Tolkien, assim como sua paixão pelas línguas.

Pelo fato de termos como objeto de estudo uma obra fantástica mítico-épica, podemos já começar uma reflexão acerca do papel da mulher neste contexto. Se nos basearmos em sagas antigas, veremos que as mulheres, em sua maioria, eram vítimas de sociedades patriarcalista onde não desfrutavam de direito algum, nem sobre suas próprias vontades e destinos. Há, porém, exceções, com algumas personagens que despontam, revelando heroísmo e coragem frente aos desafios do mundo antigo. Como estas histórias influenciaram diretamente, e assumidamente, a escrita de Tolkien, é necessário fazermos uma leitura comparativa desta com aquelas que a precederam, para conferirmos se existem fatores comuns a serem considerados no momento de análise das personagens. Porém, torna-se necessário, antes disso, que reflitamos também a respeito da mulher na Literatura, em geral, em papel de leitora de textos, assim como no papel de criadora destes, já que ambos são frutos de movimentos que lutaram pela conquista desse direito, e deram origem a novas perspectivas para as mulheres.

Passemos, então, a um estudo desses fatos tão importantes no cumprimento de nosso objetivo.

CAPÍTULO 2
A PERSONAGEM FEMININA NA LITERATURA

Se é pela palavra que se constroem as pretensas verdades, as ideológicas, fundadoras dos valores sociais, a verdade sobre o feminino fez-se também como construção masculina, seja ela imaginária, mítica ou científica. (BRANDÃO, 2006, p. 116)

2.1 Uma nova visão sobre a Literatura: a crítica feminista

Em sua História, a humanidade tem sido marcada por ideologias patriarcais, ou segundo o conceito de Derrida, o *falocentrismo*, que seria o predomínio da logicidade imposta pelo homem branco ocidental, dominante na sociedade em seus diversos campos. Neste espaço, o movimento feminista surgiu para denunciar a realidade das mulheres, que foram relegadas a uma posição inferior, com o passar do tempo, e também lutar, a princípio, por igualdade entre os sexos. A ideologia feminista passou, então, a alcançar os mais variados espaços e campos de conhecimento humano, dentre eles a Arte. Assim, surgiu um novo interesse pela mulher na Literatura, seja no papel de leitora ou de escritora, dando início a uma nova forma de crítica: a feminista. Porém, antes que discutamos tal corrente de pensamento, é importante que se faça um breve histórico da posição social e luta das mulheres na sociedade, e assim compreender a necessidade de haver um movimento sobretudo político que defendesse seus direitos e interesses.

Desde a antiguidade clássica, na Grécia e em Roma, a mulher se encontrava em posição de inferioridade na sociedade, semelhante à dos escravos; suas funções principais eram a reprodução, cultivo da terra, tecelagem, ou seja, prover tudo o que fosse necessário à subsistência da família. Os campos artísticos, filosóficos e educacionais eram exclusividade do homem. Essa situação perdurou por séculos, em todo o mundo conhecido, até então, pelo homem.

Foi no primeiro século da Idade Média que houve alguma mudança, quando as mulheres puderam, então, desfrutar de poucos direitos, como a possibilidade de ingressar em algumas profissões, o direito à propriedade e à sucessão. Há registros, também, de algumas mulheres que freqüentaram universidades na Europa. Uma das primeiras feministas de quem se tem registro é a francesa Christine de Pizan, escolhida a poetisa oficial da corte, e considerada a primeira escritora profissional da Europa, pois passou um longo período de sua vida, após a morte do marido, escrevendo poemas e baladas para sustentar sua família. Seu discurso se articulava em favor dos direitos da mulher nesta sociedade, defendendo a igualdade entre os sexos. Escreveu o que seria considerado o primeiro tratado feminista, *A Cidade das Mulheres*, publicado em 1405.

A Idade Média foi marcada, também, pelo terror contra as mulheres, com a chamada ‘caça às bruxas’. A inquisição européia, apoiada pela instituição da Igreja, condenou à fogueira milhares de mulheres, consideradas hereges e bruxas por praticarem atos que desafiassem a moral vigente (patriarcal). Na verdade, essas mulheres apenas praticavam aquilo que lhes era

tradicional, como por exemplo, o conhecimento das propriedades medicinais das ervas, ou mesmo o fato de se unirem em grupos.

O período renascentista, com sua visão antropocêntrica, voltou-se aos modelos greco-romanos, e isso provocou um retrocesso na questão dos direitos das mulheres. Estas perderam o direito a algumas profissões, devido à valorização do homem. A partir do século XVI, o número de mulheres trabalhando em domicílio aumentou de maneira significativa.

No século XVII houve certa mobilização na América, como por exemplo, a igualdade pregada por Ann Hutchinson, na Massachusetts Bay Colony, em 1637. Ann havia formado um grupo de mulheres, às quais pregava sobre suas idéias religiosas e sociais; com o tempo, alguns homens passaram a participar do grupo. Mas tal fato não a impediu de ser acusada de sedição, ao afirmar que os ensinamentos religiosos na colônia continham erros. Na verdade, o processo envolvia o fato de tal sociedade não aceitar uma liderança feminina, em nenhum aspecto, e o resultado foi o banimento de Ann com toda sua família da colônia.

Mas foi o século XVIII que causou profundas mudanças na sociedade, e também no posicionamento das mulheres neste espaço. Os ideais da Revolução Francesa provocam um novo interesse das mulheres em lutar por seus direitos. Algumas, como Olympe de Gouges, que publica em 1791 *Os Direitos da Mulher e da Cidadã*, propõem a inserção da mulher na vida civil e política em condição de igualdade. Mas um decreto de 1795 as proíbe de participar de movimentos revolucionários. Uma das crenças surgidas durante o século XVII foi a de que o corpo feminino configura-se como uma versão inferior, ou defeituosa, do corpo masculino. O sistema reprodutor feminino era entendido como uma anomalia em relação ao masculino, ou seja, não representava a ausência do falo, mas uma forma inferior deste. Tais fatores biológicos acarretavam outras formas de pensar a inteligência e capacidade de conhecimento sobre si mesmo de cada sexo, e representava uma visão materialista das diferenças sexuais. Foi apenas no século XVIII que essa visão caiu, sendo substituída por uma mais realista, na qual compreendia-se que existem diferenças biológicas, e não uma anatomia inferior à outra, ou anômala se colocadas em perspectiva de comparação.

Foi no século XVIII que a pioneira no feminismo moderno veio a ser conhecida: trata-se da escritora inglesa Mary Wollstonecraft. Esta fazia parte de um grupo de intelectuais, liderados pelo ministro anglicano Richard Price e seu amigo Joseph Priestly, que rejeitavam os dogmas cristãos. Nesta época, Mary comandava uma escola com sua irmã e uma amiga, e suas idéias a

respeito da educação chamaram a atenção do editor Joseph Johnson: ele acabou publicando, em 1786, a seu pedido, a obra *Reflexões sobre Educação de Filhas*, na qual a autora analisa a condição educacional imposta às mulheres, de ignorância e dependência, criticando a sociedade, que encorajava a mulher a ser dócil e a se preocupar apenas com sua aparência; propõe, também, uma reforma de todo o currículo escolar. Em 1789, Mary produz vários textos sobre suas preocupações sociais, tais como o tráfico de escravos e a injustiça com os desfavorecidos; um destes, intitulado *A Vindication of the Rights of Men*, tornou-se conhecido por autores como Tom Paine, William Blake, Edmund Burke, Jean-Jacques Rousseau e Voltaire, sendo tema de estudos em seu país, como na França. Inspirada também pelos ideais franceses de Rousseau, a inglesa escreve, em 1790, *A Vindication of the Rights of Woman*, obra que lançou as bases do feminismo moderno. Nesta, afirma não haver diferenças naturais entre homem e mulher, sendo apenas uma questão de educação: este era o caminho para a conquista de uma posição econômica, política e social mais digna. Segundo a autora,

Para que a humanidade seja mais perfeita e feliz, é necessário que ambos os sexos sejam educados segundo os mesmos princípios. Mas como será isso possível, se apenas a um dos sexos é dado o direito à razão? [...] é preciso que também a mulher encontre a sua virtude no conhecimento, o que só será possível se ela for educada com os mesmos objetivos que os do homem. Porque é a ignorância que a torna inferior... (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 36).

Wollstonecraft afirmava, ainda, que o casamento seria uma ‘prostituição legal’ da mulher, pois ela se torna ‘escravo conveniente’ para o homem. A obra de Wollstonecraft foi de grande importância ao movimento feminista que estava prestes a surgir com mais força. Sua obra foi fundamental, e representou um novo interesse ao se considerar a posição da mulher na sociedade. Por isto, a autora inglesa é reconhecida até os dias atuais, e também por ser a mãe da escritora Mary Shelley, fruto de sua relação com o autor inglês William Goldwin. Mary Wollstonecraft faleceu devido a dificuldades acarretadas pelo parto de Shelley, em 1797.

No Brasil, Nísia Floresta Brasileira Augusta faz uma adaptação do texto de Wollstonecraft, intitulado *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, publicada em 1832 pela Typographia Fidedigma. Nesta obra, além de traduzir o texto da feminista inglesa, Nísia introduziu suas próprias idéias a respeito da posição da mulher na sociedade, sendo considerada a primeira feminista brasileira. Também escreveu em favor dos índios e escravos negros.

Já no século XIX, quando ocorre a consolidação do sistema capitalista, a questão do trabalho feminino traz à luta muitas mulheres que exigiam condições iguais de salário e valorização de sua mão-de-obra. É neste cenário que surge, também, uma luta pelos direitos de cidadania, principalmente o de votar. O movimento sufragista universal, que uniu mulheres de todas as classes e condições sociais, teve início na Inglaterra, em 1897, quando Millicent Fawcett fundou a União Nacional pelo Sufrágio Feminino, mas levou anos até que conquistasse aquilo a que se propunha, e foi marcado pela luta, muitas vezes reprimida com violência, o protesto e o desejo de igualdade, em muitos países do mundo. No Brasil, o direito ao voto, ainda que facultativo, veio com o Decreto nº. 21.076, de 24 de fevereiro de 1932, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, transformando o país em um dos pioneiros em tal ação.

No século XX uma noção de diferenças de gênero já começa a despontar nos estudos sociais. Havia uma compreensão a respeito deste, considerado análogo à raça, num primeiro momento, e isto acabou colocando a mulher em posição de equivalência àquela das raças consideradas inferiores, ou seja, qualquer uma que diferia do padrão dominante ‘homem branco’.

Virginia Woolf publicou uma série de ensaios tratando da condição da mulher na sociedade. O mais importante deles, publicado em 1929, foi *A Room of One's Own*, o qual exerceu grande influência sobre o pensamento feminista, e posteriormente, no surgimento da crítica feminista. Neste texto, Woolf reflete acerca da mulher escritora, a forma como leva esta atividade, e também as forças que agem sobre seu trabalho. Aqui, a autora é objetiva no que diz respeito à escrita como profissão, defendendo a idéia de que a mulher, para realizar este tipo de trabalho, necessita de um espaço só seu, ou ‘um teto todo seu’¹, onde possa usar de sua criatividade e imaginação sem a interrupção de forças exteriores. Um outro ponto importante na obra é a opinião de Woolf a respeito das autoras dos séculos XVII e XVIII que tiveram a amargura, o ódio e o ressentimento como marcas de suas produções literárias, fato que conduz a uma não valorização dos textos produzidos por mulheres, já que esse tom predomina e interfere na qualidade. Apesar disso, reconhece que essas autoras contribuíram para a formação de uma tradição feminina na literatura. Woolf sugere que as mulheres passem a escrever com cuidado, objetivando a escrita artística, não apenas uma forma de extravasar seus sentimentos mais íntimos de dor; vê, à época deste ensaio, uma certa evolução das autoras, como se começassem a perceber que o valor estético deve estar além de uma confissão feminina. Termina por defender a tese de

¹ Esta expressão vem do próprio título da obra, na forma como foi traduzido para o português.

que deve haver uma união dos lados masculino e feminino de cada indivíduo que deseja escrever, ou seja, não acredita que a escrita deva ter um sexo definido, e sim, ser andrógina. É necessário ser femininamente masculino e masculinamente feminina, para que não se criem obstáculos de interpretação e inferiorização das obras.

Em *O Segundo Sexo*, publicado ao final da década de 40, Simone de Beauvoir sugere como a construção da identidade sexual feminina, ou da mulher, é dependente mais do social que do biológico. Uma criança que nasce com o sexo feminino será educada de forma a se condicionar nos padrões e comportamentos de mulher, respondendo ou não às expectativas da sociedade em relação ao gênero feminino. Isto quer dizer que ser mulher, ou homem, nada mais é que levar adiante uma educação e formação social, religiosa, étnica, etc, que correspondam àquilo que é esperado de cada identidade sexual, denunciando as raízes da desigualdade sexual. Alves e Pitanguy (1985, p. 52) comentam a teoria de Beauvoir, acrescentando a esta o agravante da questão do posicionamento da mulher inferiorizada socialmente, consequência da super valorização do papel do homem.

Simone de Beauvoir estuda a fundo o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que ela sofre durante o período de sua socialização, condicionamentos que, ao invés de integrá-la a seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem. Para a autora, em nossa cultura é o homem que se afirma através de sua identificação com seu sexo, e esta auto-afirmação, que o transforma em sujeito, é feita sobre a sua oposição com o sexo feminino, transformado em objeto, e visto através do sujeito. (ALVES e PITANGUY, 1985, p. 52).

A obra de Beauvoir forneceu uma importante base para as reflexões feministas que ressurgiram a partir da década de 60, um período de grande importância para a Arte em suas diversas formas de manifestação, havendo um maior desenvolvimento do movimento de mulheres. Os ideais de igualdade, muitas vezes considerados simplistas e utópicos, dão lugar a um maior interesse das ciências sociais e humanas nos estudos do feminino. Essa nova onda de pensamento culminou, na década de 70, em uma nova forma de pensar o papel da mulher na sociedade patriarcal em que se insere. Ao invés de almejar a igualdade, passa-se a contestar a posição de inferioridade feminina, mas de forma a aceitar e enaltecer a diferença existente entre os sexos, e tal fato constitui vantagem às mulheres. Uma das áreas de destaque nestes estudos é a Literatura, conforme esta voltou seus olhos à necessidade de se compreender o papel da mulher

como leitora/receptora de obras produzidas por homens, e também como criadora de novos objetos de estudo. Assim, origina-se a crítica literária feminista, que tem como seu ponto inicial a publicação da obra *Sexual Politics*, de Kate Millet, em 1970.

Na obra de Millet, segundo Lúcia Osana Zolin (2005, p. 181), a autora atenta para o fato de que a mulher difere do homem no que se refere às experiências de leitora e escritora de textos literários, o que “implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas” (2005, p. 181). Millet aponta para o fato de que a mulher, seja nos papéis acima citados, seja como produto de obras masculinas, ou mesmo como crítica, acaba sempre inferiorizada. Sua análise aborda os aspectos ideológicos, biológicos, sociológicos, econômicos, antropológicos e psicológicos que permeiam as relações entre os sexos, reafirmando a dominação do sistema patriarcal em todas as culturas, atingindo as religiões, leis e costumes de todas as sociedades humanas. Estes princípios acabaram por permear uma primeira fase da crítica feminista, que procurava apontar para estereótipos na construção de personagens femininas, que em sua maioria correspondiam à dicotomia anjo/monstro, e também rever a importância e posicionamento de escritoras nos cânones universais e nacionais, assim como na historiografia literária de cada país (até então, a literatura produzida por mulheres era marginalizada e considerada subcultura).

Este primeiro momento da crítica feminista, predominantemente ideológico, foi marcado por uma grande preocupação: em tempos de constantes mudanças sociais, históricas, e artísticas, como era o caso, é de se pensar o papel do cânone literário e sua formação. Era mais que necessário que os padrões estéticos considerados fossem revistos, em face da valorização daqueles antes considerados à margem e excluídos. Trata-se de uma questão do sentido que é atribuído a cada obra, sendo este variável ao gosto de cada um. As antigas categorias eram questionáveis no sentido em que receberam influências de “um mecanismo que controla os meios de representação” (XAVIER, 1999, p.), assim honrando ou marginalizando as obras de acordo com seus padrões. Era necessário que se repensasse toda a questão das diferenças de gênero, assim como a relação deste com a linguagem e literatura, envolvidos em um só novo objeto de estudo. Para tal, havia ainda a importância de reconhecimento acadêmico e científico de tais estudos, o que significava passar pela aprovação, ou não, dos *white fathers* (grandes pensadores e detentores de respeito social, sempre representantes do sexo masculino e da raça branca).

Uma segunda fase da crítica feminista, segundo Elaine Showalter em sua obra *A Literature of Their Own* (1977), seria marcada pelo estudo das autoras, e das formas como o feminino e o feminismo influenciam essa escrita: surge a *ginocrítica*, termo primeiramente utilizado por Showalter. Os tópicos abordados são “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (HOLLANDA, 1994, p. 29). Trata-se de uma crítica de mulheres realizada por mulheres, para que as ideologias sexistas e patriarcais fossem deixadas de lado no momento de análise e interpretação do texto feminino. Humm (1994, p. 10-11) cita a obra *Images of Women in Fiction* (1972) como a primeira antologia produzida pela nova crítica feminista. Algumas outras obras de relevância surgidas após este estudo foram *The Female Imagination* (1975), de Patricia Meyer Spacks, no qual a autora configura uma mudança na crítica literária acadêmica, de androcêntrica para ginocêntrica, sendo a primeira a se dar conta de tal acontecimento; *Literary Women* (1976), de Ellen Moers, no qual a autora fornece uma história feminina na literatura, de forma a colocar em destaque as grandes autoras; e o estudo fundamental à ginocrítica, *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Neste último, segundo Humm (1994, p. 14), as autoras tomam como o modelo o paradigma androcêntrico descrito por Harold Bloom.

Em seu estudo, Showalter vislumbra uma nova alternativa aos períodos literários, levando em conta a trajetória da mulher neste campo da Arte. Esta é formada por três estágios: *feminine*, *feminist* and *female*. Estes podem ser associados a cada fase distinta a qual a mulher escritora esteve sujeita, através dos tempos. Numa primeira fase, *feminine*, houve uma busca dos modelos literários consagrados, ou seja, buscava-se uma imitação e internalização da escrita masculina sem que houvesse ruptura e inovação desses padrões, mesmo que o conteúdo tratasse de questões relativas à mulher e sua vivência social. A segunda fase, *feminist*, como o próprio nome prediz, diz respeito à vontade de protestar contra a situação de submissão e inferioridade feminina, tendo um tom muitas vezes panfletário e revolucionário de escrita. E por fim, a fase *female*, marcada pela autodescoberta e valorização do modelo feminino, exaltação da diferença, celebração da feminilidade e busca de uma identidade. Tais fases podem ser utilizadas, também, na análise de textos de autoria tanto masculina quanto feminina, assim como a interpretação da construção de personagens femininas (averiguação da fase em que esta se encontra no enredo, e conseqüências

desta na narrativa, de forma geral). Ainda na obra *A Literature of Their Own*, Showalter aponta para as diferentes formas de interpretação da escrita feminina, sendo elas a biológica, a lingüística, a psicanalítica e a cultural. Esta fase foi de grande importância para os estudos da literatura produzida por mulheres, principalmente por representar um enorme esforço em se descobrir, e muitas vezes redescobrir, novas obras e autoras até então esquecidas pelo cânone (predominantemente masculino). Assim, teve origem uma terceira fase da crítica feminista, que teve como foco principal as questões do gênero e suas diferentes visões, e também a forma como a recepção e produção artística literária se deixam influenciar por este.

Conforme contextualiza Susana Funck (1999, p. 19), nesta terceira fase, “além de quebrarem-se as fronteiras culturais, enfatiza-se a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário”. Assim, há uma volta a todas as formas de literatura, sejam elas femininas, masculinas, ou produzidas pelas minorias (indígenas, negros, homossexuais etc). O gênero passa a ser considerado fator de diferenciação fundamental nos estudos literários, e visto como categoria de análise, devido a sua abrangência.

Uma primeira definição de gênero seria como categoria gramatical, sendo o masculino considerado o universal. Neste sentido, o feminino configura o diferente. Mais importante para os estudos da crítica feminista é a definição de gênero como identidade social, cultural e psicológica, em relação à identidade biológica (sexual) inerente a cada pessoa. Não se trata, portanto, de sexo (macho ou fêmea), ou mesmo orientação sexual, e sim a representação que cada um assume perante a sociedade, independente de sua forma biológica. Uma outra definição é utilizada para gênero, segundo Linda Nicholson (2000, p. 9), nos casos em que este termo designa o conjunto de construções sociais que correspondam à dicotomia masculino/feminino.

O grande trunfo desta fase voltada ao gênero foi o interesse que despertou na facção masculina dos estudos literários. A pouca crítica feminista produzida por homens constituía-se, em sua maioria, de artigos nos quais os autores apontavam defeitos ou exageros no pensamento ginocrítico. Conforme os estudos foram englobando outras fontes, inclusive a literatura canônica produzida por homens, estes demonstraram um maior respeito, que não existia até então, em relação à crítica feminista, até o início da década de 80. Em meados desta década, já existiam estudos tratando da masculinidade e homossexualidade, todos enriquecendo os chamados ‘estudos do gênero’, que conforme Showalter, citada por Funck (1999, p. 21), constituem-se não apenas “num pós-feminismo, mas sim num pós-patriarcado”. Ressurge uma preocupação das

mulheres em defender a igualdade, mas não de forma semelhante àquele primeiro momento do movimento feminista. Era, na verdade, a luta pelo direito de ser diferente sem que houvesse inferiorização e marginalização de idéias. Acompanharam as mulheres, nesta luta, os homossexuais, índios, negros, e outras minorias que se sentiam menores na sociedade falocêntrica. Houve uma valorização da mulher enquanto ser pensante, seu modo de agir e refletir a vida e vivência nos mais variados ambientes sociais, assim como seu papel no mundo. “A identidade feminina deixa de ser o Outro do Mesmo para se tornar uma procura e uma invenção” (OLIVEIRA, 1999, p. 124-5).

A crítica feminista anglo-americana teve papel importante nesta época de interesse na questão do gênero, ao mostrar que a literatura vai além de um conjunto de textos reconhecidamente importantes, mas sim uma arte influenciada e estruturada em diferentes ideologias sociais, políticas, e também sexuais. Sendo assim, a literatura produzida por mulheres passa a um outro âmbito de interpretação, onde poderia ser estudada a ponto de demonstrar as características que predominavam, exclusivamente, na escritura feminina, em oposição às outras escritas. Mesmo assim, a crítica francesa foi a que ofereceu maior material de estudo e debate, com suas teorias embasadas na psicanálise e subjetividade. Como o ponto principal desta nova fase era a linguagem, e a forma como esta é trabalhada e empregada de acordo com as diferenças de gênero e identidade, a vertente francesa encontrou uma brecha onde pôde revelar uma nova visão que relacionava mulher, psicanálise e linguagem. Tudo isso foi se ligando a um novo interesse pelo modelo pós-estruturalista de interpretação literária, que levava em conta os contextos culturais e sociais, e deu origem a uma questão de como a linguagem, carregada de características inerentes a cada gênero, poderia representar a realidade da mulher na escrita. Também a questão da construção dos gêneros foi fundamental neste meio, baseada na afirmação de Simone de Beauvoir, que dizia que a mulher se torna mulher, e englobando aspectos do pensamento pós-estruturalista, para assim formular argumentos que ligavam a linguagem à construção de gêneros.

Em 1985, Toril Moi publica sua obra *Sexual/Textual Politics*, na qual realiza uma profunda análise das vertentes anglo-americana e francesa da crítica feminista. A autora argumenta contra a crítica americana, acusando-a de ser extremamente empírica e, portanto, não passível a mudanças de opinião. A autora também fez uma diferenciação entre os termos *feminist*, *female* e *feminine*, mas de forma diversa à utilizada por Showalter.

Segundo Moi (1989, p. 117), *feminist* designa as idéias e correntes que dizem respeito ao movimento de mulheres surgido ao final dos anos 60, o feminismo. As militantes deste movimento devem primar pela pluralidade, de forma a aceitar e se apropriar de ideologias em uso, em benefício do movimento.

As examples of this task of cultural transformation, we can point to the many women who have started the massive task of turning Freudian psychoanalysis into a source of truly feminist analyses of sexual difference and the construction of gender in patriarchal society, Hélène Cixous and Luce Irigaray who have put the philosophy of Jacques Derrida to illuminating feminist use, and Sandra Gilbert and Susan Gubar who have thoroughly rewritten the literary theory of Harold Bloom. (MOI, 1989, p. 120)²

Vale ainda ressaltar que, mesmo que a grande maioria das mulheres tenha sido vítima dos homens, intelectual, emocional e fisicamente, é também verdade que algumas tenham conseguido conter o poder masculino, e de forma eficiente, o que deu força ao movimento.

O conceito de *female*, segundo Moi (1989, p. 120), significa o que se relaciona à mulher, e quando falamos de literatura, nos referimos aos textos produzidos por mulheres. Mas este termo não se liga ao anterior, ou seja, o *female* não é, obrigatoriamente, *feminist*, e desta constatação surge a necessidade de quebrar o estereótipo de que todo e qualquer estudo produzido por mulher, ou sobre mulher, se posicione de forma a atacar o sistema patriarcal. “A female tradition in literature or criticism is not necessarily a feminist one” (MOI, 1989, p. 120)³. Também a crença de que a experiência comum de vida da mulher dá espaço a uma análise de sua situação social através de um olhar feminista é, nas palavras de Moi, “politically naive and theoretically unaware” (1989, p. 121)⁴. É possível, também, passar a uma definição mais ampla de crítica feminista, pois, segundo a autora, os textos produzidos por mulheres não devem ser os únicos estudados e interpretados pela corrente; os textos produzidos por homens também podem se tornar objeto de estudo, como já havia feito Kate Millet. Outra importante questão levantada por Moi é a de que se possa haver, ou não, homens que sigam a ideologia feminista em sua forma

² Como exemplos desta tarefa de transformação cultural, podemos apontar as muitas mulheres que iniciaram a enorme tarefa de tornar a psicanálise de Freud uma fonte de análise de diferença sexual verdadeiramente feminina e a construção de gênero na sociedade patriarcal, Hélène Cixous e Luce Irigaray que colocaram a filosofia de Jacques Derrida como forma iluminadora de uso feminista, e Sandra Gilbert e Susan Gubar que reescreveram completamente a teoria literária de Harold Bloom. (Tradução nossa)

³ Uma tradição feminina na literatura ou crítica não é, necessariamente, feminista. (Tradução nossa)

⁴ politicamente ingênua e teoricamente inconsciente. (Tradução nossa)

política ou crítica. Ela responde que sim, é possível, porém os pontos de vista apresentados por tais sujeitos sofreriam a inevitável influência por estarem em uma posição diferente no patriarcado: “[...] men can be feminists – but they can’t be women [...]” (MOI, 1989, p. 122)⁵.

Passando, finalmente, ao termo *feminine*, temos este em relação com o gênero, ou seja, representa o feminino como construção social e ideológica. O papel do patriarcalismo nesta definição é importante, já que este é que impõe as características femininas (*feminine*), ou de feminilidade (*femininity*) a todas aquelas nascidas com identidade sexual feminina (*female*). A confusão de termos é interessante, pois se espera que acreditemos haver uma conexão biológica entre o sexo feminino e a feminilidade, ou seja, que um pressuponha e dê origem ao outro. O patriarcado acabou por atribuir algumas características que seriam inerentes a todas as mulheres, entre elas, a doçura, modéstia, subserviência e humildade, ou seja: criou um modelo de feminilidade como regra. Esta foi uma das grandes causas do movimento feminista, quebrar o mito essencialista de que toda mulher deva ser, obrigatoriamente, feminina, e esta objeção liga-se à própria luta contra a dominação falocêntrica da sociedade.

Há, também, a questão das oposições binárias homem/mulher, ou masculino/feminino no sentido biológico. Segundo Cixous, citada por Moi (1989, p. 124), baseada nas teorias filosóficas de Derrida, estas oposições acabam por colocar a mulher em posição inferior e negativa em relação ao homem, o que ocorre sempre, pois ao final destas idéias colocadas em duplas opostas sempre há uma volta ao modelo masculino/feminino, este conectado a positivo/negativo. Assim, Cixous pretende desfazer essa ideologia logocêntrica, colocando a mulher como ponto originário de vida e, portanto, positivo e não inferior. Para tal, conta com o advento de uma nova linguagem feminina, que seria instrumento nesta luta contra os esquemas binários do patriarcado que oprimem e silenciam a mulher: esta seria a desconstrução das oposições.

Julia Kristeva também fez algumas considerações acerca de feminino. Seu pensamento foi muito influenciado pelas teorias psicanalíticas de Lacan; porém, isto se apresenta como um problema, já que a ordem simbólica proposta por Lacan representa a ordem social e sexual do patriarcado, em uma sociedade estruturada ao redor do falo, e cujas regras são ditadas pela Lei do Pai. Torna-se incoerente, pois, que as feministas procurem uma razão para o imaginário feminino provinda deste ambiente onde, na verdade, são silenciadas. Em sua opinião, segundo Moi (1989, p. 126), a feminilidade é uma posição marginalizada pelo sistema patriarcal simbólico. Para ela, o

⁵ [...] homens podem ser feministas – mas não podem ser mulheres [...]. (Tradução nossa)

homem também pode assumir uma posição à margem desse sistema. Sua visão representa uma diferença, se comparada à de Cixous, pois coloca toda a questão da repressão feminina como posicionamento. A feminista francesa possui um ponto de vista que relaciona a marginalização feminina com a essência atribuída à mulher, a saber, de falta, negatividade, falta de sentido, irracionalidade, caos, escuridão – ou não-ser, em oposição ao masculino. Na posição da margem, as mulheres encontram-se, então, não deslocadas ou fora do eixo da normalidade (do sistema patriarcal), mas no limite, na borda desse eixo. Isso explica a dualidade na representação do feminino, ora como ser monstruoso/Lilith, ora como ser angelical/Maria. Este posicionamento coincide com a colocação da mulher no território selvagem, sem conceitos pré-definidos, realizada por Showalter (HOLLANDA, 1994, p. 23). Kristeva ainda afirma que a luta feminista deve ser vista como um processo histórico e político que obedeceu a três fases, sendo elas: 1) exigência de igualdade da mulher no sistema simbólico, ou feminismo liberal; 2) rejeição do sistema simbólico em nome da diferença, ou feminismo radical; 3) rejeição da dicotomia masculino/feminino como metafísica. Esta última seria a responsável pela desconstrução almejada por Cixous.

Em sua obra *La Revolution du langage poétique* (1974), Kristeva surge com o termo semiótico. Baseada em Lacan, a estudiosa propõe um estágio simbólico, posterior ao pré-Edipal. Este último representa o momento em que a criança, sem ter adquirido a noção de linguagem ainda, tenha seu corpo marcado por pulsões e vontades desorganizadas, e também é o momento em que as distinções de sexo são percebidas; assim, surge o simbólico, a noção de mundo, acompanhada da percepção do falo, no menino, e de sua ausência ou falta, na menina – a fase semiótica, de transição, passa então a ser reprimida. Por esse motivo, o semiótico está relativamente ligado ao feminino, pois o contato da criança com o corpo da mãe é constante, enquanto o simbólico representa a Lei do pai, uma força vinda do sistema patriarcal falocêntrico. O semiótico, reprimido e associado ao feminino, torna-se uma forma de sistema contrário à linguagem, subjetivo e ativo na psique do indivíduo.

The semiotic is fluid and plural, a kind of pleasurable creative excess over precise meaning, and it takes sadistic delight in destroying or negating such signs. It is opposed to all fixed, transcendental significations; and since the ideologies of modern male-dominated class-society rely on such fixed signs for their power (God, father, state, order, property and so on), such literature becomes a kind of equivalent in the realm of language to revolution in the sphere of politics. [...] The semiotic throws into confusion all tight divisions between masculine and feminine – it is a 'bisexual' form of writing –

and offers to deconstruct all the scrupulous binary oppositions – proper/improper, norm/deviation, sane/mad, mine/yours, authority/obedience – by which societies such as ours survive. (EAGLETON, 1986, p. 241)⁶

A partir da década de 80 houve um novo interesse da crítica feminista na diferença racial, principalmente no que dizia respeito ao posicionamento das escritoras negras na literatura feminina. Várias descobertas foram feitas, conforme as obras vieram a ser objeto de estudo, entre elas a presença da espiritualidade nesta escrita, assim como as tradições populares. Devido ao grande número de obras e escritoras analisadas, a crítica de textos de autoria de mulheres negras passou a focar de toda a ginocrítica, mostrando-se mais próxima às teorias pós-estruturalistas, por se ater muito mais a mitos e questões exclusivamente femininas e, portanto, relacionadas a construções do gênero.

Elaine Showalter publica, em 1989, *Speaking of Gender*. Nesta obra, a autora reafirma a necessidade de haver uma maior preocupação com diferenças sexuais e de gênero expressas em textos escritos não só por mulheres, mas também por homens, ou seja, que o foco não seja mantido exclusivamente na ginocrítica. Desta forma, a autora destaca uma crítica que esteja interessada em questionar a criação literária feminista, e sua ligação com a ideologia feminista relacionada à política e sociedade.

Toril Moi (1989, p. 117) definiu a crítica feminista como uma forma específica de discurso político, ou, em suas palavras, “a critical and theoretical practice committed to the struggle against patriarchy and sexism, not simply a concern for gender in literature”⁷. Toda a questão política, na sociedade, se dá através de relações de poder, o que orienta também os estudos feministas a uma compreensão acerca da forma em que o domínio masculino se dá sobre as mulheres. Estas eram as idéias defendidas, também, por Kate Millet em sua obra *Sexual Politics*.

⁶ O semiótico é fluido e plural, um tipo de excesso criativo prazeroso sobre o sentido preciso, e possui um deleite sadístico em destruir ou negar tais sinais. Isto se opõe a todos os significados fixos e transcendentes; e já que as ideologias da sociedade de classes moderna, dominada pelo masculino, dependem de tais signos fixos para seu poder (Deus, pai, estado, ordem, propriedade e assim por diante), tal literatura se torna um tipo de equivalente no campo da linguagem para a revolução na esfera política. [...] O semiótico coloca em confusão todas as estreitas divisões entre masculino e feminino – é uma forma ‘bissexual’ de escrita – e oferece a desconstrução de todas as oposições binárias escrupulosas – próprio/impróprio, norma/desvio, são/louco, meu/teu, autoridade/obediência – pelas quais sociedades como a nossa sobrevivem. (Tradução nossa)

⁷ Uma prática crítica e teórica comprometida com a luta contra o patriarcado e o sexismo, e não um simples interesse pelo gênero na literatura. (Tradução nossa)

A crítica feminista sempre foi permeada por três correntes de estudo, cada uma tomando um aspecto diferente como objeto de pesquisa. A tendência inglesa tomou a opressão das mulheres como objeto, levando em consideração o sistema falocêntrico e patriarcal dominante; seguia, ainda, uma ideologia essencialmente marxista, ou voltada ao social. A corrente francesa da crítica feminista voltou-se à psicanálise, relacionando a linguagem ao corpo e defendendo a existência de uma *écriture féminine*; ocupou-se, também, de mostrar o lado da repressão às mulheres. Já a corrente de pensamento norte-americana teve como fonte de estudo o texto em si, primando a análise e interpretação da expressão feminina em suas produções literárias. Atualmente, cada uma dessas três correntes segue uma linha de estudos ginocêntricos, os quais retomam a literatura produzida por mulheres, sempre considerando aspectos relevantes a cada uma das diferentes formas de ver e interpretar essas obras.

A história dessa crítica veio ligada, intimamente, com a do movimento feminista, surgindo como uma forma, e necessidade, de aliar as lutas reais da vida com a Arte. Surgiu como modo de resistência, também, e primeiramente não foi bem vista e aceita com má vontade por aqueles que se negavam a colocar fronteiras ou limites a suas idéias. Passa, então, a haver uma consciência proveniente da leitura, de forma a tornar mais clara a presença da ideologia paternalista dominante na construção de obras e personagens. Esse novo modelo crítico veio para questionar e apontar as falhas e omissões no cânone, assim como a falta de atenção, e respeito, para com a literatura produzida por mulheres, e num terceiro momento, produzida pelas minorias, pretendendo, assim, oferecer um lugar na história literária. Para isso, é necessário que haja uma identificação entre o objeto de estudo e seu sujeito criador, ou seja, um espelhamento de uma parte na outra. Assim, a subjetividade fica evidente, e todo o processo de criação de novas realidades acaba por se revelar, tornando mais relevante a necessidade de compreensão das relações entre o sexos, gêneros, e suas relações sociais levadas à escrita literária.

No trabalho aqui apresentado, a importância da crítica feminista está presente no fato de ser necessária para a leitura de uma obra de autoria masculina, para que se possa realizar uma análise mais consciente das personagens criadas, a forma como foram construídas e se há uma ideologia patriarcal que guia suas ações, personalidades, opiniões, formas de tratamento dentro do enredo e destinos, levando em conta as relações de poder que permeiam as relações sociais entre os sexos, e que se espelham num texto literário. Seguiremos, assim, os conceitos da primeira fase da crítica feminista, o qual discutiu e discorreu sobre o papel da mulher como

consumidora da literatura produzida por homens, e portanto, impregnada da ideologia patriarcal falocêntrica. Como explica Funk,

Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidade, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (FUNCK, 2005, p. 182)

É este tipo de análise que pretendemos realizar aqui, e para tal, nos foi necessária uma visão geral do movimento da crítica feminista. Por se tratar de autoria masculina, e portanto, conter uma visão de mundo diferente devido à sua posição social, é importante também que se tente compreender de que forma isto influi em sua escrita, instrumento principal da expressão literária, e ainda, se é possível notar uma diferença entre a linguagem e escrita empregadas por cada um dos sexos. É o que discutiremos no próximo tópico.

2.2 A questão da linguagem masculina e feminina

Uma das questões levantadas pela crítica feminista é a da existência de uma escrita que seja exclusivamente feminina, decorrência de suas experiências e da diferença destas em relação às masculinas. As diferentes correntes de pensamento formularam várias teorias a respeito, algumas divergindo entre si, mas tendo em comum a importância de se relacionar a escrita da mulher com sua vivência social e sexual (aqui, no sentido biológico). Assim, alguns teóricos chegaram a conclusões acerca deste tema, levando em conta a história da escrita feminina, sua evolução através dos tempos, e os desejos de mudanças e emancipação da mesma com uma escrita revolucionária e libertadora: a *écriture féminine*.

Conforme cita Mary Eagleton (1986, p. 204), considera-se a linguagem masculina como autoritária, racional e, portanto, apropriada a seus fins de dominação política e social. O discurso resultante dessa linguagem é marcado por uma autoconfiança extrema, e também objetividade e razão, garantindo, assim, maior prestígio e aceitabilidade. Em oposição, a linguagem feminina seria mais subjetiva e emocional, resultado de submissão, aproximando-se de sussurros,

consequência do desenvolvimento do estágio pré-verbal associado à falta do falo que a difere no sistema dominado pelo patriarcal. Tudo isso acarretaria em um sentimento de inferioridade da criança, e apego ao corpo da mãe, por semelhança. Todos esses sentimentos acabariam gerando uma linguagem mais rítmica, que favorece o som em detrimento do significado puro. Essa língua própria da mulher não objetivaria a continuidade do sistema patriarcal, sua ordem e organização, mas sim ser poética e sensível a seus sentimentos mais secretos e íntimos, não precisando obedecer às regras e leis, tanto sociais como gramaticais, e sim, fluir livremente. Para melhor compreendermos tal teoria, devemos conhecer as opiniões de estudiosos e correntes diversas, que tentaram apreender as sutilezas dessa diferença.

Showalter propôs algumas questões a respeito deste tema em seu artigo “A Crítica Feminista no Território Selvagem”. Ela adverte sobre os perigos que envolvem a diferenciação entre as linguagens feminina e masculina, assim como a dificuldade existente no entendimento de tais comparações.

Definir a única diferença na escrita feminina, como Woolf e Cixous advertiram, pode mostrar-se uma tarefa arriscada e que exige muito esforço. A diferença é uma questão de estilo? De gênero? De experiência? Ou é produzida pelo processo de leitura, como alguns críticos textuais manteriam? (HOLLANDA, 1994, p. 31)

Showalter prossegue com uma definição de Spacks, que afirma possuir a escrita feminina uma ‘divergência delicada’ se colocada em oposição a outras formas de escrita, decorrência de sua natureza sutil e alusiva. Porém, é de se questionar o papel que a experiência feminina através dos tempos exerceria nessa escrita, o peso que pende a uma certa escolha de linguagem que a diferencie. O melhor de caminho para a compreensão é repassar a história e trajetória femininas na cultura literária. Com o auxílio da teoria ginocrítica, Showalter consegue separar quatro modelos de diferença da escrita das mulheres, citados no tópico anterior. Estes seriam o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural; cada um deles se complementa, e respeita, de certa forma, uma continuidade. Vejamos características de cada um deles a seguir.

O primeiro modelo, biológico, é aquele que relaciona a escrita da mulher com seu corpo: anatomia é textualidade. Showalter condena essa visão, por tratar-se de essencialismo puro e provocar uma volta a modelos artísticos ovarianos e fálicos que oprimiram a mulher no passado. Porém, alguns teóricos parecem ter aceitado essa diferenciação corporal da escrita, criando teorias que associam o ato da escrita com o poder generativo do pai/progenitor, chegando ao

extremo de comparar a caneta ao falo que dá origem a toda a ideologia patriarcal dominante. Nesta visão, a mulher é colocada em posição de estranhamento, devido à ausência do falo em seu corpo, e por isso sua escrita seria marcada por lacunas. Tal pensamento aparece, por exemplo, na obra reconhecidamente feminista *The madwoman in the attic*, de Gilbert e Gubar. Mas a refutação a essa corrente se dá com o argumento principal que coloca a criação artística em posição de semelhança com o parto. Ou, como Showalter explica, a criatividade literária provem do cérebro, antes de qualquer outro órgão. É importante que a escrita seja vista além da diferença anatômica e biológica (visível e permanente), para que os outros fatores sejam considerados. “A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) ‘no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo’” (HOLLANDA, 1994, p. 35).

O segundo modelo seria o linguístico, que questiona se existe uma diferença no uso da linguagem por homens e mulheres, se esta se relaciona às diferenças biológicas, sociais ou culturais, se pode ocorrer a criação de um novo sistema linguístico pelas mulheres, e finalmente, se a leitura e a fala se associam à escrita numa diferenciação por gênero. Tais questões têm levantado debates relevantes na ginocrítica, contando com a participação de representantes das três vertentes da crítica (inglesa, americana e francesa). Porém, a corrente francesa foi a que centralizou e adotou este modelo em sua teoria. Existe a idéia de que, ao usar a linguagem corrente (influenciada pelo sistema patriarcal dominante) para se expressar e falar de si mesma, a mulher seria obrigada a utilizar uma forma de língua estrangeira, com a qual pode sentir certo incômodo. Portanto, seria necessário que fosse criada uma linguagem feminina revolucionária, que se adaptaria melhor aos ideais e experiências femininos, embora tal plano seja utópico e de difícil execução. Para Mary Jacobus (HOLLANDA, 1994, p. 37), o mais conveniente seria que a escrita da mulher funcionasse dentro do discurso masculino, sem que fossem separados, e sim que trabalhasse para desconstruí-lo. Shoshana Felman afirma, ainda, que “o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que ‘reinventar’ a linguagem, [...] falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino” (HOLLANDA, 1994, p. 37).

Um terceiro modelo é o que vem baseado na teoria da psicanálise, que reconhece a diferença na escrita como consequência da psique do autor, e também relaciona a questão do gênero no processo criativo. “Ela incorpora os modelos biológico e linguístico da diferença de gênero numa teoria da psique ou do eu femininos, moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da

linguagem e pela socialização do papel sexual” (HOLLANDA, 1994, p. 40). O foco desta vertente crítica é a ausência do falo na mulher, e de que forma isto influenciaria sua escrita. As concepções freudianas da inveja do pênis, complexo de castração e a fase edipiana definiriam as relações entre a mulher e a língua, fantasia e cultura. Os postulados de Lacan também aparecem incutidos neste ponto de vista, principalmente no que diz respeito à desvantagem lingüística e literária da mulher como consequência da castração, que ocorreriam metaforicamente na fase edipiana, juntamente à definição da identidade sexual e aquisição da linguagem. A percepção do falo masculino acarretaria o deslocamento feminino, principalmente na questão da linguagem, quando a menina tem o acesso à língua e suas leis permeados pela falta, lacuna. Estas teorias psicanalíticas acabam por criar uma imagem da artista mulher como deslocada, deserdada e excluída, idéias estas reforçadas em *The madwoman in the attic*, de Gilbert e Gubar, pois sua escrita viria acompanhada da dor e inadequação em que se encontra. Porém, é ainda necessário que se vá além da psicanálise para que se possa compreender melhor a escrita feminina, ou melhor, que mais aspectos sejam considerados nessa análise.

Surge, então, um quarto modelo de interpretação, que é o cultural. Este incorpora todos os modelos anteriores, tornando-se mais completo e abrangente. Aqui, cada um dos aspectos citados (a linguagem, psique e identidade biológica) é analisado no contexto social onde ocorre, pois estes se influenciariam profundamente. Além disso, outras características, como raça, classe, nacionalidade e história, também são levadas em conta neste modelo, já que todos formam o conjunto de vivência social de um indivíduo, e sua história. Segundo Gerda Lerner (HOLLANDA, 1994, p. 47), a história da humanidade levou a mulher a segundo plano devido ao fato de ter seus termos centrados no homem e, portanto, um estudo é necessário para que se possa descobrir a forma como as mulheres construíram sua história e sua cultura própria através dos tempo, com o foco em questões que lhes sejam pertinentes, descentralizando o olhar masculino. “Um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como se percebem a si mesmas e aos outros” (HOLLANDA, 1994, p. 47). Showalter defende o espaço feminino como a ‘zona selvagem’, lugar fora do domínio masculino onde a mulher poderia se desenvolver culturalmente, e em todos os outros aspectos, e também onde a criação artística ocorreria de forma natural.

Uma das preocupações de Showalter a respeito do conceito de uma *écriture féminine* é justamente o fato de esta estereotipar a escrita e imaginação criativa da mulher, colocando-lhe

fronteiras e aspectos comuns: “The theory of female sensibility revealing itself in an imagery and form specific to women always runs dangerously close to reiterating the familiar stereotypes” (EAGLETON, 1986, p. 12).⁸

Como visto e discutido no tópico anterior, a crítica feminista de origem francesa tinha suas correntes de pensamento baseadas em teorias da psicanálise, levando em conta mais a subjetividade feminina que a objetividade de origem no pensamento marxista, que exerceu influência sobre a vertente anglo-americana. A lingüística também forneceu embasamento às teorias ginocríticas francesas, principalmente no que defendia a existência de um modo de escrever feminino, ou *écriture féminine*.

Esta idéia sugere que haveria, no ato da escrita da mulher, uma inscrição do corpo no texto, devido a diferenças profundas da linguagem feminina (da mulher). A maior idealizadora desta teoria foi a crítica Hélène Cixous. Segundo esta autora, a ação da escrita estaria intimamente ligada ao corpo feminino e sua necessidade de prazer. O próprio processo criativo perpassaria a diferença entre a escrita masculina e feminina: a autoridade e afirmação masculinas, representadas pelo ‘I’⁹, ereto, resultaria em uma escrita falocêntrica (conceito da feminista americana Mary Daly, que poderia ser facilmente refutado com o argumento da tradução: o *I* perde sua imagem fálica quando pensamos em *eu*, ou *io*, ou *yo*, ou *ich*, e assim por diante); já a escrita feminina viria marcada pelos dois lábios de seu sexo, sem fim, eternamente unidos. A sociedade falocêntrica reprime o desejo feminino, esse gozo (*jouissance*), e então a mulher utilizaria a expressão escrita como forma de libertação deste controle. A natureza da mulher a aproxima da escrita, devido ao contato com o corpo da mãe, e também ao fato de esta ser a responsável pela criação da linguagem. Cixous (EAGLETON, 1986, p. 226) defende a idéia de que a mulher deveria escrever sobre a mulher, e sua experiência de corpo e prazer, da qual foi afastada violentamente pela sociedade patriarcal opressora. A imaginação e criatividade feminina são infinitas, assim como a riqueza da constituição individual de cada mulher. “Women’s imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is

⁸ A teoria da sensibilidade feminina se revelando em imagens e forma específica às mulheres sempre corre perigosamente ao lado de reiterar os estereótipos familiares. (Tradução nossa)

⁹ ‘Eu’, em inglês; a expressão foi utilizada em sua língua original para que se possa obter maior efeito de sentido na teoria proposta.

incredible”¹⁰. O desejo de Cixous é que as mulheres passem a escrever esta riqueza, para que assim todas as outras possam libertar seus desejos através da escrita. “And why don’t you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. (...) I write woman: woman must write woman” (CIXOUS, 1986, p. 227).¹¹

Ann Rosalind Jones (EAGLETON, 1986, p. 229) refuta essa visão de Cixous, afirmando que a experiência do prazer ocorre de forma diferente a cada mulher, da mesma forma que nem todas as mulheres encontram prazer em seus corpos. Jones se pergunta, então, se haveria realmente uma conexão entre o prazer da autora e as palavras que esta coloca na página. Citando a teoria psicanalítica, afirma ser difícil para a mulher a passagem do corpo para a língua, consequência da fase pré-Edípica (Lacan), quando o simbólico/masculino/positivo é dificilmente compreendido pela menina, ao perceber a ausência do falo. As mulheres escritoras devem, antes de tudo, lutar contra os preconceitos e dificuldades que acompanham sua escrita, ao invés de apenas idealizar uma que extravase de seu corpo. Faz-se necessária, também, uma autopreservação da intimidade feminina, sem que seu prazer seja exposto no ato da leitura.

Nancy Miller entende a *écriture féminine* como uma esperança, pois conforme Cixous afirma, “não houve ainda qualquer escrito que inscrevesse a feminilidade” (HOLLANDA, 1994, p. 30). Esta forma de criação seria mais como uma maneira de discutir e valorizar os escritos femininos, trazendo de volta a função primordial da crítica feminista, que seria a análise e interpretação do diferente.

A teoria do semiótico, de Kristeva, também entra nesta discussão, pois nos ajuda a compreender a escrita feminina. Apesar de não representar uma característica exclusivamente feminina, o semiótico, como foi afirmado anteriormente, está intimamente ligado ao feminino, devido ao contato com o corpo da mãe, e ao fato de que a mulher possui uma ligação mais forte com esse corpo que o homem. Esta teoria é refutada por algumas feministas, que a consideram uma forma de reiterar o pensamento a respeito de uma essência feminina em oposição à construção cultural, e também aquele que configura a linguagem feminina como o balbuciar. Terry Eagleton (EAGLETON, 1986, p. 215) afirma ser o semiótico uma alternativa à ordem simbólica, e não uma forma de limitar a capacidade lingüística feminina. Diz, também, que se

¹⁰ O imaginário das mulheres é inexaustível, como música, pintura e escrita: seus fluxos de fantasmas é incrível. (Tradução nossa)

¹¹ E por que não escreves? Escreva! A escrita é pra ti, tu és pra ti, teu corpo é teu, tome-o. [...] Eu escrevo a mulher: a mulher deve escrever a mulher. (Tradução nossa)

trata de um processo que ocorre dentro do sistema de signos convencional, transgredindo e questionando seus limites.

Mary Jacobus (EAGLETON, 1986, p. 217) se pergunta o que seria uma língua exclusivamente feminina, e do que seria constituída. Chega à conclusão que esta deve vir livre da noção de castração da teoria freudiana, e representativa da alteridade, *Otherness*, e não da ausência (do falo); não é uma recusa da linguagem predominante (falocêntrica), nem uma volta aos domínios lingüísticos femininos marcados pela opressão e confinamento, e sim uma forma utópica que extravasaria os limites desses sistemas, formando uma escrita mais solta, prazerosa, feminina. E, mesmo que esteja enquadrada em um sistema masculino por natureza, que lute por desconstruí-lo, “to write what cannot be written” (EAGLETON, 1986, p. 217).¹²

Stephen Heath (in EAGLETON, 1986, p. 219) recorda uma passagem de Virginia Woolf em sua obra *A Room of One's Own*, na qual a autora afirma “it is fatal for anyone who writes to think of their sex” (EAGLETON, 1986, p. 219).¹³ A proposição de Woolf é a de que é necessário haver uma ligação entre os lados masculino e feminino de cada indivíduo interessado na escrita, para que esta seja realizada de forma completa. A mulher, portanto, não poderia pensar apenas como mulher durante o ato criativo, nem tentar colocar sua dor no papel, pois este tipo de escrita já nasceria destinado ao esquecimento e à morte. Esta é a teoria do andrógino, uma escrita bissexuada e consciente, e difere da visão de Cixous, que defendia a inscrição do corpo e do prazer na escrita feminina. Heath também refuta o pensamento de Woolf, afirmando não ser possível uma escrita sem que se tenha consciência do posicionamento sexual, e os efeitos deste sobre a língua, discurso, fala e escrita. Aliás, segundo o estudioso, o posicionamento não poderia ser mudado, é algo inerente a cada um. A diferença se relacionaria com a essência de cada sexo, seria inerente a este, e também incluiria os fatores históricos, culturais e sociais; não poderia, portanto, ser ignorada ou suprimida por uma vontade de transcender a identidade sexual e seus efeitos sobre a escrita.

Devemos considerar, neste estudo, que a análise será realizada sobre um texto de autor masculino. Se existe uma diferença nesta escrita, proveniente de toda a carga cultural, social e psicológica que influiria diretamente em seu modo de ver o mundo, e também na forma como suas idéias são colocadas em forma de texto literário, é um questão ainda não solucionada, ou

¹² Escrever o que não pode ser escrito. (Tradução nossa)

¹³ É fatal, para alguém que escreve, pensar em seu sexo. (Tradução nossa)

ainda não existem provas de que exista tal diferença. O homem, em sua posição de sexo dominante, levaria suas características de racionalidade e objetividade à escrita, e isso o afastaria de um modelo feminista da escrita ideal. Mesmo assim, é possível que a influência falocêntrica seja mascarada na representação das personagens de uma obra, já que é na construção destas que um autor ou autora colocaria o máximo de sua experiência como ser humano. Neste caso, é possível que um autor, homem, utilize elementos lingüísticos que definiriam uma escrita feminina, como a sensibilidade, a emoção, o mistério, o poético, e assim construa personagens que levem à visão feminina ou feminista, mesmo em uma obra na qual a sociedade onde se insere seja semelhante ao modelo falocêntrico patriarcal de nossa própria sociedade.

No próximo item discutiremos de forma mais contundente essa questão da representação da mulher através do olhar masculino, e assim, esperamos criar uma base teórica que dê apoio à análise das personagens femininas criadas por Tolkien em sua obra *The Silmarillion*, objeto de estudo da presente dissertação.

2.3 Representação da personagem feminina: um ponto de vista masculino

A escrita masculina é carregada de ideologias patriarcais, isto é fato. Mas de que forma isto influi na criação e construção de personagens femininas? É possível estabelecer relações entre essa escrita e os contextos social, cultural e histórico em que se desenvolvia a mulher? Para tal, é necessário que se compreenda a maneira como o olhar masculino interpreta a realidade feminina, levando em conta as diferenças de sexo e de posicionamento social, e como consequência, a forma que a mulher como personagem será representada na escrita e interpretada pelo leitor.

Começemos com uma reflexão de Ruth Silviano Brandão acerca do assunto.

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17)

Segundo esta afirmação, a personagem criada por um autor não pretende constituir um simples retrato da mulher ‘real’. Podemos dizer que se trata, então, de uma idealização da mulher, esta vem em forma de um desejo ou sonho de cada autor. O espaço literário é, por definição, de

sonhos e anseios por uma realidade mais prazerosa. Desse desejo nasce a mulher tipo, heroína romântica perfeita, sofredora, que luta pelo amor de um herói que funciona como imagem melhorada do seu autor, ou de um modelo masculino patriarcal. Daí temos a configuração do modelo feminino, ideal, que se eterniza pelo texto e passa para a esfera do real, da vida.

Ao considerarmos a premissa da escrita literária, de ser constituída por retratos reais da vida de cada um de nós, podemos também questionar a verdade instituída pela mesma. É possível apreender a realidade, tendo apenas um ponto de vista dominando a criação, ou seja, apenas uma pessoa (o autor) guiando várias personagens dentro de um certo contexto, criado por ele também? A resposta mais apropriada a esta pergunta é ‘não’, pois a criação literária está inscrita na linguagem, e esta é dupla e não-constante, por natureza. A busca pela verdade é, então, um esforço em vão, já que esta escapa às mãos do criador, torna-se super real, modelo de uma idealização daquilo que se deseja, revelando aspectos que não condizem ao verdadeiro sentido das coisas do mundo. A personagem feminina, neste espaço, também perde um pouco do que poderia identificá-la com a realidade, pois sua condição de ser imaginário acaba por afastá-la da vida real, onde supostamente estaria inserida ao servir de modelo ao criador.

Podemos considerar também o fator da fantasia, presente não só na escrita do autor, mas também na mente e visão do leitor. Este procura a Literatura, a princípio, como meio de divertimento com uma realidade próxima àquela em que vive, mas deve saber, também, que o elemento fantasioso se apresenta como constante no texto literário. A linguagem empregada pelo autor funciona como trapaça, ela é meio de enunciação de uma verdade que não é verdadeira, faz-se mentira para enganar um leitor que se mostra desejoso de ser enganado. Este é o jogo entre autor e leitor, sempre renovado a cada palavra e com a fantasia funcionando como motivadora de ambos: um precisa criá-la, enquanto o outro precisa alimentar-se dela. A necessidade de fantasia origina-se do inconsciente, e é comum a todas as formas artísticas. O que diferencia a Literatura, neste aspecto, é o fato de constituir-se como uma criação consciente enraizada na linguagem, e para tanto, passando pelo trabalho de força e mitificação da escrita imaginária.

Ruth Silviano Brandão faz uma comparação entre a relação autor/personagem feminina e a história de Narciso e Eco. O herói idealizado se contempla e se vê inteiro no reflexo da face feminina, também idealizada. Porém, não pode haver amor entre eles, devido à incompletude e repetição que Eco representa: “De sua repetição, nascem todos os equívocos e paradoxos que ilustram a fala da mulher em textos feitos por homens” (BRANDÃO, 1989, p. 18). Ou seja, a

repetição da personagem feminina significa um estranhamento, já que não possui voz própria, sua fala depende sempre do outro, no caso o autor/homem, e por isso não pode se revelar, está condenada à imagem que este deseja lhe dar. E Brandão continua sua reflexão, explicando:

E esta miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos onde o narrador ou o poeta são capazes de fazê-lo falar, através do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino e o desejo do impossível torna-se possível do desejo. [...] O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz influir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido. (BRANDÃO, 1989, p. 19)

O exercício que o autor faz, de espelhar-se e criar uma imagem idealizada de si mesmo, transforma e aprisiona o feminino em um ciclo interminável de silêncio. A personagem feminina está eternamente aprisionada, não tem vontade própria, e sua voz não lhe pertence; é guiada e moldada de acordo com o desejo daquele que a criou, assim obedecendo a sua vontade. A ideologia por trás dessa construção imaginária pode equivaler àquela que domina o social e histórico, ou seja, o pensamento falocêntrico é o que predomina quando se pensa em uma imagem ideal de mulher, e esta alegoria é levada à escrita.

O processo de construção da personagem feminina obedece, pois, a um mecanismo narcísico de produção de uma imagem que remete ao sujeito enunciador na obra, oprimindo o que seria a liberdade e voz desta personagem no espaço literário. A mulher, na obra literária, surge como alternativa à figura do próprio criador, sua versão aperfeiçoada ou, então, a representação de seus medos e conflitos mais profundos. Portanto, a existência de estereótipos como a mulher megera e a mulher angelical explica-se no momento da criação, dependendo da vontade ou necessidade do autor de externar parte daquilo que lhe é mais íntimo, de sua essência.

As personagens, assim construídas, vão constituindo uma trama de vozes dentro do texto, vozes estas que podem vir carregadas de ideologias do autor, preconceitos, idéias equivocadas acerca da natureza feminina, e todos estes fatores vão provocar a supressão de algumas destas vozes; ou seja, elas acabam por se calar. Tal fato já representa um forte indício do desejo masculino de anulação da mulher, de fazer com que ela se submeta a quaisquer sejam seus desejos, sem opinião, sem vontade própria, sem voz. Este desejo acompanha os caminhos dos autores ao longo da escrita, e é fundamental que se saiba identificar, dentre suas personagens,

aquelas que encarnam a submissão à natureza dominante do homem. A mulher se constrói, portanto, como um fantasma, e não como presença marcante no espaço textual em que se insere.

A obra inaugural da crítica feminista, *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet, trata de assuntos relacionados à mulher e sua posição na sociedade, e de que forma esta é influenciada pela opressão do patriarcado. Esta análise se estende às obras de autoria masculina, e Millet realiza um estudo acerca das personagens e heroínas femininas encontradas nestas obras.

Sua teoria defende a idéia de que toda forma de opressão depende de um certo consentimento por parte do oprimido. No caso da relação homem-mulher, a História mostra que o papel do homem como dominante na sociedade acabou fazendo com que a mulher fosse inferiorizada, e essa ideologia foi levada adiante como sendo comportamento típico feminino: o de subserviência. Assim, a dominação patriarcal ocorre em todas as esferas sociais, e também domésticas, sendo esta última o lugar reservado à mulher, onde ela pode representar o papel de ‘anjo do lar’ e servir ao marido. Essa relação chega até a Literatura, a forma mais realista de representação da sociedade e suas relações de poder. As personagens femininas construídas por autores acabam retratando e perpetuando este modelo de repressão da mulher. A autora enfatiza que os modelos literários, assim como quaisquer outros modelos artísticos, têm sido moldados pelo homem, e isso inclui o fato de a escrita ser direcionada especialmente a este público. O papel da mulher como leitora não é considerado, na maioria das vezes, e o direcionamento masculino dos enredos das obras faz com que ela assuma um olhar diferente frente à obra, ou seja, ela acaba por ler como um homem, aceitando as convenções estabelecidas e as relações entre as personagens como típicas em relação à realidade social em que vive.

Tais reflexões feitas por Millet são retomadas no pensamento de Zolin (2005, p. 190), que as sintetiza em algumas perguntas fundamentais àqueles desejosos de melhor compreender a relação entre personagem feminina/criação – autor/criador:

Essas discussões empreendidas por Kate Millet ilustram o que hoje se classifica como sendo uma vertente mais tradicional da crítica feminista. Concentrando-se na mulher como leitora, tal vertente busca responder questões como: Que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? Quais as pressuposições implícitas contidas num dado texto em relação ao (à) seu (sua) leitor (a)?

É importante pensar na representação feminina, para que se compreenda a construção de estereótipos literários. Estes tentam recriar, no papel, os modelos de comportamento feminino

encontrados na sociedade, ou seja, a forma como o olhar masculino, carregado da ideologia falocêntrica, vê as mulheres e suas diferentes personalidades. Esta característica do ponto de vista patriarcal é que vai guiar a construção das personagens femininas nas obras masculinas, e assim estas, comumente, assumem personalidades que se repetem. Temos grandes exemplos de personagens que representam a mulher megera, a sedutora e imoral, a destruidora de lares, e também a indefesa e ingênua. Estes tipos vêm carregados de uma carga positiva ou negativa, ou seja, aquelas que encarnam a mulher que se encaixa no modelo patriarcal falocêntrico, que se submete à lei do pai, são vistas positivamente; já as que contrariam esse ideal, transgredindo as leis sociais, são interpretadas negativamente. É interessante, também, observar a maneira como os autores vão tratar a trajetória de cada personagem dentro do enredo, quais destinos se reservam às mulheres, e se isto se relaciona de alguma forma com suas personalidades e construções como estereótipos.

São essas questões que nos acompanharão durante a análise das personagens criadas por Tolkien na obra estudada neste trabalho, *The Silmarillion*. Assim, pretendemos atingir um grau de compreensão acerca da construção dessas personagens, refletindo seus papéis na sociedade em que foram colocadas, se esta representa um modelo patriarcal e, portanto, onde a mulher se encontra sob estado de repressão social e moral, mas sempre levando em conta os elementos que a diferem no cânone literário. Discutiremos também a importância do elemento fantástico nesse universo, se este é utilizado de forma a alegorizar as personagens e suas características, ou se representa apenas uma forma de tornar a escrita épica.

Passemos, então, à análise das personagens femininas tolkienianas, que constitui o terceiro capítulo da presente dissertação.

CAPÍTULO 3
***THE SILMARILLION* E AS PERSONAGENS FEMININAS**

They turn their play into great matters and great matters into play. They would be craftsmen and loremasters and heroes all at once; and women to them are but fires on the hearth – for others to tend, until they are tired of play in the evening. All things were made for their service: hills are for quarries, river to furnish water or to turn wheels, trees for boards, women for their body's need, or if fair to adorn their table and hearth; and children to be teased when nothing else is to do – but they would as soon play with their hounds' whelps. To all they are gracious and kind, merry as larks in the morning (if the sun shines); for they are never wrathful if they can avoid it. Men should be gay, they hold, generous as the rich, giving away what they do not need. Anger they show only when they become aware, suddenly, that there are other wills in the world beside their own. Then they will be as ruthless as the seawind if anything dare to withstand them. Thus it is, Ancalimë, and we cannot alter it. For men fashioned Númenor: men, those heroes of old that they sing of – of their women we hear less, save that they wept when their men were slain. Númenor was to be a rest after war. But if they weary of rest and the plays of peace, soon they will go back to their great play, manslaying and war. Thus it is; and we are set here among them. But we need not assent. If we love Númenor also, let us enjoy it before they ruin it. We also are daughters of the great, and we have wills and courage of our own. Therefore do not bend, Ancalimë. Once bend a little, and they will bend you further until you are bowed down. Sink your roots into the rock, and face the wind, though it blow away all your leaves.

(TOLKIEN, 2002b, p. 94)

3.1 A estrutura da obra

Antes de iniciarmos a parte analítica desta dissertação, é importante que alguns pontos fundamentais referentes à obra em questão sejam citados, a fim de que o trabalho seja realizado de forma mais coerente.

The Silmarillion está dividido em cinco partes. A primeira delas, denominada “*Ainulindalë*”, que significa “A Música dos *Ainur*”, relata um momento em que Eru Ilúvatar, o Único, inicia a criação de todas as coisas, primeiramente dando vida aos *Ainur* (seres angelicais). Ele lhes propõe temas musicais, que passam a ser cantados por todos, e assim, extraordinárias visões começam a surgir: estas mostram a nova terra que seria criada a partir das músicas entoadas. A partir delas, tudo o que futuramente habitaria a Terra-média fora gerado: seres e lugares maravilhosos. Este primeiro conto também relata a forma como Melkor, o maior dentre os *Ainur*, começa a destoar durante a execução dos temas, demonstrando sua vontade de dominar com grande poder. Eru chama sua atenção, o que agrava seu desejo. Com o desenrolar da narrativa, fica evidente que esta revolta de Melkor representa a origem do Mal, pois este acaba se revelando, alegando superioridade sobre a terra recém criada a partir das visões. Isto dá origem à primeira guerra em Arda (a terra, em Tolkien), quando os *Ainur* tomam formas físicas, passando a ser chamados *Valar*, descem ao continente e começam a realizar as obras antes vistas, ao passo em que Melkor, também assumindo forma física, inicia o trabalho de destruição de tudo o que é criado. Desta primeira disputa não se tem muita informação, mas no final os poderosos *Valar* conseguem superar a força de Melkor, dando continuidade à criação.

A segunda parte da obra denomina-se “*Valaquenta*”. Esta não apresenta um enredo, podendo ser considerada mais uma forma de genealogia, apresentado cada um dos *Valar*, pois estes possuem papéis fundamentais ao desenvolvimento do restante da obra, estendendo seu poder de ação ao longo das outras obras escritas pelo autor. Seus nomes são explicados, assim como o poder criador que a cada um deles foi designado por Eru. Melkor, ao escolher o caminho do Mal, perde o direito à majestade de *Vala*, e ainda assim tem perfil descrito neste conto.

O terceiro capítulo chama-se “*Quenta Silmarillion*”, significando “o Conto das *Silmarils*”. Este é constituído por 24 contos, cada um relatando detalhadamente fatos que aconteceram desde a criação de Arda, como aparece nos capítulos anteriores. As *Silmarils* do nome são três pedras preciosas criadas por Fëanor, um dos mais sábios entre os elfos, e o mais poderoso de todos, e

possuem um brilho e beleza jamais recriados. Todo o “*Quenta Silmarillion*” e suas histórias estão relacionados ao destino destas pedras, a partir do momento em que estas foram cobiçadas por Melkor, roubadas, e assim iniciando uma série de acontecimentos trágicos, que influenciaram diretamente a sorte de muitas personagens, por mais distantes que estivessem destes fatos. Importantes personagens são introduzidas, e todas estas histórias, ao se cruzarem, vão dando forma ao plano mitológico de Tolkien. Aqui temos a oportunidade de presenciar o surgimento de um novo mundo mítico, da forma como o autor planejou, remetendo-nos às antigas sagas dos mais diversos povos humanos. A grandeza destes contos é inigualável dentro da obra tolkieniana, devido à profundidade e complexidade atingida, graças principalmente à qualidade narrativa, ao estilo arcaizante, linguagem que se adequa ao ambiente, e também à qualidade do enredo. Poderíamos resumir este capítulo como ‘História de Arda’.

Dando continuidade, o quarto capítulo denomina-se “*Akallabêth*”, ou “A Queda”. Aqui, relata-se o surgimento e queda da ilha de Númenor, um presente dado aos homens pelos *Valar*, como forma de agradecimento pela coragem com a qual lutaram nas guerras contra Melkor. O conto trata da história da ilha, seus habitantes, homens altivos e pertencentes a uma linhagem superior em nobreza, seus grandes reis e rainhas, e suas histórias de vida. Mas Sauron, o mais alto discípulo de Melkor, infiltra-se dentre estes, considerados seres que facilmente sucumbiam ao Mal, o que se comprova com o fato de darem ouvidos a conselhos maliciosos. O resultado é a revolta dos homens contra aqueles que os criaram e amaram, os *Valar*, desafiando-os e causando sua fúria: a ilha, então, é finalmente destruída, sendo engolida pelo grande mar, e tendo poucos de seus habitantes sobrevivido a esta tragédia. Estes navegam até a Terra-média, onde iniciam uma nova história, ao lado daqueles que lá já estavam, elfos, homens, anões e outros seres. Este conto é considerado, por muitos, uma recriação do mito de Atlântida, devido às semelhanças evidentes existentes entre ambos; pode, sim, ser considerado como tal, se pensarmos no fato de esta obra representar o desejo de seu autor em criar uma nova mitologia européia, e portanto, conter uma nova interpretação de histórias inexplicadas pelo homem.

Por fim, temos o quinto capítulo denominado “Of the Rings of Power and the Third Age” trata de assuntos como a fabricação dos anéis de poder, na Segunda Era, o domínio de Sauron na Terra-média, e o início do relato da Terceira Era, quando se iniciam os acontecimentos ligados ao Um Anel de Sauron. Este conto pode ser considerado um grande resumo, contando também as origens, da obra publicada anteriormente, *The Lord of the Rings*.

A obra apresenta uma enorme quantidade de novas personagens que vão contribuindo com a grandeza do conto. Dentre essa variedade, encontramos um grande número de personagens femininas, que representam o maior interesse do presente trabalho. A seguir, iniciamos a análise destas, considerando todos os aspectos comentados nos capítulos anteriores, assim como as teorias que forneceram embasamento a este estudo. A análise divide as personagens por raça, com uma breve introdução explicativa de fatos e características referentes a cada uma delas, para que possamos refletir acerca da influência, ou não, de fatos sociais internos da obra na construção das personagens femininas. Conforme havíamos citado, nos propomos a analisar aquelas mulheres que contêm algum destaque no enredo, que tenham histórias mais aprofundadas, devido ao fato de haver um número considerável de personagens que têm apenas seus nomes citados em determinadas passagens, assim como pequenos parágrafos dedicados a elas, sem que se possa estabelecer uma análise mais coerente.

Posto isso, passemos a uma análise destas mulheres, visando sempre o levantamento de algumas questões contundentes a respeito da construção das personagens femininas.

3.2 *Valier*

Os *Valar* (singular *Vala*, feminino *Valier*) são os seres angelicais que auxiliam Eru na criação. Estes são, na verdade, os mesmos *Ainur* que participaram da grande composição musical que deu origem à visão do mundo. Quando Eru os convocou a iniciar a materialização de sua criação, como haviam presenciado quando ele os mostrou a grande visão, aqueles que desceram a Arda assumiram formas físicas, assim como os humanos se vestem, podendo escolher entre uma aparência masculina ou feminina.

Os *Valar* podem ser comparados a semideuses, pois cada um deles possui características ligadas principalmente à natureza, e devido também a seu poder criador. Possuíam grande amor pelos seres que habitavam Arda, e os auxiliaram nos períodos mais difíceis, durante as guerras descritas na obra. Porém, após um tempo, sua presença se mostrou infrutífera, pois as vontades de elfos e homens já começavam a seguir interesses próprios; então, os *Valar* se retiraram definitivamente para a terra de Aman, fora do alcance de Arda, onde estabeleceram o reino de Valinor.

Os grandes Senhores *Valar* são Manwë, Ulmo, Aulë, Oromë, Mandos, Lórien, Tulkas, e também Melkor, apesar de ter se desviado. As Senhoras foram chamadas *Valier*, e são Varda, Yavanna, Nienna, Estë, Vairë, Vána e Nessa.

3.2.1 Estë

Esta *Valië* não é descrita de forma extensa na narrativa de *The Silmarillion*. Há apenas uma breve passagem onde o leitor passa a conhecer seu poder, assim como sua descrição física.

Estë the gentle, healer of hurts and of weariness, is his spouse. Grey is her raiment; and rest is her gift. She walks not by day, but sleeps upon an island in the tree-shadowed lake of Lórellin. From the fountains of Irmo and Estë all those who dwell in Valinor draw refreshment; and often the Valar come themselves to Lórien and there find repose and easing of the burden of Arda. (TOLKIEN, 1999b, p. 19)¹⁴

Estë, a força que oferece a cura a todos aqueles cansados, esta é sua principal característica. A imagem da mulher curadora é recorrente na Literatura clássica, aliviando os males da humanidade cansada. O fato de não ser ativa durante o dia reforça este fato, assim como a cor de seus trajes, o cinza: este representa a neutralidade, o descanso aos olhos, aos ânimos exaltados; uma cor que não desperta emoções, e portanto, não oferece alterações drásticas de espírito àqueles que a utilizam ou observam.

É possível afirmarmos, devido a esta característica principal de Estë, que ela se liga a uma outra personagem de Tolkien, a qual analisamos mais à frente: a elfa Galadriel. Esta é considerada, por sua construção, aquela que mais se assemelha à Virgem Maria, mãe de Cristo, em toda a obra tolkieniana. A personagem atua como mãe daqueles que a procuram, dando presentes, bênçãos, e oferecendo momentos de descanso às mentes atribuladas pelo cansaço e dúvida. Assim, podemos reforçar o fato da *Valië* Estë ter a função de apaziguadora entre os grandes poderes de Arda. É importante também o fato de acolher os outros *Valar* em seus

¹⁴ Estë, a Suave, curadora de ferimentos e da fadiga, é sua esposa. Cinzentos são seus trajes, e o repouso é seu dom. Ela não se movimenta de dia, mas dorme numa ilha no lago sombreado de árvores de Lórellin. Nas fontes de Irmo e Estë, todos os que moram em Valinor revigoram suas forças; e com frequência os Valar vêm eles próprios a Lórien para ali encontrar repouso e alívio dos encargos de Arda. (TOLKIEN, 1999a, p. 14)

momentos de maior cansaço pela faina de criar o mundo futuramente habitado pelos filhos de Eru.

Pelo fato de ser uma personagem com características sobrenaturais, assim como os outros pertencentes à sua raça, podemos afirmar que não é possível compará-la a sentimentos mais humanos, como revolta ou submissão. Esta personagem, e as outras Valier, convivem pacificamente com os *Valar*, sem conflitos, pois a constituição de suas personalidades assim os faz: seres criadores procuram a paz. Portanto, não seria possível enquadrar a personagem em algumas das fases femininas descritas por Elaine Showalter (*feminine*, *feminist*, ou *female*), pois está acima de quaisquer destas características em *The Silmarillion*.

3.2.2 Nessa

A esta personagem dedica-se apenas uma breve descrição em *The Silmarillion*. Porém, é importante que seja citada devido ao fato que se liga, intertextualmente, à sua construção. No momento em que o *Valar* Tulkas, seu marido, é descrito, passamos a conhecê-la, assim como suas principais características, que a definem dentro da escala dos seres criadores.

His spouse is Nessa, the sister of Oromë, and she also is lithe and fleetfooted. Deer she loves, and they follow her train whenever she goes in the wild; but she can outrun them, swift as an arrow with the wind in her hair. In dancing she delights, and she dances in Valimar on lawns of never-fading green. (TOLKIEN, 1999b, p. 8)¹⁵

As características associadas a Nessa, neste trecho, já são suficientes para que possamos ligar a construção desta personagem à imagem da deusa mitológica grega Ártemis, e sua correspondente romana Diana. Esta, assim como Nessa, vive acompanhada por cervos: estes animais simbolizam a agilidade e a velocidade que causam temor às pessoas, e por outro lado, representam a fecundidade e renascimento, o que podemos relacionar diretamente com a própria natureza criativa dos *Valar*.

Outro ponto em comum é a associação da flecha às suas imagens: Ártemis foi presenteada com um conjunto de arco e flecha de ouro, por seu pai, Zeus; e, conforme vimos na citação

¹⁵ Sua esposa é Nessa, a irmã de Oromë, e também ela é ágil e veloz. Ama os cervos, e eles acompanham seus passos onde quer que ela vá aos bosques; mas ela corre mais do que eles, cêlere como uma flecha com o vento nos cabelos. Adora dançar, e dança em Valimar em gramados eternamente verdes. (TOLKIEN, 1999a, p. 14)

acima, Tolkien compara a velocidade na corrida de Nessa a uma flecha. Este objeto carrega uma forte carga simbólica, e o fato mais interessante é sua associação ao masculino, justamente por representar a objetividade do falo. Podemos citar também o poder de penetração da flecha: este é sempre seu fim. As flechas disparadas por Diana sempre atingiam o centro de seus alvos, demonstrando a síntese e segurança da personagem mitológica. Todas estas associações, inclusive a comparação feita por Tolkien, nos levam a crer que o autor utiliza este elemento na construção de sua personagem com o intuito de conferir, à sua imagem, um tom de potência e força extremas, principalmente no que se refere à sua velocidade.

Se o elemento fálico associado a Nessa garante à sua figura certa objetividade, temos, para contrastar, outra característica, que é a dança. Esta é, em Tolkien, ponto recorrente na construção de muitas de suas personagens. Podemos associar a dança, em toda sua obra, a momentos de alegria e celebração, ou mesmo como parte de costumes de povos da Terra-média. No caso de Nessa, a dança na Terra Abençoada dos *Valar* nos remete a criação, ao Instinto de Vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 319), retomando a simbologia associada aos cervos que acompanham a personagem. A dança nos gramados verdes nos remete, ainda, a uma visão de vida nova, ou renovada, e na esperança de melhores caminhos àqueles seres criados e auxiliados pelo seu povo angelical.

Nessa, portanto, como uma das Valier, foi criada com uma forte carga simbólica, e mesmo que seu papel no desenvolver do enredo da obra seja mínimo, é possível constatar o grande esforço empreendido pelo autor na construção desta personagem, no cuidado da escolha dos símbolos, que em seu conjunto, lhe garantem características fortemente embasadas, intertextualmente, em elementos mitológicos clássicos, fontes de grande inspiração a Tolkien. Tal fato será comprovado com a análise das demais personagens. Desta, podemos ainda concluir que resume, em si, a união dos dois lados, masculino e feminino: a objetividade da seta, e a subjetividade da dança; a destruição da velocidade, e a renovação da vida. Uma personagem duplamente representada, e ainda assim, feminina.

3.2.3 Varda

Varda é a mais importante e bela dentre as Valier. Foi designada a Rainha dos *Valar*, ao lado de seu companheiro Manwë, que como ela, representava o mais poderoso entre os seres de sua ordem de seres angélicos.

Esta personagem possui, ainda, um outro título que a torna ainda mais relevante em toda a obra de Tolkien: a Senhora das Estrelas, ou Rainha da Luz. Vale ressaltar que a estrela é o símbolo do povo élfico, e a luz lhes serve como essência da vida: é possível percebê-la em seus olhares e semblantes. Varda foi a responsável pela criação das estrelas que enchiam o firmamento, no momento em que os Primogênitos despertaram na Terra-média, e devido a este fato, tornou-se como uma figura santificada, à qual comumente clamam e recorrem nos momentos de maior aflição e necessidade. E não apenas elfos: em *The Lord of the Rings*, as personagens Frodo e Sam chamam por alguns de seus nomes em passagens de grande dificuldade, pois haviam recebido instrução acerca das histórias antigas do povo élfico, e portanto, conheciam o poder da Valië.

Segundo uma passagem da obra em estudo, “Too great is her beauty to be declared in the words of Men or of Elves; for the light of Ilúvatar lives still in her face” (TOLKIEN, 1999b, p. 7).¹⁶ A luz é o elemento que acompanha esta personagem, seja em tudo aquilo que a descreva e se relacione à sua construção, assim como em seus atos e criações: este é seu maior poder. Aqui, podemos relacionar a luz à sabedoria, ao conhecimento empreendido na construção do bem. Relacionamos também ao amor vindo do divino, do ser criador, ao qual os *Valar* se ligam estritamente, em seus papéis de emissários na Terra-média.

Outra característica que podemos salientar seria a ligação entre a luz celeste, cuja fonte é Varda, e a eternidade, seja a da sua existência, ou mesmo daqueles que mais a reverenciam, os elfos, seres eternos por natureza, também. Podemos, então, relacionar a personagem Varda a uma imagem pura e protetora entre o povo élfico, ou seja, uma correspondente à Virgem Maria católica. Como afirmamos anteriormente, a influência religiosa na construção destas personagens criadoras é latente, e cada uma delas recebeu um tipo de característica, como se o autor tentasse recriar nelas uma imagem poderosa que o acompanhou durante a escrita, mas de forma diferente, já que a santa católica é uma só, e no caso de *The Silmarillion*, temos sete personagens, quatro das quais procedemos à análise, devido à relevância dentro do enredo.

¹⁶ Sua beleza é por demais majestosa para ser descrita nas palavras de homens ou elfos, pois a luz de Ilúvatar ainda vive em seu semblante (TOLKIEN, 1999a, p. 12)

Uma de suas maiores obras, dentro da história, é a criação das Lamparinas dos *Valar*, *Illuin* e *Ormal*, colocadas na Terra-média. Estes objetos representam a emanção da luz, e sendo Varda a fonte desta, é possível relacionarmos a um símbolo da presença dos próprios *Valar* entre os seres habitantes do lugar, como uma prova de que a sabedoria, amor e julgamento destes estaria sempre presente, guiando-os e auxiliando-os em todos os passos de suas vidas. Também foi responsável pela criação das naves que carregariam a luz das árvores Telperion e Laurelin, formando o Sol e a Lua.

É importante salientarmos, nesta análise, a relação entre Varda e Manwë. Esta estava além da relação esposo-esposa, pois eles se complementavam em poderes e força.

Manwë and Varda are seldom parted, and they remain in Valinor. Their halls are above the everlasting snow, upon Oiolossë, the uttermost tower of Taniquetil, tallest of all the mountains upon Earth. When Manwë there ascends his throne and looks forth, if Varda is beside him, he sees further than all other eyes, through mist, and through darkness, and over the leagues of the sea. And if Manwë is with her, Varda hears more clearly than all other ears the sound of voices that cry from east to west, from the hills and the valleys, and from the dark places that Melkor has made upon Earth. (TOLKIEN, 1999b, p. 7)¹⁷

Podemos considerar essa união uma grande junção das forças mais sublimes entre os poderes dos *Valar*. Manwë era o Senhor dos Ventos, do ar. Se pensarmos que o Deus católico é representado, também, pela luz, e que é Ele quem gera o sopro da vida, assim teríamos uma associação de dois símbolos fortes da religião no matrimônio dos *Valar*, e portanto, os mais poderosos seres abaixo do próprio Eru Ilúvatar. Eles seriam iguais em majestade, mas a diferença se encontra no fato de Manwë ser temido, e representar não só sabedoria, mas também força de governante; já Varda era reverenciada pela sabedoria e compaixão: nesta oposição conseguimos fazer uma associação entre a firmeza masculina e a doçura feminina.

Apesar desta visão redutora na construção da relação, um fato citado sobressai e nos chama a atenção: “Out of the deeps of Eä she came to the aid of Manwë; for Melkor she knew from before the making of the Music and rejected him, and he hated her, and feared her more

¹⁷ Manwë e Varda raramente se separam, e permanecem em Valinor. Suas moradas são acima das neves eternas, em Oiolossë, a torre suprema da Taniquetil, a mais alta de todas as montanhas na face da Terra. Quando Manwë sobe ao seu trono e olha em volta, se Varda estiver a seu lado, ele vê mais longe do que todos os outros olhos, através da névoa, através da escuridão e por sobre as léguas dos mares. E, se Manwë estiver com ela, Varda ouve com mais clareza do que todos os outros seres o som de vozes que gritam de leste a oeste, dos montes e dos vales, e também dos locais sinistros que Melkor criou na Terra (TOLKIEN, 1999a, p. 12)

than all others whom Eru made” (TOLKIEN, 1999b, p. 7)¹⁸. É interessante que o representante supremo do Mal e seu maior feitor na obra tolkieniana encontre em uma personagem feminina seu maior inimigo, e a tema: temos aqui a volta da imagem de intercessora de Varda, aquela que seria o baluarte contra Melkor, simbolizando a força do amor divino de Eru, defendendo toda a criação do domínio nefasto do Senhor do Escuro.

Portanto, a personagem Varda, representando um grande poder, a mais poderosa mulher dentro da obra de Tolkien, pode ser considerada dentro de uma perspectiva *female* de construção, por se encontrar em estado de pleno exercício de seus poderes dentro do mundo onde fora inserida: não constatamos nenhum ponto de crise e aceitação de sua posição dentro de seu ambiente, nem o desejo de se igualar aos outros *Valar* em poder, e tal fato advém das características de sua espécie: a serenidade de ser e realizar obras divinas de acordo com seu poder. Mesmo assim, Varda, uma personagem feminina, representa o terceiro maior poder na criação tolkieniana, e isto não pode ser esquecido numa análise conclusiva geral.

3.2.4 Yavanna

Yavanna é a segunda mais poderosa Valië. Foi a responsável pela criação de florestas e animais, e tudo o mais que cresce na terra: por isso, foi chamada Rainha da Terra.

Then the seeds that Yavanna had sown began swiftly to sprout and to burgeon, and there arose a multitude of growing things great and small, mosses and grasses and great ferns, and trees whose tops were crowned with cloud as they were living mountains, but whose feet were wrapped in a green twilight. And beasts came forth and dwelt in the grassy plains, or in the rivers and the lakes, or walked in the shadows of the woods. As yet no flower had bloomed nor any bird had sung, for these things waited still their time in the bosom of Yavanna; but wealth there was of her imagining, and nowhere more rich than in the midmost parts of the Earth, where the light of both the Lamps met and blended. (TOLKIEN, 1999b, p. 12)¹⁹

¹⁸ Das profundezas de Eä, veio ela em auxílio a Manwë; pois conhecia Melkor antes do início da Música e o rejeitava; e ele a odiava e temia mais do que qualquer outro ser criado por Eru. (TOLKIEN, 1999a, p. 12)

¹⁹ Então, as sementes que Yavanna havia plantado logo começaram a brotar e a se desenvolver, e surgiu uma infinidade de seres em crescimento, grandes e pequenos, musgos, capins e enormes samambaias, e árvores cujas copas eram coroadas de nuvens, como montanhas vivas, mas cujos pés ficavam envoltos numa penumbra verde. E surgiram feras que habitavam as pradarias, os rios e os lagos, ou caminhavam nas sombras dos bosques. Ainda não surgira nenhuma flor, nem cantara pássaro algum, pois esses seres esperavam sua vez no ventre de Yavanna; mas havia abundância do que ela imaginara, e nenhum lugar era mais rico do que as partes mais centrais da Terra, onde a luz das duas Lamparinas se encontrava e se fundia. (TOLKIEN, 1999a, p. 17)

Devido à sua natureza criadora, podemos considerá-la a grande mãe de todos os seres viventes na Terra-média. Isto aproxima a imagem de Yavanna à da divindade grega Gaia, deusa da Terra; esta, porém, possui duas forças que se opõem: a geradora da vida, e também a destruidora, e é neste ponto em que duas personagens se afastam em suas construções, pois as divindades tolkienianas são movidas, principalmente, pela compaixão e compreensão das fraquezas dos filhos de Eru, fossem eles elfos ou humanos, e mesmo que seja necessária alguma forma de punição, isto nunca se deu em forma de matança ou violência, mas antes com o uso do poder das palavras (como em profecias e maldições). Ambas as divindades representam, em seus respectivos universos, não só a vida, mas a nutrição desta, a abundância, a fecundidade, como podemos constatar no trecho citado acima, quando temos a imagem dos seres aguardando sua criação no ventre de Yavanna: este, o órgão gerador da vida.

O mais importante fato que se relaciona à personagem é a criação das duas Árvores de Valinor: Telperion, a prateada, e Laurelin, a dourada.

In that time the Valar were gathered together to hear the song of Yavanna, and they sat silent upon their thrones of council in the Máhanaxar, the Ring of Doom near to the golden gates of Valmar, and Yavanna Kementári sang before them and they watched. And as they watched, upon the mound there came forth two slender shoots; and silence was over all the world in that hour, nor was there any other sound save the chanting of Yavanna. Under her song the saplings grew and became fair and tall, and came to flower; and thus there awoke in the world the Two Trees of Valinor. Of all things which Yavanna made they have most renown, and about their fate all the tales of the Elder Days are woven.(TOLKIEN, 1999b, p. 13)²⁰

Conforme dito, este ato foi crucial no desenvolvimento do enredo, não apenas de *The Silmarillion*, mas de toda a obra de Tolkien. A luz destas duas árvores, a mais preciosa já existente, foi a inspiração para o elfo Fëanor na criação das pedras Silmarils: nelas, ele aprisionou a emanção das duas árvores. E, a partir disso, todo o destino da Terra-média, de elfos e homens,

²⁰ Naquele momento, os Valar, reunidos para ouvir o canto de Yavanna, estavam sentados, em silêncio, em seus tronos do conselho no Máhanaxar, o Círculo da Lei junto aos portões dourados de Valmar; e Yavanna Kementári cantava diante deles, e eles observavam. E enquanto olhavam, sobre a colina surgiram dois brotos esguios; e o silêncio envolveu todo o mundo naquela hora, nem havia nenhum outro som que não o canto de Yavanna. Em obediência a seu canto, as árvores jovens cresceram e ganharam beleza e altura; e vieram a florir; e assim, surgiram no mundo as Duas Árvores de Valinor. De tudo o que Yavanna criou, são as mais célebres, e em torno de seu destino são tecidas todas as histórias dos Dias Antigos. (TOLKIEN, 1999a, p. 20)

e *Valar*, e todos os seres vivos, foi moldado, pois a consequência do roubo das gemas preciosas foi sentida em todas as Eras posteriores.

De todos os seres que trouxe à vida, Yavanna sente mais apreço pelas árvores, principalmente por estas não terem condições de fugir dos perigos da destruição. Este, pois, podemos considerar seu símbolo, o que a representa, como exemplifica a passagem a seguir:

In the form of a woman she is tall, and robed in green; but at times she takes other shapes. Some there are who have seen her standing like a tree under heaven, crowned with the Sun; and from all its branches there spilled a golden dew upon the barren earth, and it grew green with corn; but the roots of the tree were in the waters of Ulmo, and the winds of Manwë spoke in its leaves. Kementári, Queen of the Earth, she is surnamed in the Eldarin tongue. (TOLKIEN, 1999b, p. 8)²¹

Mesmo em sua forma humana, Yavanna apresenta a imponência de uma árvore, alta e verde. Esta cor reafirma a simbologia do despertar da vida, sua criação, e também esperança, força, longevidade. Sua aparição em forma de vegetal também, representa a fertilidade, com seu orvalho dourado espalhando vida sobre a terra. Esta é a mais forte imagem da Valië. Podemos ainda considerar um outro aspecto desta passagem: segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 85), uma das associações que se faz à imagem da árvore é a da androginia, considerando a Árvore da Vida o andrógino inicial, produzindo frutos sem que houvesse uma segunda parte envolvida: ela sozinha é capaz de gerar. Yavanna, em sua forma de árvore, derramando o orvalho/sêmen e fecundando a terra, cabe nesta simbologia, representando a total autonomia na geração da vida, ou um símbolo da feminilidade em seu extremo, independente do masculino no processo.

Podemos concluir, de Yavanna, que representa uma celebração ao dom feminino da criação da vida. Tolkien não poderia ter representado de outra forma a mais feminina de suas personagens, colocando como verdadeira Mãe-terra, a Gaia de sua mitologia, e não a deixa em menor grau de poder simbólico. Sua construção demonstra toda a força *female*, de exaltação à mulher e seu poder no mundo, e portanto, poderíamos considerá-la na terceira fase de Showalter,

²¹ Na forma de mulher, ela é alta e se traja de verde; mas às vezes assume outras formas. Há quem a tenha visto em pé como uma árvore sob o firmamento, coroada pelo Sol; e, de todos os seus galhos, derramava-se um orvalho dourado sobre a terra estéril, que se tornava verdejante com o trigo; mas as raízes das árvores estavam nas águas de Ulmo, e os ventos de Manwë falavam nas suas folhas. Kementári, Rainha da Terra, é seu sobrenome na língua eldarin. (TOLKIEN, 1999a, p. 13)

como exemplo máximo desta. Não podemos, ao mesmo tempo, desconsiderar a influência dos modelos mitológicos em sua representação, principalmente por ser uma divindade e não apresentar máculas, o que corrobora com a conclusão à qual chegamos sobre Yavanna.

3.3 *Maiar*

Os *Maiar* são, na verdade, *Ainur* inferiores em poder. Por isso, a maioria deles acabou por assumir o papel de auxiliares daqueles grandes entre os *Ainur*, mesmo quando estes vieram para Arda, transformando-se em *Valar*, a fim de concluírem a materialização do novo mundo. Poucos deles tornaram-se conhecidos, sendo os principais Eönwë, Ilmarë, Ossë, Uinen, Salmar, Sauron, Melian, Arien, Tilion, e os magos Saruman, Gandalf e Radagast, que participam ativamente na obra *The Lord of the Rings*. Aqueles *Maiar* que foram corrompidos por Melkor, além de Sauron, tornaram-se grandes espíritos de fogo e maldade, passando a ser conhecidos como Balrogs. Dentre estes, podemos citar Gothmog, que participa em *The Silmarillion*, e o Balrog de Moria, de *The Lord of the Rings*.

3.3.1 Arien

Arien, a Maia, é parte importante de um dos mais belos mitos em Tolkien: o da criação do Sol e da Lua. Com isso, uma outra característica relevante que encontramos na obra, que é o fato de termos o Sol como símbolo associado ao feminino, quando este, comumente, é associado ao masculino e seu poder.

Os *Valar*, após a destruição das duas Árvores que iluminavam Valinor (Laurelin, a dourada, e Telperion, a prateada), decidiram escolher alguém que pudesse ser o condutor da Nave do Sol, e outro para a Nave da Lua. Arien foi escolhida por ser uma das mais poderosas entre seu povo, possuindo um espírito de fogo que a tornava resistente até mesmo ao poder de corrupção de Melkor. Também costumava cuidar das flores de Laurelin, e não sofria com seu calor ou se deixava queimar, comprovando sua força e poder de resistência. Diz-se, ainda, que

Too bright were the eyes of Arien for even the Eldar to look on, and leaving Valinor she forsook the form and raiment which like the Valar she had worn there, and she was as a naked flame, terrible in the fullness of her splendour. (TOLKIEN, 1999b, p. 66)²²

O espírito de fogo, com olhos terrivelmente brilhantes, nos remete a um ser divino e assustador em poder, e é fato interessante que seja uma personagem feminina a possuir tal descrição. Por apresentar-se também em forma de labareda, é possível fazermos uma associação de sua personagem com o símbolo do fogo, que representa a destruição, mas também vida nova, renovação, força criativa. O Sol, que acaba sendo representado por Arien quando esta passa a ser sua condutora, também é símbolo de criação, fecundidade, pois sua luz e calor é que torna os seres ativos e mais animados. No caso aqui estudado, em que temos a associação entre estes dois símbolos de vida, ambos representados por uma personagem feminina, podemos confirmar o caráter criador atribuído ao Sol, pelo autor. A figura feminina, mãe geradora de vida, se somada à simbologia solar, resulta em uma forte imagem, o que comprova o poder atribuído à personagem.

Em Tolkien, o Sol é chamado Anar. A Lua, ou Isil, era carregada em sua nave por Tilion. Assim como no mito que se conta sobre a origem de Sol e Lua, Tilion era atraído pelo esplendor de Arien e Anar, e procurava sempre se aproximar dela. Porém, Varda, a Valië responsável pela criação, fez com que houvesse um percurso mais estável, de forma a não permitir o encontro das duas naves. Cada uma delas deveria passar por baixo Terra, através das águas, enquanto a outra estivesse acima, e assim a luz do dia e o escuro da noite surgiram na Terra-média. Às vezes aconteciam encontros não previstos, quando Tilion não resistia ao brilho de Arien e se aproximava, formando assim os eclipses. Ao primeiro raiar de Anar, os *Valar* passaram, também, a contar os dias na Terra-média, até a mudança do mundo.

É interessante observarmos como Tolkien se aproveitou de uma história popular, e a partir de algumas modificações, criou seu próprio mito. Assim como para os homens, Sol e Lua representam verdadeiras divindades em seu mundo imaginário, importantes à sobrevivência: o primeiro gera calor e vida; a segunda, nos proporciona momentos de descanso e reflexão. Mais interessante ainda, como afirmamos acima, é a presença de uma personagem feminina neste relato, podendo ser apontada como fundamental ao desenvolvimento do mesmo. A presença de Arien revela uma visão respeitável do autor, se pensarmos que toda nova vida vem de uma

²² Os olhos de Arien eram brilhantes demais até mesmo para os elfos contemplarem; e, ao deixar Valinor, ela abandonou a forma e os trajes que, como os Valar, usava lá e se tornou como que uma labareda nua, terrível na plenitude de seu esplendor. (TOLKIEN, 1999a, p. 61)

mulher, e ao colocar a figura feminina em ligação com o Sol, um dos símbolos máximos do poder masculino, podemos concluir que Tolkien atribuía principal importância à mulher na geração da vida.

Podemos afirmar desta personagem, pelo poder a ela atribuída na história, ter sido construída com características de female, segundo a classificação de Showalter, pois apresenta independência, sabe de seu importante papel dentro do mundo (o de iluminar e fornecer luz aos seres), e não sofrendo quaisquer influência masculina em seu trajeto. É possível, também, considerarmos sua relação com Tilion, o navegador de Isil, como uma em que ela representa um maior poder, pois o autor afirma ser o homem, aqui, quem se deixa encantar por Arien, sofrendo graves consequências nas ocasiões em que se aproxima demais de Anar. Este tipo de relacionamento, em que a mulher apresenta um papel de domínio e liderança, se enquadra em modelos feministas clássicos, e representa, em Tolkien, um grande exemplo de abertura do autor em relação a padrões mais liberais de ligação entre homem e mulher, um indício de que Tolkien não poderia estar totalmente imune às novas ideologias em questão à sua época, refletindo tal fato em sua escrita.

3.3.2 Melian

Melian é a personagem feminina a quem se atribui mais poder na Terra-média, em *The Silmarillion*. Esta Maia deixou a terra abençoada e veio a Aman com o intuito de auxiliar os trabalhos dos outros grandes poderes, porém, ao chegar encontrou seu destino: o elfo Elwë, mais tarde chamado Elu Thingol. Juntos, formaram o reino oculto de Doriath, e de sua filha Lúthien surgiu a mais bela história de amor na obra de Tolkien. Diz-se que em seu rosto, Melian trazia a luz de Aman, ou seja, trouxe à Terra-média parte do conhecimento e sabedoria que adquirira durante sua vida no Reino Abençoado.

Esta personagem mostra-se de fundamental importância no decorrer da narrativa dos contos. Ela auxilia em momentos cruciais, e por possuir grande poder, diferentemente dos elfos com os quais convivia, sua visão dos fatos era absoluta e decisiva. Foi a primeira a adivinhar, em uma conversa com a elfa Galadriel, sobre o fraticídio ocorrido durante a fuga dos elfos Noldor para a Terra-média, e seus conselhos neste momento foram essenciais a seu marido, grande Rei élfico que liderava grande poder de armas.

De acordo com as características de seu povo, Melian possuía grande poder de encantamento, era muito hábil e sábia; seu conhecimento ia além das coisas da Terra-média, pois fora habitante da esfera abençoada, e o convívio com as *Valar* lhe rendeu muitos dons: um deles era o da previsão. Muitos fatos ocorridos já eram de ser conhecimento prévio, e por isso, agia de forma a proteger e evitar que as consequências fossem fatais. Um de seus maiores feitos foi o Cinturão de Melian, uma faixa que circundava Doriath, e por encantamento, nenhum inimigo conseguiria atravessá-lo e adentrar no reino oculto. Ainda assim, previu que um humano mortal conseguiria realizar tal feito: este foi Beren, e o resultado de sua passagem pelo Cinturão foi o encontro com Lúthien, sua filha. Mesmo este fato não foi surpresa, pois Melian já havia lido a sina de sua filha em seus olhos, e era de seu conhecimento que uma grande história, cheia de tristezas, aconteceria de qualquer forma, apenas Beren chegasse a Doriath.

A descrição da bela Maia nos remete à Valië Yavanna, de quem era aparentada, como mostra o trecho a seguir:

Melian was a Maia, of the race of the Valar. She dwelt in the gardens of Lórien, and among all his people there were none more beautiful than Melian, nor more wise, nor more skilled in songs of enchantment. It is told that the Valar would leave their works, and the birds of Valinor their mirth, that the bells of Valmar were silent and the fountains ceased to flow, when at the mingling of the lights Melian sang in Lórien. Nightingales went always with her, and she taught them their song; and she loved the deep shadows of the great trees. (TOLKIEN, 1999b, p. 22)²³

A árvore, em *The Silmarillion*, associa-se à Yavanna, como tratamos anteriormente, e isto liga as duas personagens, no que se refere ao seu contato com a natureza. Vários outros elementos que representam a natureza podem ser vistos aqui, associados à personagem Melian, como os pássaros e as fontes. É importante salientar, também, que o rouxinol é a ave que está ligada à imagem de Lúthien, sua filha, como veremos posteriormente, e a citação aqui já demonstra a forte ligação que se faz entre as duas personagens.

Um de seus maiores poderes se encontra na força de seu canto. O próprio dom do encantamento deriva deste poder, de se pronunciar coisas maravilhosas. Segundo a definição

²³ Melian era uma Maia, da raça dos Valar. Vivia nos jardins de Lórien, e entre todos os de seu povo não havia ninguém mais bela do que Melian, nem mais sábia, nem mais hábil em canções de encantamento. Diz-se que os Valar costumavam abandonar seu trabalho, e as aves de Valinor, sua alegria, que os sinos de Valmar se calavam, e as fontes paravam de jorrar quando na hora da mistura das luzes Melian cantava em Lórien. Os rouxinóis sempre a acompanhavam, e ela lhes ensinou seu canto; e adorava as sombras profundas das grandes árvores. (TOLKIEN, 1999a, p. 34)

encontrada no *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 178), o canto simboliza a força da palavra, unindo a potência do criador à sua criação: podemos fazer, aqui, uma alusão à principal função dos *Maiar* na criação do mundo, que deveriam, assim como os superiores *Valar*, servir como ponte entre Eru e seus filhos amados. Melian representa, portanto, aquilo tudo que se espera de sua espécie, ainda mais pelo motivo de vir à Terra-média, e aqui permanecer, cuidando não só dos interesses de seu povo, mas influenciando o desenvolver do resto do mundo e suas histórias, diretamente ou indiretamente, como uma emissária colocada na terra especialmente para cuidar do desenvolvimento de elfos e homens, e todos os outros seres.

O casamento de Melian com o elfo Elwë foi o primeiro a misturar raças diferentes, na Terra-média, e assim criou-se uma linhagem de elfos ainda mais poderosos e sábios. Desta virão personagens das mais importantes em toda a obra de Tolkien. Sua relação com o marido é muito especial, como percebemos desde o momento de seu encontro.

She spoke no word; but being filled with love Elwë came to her and took her hand, and straightway a spell was laid on him, so that they stood thus while long years were measured by the wheeling stars above them; and the trees of Nan Elmoth grew tall and dark before they spoke any word. Thus Elwë's folk who sought him found him not, and Olwë took the kingship of the Teleri and departed, as is told hereafter. Elwë Singollo came never again across the sea to Valinor so long as he lived, and Melian returned not thither while their realm together lasted. (TOLKIEN, 1999b, p. 22)²⁴

Aqui, mais uma vez, o poder de encantamento de Melian age. Elu tinha conhecimento do poder de sua esposa, e em momento algum encontramos, no texto, exemplos que mostrem que havia qualquer tipo de desconforto do rei em relação à superioridade de Melian. Porém, podemos sentir que a Maia coloca-se em posição de igualdade, se não inferioridade, demonstrando certa preocupação em não sobressair ao marido. Prova é que, nos momentos mais dramáticos da história de Lúthien, ou quando o reino estava à beira da destruição, Melian poderia ter agido de forma mais contundente, colocando seu poder na salvação daquilo que amava, mas conteve-se com o papel de Rainha dos elfos de Doriath.

²⁴ Melian não disse uma palavra; mas, dominado pelo amor, Elwë aproximou-se e segurou sua mão. Imediatamente um encantamento caiu sobre ele, de tal modo que os dois ficaram na mesma posição enquanto longos anos eram contados pelas estrelas que giravam acima de suas cabeças; e as árvores de Nan Elmoth cresceram e se tornaram escuras antes que eles dissessem alguma palavra. Assim, o povo de Elwë que o procurava não o encontrou, e Olwë assumiu o trono dos teleri e partiu, como é relatado daqui em diante. Enquanto viveu, Elwë Singollo nunca mais atravessou o mar para chegar a Valinor, e Melian não voltou para lá enquanto perdurou o reinado de ambos. (TOLKIEN, 1999a, p. 34)

Upon Doriath a heavy change had fallen. Melian sat long in silence beside Thingol the King, and her thought passed back into the starlit years and to their first meeting among the nightingales of Nan Elmoth in ages past; and she knew that her parting from Thingol was the forerunner of a greater parting, and that the doom of Doriath was drawing nigh. For Melian was of the divine race of the Valar, and she was a Maia of great power and wisdom; but for love of Elwë Singollo she took upon herself the form of the Elder Children of Ilúvatar, and in that union she became bound by the chain and trammels of the flesh of Arda. (TOLKIEN, 1999b, p. 105)²⁵

Portanto, com a morte de Elu, Melian retorna a Aman, onde poderá viver novamente de acordo com os dons dados a seu povo. Isso nos remete a uma busca da mulher por liberdade de expressão e pensamento, e volta a um estágio anterior ao domínio do homem/marido; mas a diferença aqui é que Melian realiza essa volta com pesar, e não por vontade própria, demonstrando total aceitação do estado em que se encontrava anteriormente. Dificilmente poderíamos enquadrar a construção desta personagem a uma das fases descritas por Showalter, mas aproximamos suas características a um provável desejo de imitação de um modelo de rainha imposto por seu esposo rei, assumindo um papel a ela designado por convenções. Melian não luta, e muitas vezes age com resignação, principalmente no que se refere ao desenvolvimento da história da filha. Melian representa um grande poder aprisionado, livrando-se contra sua vontade, como um animal domesticado e, portanto, fugindo de modelos de libertação ou exaltação do feminino.

3.4 Elfas

Os elfos constituem o povo mais belo e sábio na Terra-média. Foram chamados de ‘primogênitos’, pois Eru os criou primeiramente, e os considerava os filhos mais amados. Eram altivos, imponentes, com orelhas em formato de folha, e vozes melodiosas, além de serem imortais. Poderiam ser abatidos em combate, ou abandonar os corpos em caso de cansaço ou tristeza extremos; nestes casos, porém, ainda poderiam retornar ao mundo terreno, até com o

²⁵ Em Doriath, uma grave transformação ocorrera. Melian ficara muito tempo sentada ao lado do Rei Thingol, e seu pensamento voltara até os anos estrelados e a seu primeiro encontro entre os rouxinóis de Nan Elmoth, em eras passadas. E Melian soube que sua separação de Thingol era precursora de uma separação maior, e que a sina de Doriath se aproximava. Pois Melian era da raça divina dos Valar; e era uma Maia de grande poder e sabedoria. Porém, por amor a Elwë Singollo, ela assumira a forma dos Filhos Mais Velhos de Ilúvatar; e por essa união se submetera às correntes e limitações da carne de Arda. (TOLKIEN, 1999a, p. 88)

mesmo nome. Dividiam-se em dois grandes grupos: os Avari (aqueles que não estiveram no Reino Abençoado e, portanto, não viram a luz das duas Árvores), e os Eldar (Elfos da Luz); estes últimos, dividiam-se em cinco famílias ou clãs, a saber, os Vanyar, os Noldor, os Teleri, os Sindar e os Nandor. Cada um desses grupos possui uma história diferente, mas todos parte do mesmo povo, dividindo as mesmas origens.

Em uma análise geral, podemos considerar a sociedade élfica como patriarcal, mas não ao extremo. Suas mulheres possuíam vozes próprias, geralmente eram conselheiras de seus maridos em tempos difíceis, eram elas que comumente gerenciavam o lar, segundo as descrições; porém, não há registro de elfas participando em combates, salvo raras exceções. É mais provável que o papel a elas designado fosse o de modelos de beleza e sabedoria, e por acabarem se ajustando a esse padrão, não houve muitos conflitos por parte delas. É possível relacionar esse tipo de comportamento àquele descrito em antigos romances de cavalaria. Assim explica Rios (2005, p. 37):

Tal abordagem da mulher élfica como mãe e esposa ideal pode ter sido herdada do Romance Cortês da Idade Média, que foi alimentado pelo folclore bretão e pelos Lais franceses [...], que dão forma a muitas das histórias do Ciclo Arturiano, por exemplo, encontramos essa visão de mulher como um ser angelical a ser valorizado, às vezes fada (Viviane), às vezes quase uma deusa (Guinevere, na visão de Lancelot), e às vezes uma bruxa maligna (como Morgana).

Tais comparações só comprovam o fato de Tolkien ter criado os elfos como imagens de nobreza, e até mesmo superioridade: verdadeiros modelos de perfeição. Vamos, então, confirmar este caráter, através da análise de suas principais personagens femininas.

3.4.1 Aredhel

A elfa Aredhel Ar-Feiniel, filha do poderoso elfo Fingolfin, vivia com seu irmão Turgon na cidade escondida de Gondolin. Era chamada a Dama Branca dos Noldor, e esta característica revela muito sobre sua personalidade. Possuía um espírito inquieto, e dificilmente se deixava levar pela idéias alheias, mesmo aquelas que visavam sua proteção. Seu maior desejo era a liberdade, e por isso podemos considerá-las uma das poucas personagens de Tolkien que seguiriam uma tradição feminista de pensamento.

Começando por uma breve descrição da personagem, é possível reconhecer mais algumas características que a distinguem da maioria das outras mulheres na obra.

She was younger in the years of the Eldar than her brothers; and when she was grown to full stature and beauty she was tall and strong, and loved much to ride and hunt in the forests. There she was often in the company of the sons of Fëanor, her kin; but to none was her heart's love given. Ar-Feiniel she was called, the White Lady of the Noldor, for she was pale though her hair was dark, and she was never arrayed but in silver and white. (TOLKIEN, 1999b, p. 24)²⁶

O branco, que acompanha Aredhel até em seu nome, demonstra uma certa frieza da personagem, em relação aos homens, principalmente, fato que comprovamos com a passagem acima, segundo a qual se diz que ela não tinha disposição ao casamento. Esta cor simboliza, também, renascimento, ou um ser em plena disponibilidade de mudança: pode ser pintado, ou moldado, de acordo com o que se deseja, indicando pureza. É também interessante o fato de Aredhel possuir gosto por atividades geralmente associadas aos homens, tais como a montaria e a caça, principalmente esta última. Podemos deduzir que tais atos demonstrem um desejo de transgredir convenções, pois sendo irmã do rei, deveria ter privilégios e regras a seguir, e seu comportamento não seria condizente ao de uma dama da corte.

Logo a personalidade de Aredhel começa a demonstrar sua força, e certa revolta. Tudo começa quando decide partir de Gondolin, em busca de mais espaço.

But she wearied of the guarded city of Gondolin, desiring ever the longer the more to ride again in the wide lands and to walk in the forests, as had been her wont in Valinor: and when two hundred years had passed since Gondolin was full-wrought, she spoke to Turgon and asked leave to depart. Turgon was loath to grant this, and long denied her [...] (TOLKIEN, 1999b, p. 59)²⁷

²⁶ Ela era mais jovem nos anos dos eldar do que seus irmãos; e, quando atingiu sua plena estatura e beleza, era alta e forte e adorava cavalgar e caçar nas florestas. Ali, esteve muitas vezes na companhia dos filhos de Fëanor, seus parentes; mas a ninguém entregou seu coração. Ar-Feiniel, era ela chamada, a Dama Branca dos Noldor, pois era clara, embora seus cabelos fossem escuros, e nunca se trajava de outra forma a não ser de branco e prata. (TOLKIEN, 1999a, p. 37)

²⁷ Cansou-se, porém, da cidade protegida de Gondolin, desejando cada vez mais voltar a cavalgar em território aberto e caminhar nas florestas, como costumava fazer em Valinor. E, quando se passaram duzentos anos desde que Gondolin ficara pronta, Aredhel dirigiu-se a Turgon e pediu permissão para partir. Turgon abominava a idéia de conceder essa permissão e por muito tempo se negou a dá-la. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

Chama-nos a atenção o uso do adjetivo *wide*, pois nos remete a um ambiente sem limites, sem grades, sem proteção, simbolizando uma liberdade que Aredhel aspirava, longe de amarras e convenções, tais como a necessidade de pedir permissão a seu irmão para poder deixar o reino onde viviam. A relutância de Turgon pode ser consequência de sua preocupação com o futuro da irmã, e também por conhecer seu gênio. O protecionismo a incomoda, como percebemos em sua fala em resposta ao irmão: “But Aredhel said: 'I am your sister and not your servant, and beyond your bounds I will go as seems good to me. And if you begrudge me an escort, then I will go alone.’” (TOLKIEN, 1999b, p. 59)²⁸ O descontentamento que sente em relação à sua vida fica claro em sua expressão.

Parte, pois, Aredhel, com a escolta de três elfos, e logo lhes comunica que deseja trilhar um caminho diferente daquele imposto por Turgon. Os elfos não têm escolha, “And since she could not be dissuaded they turned south as she commanded [...]” (TOLKIEN, 1999b, p. 59)²⁹ Não conseguindo acesso ao reino de Elu Thingol, em Doriath, os viajantes seguem por caminhos perigosos, o que provoca a separação: Aredhel se perde de sua escolta. “But Aredhel, having sought in vain for her companions, rode on, for she was fearless and hardy of heart, as were all the children of Finwë” (TOLKIEN, 1999b, p. 59)³⁰.

Aredhel encontra, por fim, o caminho até as casas de seus velhos amigos, e lá permanece por um tempo, mas ela voltou a se sentir inquieta e se habituou a cavalgar sozinha, cada vez mais longe, à procura de novas trilhas e veredas inexploradas. A elfa acaba se perdendo mais uma vez, e as consequências provocam uma mudança drástica no destino da personagem, pois ela se encontra com Eöl, o elfo-escuro.

But now the trees of Nan Elmoth were the tallest and darkest in all Beleriand, and there the sun never came; and there Eöl dwelt, who was named the Dark Elf. Of old he was of the kin of Thingol, but he was restless and ill at ease in Doriath, and when the Girdle of Melian was set about the Forest of Region where he dwelt he fled thence to Nan Elmoth. There he lived in deep shadow, loving the night and the twilight under the

²⁸ - Sou sua irmã, não sua criada – respondeu-lhe então Aredhel. - E, fora de seu território, farei o que me parecer conveniente. E, se é a contragosto que você me fornece uma escolta, irei sozinha. (TOLKIEN, 1999, p. 91)

²⁹ E, como não conseguissem dissuadi-la, viraram para o sul, em obediência a ela [...]” (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

³⁰ Aredhel, porém, tendo procurado em vão seus acompanhantes, seguiu viagem, pois era destemida e valente, como todos os descendentes de Finwë. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

stars. He shunned the Noldor, holding them to blame for the return of Morgoth, to trouble the quiet of Beleriand (TOLKIEN, 1999b, p. 59)³¹

Eöl representa a oposto de Aredhel, escuro em suas vestes e sua alma. Assim como o branco da elfa, a cor negra representa sua personalidade, maldosa, maliciosa e desconfiada, pois o elfo utiliza um forte encantamento para atrair Aredhel, ou seja, essa situação é imposta a ela, sem seu consentimento.

And it came to pass that he saw Aredhel Ar-Feiniel as she strayed among the tall trees near the borders of Nan Elmoth, a gleam of white in the dim land. Very fair she seemed to him, and he desired her; and he set his enchantments about her so that she could not find the ways out, but drew ever nearer to his dwelling in the depths of the wood. [...] And when Aredhel, weary with wandering, came at last to his doors, he revealed himself; and he welcomed her, and led her into his house. And there she remained; for Eöl took her to wife, and it was long ere any of her kin heard of her again. (TOLKIEN, 1999b, p. 60)³²

A partir deste momento, a tão almejada liberdade de Aredhel se extingue, e ela só a retomará através de um grande sofrimento. O convívio dos dois não é fácil, pois ambos possuem características que se opõem. Aqui, vemos um exemplo de opostos sendo unidos, mas Eöl acaba assumindo um papel superior na relação, controlando os ímpetos de Aredhel, a proibindo de fazer coisas que lhe davam prazer, como visitar seus amigos. Consideramos uma relação de submissão, que contraria a natureza da personagem, como mostra a seguinte passagem: “For though at Eöl's command she must shun the sunlight, [...] or she might fare alone as she would, save that Eöl forbade her to seek the sons of Fëanor, or any others of the Noldor” (TOLKIEN, 1999b, p. 60)³³.

³¹ Agora, porém, as árvores de Nan Elmoth eram as mais altas e escuras de toda a Beleriand; e ali o sol nunca penetrava. Ali residia Eöl, que era chamado de elfo-escuro. Outrora, ele pertencera à linhagem de Thingol, mas em Doriath se sentia irrequieto e pouco à vontade; e, quando o Cinturão de Melian circundou a Floresta de Region, onde ele morava, ele fugiu para Nan Elmoth, onde passou a viver nas sombras profundas, apaixonado pela noite e pela penumbra sob as estrelas. Eöl evitava os noldor, considerando-os culpados por Morgoth ter voltado a perturbar a tranquilidade de Beleriand. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

³² E ocorreu que ele enxergou Aredhel Ar-Feiniel enquanto ela vagava por entre as árvores altas perto dos limites de Nan Elmoth, um brilho branco na terra sombria. Belíssima ela lhe pareceu, e ele a desejou. Lançou, então, seus encantamentos sobre ela para que não conseguisse encontrar saída, mas que se aproximasse cada vez mais de sua morada nas profundezas do bosque. [...] E, quando Aredhel, exausta de caminhar, chegou finalmente às suas portas, ele se revelou, acolheu-a e a conduziu para dentro de sua casa. E ali ela ficou, pois Eöl a tomou como esposa, e demorou muito até que algum parente de Aredhel voltasse a ter notícias dela. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

³³ Pois, embora em obediência à ordem de Eöl ela devesse evitar a luz do sol, [...] ela podia passear sozinha se quisesse, só que Eöl a proibira de procurar os filhos de Fëanor ou qualquer outro noldo. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

A mudança de comportamento da personagem demonstra uma aceitação fora do normal de sua personalidade, principalmente porque ela já havia conquistado sua liberdade, representando um retrocesso em sua representação, como um paradoxo.

A volta de Aredhel às idéias anteriores se dá após o nascimento de Maeglin, o filho do casal. Ele amava mais a mãe, com quem passava a maior parte de seu tempo, mas em temperamento lembrava seu pai. Aredhel costumava lhe contar histórias sobre seus parentes Noldor, e isto despertou em seu coração a vontade de voltar à sua terra, ao seu povo. Maeglin, por sua vez, desejava conhecer seus parentes, ao que seu pai recusou e não permitiu. Os dois decidem, então, fugir em um momento em quem Eöl estava ausente, em busca de Gondolin. Ao descobrir, Eöl parte atrás, em fúria, deixando de lado até mesmo seu temor à luz do dia, alcançando-os no momento em que atingiram os portões da cidade escondida.

Aredhel e Maeglin encontram, então, Turgon, e ele se alegra ao ver a irmã viva, e também seu filho. Eöl recebe a permissão do rei para entrar na cidade, e é recebido com cortesia pelo rei; porém, reivindica, com aspereza, o poder sobre a esposa e o filho, fazendo uma ressalva:

I care nothing for your secrets and I came not to spy upon you, but to claim my own: my wife and my son. Yet if in Aredhel your sister you have some claim, then let her remain; let the bird go back to the cage, where soon she will sicken again, as she sickened before. But not so Maeglin. My son you shall not withhold from me. (TOLKIEN 1999b, p. 61)³⁴

Eöl deixa claro que conhece a verdadeira natureza de Aredhel, e seu espírito rebelde. Turgon se enfurece, e lhe propõe permanecer em Gondolin, ou então ser morto. Num gesto desesperado, Eöl se atira em direção ao filho com um punhal, e Aredhel se coloca à frente de Maeglin, recebendo o golpe mortal: “But in the evening Aredhel sickened, though the wound had seemed little, and she fell into the darkness, and in the night she died. “(TOLKIEN, 1999b, p. 61)³⁵” A elfa de espírito inquieto sacrifica sua vida em benefício do fruto de sua rebeldia. Sua morte, descrita como cair na escuridão, representa o fim dos dias da Dama Branca, cujo maior desejo era viver de acordo com suas vontades. Podemos considerar seu fim uma punição, talvez

³⁴ Não ligo a mínima para seus segredos nem vim espioná-la, mas reivindicar o que é meu: minha esposa e meu filho. Contudo, se sobre Aredhel, sua irmã, o senhor crê ter algum direito, ela que fique. Que o pássaro volte para a gaiola da qual logo enjoará, como enjoou antes. Mas Maeglin, não. Meu filho o senhor não irá separar de mim. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

³⁵ Ao entardecer, porém, apesar de o ferimento parecer pequeno, Aredhel adoeceu, caiu na escuridão e durante a noite morreu. (TOLKIEN, 1999a, p. 91)

per ter feito a escolha errada, saindo de sua casa protegida e desobedecendo aos conselhos e ordens de seu irmão: uma lição de moral contra os impulsos da liberdade feminina. E encontrou, em seu oposto, uma alma correspondente à sua, a oposição branco-negro, claro-escuro, acaba se tornando vida-morte, e finalmente, morte-morte, como se para nos recordar que, não importa o que desejamos, o fim será sempre o mesmo, o fim será sempre escuro.

Aredhel, a branca, a personagem feminina cujos ideais feministas levam à destruição, em consequência deles, nos revela certos traços da ideologia patriarcal dominando a escrita de Tolkien, ou pelo menos, na construção desta personagem. Seria sua morte causada por sua vontade pelo aberto, ou pela mentalidade daquele que prezava o fechado? Podemos considerar as duas possibilidades, mas o fato que mais pesa é que a voz daquela que ousou ir contra as imposições sociais foi calada pelo autor, demonstrando que o elemento diferente acabou sendo suprimido pelo meio social no qual se inseria, seja por uma ideologia de seu autor ou pela ideologia patriarcal que predomina na temática empregada.

3.4.2 Galadriel

Apesar de não ter muita participação direta no enredo dos contos de *The Silmarillion*, é importante que analisemos esta personagem, uma das mais importante de toda a obra de Tolkien. Galadriel, a elfa, ao final da Terceira Era, período descrito na obra *The Lord of the Rings*, era um dos poucos seres que haviam surgido no começo dos tempos, pois nascera no Reino Abençoado, quando os elfos ainda conviviam entre os *Valar*. Sua participação nos eventos da Guerra Anel foi fundamental, contribuindo para a vitória contra Sauron, o segundo Senhor do Escuro. Na obra em que estudamos no presente trabalho temos a história de suas origens, a importância que teve na vinda dos elfos à Terra-média, assim como a forma em que ganhou todo seu poder.

Ao nascer, a elfa filha do poderoso Finarfin recebeu de sua mãe Eärwen o nome Nerwen, que na língua élfica significa ‘*Donzela-homem*’. Este nome já serve como um prenúncio à sua força e influência sobre seu povo, e seu pulso firme de liderança. O pai lhe dera o nome Artanis, ‘*Mulher nobre*’, que também se enquadra perfeitamente a seu perfil. O nome Galadriel, por ela escolhido, fora dado por seu esposo Celeborn.

A primeira demonstração de poder de Galadriel se dá durante o Conselho dos Noldor. Os elfos viviam, então, em Valinor, ao lado dos *Valar*, e Fëanor, o mais poderoso Noldo, criador das

Silmarils, havia sido corrompido pelo poder de Melkor: este lhe dissera que os *Valar* desejavam suas pedras, e como seu coração já havia sido tomado por sua beleza, ele se rebelou contra aqueles que os ajudavam. O elfo, então, convocou uma reunião com os mais importantes de seu povo, de forma a decidirem se deviam partir à Terra-média, onde viveriam sem a interferência dos Poderes. Pois é dito que

Galadriel, the only woman of the Noldor to stand that day tall and valiant among the contending princes, was eager to be gone. No oaths she swore, but the words of Fëanor concerning Middle-earth had kindled in her heart, for she yearned to see the wide unguarded lands and to rule there a realm at her own will. (TOLKIEN, 1999b, p. 35)³⁶

Galadriel desejava territórios por já ter nascido com o espírito de rainha, líder. O fato de estar presente entre os maiores de seu povo comprova esta afirmação. Representou, também, uma grande força encorajadora durante a viagem, nos momentos em que os elfos passaram por desafios, enfrentando a fúria da natureza. “The fire of their hearts was young, and led by Fingolfin and his sons, and by Finrod and Galadriel, they dared to pass into the bitterest North [...]” (TOLKIEN, 1999b, p. 38)³⁷. É sabido que poucos feitos dos Noldor, depois deste, suplantaram essa travessia em dificuldade ou desgraça.

Mas foi na Terra-média que Galadriel se estabeleceu e criou seu reino. Ao chegar, fez morada em Doriath, cuja rainha, a Maia Melian, lhe ensinara muito, e transmitira conhecimento e poder. Neste reino encontrou Celeborn, seu amado. Tempos depois, eles seguiram para o sul, onde estabeleceram o reino de Lothlórien, o mais belo de todos.

Devido ao seu grande poder entre os elfos, sendo a mais poderosa do sexo feminino, a ela foi dado Nenya, o Anel de Diamante. Este fora fabricado pelos elfos, quando os anéis de poder surgiram na Terra-média, juntamente com o Anel de Safira e o Anel Vermelho. Cada um deles controlaria certo elemento, e após a criação do Um Anel por Sauron, foi estabelecido que estes

³⁶ Galadriel, a única mulher dos noldor a se apresentar naquele dia, alta e valente entre os príncipes em conflito, estava ansiosa por partir. Não fez nenhum juramento, mas as palavras de Fëanor acerca da Terra-média haviam reverberado em seu coração, pois ela ansiava por ver os vastos territórios desprotegidos e estabelecer ali um reino a seu gosto. (TOLKIEN, 1999a, p. 53)

³⁷ O ânimo de seus corações tinha energia; e, liderados por Fingolfin e seus filhos, e por Finrod e Galadriel, eles ousaram penetrar nas regiões mais hostis do norte. (TOLKIEN, 1999a, p. 59)

deveriam permanecer ocultos, auxiliando na manutenção do bem e das coisas mais amadas pelos elfos. O poder de seu Anel era sobre o tempo, e por isso, em seu reino, sentia-se sempre como se as horas não passassem, e o cansaço abandonava o corpo. Galadriel, então, se tornara a mais bela e poderosa de todos os elfos que restavam na Terra-média.

Quando o Conselho Branco foi criado com os mais sábios e poderosos habitantes da Terra-média, de forma que pudessem discutir a nova ameaça que surgira, Galadriel foi a única mulher presente. Seu grande poder não a enganou, pois sugeriu que a liderança ficasse sob a responsabilidade de Mithrandir (chamado Gandalf em *The Lord of the Rings*), ao invés de Curunír (Saruman), o escolhido pelo restante; pois este se revelou traidor muito tempo depois, para a surpresa de todos aqueles que combatiam a força escura de Sauron.

Enfim, Galadriel é uma elfa que, desde o nascimento, mostrou-se predestinada à liderança e majestade. É uma personagem feminina que, apesar da grande beleza e nobreza, não falta com a força em momentos decisivos, apresentando grande sabedoria. Podemos afirmar que se encontra em um estágio *female*, pois possui pleno conhecimento de seu poder, o utiliza com sabedoria, e é reconhecida e exaltada por este motivo, e também pr assumir as responsabilidades como consequência de suas escolhas. Parece-nos que foi construída ao molde de grandes rainhas de outrora, e líderes de povos, e podemos até dizer, de sociedades matriarcais, onde as mulheres assumiam o papel de líderes e protetoras do povo. Por isso, a consideramos a mais poderosa elfa em toda a obra de Tolkien, por todos os motivos aqui citados, e por aqueles que se apresentam na continuidade da narrativa de suas outras obras, onde também se faz presente.

3.4.3 Lúthien

A personagem Lúthien representa, de toda a obra de Tolkien, a maior heroína romântica. Sua história de amor com o humano Beren ultrapassa barreiras inimagináveis, e desafia a morte. Vale citar um fato interessante, para que se entenda a dimensão de sua importância: diz-se que Lúthien, a mais bela de todas as personagens femininas, foi escrita em homenagem a Edith, a esposa do autor, e prova disso é que, em sua lápide, abaixo de seu nome, aparece o nome Lúthien, e na de Tolkien, Beren.

Lúthien era filha de Melian, a Maia, e do elfo Elu Thingol, rei de Doriath, e de ambos herdou grande poder. Conforme dito anteriormente, Melian representava a mais poderosa entre as mulheres que habitava a Terra-média, possuindo grande poder de encantamento. Sua filha não poderia ter outro destino: seu nascimento é descrito como um acontecimento que moveu até mesmo a natureza, tamanha sua beleza. “[...] and there in the forest of Neldoreth Lúthien was born, and the white flowers of *niphredil* came forth to greet her as stars from the earth.” (TOLKIEN, 1999b, p. 39)³⁸

A ligação da personagem com a natureza fica evidente, pois sempre se associa alguma de suas características, físicas ou psicológicas, a elementos naturais, como podemos constatar no momento do encontro de Lúthien com seu amado Beren.

Then all memory of his pain departed from him, and he fell into an enchantment; for Lúthien was the most beautiful of all the Children of Ilúvatar. Blue was her raiment as the unclouded heaven, but her eyes were grey as the starlit evening; her mantle was sewn with golden flowers, but her hair was dark as the shadows of twilight. As the light upon the leaves of trees, as the voice of clear waters, as the stars above the mists of the world, such was her glory and her loveliness; and in her face was a shining light. (TOLKIEN, 1999b, p. 73)³⁹

O azul de seu manto, segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 107), pode representar profundidade, e também uma ligação especial com a noite, já que o autor utiliza várias palavras relacionadas a este campo semântico em sua descrição. A noite é, pois, a hora dos amados, se pensarmos na aura onírica que a envolve: momento do sono e, portanto, dos sonhos, e também de incertezas, quando a realidade pode se confundir com o irreal, num jogo entre o consciente e o inconsciente. Assim se passa a história de Lúthien, sempre envolta na escuridão e no sonho, como um jogo do autor com seu leitor, pois não se sabe, ou dificilmente se acredita, em tantas improbabilidades que a envolvem.

³⁸ E lá na floresta de Neldoreth, Lúthien nasceu; e as alvas flores de *niphredil* surgiram para saudá-la como estrelas brotando da terra. (TOLKIEN, 1999a, p. 60)

³⁹ Nesse instante, toda a lembrança de sua dor abandonou Beren, e ele foi dominado pelo encantamento, pois Lúthien era a mais bela de todos os Filhos de Ilúvatar. Azuis eram seus trajes como o firmamento sem nuvens, mas seus olhos eram cinzentos como a noite estrelada; seu manto era bordado com flores douradas, mas seus cabelos eram escuros como as sombras do crepúsculo. Como a luz sobre as folhas das árvores, como a voz de águas cristalinas, como as estrelas acima das névoas do mundo, tal era sua glória e sua beleza. E em seu rosto havia um brilho esplendoroso. (TOLKIEN, 1999a, p. 62)

Beren passa a chamá-la Tinúviel, que significa ‘rouxinol’ no idioma élfico. Esta ave carrega uma forte simbologia associada à perfeição de seu canto, mas também ao amor, à noite e à morte. Em certa cena da famosa peça *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, “o roxinol é oposto à cotovia, como o cantor do amor na noite que finda à mensageira da aurora e da separação; se os dois amantes escutam o roxinol, permanecem unidos, mas expõem-se à morte [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 791). Importante também ressaltar que “este pássaro, que é para todos os poetas o cantor do amor, mostra, de modo impressionante, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte.” (idem) Também na narrativa de Tolkien encontramos a cotovia, mais uma vez se ligando à imagem da elfa.

There came a time near dawn on the eve of spring, and Lúthien danced upon a green hill; and suddenly she began to sing. Keen, heart-piercing was her song as the song of the lark that rises from the gates of night and pours its voice among the dying stars, seeing the sun behind the walls of the world; and the song of Lúthien released the behind the walls of the world; and the song of Lúthien released the bonds of winter, and the frozen waters spoke, and flowers sprang from the cold earth where her feet had passed. (TOLKIEN, 1999b, p. 73)⁴⁰

O canto da cotovia, em oposição ao do roxinol, remete à alegria, à vida, como percebemos na transformação que se opera ao passar de Lúthien, cantando e encantando. O pássaro também representa a união entre os dois extremos, terrestre e celeste, sendo uma espécie de mediador entre os dois (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 296): assim como a elfa, que possui em si uma parte de cada um destes elementos, devido às espécies de seus pais, e também por representar a maior pureza e beleza quase etérea, como se não pertencesse realmente à Terra-média.

As relações que podemos estabelecer entre o casal de Tolkien e o de Shakespeare não se resumem a estas metáforas empregadas por ambos, pois a principal delas, decisiva no enredo das duas obras, é a oposição da família à união amorosa dos jovens. Em Tolkien, temos Elu, pai de Lúthien, se recusando a entregar sua bela filha a um homem, mortal, fadado ao peso da idade, e também a um destino diferente depois da morte, pois os espíritos de elfos e homens são julgados em lugares diferentes após a passagem. Dessa proibição decorrerão os atos desesperados dos

⁴⁰ Chegou uma época, perto do amanhecer, na véspera do início da primavera, em que Lúthien estava dançando numa colina verde. De repente, ela começou a cantar. Era um canto agudo, penetrante, como o canto da cotovia, que se ergue dos portões da noite e solta a voz entre as estrelas agonizantes, vendo o Sol por trás das muralhas do mundo. E a canção de Lúthien soltou as algemas do inverno; e as águas congeladas falaram; e flores brotavam da terra fria em que seus pés haviam passado. (TOLKIEN, 1999, p. 124)

amantes, em busca de sua união, e todas as gerações futuras da Terra-média sofrerão a influência desta saga, já que o futuro do Senhor do Escuro, Morgoth, está em jogo também.

No momento em que Beren se encontra com o pai de Lúthien, após longa discussão, o rei élfico lhe propõe um desafio mortal, o preço que dá pela mão de sua filha.

I see the ring, son of Barahir, and I perceive that you are proud, and deem yourself mighty. But a father's deeds, even had his service been rendered to me, avail not to win the daughter of Thingol and Melian. See now! I too desire a treasure that is withheld. For rock and steel and the fires of Morgoth keep the jewel that I would possess against all the powers of the Elf-kingdoms. Yet I hear you say that bonds such as these do not daunt you. Go your way therefore! Bring to me in your hand a Silmaril from Morgoth's crown; and then, if she will, Lúthien may set her hand in yours. Then you shall have my jewel; and though the fate of Arda lie within the Silmarils, yet you shall hold me generous.' (TOLKIEN, 1999b, p. 74)⁴¹

Beren não percebe, num primeiro momento, a grande dificuldade que envolve esta tarefa. A Silmaril pedida por Elu fora roubada por Morgoth, e estava em seu poder no reino maléfico de Angband, onde uma horda de seres maus vivia e o protegia. O amor de Lúthien, porém, lhe era mais importante, e o sacrifício lhe seria recompensado. A partir deste momento, começam as aventuras do casal, com a partida de Beren. Mas como fora previsto, ele não consegue escapar à escolta de Morgoth, sendo aprisionado por Sauron, seu mais temível general. Lúthien sente em seu coração este acontecimento, e resolve partir em fuga para a salvação de seu amado. Para isso, pede ajuda de Daeron, o menestrel, que nutria grande amor por ela, e este, por sua vez, acaba entregando seus planos a Elu. Ele, então, percebe que somente aprisionando Lúthien ele conseguiria impedi-la de realizar seus intentos.

[...] he would not deprive Lúthien of the lights of heaven, lest she fail and fade, and yet would restrain her, he caused a house to be built from which she should not escape. Not far from the gates of Menegroth stood the greatest of all the trees in the Forest of Neldoreth; and that was a beech-forest and the northern half of the kingdom. This mighty beech was named Hírilorn, and it had three trunks, equal in girth, smooth in rind, and exceeding tall; no branches grew from them for a great height above the ground. Far aloft between the shafts of Hírilorn a wooden house was built, and there

⁴¹ - Estou vendo o anel, filho de Barahir, e percebo que você tem orgulho e se considera poderoso. Entretanto, os feitos do pai, mesmo que o serviço tivesse sido prestado a mim, não bastam para conquistar a filha de Thingol e Melian. Veja bem! Eu também desejo um tesouro que não me é concedido. Pois a rocha, o aço e as fogueiras de Morgoth guardam a pedra preciosa que eu gostaria de possuir contra todos os poderes dos reinos élficos. Contudo, eu o ouvi dizer que desafios como esses não o intimidam. Siga, então, seu caminho! Traga-me na mão uma Silmaril da coroa de Morgoth. E então, se ela desejar, Lúthien poderá segurar sua mão. Só então você terá minha jóia. E, embora o destino de Arda esteja dentro das Silmarils, mesmo assim você vai me considerar generoso. (TOLKIEN, 1999a, p. 126)

Lúthien was made to dwell; and ladders were taken away and guarded, save only when the servants of Thingol wrought her such things as she needed. (TOLKIEN, 1999b, p. 76)⁴²

Impossibilitada de fugir, Lúthien precisa, então, utilizar seu dom de encantamento para criar uma forma de escapar do cativeiro.

[...]for she put forth her arts of enchantment, and caused her hair to grow to great length, and of it she wove a dark robe that wrapped her beauty like a shadow, and it was laden with a spell of sleep. Of the strands that remained she twined a rope, and she let it down from her window; and as the end swayed above the guards that sat beneath the house they fell into a deep slumber. Then Lúthien climbed from her prison, and shrouded in her shadowy cloak she escaped from all eyes, and vanished out of Doriath. (TOLKIEN, 1999b, p. 76)⁴³

Esta cena nos remete à donzela Rapunzel, do conto-de-fadas criado pelos Irmãos Grimm, no qual a heroína faz uma longa trança com seu próprio cabelo, e assim consegue escapar da torre onde uma bruxa a mantia prisioneira. A simbologia do cabelo nos remete à força vital, e o fato de Lúthien utilizar seus próprios fios para tecer uma corda nos dá a idéia de seu grande esforço, desmedido, o sacrifício que estava disposta a fazer pelo bem de Beren, e este fora apenas o primeiro.

Em sua fuga, Lúthien é encontrada por Huan, o cão de caça encantado de Celegorm. Ele a leva até o dono, que se surpreende com a tamanha beleza da elfa, e se apaixona. Decide, assim enganá-la, oferecendo ajuda, quando na verdade ele a leva até sua morada e a aprisiona, planejando enviar mensagens a Elu pedindo a permissão de casamento, de forma a aumentar ainda mais seu poder. Huan, que também amava Lúthien, por ser um cão vindo do reino

⁴² [...] e, como não quisesse privar Lúthien da luz do firmamento, para que ela não fraquejasse e definhasse, mas mesmo assim desejasse retê-la, mandou construir uma casa da qual ela não pudesse fugir. Não muito longe dos portões de Menegroth, ficava a mais alta de todas as árvores na Floresta de Neldoreth; e era uma floresta de faias e ocupava a metade norte do reino. Essa faia enorme chamava-se Hírilorn e tinha três troncos, de circunferência igual, de casca lisa e extremamente altos. Deles não saía nenhum galho até grande altura do chão. Lá no alto, entre os ramos de Hírilorn, foi construída uma casa de madeira, onde Lúthien foi obrigada a permanecer. E as escadas foram retiradas e guandadas, para serem usadas apenas quando os servos de Thingol, lhe trouxessem algo que lhe fosse necessário. (TOLKIEN, 1999a, p. 137)

⁴³ [...] ela acionou suas artes de encantamento e fez com que seus cabelos crescessem até um comprimento enorme. Com eles, teceu um manto escuro que envolvia sua beleza como uma sombra; e esse manto também estava carregado com o encanto do sono. Dos fios que sobraram, ela fez uma corda que deixou suspensa da janela. Quando a ponta começou a balançar diante dos guardas que vigiavam ao pé da árvore, eles caíram em sono profundo. Lúthien então desceu de sua prisão e, envolta no manto de sombras, escapou de todos os olhares, desaparecendo de Doriath. (TOLKIEN, 1999a, p. 137)

abençoado de Valinor, possuía poderes, tais como o do entendimento e a fala (poderia se expressar com palavras por três vezes, antes de sua morte); por isso, condoia-se com o aprisionamento de Lúthien. Acabou maquinando um plano de fuga, e ambos saíram em disparada pelas florestas, e ele permitiu que ela montasse nele como em um cavalo. O *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 176) nos apresenta uma simbologia muito reveladora acerca do cão, que serve-nos à análise desta relação entre Lúthien e Huan: “A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, i. e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida”. É justamente o caso que aqui comentamos, pois Huan parte em auxílio a Lúthien, por amor, porém a levando mais próxima de sua morte, à qual está destinada por acatar um amor proibido.

Chegando até a ilha onde Sauron mantia Beren aprisionado, Lúthien entoou uma canção que nenhuma muralha de pedra poderia encobrir. Beren ouviu, e acreditou estar sonhando, pois as estrelas brilhavam no céu e nas árvores os rouxinóis cantavam. Mais uma vez, a imagem dos rouxinóis, com seu canto de morte em oposição à vida. Sauron conhecia a fama da elfa filha da poderosa Melian, e envia um lobo para matá-la; Huan, porém, é mais poderoso, e o mata antes. Mais lobos aparecem, e todos são mortos pelo cão, até mesmo Draugluin, senhor e pai dos lobisomens. Antes de morrer, porém, ele relata a Sauron sobre Huan, e o general de Morgoth decide ele mesmo enfrentar o cão, assumindo a forma de lobisomem. O embate é terrível, mas finalmente Sauron sai derrotado, abandonando sua forma física, e seu espectro se dirige a Morgoth.

Com um forte encantamento, Lúthien desfaz a maldade que imperava na ilha, liberando vários prisioneiros, finalmente se reencontra com Beren, e juntos caminharam pelos bosques, “[...] renewing for a time their joy; and though winter came it hurt them not, for flowers lingered where Lúthien went, and the birds sang beneath the snow clad hills” (TOLKIEN, 1999b, p. 78)⁴⁴ Chegam até as fronteiras de Doriath, e Beren pede a ela que retorne à casa de seus pais, enquanto ele partiria mais uma vez para cumprir sua tarefa. Ela, porém, não aceita. Neste momento, são atacados pelos elfos Celegorm e Curufin; Huan, que havia retornado a seu dono, por amor a Lúthien se volta contra ele, protegendo-a e Beren. Este acaba ferido, sendo curado pelo poder de

⁴⁴ [...] renovando por algum tempo sua alegria. E, embora chegasse o inverno, ele não os prejudicou, pois as flores continuavam onde quer que Lúthien fosse, e as aves cantavam ao pé das colinas nevadas. (TOLKIEN, 1999a, p. 141)

Lúthien, mas mesmo assim parte em sigilo, enquanto sua amada dormia. Em sua partida, temendo não mais ver a luz ou Lúthien, Beren compõe uma canção.

*Farewell sweet earth and northern sky,
for ever blest, since here did lie
and here with lissom limbs did run
beneath the Moon, beneath the Sun,
Lúthien Tinúviel
more fair than mortal tongue can tell.
Though all to ruin fell the world
and were dissolved and backward hurled
unmade into the old abyss,
yet were its making good, for this-
the dusk, the dawn, the earth, the sea-
that Lúthien for a time should be.⁴⁵*

Lúthien não desiste de acompanhar Beren em sua missão, e parte com Huan em seu encalço. O cão então tem uma idéia, de pegar como disfarce as peles antigas do lobo Draugluin, e para Lúthien a pele de morcego de Thuringwethil. Ela era mensageira de Sauron e costumava voar sob a forma de vampiro até Angband; e suas enormes asas providas de dedos eram guarnecidas na extremidade de cada articulação com uma garra de ferro. Encontra-se com Beren nestas vestes, assustando-o, mas depois ele compreende o motivo do disfarce. Então Huan lhe dá as vestes do lobo, e o casal, assim, vai em busca de Angband, morada de Morgoth. A escolha do morcego como vestimenta significa muito, já que este animal representa, em muitas culturas, a encarnação do terror e da morte, e percebemos a recorrência de símbolos que remetam a ela, ligados a Lúthien e Beren: um prenúncio de seu destino.

Chegam, então, a Angband, e deparam-se com a guarda de Carcharoth, um lobo criado por Morgoth especialmente para matar Huan. O animal tenta atacá-los, mas por uma magia de

⁴⁵ *Adeus, doce terra e céu do norte,
eternamente abençoados, pois aqui estive
e aqui com passos ágeis correu
à luz da Lua, à luz do Sol
Lúthien Tinúviel
mais bela do que pode dizer a língua dos mortais.
Mesmo que o mundo caia em ruínas
que se dissolva e seja lançado de volta
desfeito no caos primordial,
ainda assim foi boa sua criação...
o anoitecer, o amanhecer, a terra, o mar...
para que Lúthien por um tempo existisse (TOLKIEN, 1999, p. 142)*

Lúthien, já despida das vestes de morcego, ele tomba e cai em sono profundo. Porém, a parte mais difícil de sua busca estava prestes a começar. Conseguiram entrar pelas portas, e chegaram enfim ao salão onde Morgoth estava em seu trono. Beren correu para baixo do trono. Já Lúthien “She was not daunted by his eyes; and she named her own name, and offered her service to sing before him, after the manner of a minstrel “. (TOLKIEN, 1999b, p. 80)⁴⁶ O senhor escuro tentou se esgueirar do feitiço, mas não conseguiu, tamanho o poder do canto da elfa.

Then Lúthien catching up her winged robe sprang into the air, and her voice came dropping down like rain into pools, profound and dark. She cast her cloak before his eyes, and set upon him a dream, dark as the outer Void where once he walked alone. Suddenly he fell, as a hill sliding in avalanche, and hurled like thunder from his throne lay prone upon the floors of hell. The iron crown rolled echoing from his head. All things were still. (TOLKIEN, 1999b, p. 80)⁴⁷

Beren, então, pega sua faca e retira uma das Silmarils da coroa. Antes de fugirem, porém, Morgoth acorda quando um estilhaço da faca o atinge, ferindo-o, e assim todos os seres maléficos também se levantam. O casal parte, sem disfarce, mas se deparam com o lobo Carcharot no portão de Angband. Beren tenta assustá-lo, levantando a jóia, e seu brilho era tão intenso que o lobo a desejou, e num ato de loucura, morde a mão do homem, decepando-a; o poder da Silmaril era tão grande que começou a consumir o animal por dentro, e ele sai enfurecido de dor, assustando a todos que encontra em seu caminho. As garras do lobo eram envenenadas, e por isso Beren caiu desmaiado; Lúthien chupou o veneno do ferimento para salvá-lo, mas ele continuava desacordado. Conseguem fugir do local com a ajuda de águias que souberam de sua missão, e foram levados até as fronteiras de Doriath. Mais uma vez, a natureza se posiciona a favor dos amantes desesperados, principalmente por Lúthien.

A morte estava próxima para Beren, pois o ferimento era muito grave. Lúthien cuidava dele, com o auxílio de Huan, e quando menos esperava, seu amado despertou. Esta foi considerada a primeira volta dos mortos, devido ao amor da elfa. Os dois permaneceram um

⁴⁶ Ela não se intimidou com os olhos de Morgoth. Disse seu nome e se ofereceu para cantar diante dele, como se fosse um menestrel. (TOLKIEN, 1999, p. 142)

⁴⁷ Lúthien, então, apanhando seu manto alado, saltou para o ar, e sua voz caía em gotas como a chuva em lagoas profundas e escuras. Ela passou o manto pelos olhos de Morgoth e o fez ter um sonho, escuro como o Vazio de Fora, onde no passado ele vagara sozinho. De súbito, ele caiu como uma colina deslizando em avalanche e desmoronou como o trovão de cima do trono, jazendo de bruços no piso do inferno. A coroa de ferro rolou de sua cabeça, ruidosa. Tudo o mais estava imóvel. (TOLKIEN, 1999a, p. 172)

longo tempo vagando pelas florestas de Doriath, aproveitando a paz que a natureza lhes oferecia, mas Beren sabia que seu destino estava ligado à Silmaril: portanto, levou Lúthien de volta a Doriath, e no encontro com o rei Elu, diante do trono, provou que a Silmaril estava em sua mão, e esta, por sua vez, encontrava-se nas entranhas de Carcharot. Finalmente, conseguiu algum reconhecimento do pai de Lúthien, que os deixou contar todos os fatos, e depois concedeu a mão de sua filha ao homem.

Beren, porém, sabia que sua demanda não havia acabado, pois o lobo Carcharoth chegara em sua loucura até Doriath. Ele, então, parte com Huan em busca da fera, e isto sela a morte de ambos. Seu espírito não abandona seu corpo até que Lúthien o encontre pela última vez, e isto se dá no momento em que chega a Doriath, carregado: “There she set her arms about Beren, and kissed him bidding him await her beyond the Western Sea; and he looked upon her eyes ere the spirit left him”. (TOLKIEN, 1999b, p. 82)⁴⁸. E assim se foi, deixando sua amada. Ela, por sua vez, não se demorou muito pela Terra-média, pois apesar de serem imortais, os espíritos dos elfos podem abandonar seus corpos se sofrerem um grande sofrimento: “But the spirit of Lúthien fell down into darkness, and at the last it fled, and her body lay like a flower that is suddenly cut off and lies for a while unwithered on the grass”. (TOLKIEN, 1999b, p. 82)⁴⁹

O que aconteceu depois foi fato inédito em toda a obra de Tolkien. Pois Lúthien fora às casas de Mandos, o Vala, lugar designado aos elfos após a passagem, e onde são abrigados durante a eternidade de suas vidas; os espíritos dos homens se dirigiam a outro lugar, tendo um fim diverso. A elfa, então, volta-se a Mandos, cantando sua tristeza de amor.

The song of Lúthien before Mandos was the song most fair that ever in words was woven, and the song most sorrowful that ever the world shall ever hear. Unchanged, imperishable, it is sung still in Valinor beyond the hearing of the world, and the listening the Valar grieved. For Lúthien wove two themes of words, of the sorrow of the Eldar and the grief of Men, of the Two Kindreds that were made by Ilúvatar to dwell in Arda, the Kingdom of Earth amid the innumerable stars. And as she knelt before him her tears fell upon his feet like rain upon stones; and Mandos was moved to pity, who never before was so moved, nor has been since. (TOLKIEN, 1999b, p. 83)⁵⁰

48 Ali ela abraçou Beren e o beijou, pedindo que esperasse por ela do outro lado do Mar Ocidental; e ele olhou nos olhos dela antes que o espírito o deixasse. (TOLKIEN, 1999a, p. 148)

49 Mas o espírito de Lúthien afundou na escuridão e finalmente fugiu, deixando seu corpo como uma flor que é cortada de repente e jaz por um tempo sem murchar na relva. (TOLKIEN, 1999a, p. 148)

50 A canção de Lúthien diante de Mandos foi a mais bela canção jamais criada em palavras, e a mais triste que o mundo um dia ouvirá. Inalterada, imperecível, ela ainda é cantada em Valinor, longe dos ouvidos do mundo, e, ao ouvi-la, os Valar se entristecem. Pois Lúthien reuniu dois temas de palavras, a tristeza dos eldar e o pesar dos

O poderoso Vala convoca, então, Beren à sua presença, e assim acontece o primeiro encontro dos amantes após sua morte. Como Mandos não tinha o poder de julgar homens, leva sua súplica até Manwë, governante de Valinor sob a orientação de Ilúvatar.

These were the choices that he gave to Lúthien. Because of her labours and her sorrow, she should be released from Mandos, and go to Valimar, there to dwell until the world's end among the Valar, forgetting all griefs that her life had known. Thither Beren could not come. For it was not permitted to the Valar to withhold Death from him, which is the gift of Ilúvatar to Men. But the other choice was this: that she might return to Middle-earth, and take with her Beren, there to dwell again, but without certitude of life or joy. Then she would become mortal, land subject to a second death, even as he; and ere long she would leave the world for ever, and her beauty become only a memory in song. (TOLKIEN, 1999b, p. 83)⁵¹

Ela escolheu, pois, a segunda opção, e foi, dentre todos os elfos, a única que morreu de verdade. Eles voltaram, e foram viver em uma ilha, isolados, onde ninguém os via. Tiveram um filho chamado Dior. E nenhum dos habitantes da Terra-média viu ou soube sobre o momento de sua segunda passagem à Casa dos Mortos.

A morte é o símbolo máximo da história de Lúthien, a elfa que renuncia uma vida alegre, completa, se joga aos maiores perigos, enfrenta o Senhor do Escuro, e o Senhor dos Valar, para viver seu amor, e sua única certeza, no meio de tudo, é a morte. O rouxinol, imagem que a acompanha, sela o encontro com Beren, cantando e anunciando o destino dos amantes. O autor coloca todos os outros símbolos relacionando-se ao fim, assim como a ambientação e caracterização da personagem, sempre em ambientes escuros, iluminados pelo céu escuro, numa oposição entre luz e penumbra que envolve o relacionamento. Lúthien é a personagem feminina mais destemida de toda a obra de Tolkien, porém, sua motivação é romântica, transformando-a

homens, das Duas Famílias criadas por Ilúvatar para habitar em Arda, o Reino da Terra, em meio às estrelas incontáveis. E, enquanto estava ajoelhada diante dele, suas lágrimas caíram sobre os pés de Mandos como chuva sobre as pedras. E Mandos se comoveu, ele, que nunca se comovera, desse modo até então, nem depois. (TOLKIEN, 1999, p. 148)

⁵¹ Foram essas as opções que ofereceu a Lúthien. Por seu trabalho e seu penar, ela poderia sair de Mandos e ir para Valimar, para ali permanecer até o final dos tempos entre os Valar, esquecendo todas as tristezas que conhecera em vida. Para lá, Beren não poderia ir. Pois aos Valar não era permitido deter a Morte, que é o presente de Ilúvatar aos homens. Já a outra escolha era a seguinte: ela poderia voltar para a Terra-média, levando Beren junto, para voltar a lá viver, mas sem certeza da vida ou da alegria. Nesse caso, ela se tornaria mortal, e seria sujeita a uma segunda morte, exatamente como ele. E, antes que se passasse muito tempo, ela deixaria o mundo para sempre; e sua beleza se tornaria apenas uma lembrança em versos. (TOLKIEN, 1999a, p. 150)

em heroína. Temos aqui uma personagem que encerra, em si, um pouco de todas as características que a enquadrariam nos três tipos femininos. Um lado *feminine*, no que se refere a um desejo de igualar a liberdade de um homem e sair à luta sem que isso seja feito às escuras, um outro lado *feminist*, de revolta contra as proibições de seu pai, e todos os outros que tentaram detê-la em seu caminho; e, por fim, um lado *female*, de exaltação dos ideais escolhidos por ela, de amor primeiramente, e depois de morte. Não poderíamos, portanto, considerá-la em apenas uma categoria, pois é uma personagem ricamente construída, com tamanha carga simbólica e, portanto, impossível de ser reduzida desta forma. Tolkien deu a esta personagem, em quem espelhou o amor por sua esposa, os maiores feitos realizados em seu mundo, e por isso podemos considerá-la a mais importante de todas as personagens femininas tolkienianas.

3.5 Humanas

O povo humano, em Tolkien, pode ser visto como inferior, se comparado aos elfos, mas ainda assim, consitui-se de homens forte e sábios. E não poderia ser diferente com as mulheres desta raça. Foram divididos em três clãs principais: a casa de Bëor (os Bëornings), a de Haleth (os Haladin) e a de Haldor.

A descrição das sociedades humanas mostra uma organização patriarcal clássica, com a mulher destinada a cuidar dos filhos e da casa, enquanto os chefes de família incumbiam-se do trabalho militar e das decisões políticas. Mesmo assim, algumas personagens conseguiram se sobressair neste contexto, tomando atitudes muitas vezes surpreendentes e decisivas para a narrativa, tais como ir à luta armada em defesa da família, liderar todo um povo, ou se demonstrar mais sábia que os homens à sua volta. Estes são alguns dos casos que analisamos entre as mulheres humanas, conforme descrito nos tópicos abaixo.

3.5.1 Haleth

Haleth é uma humana que desempenha um papel inusitado na narrativa de *The Silmarillion*. Ela se torna a primeira mulher a liderar um povo, os Haladin. Seu pai, Haldad, foi quem primeiro reuniu o povo e os conduziu a um território, que passou a ser seu, mas não sem dificuldades, pois logo foram sitiados pelos inimigos, iniciando uma longa luta. Nesta, pereceu

com seu filho Haldar, sobrando apenas Haleth, mulher de grande coração e força. Coube a ela, portanto, unir o povo em desespero neste momento difícil.

Logo aparece Caranthir, o elfo, e lhe oferece um novo lar, sob sua proteção. “But Haleth was proud, and unwilling to be guided or ruled, and most of the Haladin were of like mood”. (TOLKIEN, 1999b, p. 65)⁵² Partiu novamente com seu povo, permanecendo algum tempo em Estolad, quando foi escolhida chefe, oficialmente.

But they remained a people apart, and were ever after known to Elves and Men as the People of Haleth. Haleth remained their chief while her days lasted, but she did not wed, and the headship afterwards passed to Haldan son of Haldar her brother. Soon however Haleth desired to move westward again; and though most of her people were against this counsel, she led them forth once more; [...] and Haleth only brought her people through it with hardship and loss, constraining them to go forward by the strength of her will. (TOLKIEN, 1999b, p. 105)⁵³

Nesta passagem temos a comprovação de que Haleth não poderia ser considerada uma personagem que caracteriza força, apenas. Ela demonstra total domínio, e deduzimos certo poder de persuasão, já que nos é dito que maior parte de seu povo não desejava acompanhá-la, e mesmo assim a seguem. Sua liderança também suscita confiança em suas decisões. A construção nos remete às chefes de sociedades matriarcais, nas quais as mulheres tinham poder de governar seus povos, assumindo papéis de mães e protetoras de todos.

Apesar de ser uma personagem de pouca atuação no enredo, seus atos a colocam entre as mais corajosas e bravas das mulheres de Tolkien. Uma mulher que possuía domínio das situações, caso contrário não seria escolhida a chefe de um povo tão grande em número e poder dentre os homens. Nossa visão de Haleth é a de uma mulher com pleno poder e consciência de seu papel, e portando a colocaríamos em uma fase *female*, por representar também uma celebração do poder feminino. Apesar de demonstrar força e revolta em seus atos, estes são consequência de sua posição dentro da sociedade onde se insere, não representando uma vontade

⁵² Haleth, porém, era orgulhosa e não propensa a ser orientada ou governada; e a maioria dos haladin era de disposição semelhante. (TOLKIEN, 1999, p. 105)

⁵³ Continuaram, porém, um povo à parte, e ficaram para sempre conhecidos entre elfos e homens como o povo de Haleth. Haleth foi sua chefe enquanto viveu, mas não se casou, e depois dela a chefia passou para Haldan, filho de Haldar, seu irmão. No entanto, logo Haleth desejou se transferir mais para o ocidente. E, embora a maior parte de seu povo fosse contrária a essa decisão, ela os conduziu ainda uma vez. [...] E Haleth só conseguiu completar o percurso com muita dificuldade e perda, forçando seu povo a avançar apenas pela força da vontade dela. (TOLKIEN, 1999a, p. 105)

de extravasar convenções: isto já fora superado com sua nomeação. Sua luta é pela liberdade de seu povo, que tanto a ama, e os acompanha até sua morte, sendo enormemente reconhecida com honras elevadíssimas: “And Haleth dwelt in Brethil until she died; and her people raised a green mound over her in the heights of the forest, Tûr Haretha, the Ladybarrow, Haudh-en-Arwen in the Sindarin tongue” (TOLKIEN, 1999b p. 66)⁵⁴

3.5.2 Nienor

Esta humana é a protagonista de uma das mais tristes histórias de toda a obra de Tolkien, e já carrega esta sina em seu nome: Nienor significa ‘luto’, na língua élfica. Sua mãe, Morwen, lhe dera este nome devido à dor da perda de sua outra filha, Lalaith (‘riso’, em élfico). Seu irmão era Túrin, que com ela dividirá a história das lágrimas.

O marido de Morwen, Húrin, havia sido levado prisioneiro por Morgoth após uma batalha. Ele se recusou a revelar a localização da cidade escondida de Gondolin, e por este motivo Morgoth amaldiçoou sua família a uma sina de escuridão e tristeza. Permaneceu nos calabouços de Angband por incontáveis anos, e enquanto isso, Morwen vivia com seus filhos, considerando o marido morto. Com medo, envia o filho Túrin ao reino de Doriath, sob os cuidados de Elu Thingol, e Nienor só vem a nascer um tempo depois disso. Mas, após atingir certa idade, Túrin abandona a proteção de Elu, partindo para viver no ermo como um justiceiro chamado Mormegil, e devido a suas ações, a força de Morgoth é contida.

Sentindo-se mais segura, Morwen parte com a filha Nienor para Doriath, com esperanças de encontrar seu filho, mas chegando recebe as notícias sobre sua ida. Ela se entristece, mas permanece com a filha no reino oculto. Enquanto isso, Túrin, como Mormegil, se encontra com o dragão Glaurung, muito sábio e malicioso, e este lhe conta mentiras, de modo a aterrorizá-lo: “As thralls thy mother and thy sister live in Dor-lómin, in misery and want. Thou art arrayed as a prince, but they go in rags; and for thee they yearn, but thou carest not for that” (TOLKIEN,

⁵⁴ E morou Haleth em Brethil até sua morte. E seu povo ergueu sobre ela um túmulo com a forma de uma colina verdejante na parte mais alta da floresta, Tûr Haretha, a Colina da Senhora, Haudh-en-Arwen no idioma sindarin. (TOLKIEN, 1999, p. 107)

1999b, p. 95)⁵⁵ Desesperado com essas palavras, ele parte a Dor-lómin, sem saber que sua mãe e irmã não mais se encontravam.

Naquele momento se iniciava a grande desgraça reservada a Nienor. Pois chegam notícias sobre os acontecimentos de fora de Doriath, e todos ficam sabendo, com espanto, que a verdadeira identidade de Mormegil é Túrin. Morwen, sua mãe, fica desnorreada, e contra os conselhos de Melian, sai em busca do filho.

[...] but Nienor was bidden to remain behind. Yet the fearlessness of her house was hers; and in an evil hour, in hope that Morwen would return when she saw that her daughter would go with her into peril, Nienor disguised herself as one of Thingol's people, and went with that ill-fated riding. (TOLKIEN, 1999b, p. 97)⁵⁶

Logo Nienor é descoberta entre aqueles que acompanharam Morwen em sua comitiva. Um acampamento é montado perto do local onde Glaurung estava, à beira do rio Sirion. Os homens resolvem fazer uma busca pelo local, sem perceberem a presença do dragão: ele se deita no leito do rio, fazendo com que uma enorme cortina de vapor fétido inundasse todo o local, cegando e desnorreado todos que estavam em seu meio. O nevoeiro chegou até o local onde as mulheres estavam, e elas foram auxiliadas na fuga; mas o poder do dragão era muito grande, e até mesmo os cavalos se batiam contra as árvores. Morwen se perde, e dela nunca mais se tem notícia na Terra-média. Já Nienor sai em disparada, chegando a um local onde podia ver o sol; porém, não percebera que Glaurung também se encontrava no local, e seus olhares se encontraram fatalmente.

Her will strove with him for a while, but he put forth his power, and having learned who she was he constrained her to gaze into his eyes, and he laid a spell of utter darkness and forgetfulness upon her, so that she could remember nothing that had ever befallen her, nor her own name, nor the name of any other thing; and for many days she could

⁵⁵ Como escravas, tua mãe e tua irmã moram em Dor-lómin, em meio a aflições e necessidades. Estás trajado como um príncipe, mas elas andam esfarrapadas. E por ti anseiam, mas tu não te importas com isso. (TOLKIEN, 1999a, p. 160)

⁵⁶ [...] mas a Nienor foi pedido que ficasse. Contudo, o destemor de seu sangue também estava nela. E, numa hora infeliz, na esperança de que Morwen retornasse, ao ver que a filha estava disposta a enfrentar o perigo com ela, Nienor se disfarçou como alguém do povo de Thingol e seguiu com aquela comitiva malfadada. (TOLKIEN, 1999a, p. 163)

neither hear, nor see, nor stir by her own will. Then Glaurung left her standing alone upon Amon Ethir, and went back to Nargothrond. (TOLKIEN, 1999b, p. 97)⁵⁷

Nienor, sem falar e enxergar, foi levada por Mablung em busca da terra de Doriath. Encontram mais alguns homens no caminho, e enquanto faziam uma pausa para descanso, foram atacados por um bando de orcs.

Then the Orcs gave chase, and the Elves after; and they overtook the Orcs and slew them ere they could harm her, but Nienor escaped them. For she fled as in a madness of fear, swifter than a deer, and tore off all her clothing as she ran, until she was naked; and she passed out of their sight, running northward, and though they sought her long they found her not, nor any trace of her. (TOLKIEN, 1999b, p. 98)⁵⁸

A nudez de Nienor, e sua loucura, muito significam. A primeira representaria uma volta ao estado inicial da vida, e também o despojamento de tudo o que se carrega, seja fisicamente ou psicologicamente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 845), e é exatamente o estágio onde Nienor se encontra, em esquecimento total de sua vida anterior. Já a loucura remete a um desvio das normas sociais, de tudo o que é aceito, fora dos limites da razão, como um presságio daquilo que acontecerá posteriormente à humana.

But Nienor ran on into the woods until she was spent, and then fell, and slept, and awoke; and it was a sunlit morning, and she rejoiced in light as it were a new thing, and all things else that she saw seemed new and strange, for she had no names for them. Nothing did she remember save a darkness that lay behind her, and a shadow of fear[...]. (TOLKIEN, 1999b, p. 98)⁵⁹

⁵⁷ Sua vontade lutou com a dele algum tempo, mas ele acionou seu poder e, ao descobrir quem ela era, forçou-a a olhar nos seus olhos. Lançou então sobre ela um feitiço de trevas totais e esquecimento, para que ela não se lembrasse de nada que algum dia lhe houvesse acontecido, nem seu nome, nem o nome de nada. Durante muitos dias, ela não pôde ouvir, ver nem se mexer por vontade própria. Depois, Glaurung a deixou sozinha sobre o Amon Ethir, e voltou para Nargothrond. (TOLKIEN, 1999, p. 164)

⁵⁸ Os orcs então a perseguiram, com os elfos atrás. E os elfos os alcançaram e os mataram antes que eles pudessem lhe fazer mal; mas Nienor lhes escapou. É que ela fugia enlouquecida de medo, mais veloz do que uma corça e arrancando toda a roupa enquanto corria até ficar nua. E desapareceu da visão dos elfos, correndo na direção norte. E, embora muito procurassem, não encontraram nem Nienor nem vestígios dela. (TOLKIEN, 1999a, p. 165)

⁵⁹ Nienor, porém, correu pelos bosques adentro até ficar exausta. Caiu, adormeceu e acordou; e era uma manhã ensolarada. Alegrou-se com a luz como se fosse algo de novo; e todas as outras coisas que via pareciam estranhas e inusitadas, pois ela não sabia que nomes lhes dar. De nada se lembrava a não ser de uma escuridão que estava às suas costas e de uma sombra de medo. (TOLKIEN, 1999, p. 165)

A donzela caminhava sem destino, até que adoeceu após uma tempestade. E assim, caída, foi encontrada por Túrin Turambar, seu irmão, sem que nenhum dos dois tivesse conhecimento deste fato. “And as soon as she looked upon Turambar she was comforted, for it seemed to her that she had found at last something that she had sought in her darkness; and she would not be parted from him” (TOLKIEN, 1999b, p. 98)⁶⁰ Ela não soube responder nenhuma das perguntas que lhe foram feitas, pois estava em total esquecimento. “Therefore Turambar said: 'Do not be troubled. The tale shall wait. But I will give you a name, and I will call you Níniel, Tear-maiden.' And at that name she shook her head, but said: Níniel”. (TOLKIEN, 1999b, p. 98)⁶¹

Com o tempo, as mulheres lhe ensinaram a falar, mas ela não tinha lembrança alguma anterior ao momento em que Túrin a encontrara, nem mesmo quando Brandir, que a amava, revelou que Túrin era filho de Húrin. E aquilo que não deveria acontecer, veio a fato: os irmãos se apaixonaram. Três anos após seu reencontro, Túrin pede a mão de Níniel em casamento.

Já havia algum tempo que se vivia em paz, mas chegou o momento em que o dragão Glaurung voltou a atacar, e contrariando o juramento feito a Níniel, Túrin parte com homens em defesa de suas casas. Nesta mesma época, Níniel concebeu, e isso lhe causou abatimento e tristeza. A partida de Túrin também a abala, e ela não aceita permanecer aguardando sua volta: sai, acompanhada de um grande número de pessoas, em busca de seu marido. Enquanto isso, Túrin já havia chegado ao local onde o dragão repousava, e este, percebendo sua presença, começa a se mover dentro do rio. Porém, o homem já havia se deslocado para baixo de Glaurung, e enfim consegue desferir um golpe de sua espada no ventre da besta. Após uma longa agonia, Glaurung se aquieta e Túrin, acreditando-o morto, se aproxima para recolher sua espada, e o sangue negro que jorrou, envenenado, queimou sua mão, e ele caiu, também pela força do olhar do dragão sobre si.

Os gritos de Glaurung chegaram até Níniel, enchendo-a de pavor. Brandir tenta dissuadi-la da busca por Túrin, ao que ela se recusa, partindo em fuga até a desolação do dragão. Ela encontra o amado deitado ao lado do corpo do enorme corpo de Glaurung, e lava sua mão

⁶⁰ E, assim que viu Turambar, ela se consolou, pois teve a impressão de ter afinal encontrado algo que havia procurado em sua escuridão; e dele não queria se separar. (TOLKIEN, 1999a, p. 166)

⁶¹ - Não se preocupe – disse-lhe então Turambar. - A história pode esperar. Mas eu lhe darei um nome e a chamarei de Níniel, a Donzela-das-lágrimas. - E naquele momento ela abanou a cabeça mas repetiu: Níniel. (TOLKIEN, 1999a, p. 166)

queimada com lágrimas. Chamava por seu nome, pedindo que voltasse, e neste momento, o dragão despertou e falou por uma última vez, antes de morrer.

'Hail, Nienor, daughter of Húrin. We meet again ere the end. I give thee joy that thou hast found thy brother at last. And now thou shalt know him: a stabber in the dark, treacherous to foes, faithless to friends, and a curse unto his kin, Túrin son of Húrin! But the worst of all his deeds thou shalt feel in thyself.' Then Glaurung died, and the veil of his malice was taken from her, and she remembered all the days of her life. Looking down upon Túrin she cried: 'Farewell, O twice beloved! *A Túrin Turambar turun ambartanen*: master of doom by doom mastered! O happy to be dead!' (TOLKIEN, 1999b, p. 100)⁶²

Assim, Nienor toma ciência da maldição que caíra sobre sua vida e de seu irmão. Brandir estava presente, e tenta socorrê-la, mas tamanha é sua dor que comete um ato desesperado e irremediável: “She ran from him distraught with horror and anguish, and coming to the brink of Cabed-en-Aras she cast herself over, and was lost in the wild water”. (TOLKIEN, 1999b, p. 100)⁶³

O suicídio da personagem indica a expiação do pecado, da imoralidade, e da tentativa de auto-punição e alcance da paz de espírito: ela não suportaria viver com a verdade. Remete também, como ato de sacrifício, a uma separação do mundo profano, e assim permanece, enquanto a matéria imolada se purifica. Seria um ato da mais alta falta de apego ao que fere a alma. A personagem Nienor representa uma marionete do destino imposto a ela e ao irmão, consequência da maldição de Morgoth. Existe uma impossibilidade de que os fatos tivessem acontecido de forma diferente, devido à sucessão de encontros e desencontros. Poderíamos culpar, em parte, a mãe Morwen, que também colocou em risco a vida dos filhos, causando, sem que soubesse, um mal maior a ambos. Por isso, a sua revolta, de mulher abandonada e mãe sofrida, é herdada pela filha, que não aceita, da mesma forma, as mesmas condições: primeiramente quando é deixada pela mãe que parte em busca do filho foragido, depois como esposa abandonada pelo marido que vai à guerra, e finalmente, pela culpa que é colocada em suas

⁶² - Salve, Nienor, filha de Húrin. Voltamos a nos encontrar antes do fim. Dou-te a alegria de afinal encontrares teu irmão. E agora saberás quem ele é: o que apunhala no escuro, traiçoeiro com os inimigos, desleal com os amigos, uma maldição para sua linhagem, Túrin, filho de Húrin! Mas o pior dos seus feitos tu sentirás em ti mesma. Morreu Glaurung então, e Níniel ficou livre do véu de sua maldade e se lembrou de todos os dias de sua vida. - Adeus, ó duas vezes amado! - exclamou, olhando para Túrin. - A Túrin Turambar turun ambartanen: Senhor do Destino, pelo destino derrotado! Ai, a felicidade de estar morto! (TOLKIEN, 1999a, p. 168)

⁶³ Mas ela fugiu, desvairada de horror e agonia. E, chegando à beira de Cabed-en-Aras, jogou-se e se perdeu nas águas turbulentas. (TOLKIEN, 1999a, p. 168)

costas, cujo resultado se encontrava em seu ventre. Temos, pois, uma mulher que não aceita padrões de comportamentos impostos, encontrando-se, assim em um estado *feminist* de sua vida. Assim como a elfa Lúthien, a escolha da morte a coloca em posição de personagem complexa entre as demais, e podemos considerar sua construção como uma tentativa mesmo de moralizar, uma lição contra atos que fogem do padrão racional da sociedade.

3.6 Seres do Mal

Em *The Silmarillion*, temos apenas uma personagem feminina que encarna a maldade em si. Esta não é apresentada como sendo humana ou elfa, ou pertencente a alguma das outras raças, mas sim, uma aranha. A seguir, tratamos de sua construção e análise.

3.6.1 Ungoliant

A rainha e mãe de todas as aranhas tem seu nome derivado da palavra élfica *ungol*, que significa aranha. Sua origem não é explicada, sabendo-se apenas que “she descended from the darkness that lies about Arda, when Melkor first looked down in envy upon the Kingdom of Manwë, and that in the beginning she was one of those that he corrupted to his service” (TOLKIEN, 1999b, p. 31)⁶⁴ Esteve, desde o começo, ligada ao Senhor do Escuro, e a ele serviu, contra todos que se opusessem a este. Apesar disso, Ungoliant pode ser considerada um ser egoísta, pois todas as suas ações eram motivadas pelo desejo infinito que tinha de nutrir seu vazio: esta é sua principal característica, que promove suas maldades, sempre com intenção de saciar; podemos pensar em seu vazio interior como uma falta de humanidade, de caridade e amor pela criação e pelo belo.

Interessante também pensarmos na escolha da aranha como único ser feminino a atuar pelo Mal, em toda a narrativa de *The Silmarillion*. Podemos pensar naquilo que caracteriza o inseto, que é o ato de tecer e a fiação, ambos associados ao feminino. Podemos citar algumas das mais conhecidas personagens literárias conhecidas pela capacidade de tecer: Penélope, que

⁶⁴ Ela descera da escuridão que cerca Arda, quando Melkor pela primeira vez contemplara com inveja o Reino de Manwë, e que no início ela fora um dos seres que ele corrompera para seu serviço. (TOLKIEN, 1999, p. 46)

garante sua fidelidade ao marido Ulisses através da tecelagem, e o próprio mito de Aracne, este ainda mais revelador por recontar a criação da aranha: a jovem Aracne, exímia tecelã, desafia a deusa Atena, e como ambas realizam trabalhos magníficos, a deus lhe transforma em aranha. Não podemos deixar de citar, também, que o ato de tecer se liga ao ato de escrever, e que todo texto remete a um tecido de palavras e idéias, que se entrelaçam na formação de um todo significativo.

Em Tolkien, a aranha Ungoliant ansiava sempre pela luz, se alimentava dela, e ao mesmo tempo a odiava, por representar seu oposto: “[...]There she sucked up all light that she could find, and spun it forth again in dark nets of strangling gloom, until no light more could come to her abode; and she was famished” (TOLKIEN, 1999b, p. 31)⁶⁵ Este paradoxo move a personagem, que constantemente se alimenta, sobrevive e necessita de algo que, também, lhe causa repulsa. A negatividade se encontra no fato de ela produzir sua escuridão a partir da luz, e não o contrário, pois se assim fosse, poderia ser caracterizada positivamente e, portanto, sem maldade.

Seu maior feito se origina de um pedido de Morgoth, que a procura e envolve em seu plano de vingança contra os *Valar*: ele fora expulso do Reino Abençoado, e viera até a Terra-média para criar seu reino de terror. Como Ungoliant demonstrava medo em relação aos *Valar*, Melkor lhe faz uma promessa: “Do as I bid; and if thou hunger still when all is done, then I will give thee whatsoever thy lust may demand. Yea, with both hands.” (TOLKIEN, 1999b, p. 31)⁶⁶ Seu plano consistia na destruição das duas Árvores de Valinor, as maiores fontes de alegria dos *Valar*, e também símbolos da luz e da perseverança. Partem, então, para a realização deste ato de vingança.

A cloak of darkness she wove about them when Melkor and Ungoliant set forth; an Unlight, in which things seemed to be no more, and which eyes could not pierce, for it was void. Then slowly she wrought her webs: rope by rope from cleft to cleft, from jutting rock to pinnacle of stone, ever climbing upwards, crawling and clinging, until at last she reached the very summit of Hyarmentir, the highest mountain in that region of the world, far south of great Taniquetil. (TOLKIEN, 1999b, p. 31)⁶⁷

⁶⁵ [...] sugava toda a luz que conseguia encontrar e passava a tecê-la em redes sinistras de uma escuridão sufocante, até que nenhuma luz conseguiu mais chegar à sua morada; e ela estava faminta. (TOLKIEN, 1999a, p. 46)

⁶⁶ - Faz o que ordeno; e se ainda sentires fome quando tudo estiver terminado, eu te darei aquilo que teu desejo possa exigir. Sim, e com as duas mãos’. (TOLKIEN, 1999, p. 46)

⁶⁷ Um manto de trevas ela teceu ao redor de ambos quando Melkor e ela avançaram: uma Antiluz, na qual as coisas pareciam não mais existir, e os olhos não conseguiam penetrar porque ela era vazia. E então, lentamente, ela começou a criar suas teias: corda a corda, de fenda em fenda, de rocha saliente até pináculo de pedra, sempre subindo, arrastando-se e se agarrando, até afinal chegar ao próprio cume de Hyarmentir, a montanha mais alta naquela região do mundo, muito ao sul da enorme Taniquetil. (TOLKIEN, 1999a, p. 47)

Assim, chegam até o local onde os *Valar* se encontravam em apreciação à luz das árvores, e no exato momento em que estas se juntavam e emanavam um brilho terrivelmente forte. Ungoliant inicia o ataque, auxiliando também Melkor com sua escuridão.

Then the Unlight of Ungoliant rose up even to the roots of the Trees, and Melkor sprang upon the mound; and with his black spear he smote each Tree to its core, wounded them deep, and their sap poured forth as it were their blood, and was spilled upon the ground. But Ungoliant sucked it up, and going then from Tree to Tree she set her black beak to their wounds, till they were drained; and the poison of Death that was in her went into their tissues and withered them, root, branch, and leaf; and they died. And still she thirsted, and going to the Wells of Varda she drank them dry; but Ungoliant belched forth black vapours as she drank, and swelled to a shape so vast and hideous that Melkor was afraid. (TOLKIEN, 1999b, p. 132)⁶⁸

E assim o reino abençoado de Valinor se inundou na escuridão de Ungoliant, que sugara toda a luz, a bondade e beleza que havia no local. Em todos os lugares, os seres sentiram a mudança que se operara, e o surgimento do breu do mal. Manwë, de seu trono, conseguiu enxergar uma escuridão, e adivinhou que Morgoth estava em fuga após ter realizado seu plano. Iniciou-se, então, uma grande caçada; porém, assim que qualquer um deles alcançava a Nuvem de Ungoliant, os cavaleiros dos *Valar* ficavam cegos e apavorados, e se dispersavam e não sabiam para onde estavam indo. No entanto, Morgoth e Ungoliant conseguem chegar até Angband, e ela então cobra sua dívida.

'Blackheart!' she said. 'I have done thy bidding. But I hunger still.'
'What wouldst thou have more?' said Morgoth. 'Dost thou desire all the world for thy belly? I did not vow to give thee that. I am its Lord.'
'Not so much,' said Ungoliant. 'But thou hast a great treasure from Formenos; I will have all that. Yea, with both hands thou shalt give it'. (TOLKIEN, 1999b, p. 34)⁶⁹

⁶⁸ Então a Antiluz de Ungoliant subiu até as raízes das Árvores, e Melkor de um salto escalou a colina. E, com sua lança negra, atingiu cada Árvore até o cerne, ferindo todas profundamente. E a seiva jorrou como se fosse seu sangue e se derramou pelo chão. Contudo, Ungoliant tudo sugou; e, indo de uma Árvore a outra, grudou seu bico negro nos ferimentos até que as esgotou. E o veneno da Morte que ela continha penetrou em seus tecidos e as fez murchar, na raiz, no galho, na folha. E elas morreram. E, ainda assim, Ungoliant sentiu sede. Foi até os Poços de Varda, e também os secou; mas Ungoliant arrotava vapores negros enquanto bebia: e inchou tanto, e de forma tão horrenda, que Melkor sentiu medo. (TOLKIEN, 1999a, p. 48)

⁶⁹ - Monstro cruel – disse ela – Fiz o que pediste. Mas ainda estou com fome.
- O que mais queres devorar? - respondeu Morgoth. - Desejas o mundo inteiro para encher a barriga? Não jurei te dar isso. Eu sou o Senhor do mundo.

Morgoth lhe entrega as pedras que carregava consigo, mas quando mais as consome, maior e mais horrível a aranha se torna. Pede, então, a ele que lhe entregue o que via em sua mão direita, que estava fechada. Ele a abre, e então as Silmarils reluzem, pois ele as havia roubado de Fëanor. Ele se nega a entregar as pedras, e em revolta, Ungoliant o ataca, tecendo teias negras e sufocantes a seu redor, pois se tornara maior e mais terrível após ter se alimentado de tanta luz. Morgoth, em desespero, dá um grito mortal, que acorda seus servidores cruéis; estes vêm em seu auxílio, destruindo a teia de Ungoliant, enquanto ela foge amedrontada.

[...]and fleeing from the north she went down into Beleriand, and dwelt beneath Ered Gorgoroth, in that dark valley that was after called Nan Dungortheb, the Valley of Dreadful Death, because of the horror that she bred there. For other foul creatures of spider form had dwelt there since the days of the delving of Angband, and she mated with them, and devoured them [...] (TOLKIEN, 1999b, p. 34)⁷⁰

Do destino deste ser maléfico nada mais se sabe com certeza, apenas que talvez tenha se devorado em decorrência de sua fome insaciável. Este é o fim da única personagem feminina que se associa ao mal, e por ele age, nesta obra de Tolkien. Podemos interpretá-la como um ser em revolta, em busca da saciedade de seus desejos vitais, de sua sobrevivência, e contra a falta que lhe é imposta devido à forma de seu ser, de seu terror: por isso, a colocaríamos como uma personagem *feminist*, em busca daquilo que a favoreça em seu meio. Vemos a construção desta personagem como uma metáfora da força que o mal, ou sua palavra, tem em se espalhar, pintando tudo o que há de negro, e consumindo a luz da sabedoria, do entendimento e, portanto, do amor. A aranha Ungoliant e sua insaciedade podem estar dentro de cada um dos seres humanos, basta que a alimentemos e sua fome será eterna, consumindo tudo o que pode existir de pensamento claro e bom. O autor dá a lição, a medida do mal, demonstrando que a escuridão pode abafar a luz, levando à destruição da alegria, e tudo isto encontramos na caracterização desta personagem, Ungoliant.

- Não desejo tudo isso. Mas tu tens um imenso tesouro de Formenos. É o que quero. Sim, e com as duas mãos tu o entregarás. (TOLKIEN, 1999, p. 51)

⁷⁰ E, tendo escapado do norte, ela pousou em Beleriand e foi morar nos sopés das Ered Gorgoroth, naquele vale sinistro que mais tarde foi chamado de Nan Dungortheb, o Vale da Morte Horrenda, em decorrência dos horrores que ela espalhou por lá. Pois outras criaturas nefastas em forma de aranha ali habitavam desde os tempos das escavações de Angband, e ela copulava com essas criaturas e as devorava. (TOLKIEN, 1999, p. 51)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, pois, à conclusão deste trabalho. Faz-se necessária uma nova reflexão acerca dos resultados aos quais chegamos, após a releitura de teorias que foram aplicadas à análise das personagens femininas de Tolkien, em sua obra *The Silmarillion*.

A reflexão que fizemos no primeiro capítulo, sobre o autor, nos auxiliou principalmente no que se refere o ponto de vista narrativo adotado. Não perdemos de foco o momento histórico no qual se inseria, de grandes mudanças sociais e comportamentais, e tudo isso influenciou diretamente na análise de suas personagens.

O segundo capítulo, no qual fizemos uma releitura da teoria da crítica literária feminista, foi o mais relevante durante o processo de análise das personagens, pois procuramos sempre levar em contar a autoria masculina, e a forma como isto influenciou na escrita e construção das personagens. O objetivo inicial, de proceder a uma classificação das mulheres em Tolkien, nos acompanhou em cada personagem, tornando mais fácil a identificação de cada uma delas, ou aproximando-as, de cada uma das fases que nos propomos a reconhecer, segundo Showalter: *feminine*, *feminist* e *female*. Mas o que cada análise nos mostrou a respeito da construção e caracterização do feminino em *The Silmarillion*?

Primeiramente, podemos afirmar que existe uma ideologia patriarcal que guia a escrita do autor. Uma das provas é a grande diferença existente entre o número de personagens femininas e masculinas que participam ativamente da narrativa, provocam mudanças no enredo, enfim, constroem a obra. Grande parte das mulheres aqui é apenas citada, e em sua maioria, sempre se relacionando a um homem, seu marido, pai, filho, etc. É claro que isto se deve ao próprio estilo épico da narrativa, seguindo os antigos costumes dos clãs, e portanto, colocando grande importância nos antepassados de cada personagem, ou aqueles que lhes deram origem. Porém, essa diferença não poderia ser ignorada neste estudo, pois representa ainda uma forma de condicionamento aos padrões, ou seja, o autor não se esforçou em mudar tal fato em benefício de uma igualdade de suas personagens.

Outro ponto que nos chamou a atenção durante a análise foi a separação e diferenciação entre as raças das personagens. Pudemos constatar que, além da diversidade de constituição física, origem, língua, entre outras, existe também certo padrão que o autor seguiu na construção das personagens femininas, ou seja, houve uma tentativa de colocá-las em patamares de semelhança de pensamento e personalidade. Assim, chegamos à conclusão que:

- a) as personagens que representam os poderes, pertencentes às raças dos *Valar* e *Maiar*, colocando-se em elevação de pensamento e ações, ou seja, representam a pureza e bondade máxima, numa relação direta à Virgem Maria, construção da religião católica. Simbolizam modelos, sempre positivos, ou estereótipos, da mulher protetora, que guia e cuida daqueles que cria, e/ou ajuda a criar. Estas personagens, portanto, dificilmente se enquadram em categorias que as relacionem a sentimentos humanos, como revolta, aceitação ou imitação, colocadas em um nível etéreo;
- b) as personagens das raças élfica e humana apresentam características mais comuns, com defeitos, erros, sentimentos contraditórios e, por assim dizer, mais *humanos*. Colocam-se em um nível onde o leitor as julgará, de acordo com suas próprias convenções e ideologias. Existe, porém, uma separação entre essas duas raças, pois os elfos poderiam desenvolver poderes, geralmente mais intuitivos que criadores, e o fato de serem imortais faz com que levem a vida de forma diversa, pois assim é a forma como vêem e entendem o mundo onde vivem; já os seres humanos, se encontram suscetíveis à ação do tempo que resulta em sua morte;
- c) a única personagem feminina que age em favor do Mal é representada por um inseto, e descrita com repugnância, e isto revela certo preciosismo por parte do autor, ao evitar a associação da imagem feminina à maldade corruptora e destruidora da criação divina.

Estas conclusões nos levam a uma outra, mais geral, que diz respeito à influência religiosa na escrita e criação das personagens femininas nesta obra. Podemos constatar que isto se deu de forma latente no decorrer da narrativa, mesmo que o autor não tenha utilizado termos ou situações que deixassem essa influência óbvia: o leitor a sentirá apenas como ideologia positiva, através do moralismo, e do maniqueísmo. Em toda sua obra, é possível sentir um favorecimento ao Bem, à bondade, enquanto a representação do Mal se dá de forma negativa. O fato de haver apenas uma personagem feminina má comprova este tom maniqueísta, e ainda mais o fato de não apresentar forma humana, como se Tolkien se colocasse em posição de recusa a uma provável profanação da imagem da mulher, geradora da vida, mãe protetora e, portanto, sagrada.

O objeto de estudo nos apresentou certa dificuldade no que se refere à sua colocação na Literatura Inglesa. O autor ainda se encontra em posição de inferioridade, se comparado ao resto do cânone, e isto causa uma escassez de estudos que pudessem auxiliar na conclusão deste

trabalho. Portanto, aquela a qual chegamos diz respeito apenas a nossas próprias reflexões e idéias a respeito da problemática apresentada.

Contudo, podemos analisar os resultados aqui relatados com esperança de que possam gerar novos questionamentos e caminhos para a análise, não só das personagens femininas, mas de toda a obra de Tolkien, que em sua riqueza, nos fornece elementos para repensarmos muitos aspectos literários, modelos e escolhas do autor. No que se refere à criação de suas mulheres, reafirmamos que houve uma ideologia moralista, e predominantemente patriarcal, que modelou a construção do enredo. A diversidade de características e personalidades não serviria como prova contrária, pois mesmo a existência de personagens que encarnam modelos feministas não apresenta um tom idealista em relação ao social, não pretende ser inovador, e sim, representa a diversidade na construção de personagens neste mundo tão rico.

Enfim, esperamos colaborar com os estudos sobre Tolkien, apresentando uma análise e visão nunca antes relatados no cânone relativo ao autor. E, com esperança, desejamos encontrá-lo em melhor posição crítica no futuro, pois nos resta a conclusão de que não foi sem motivos considerado o autor do século, por alguns, nem sua obra alcançou enorme popularidade apenas pelo apelo fantástico, mas sim, pela forma como sua escrita foi realizada.

REFERÊNCIAS

ALEM, Neif Antonio. *An Outline of English Literature*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

ALVES, Branca M.; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BATTIS, Jes. Gazing upon Sauron: hobbits, elves and the queering of the Postcolonial optic. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELSEY, C.; MOORE, J. (Ed.). *The Feminist Reader: essays in gender and the politics of Literary Criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989. p. 117-132.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. rev. e aum. Maringá: Eduem, 2005.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao Pé da Letra: a personagem feminina na Literatura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Tese e Antítese: ensaios*. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e Linguagem*. São Paulo: Ática, 1992.

CESAR, Ana Cristina. Literatura e Mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 224-232.

CEVASCO, Maria Eliza; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 22 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CIXOUS, Helene. The Laugh of Medusa, New French Feminisms. In: EAGLETON, Mary (ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986. p. 225-227.

COLBERT, David. *O Mundo Mágico do Senhor dos Anéis*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Sextante, 2002

EAGLETON, Mary (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986. p. 200-237.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELLMAN, Mary. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968.

FIMI, Dimitra. “Come sing ye light fairy things tripping so gay”: Victorian Fairies and the early work of J. R. R. Tolkien. In: *Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama* 2, 2005-2006.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. *Construções em Psicanálise*. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago Ltda. v. III, 1974.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____ (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

HEATH, Stephen. The Sexual Fix. In: EAGLETON, Mary (ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986. p. 219-223.

HILEY, Margaret. Stolen language, cosmic models: myth and mythology in Tolkien. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUGHES, Shaun F. D. Introduction: Postmodern Tolkien. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

_____. Tolkien worldwide. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1970.

MOI, Toril. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, C.; MOORE, J. (ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989. p. 117-132.

_____. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo [s. d.].

NORTHRUP, Clyde B. The qualities of a tolkienian fairy-story. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

QUINTINO, Cláudio Crow. *O Livro da Mitologia Celta: vivenciando os Deuses e Deusas ancestrais*. São Paulo: Hi-Brasil, 2002.

REARICK III, Anderson. Why is the only good orc a dead orc? The dark face of racism examined in Tolkien's world. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

RIOS, Rosana (Org). *Senhoras dos Anéis: mulheres na obra de J. R. R. Tolkien*. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

ROHY, Valerie. On fairy stories. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-40

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWENGER, Peter. The Masculine Mode. In: SHOWALTER, Elaine. *Speaking of Gender*. New York and London: Routledge, 1989.

SHIPPEY, Tom. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. New York: Houghton Mifflin Company, 2001.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

_____. *Speaking of Gender*. New York & London: Routledge, 1989. p. 1-13.

_____. A Literature of Their Own. In: EAGLETON, Mary (ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. 2 ed. ver. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

SILVA, Maurício. *Estética Literária: teoria e antologia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.

SMOL, Anna. "Oh... Oh... Frodo!": Readings of Male Intimacy in *The Lord of the Rings*. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004

SPENDER, Dale. *Man Made Language*. Second Edition. London and New York: Pandora Press, 1980.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2 ed. São Paulo: Vozes, 1972.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Corrêa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuen. *Contos Inacabados*. Organizado por Christopher Tolkien; Tradução Waldéa Barcelos; Revisão técnica Ronald Eduard Kyrmse. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Silmarillion*. Organizado por Christopher Tolkien; Tradução Waldéa Barcelos; Revisão técnica Ronald Eduard Kyrmse. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *The Silmarillion*. London: Harper Collins, 1999.

_____. *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*. London: Harper Collins, 2002.

WERBER, Niels. Geo- and Biopolitics of Middle-earth: A German Reading of Tolkien's *The Lord of the Rings*. In: *New Literary History*. Nº 36, 2005

WEST, Richard C. A Tolkien Checklist: Selected Criticism 1981-2004. In: *Modern Fiction Studies*. Volume 50, nº 4. Johns Hopkins University Press, 2004.

WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Tradução Maria Emília Ferros Moura. Lisboa: Veja, 1978.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. *Mulheres e Literatura*. v. 3, 1999. Disponível em: Acesso em 16 de março de 2007.

_____. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22.