

Thiago Antunes

Tradição e Modernidade em “O Senhor dos Anéis”

**Marília
2009**

**Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”
Faculdade de Filosofia e Ciências
Campus de Marília**

Tradição e Modernidade em “O Senhor dos Anéis”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo discente Thiago Antunes.

Sob orientação da Prof. Dr^a. Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

Co-Orientação: Prof. Dr. Aluisio de Almeida Schumacher.

**Marília
2009**

Ficha catalográfica elaborada pelo
Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação – UNESP – Campus de Marília

Antunes, Thiago.
A636t Tradição e modernidade em “O senhor dos anéis” /
Thiago Antunes. – Marília, 2009.
143 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) – Faculdade de
Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009.
Bibliografia: f. 139-143
Orientador: Profª Drª Célia aparecida Ferreira Tolentino

1. Literatura inglesa – aspectos sociais. 2. Tradição.
3. Modernidade. I. Autor. II. Título.

CDD 303.4

Tradição e Modernidade em *O Senhor dos Anéis*

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Célia Ap. Ferreira Tolentino

Prof^ª. Dr^ª. Arlenice Almeida

Prof. Dr. Carlos Eduardo O. Berriel

Marília
2009

Agradecimentos

A presente dissertação fez-me percorrer um longo caminho. Contudo, sem o auxílio de inúmeras pessoas tal caminho não teria sido percorrido. Talvez me esqueça de alguém neste breve e singelo agradecimento, isto provavelmente seja imperdoável! Assim mesmo, me desculpo – antes de tudo – pelo meu silêncio em relação aos “esquecidos”.

Por mais que tente, jamais poderei agradecer a minha família o tanto que devo. Meus pais, José e Marly, bem como meu irmão Felipe, sempre me apoiaram e me incentivaram de todas as formas possíveis. Sem este apoio, não teria concluído minha graduação e, muito menos, esta dissertação. Preciso incluir neste agradecimento meu tio Kinkas, pelo incentivo, pelo auxílio inestimável e pela paciência em suportar horas em conversas monotemáticas. Minha tia Marley e meu tio Aluisio também merecem lembrança por todo apoio e inestimável carinho.

Gostaria muito de agradecer também todos os membros do grupo de estudos e pesquisa sobre literatura e cinema “Baleia na Rede”. Este agradecimento não se refere apenas às diversas discussões teóricas e/ou metodológicas que mantivemos nestes últimos anos, e que certamente, contribuíram muito para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço, também, por toda a amizade e companheirismo que encontrei aqui, especialmente, de meus companheiros de mestrado: Lilian Victorino, Elisângela da Silva Santos e Odirlei Dias Pereira (*in memoriam*).

Por falar em amigos, a tantos outros preciso agradecer, e por tantas coisas que mal sei por onde começar. Talvez comece agradecendo por uma indicação, por um favor, por um almoço, por uma conversa, por uma cerveja, por um abraço, por suportar minhas crises de mau humor, ou por tantas outras coisas que seria impossível me lembrar; por uma ou por todas – não importa – agradeço a todos os meus amigos de todos os lugares. Alguns deles especialmente são muito importantes na minha vida: João Roberto, Fábio (PC), Kadu, Árife, Fred, Hugo, Rogério, Eduardo (Todinho), Walter, Gabriela, Raphael e Vanessa me acompanham por alguns anos, e por um motivo ou outro, sem cada um deles este trabalho teria sido impossível. Sem contar alguns amigos um pouco mais recentes, mas ainda assim, muito queridos: Andréia, Gabriele, Suelen e Claudinei. Tenho que agradecer também à Dangelis Nassar da Silva, por me

indicar que *O Senhor dos Anéis* poderia se tornar meu objeto de pesquisa antes de todos, por nossas inúmeras conversas e por sua grande amizade.

Agradeço também à UNESP, que desde a graduação, me proporciona um espaço de aprendizagem e desenvolvimento pessoal excelentes. Este agradecimento se dirige principalmente – mas não se restringe a eles – aos diversos professores que tive a oportunidade de ser aluno. Aprendi muito com todos, alguns deles também me auxiliaram de diversas outras maneiras. Aproveito esta oportunidade para agradecer as Prof^ª. Dr^ª. Fátima Cabral e Prof^ª. Dr^ª. Arlenice Almeida, pela leitura atenta, críticas e elogios à meu trabalho durante a qualificação desta dissertação. Meus agradecimentos à Prof^ª. Arlenice se estende também à participação na Banca de Defesa, bem como, ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

Agradecer a prof^ª. Dr^ª. Célia Tolentino por sua orientação, por suas indicações, por suas críticas, por sua honestidade, mas também por suas “brincas”, seria muito pouco. Por ter acreditado em meu trabalho desde seu início, e por ter me incentivado e apoiado desde então, não posso agradecer suficientemente. As críticas argutas, a argumentação direta e a leitura sempre atenta do prof. Dr. Aluisio Almeida Schumacher, foram essenciais tanto para o desenvolvimento deste trabalho, quanto para meu desenvolvimento pessoal.

Agradeço também à FAPESP pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual certamente, o presente trabalho (ou ao menos seu pleno desenvolvimento) seria inviabilizado.

Por último preciso agradecer todo o apoio, carinho e compreensão de minha amada companheira Graciela Gonçalves Scherdien. No decorrer deste trabalho, tenho certeza, de não ter sido uma pessoa de “fácil convivência”. Conversas quase que monotemáticas, desligamento de quase todos assuntos cotidianos, absurdas crises de mau humor, explosões de frustração, são apenas algumas das conseqüências cotidianas que tomavam forma, pelas dificuldades que encontrei neste trabalho. Embora muitos tenham presenciado este constante isolamento, sem dúvida, quem mais foi afetada por ele foi minha companheira. Sem seu apoio e sua constante interferência, certamente, eu não teria tido condições físicas e psicológicas para concluir este trabalho; por isto, e por inúmeras outras coisas, meu especial agradecimento.

Resumo

O Senhor dos Anéis, livro de J.R.R. Tolkien, tem como componente central de sua narrativa a tensão existente entre tradição e modernidade no início do século XX. A obra termina com o desaparecimento na Terra-Média de todos os seres de fantasia (por destruição ou por abandono) uma característica que podemos atribuir ao aumento do poder da racionalidade instrumental e da organização social da modernidade vinculada a ela. Ao mesmo tempo, durante o desenvolvimento da narrativa surgem características tradicionais com uma força devastadora: a preeminência da sacralidade, por exemplo, impõe uma hierarquia entre todos os seres existentes no mundo. Nosso intento, portanto, é através de uma interpretação imanente da narrativa, recuperar a sua historicidade e seu diagnóstico do tempo. Ao debruçar-nos sobre a estrutura narrativa perceberemos que *O Senhor dos Anéis* não possui uma forma épica “pura”, incorporando elementos de épicas tradicionais (epopéia e conto de fadas) e de épicas modernas (romance) constituindo-se numa forma híbrida, expressa numa alegoria. Como base da formatação desta alegoria, a narrativa utilizará o pensamento figural dos padres da Idade Média, ressaltando sua tentativa de retomada da tradição; o pensamento figural será incorporado como técnica de escrita desta narrativa, contudo, primariamente sua incorporação será como instrumento historiográfico – já que a narrativa se apresenta como uma historiografia. Os elementos tradicionais (religiosos, principalmente), portanto, serão associados ao Bem, já os elementos modernos serão associados à representação do Mal. Entretanto, esta apreensão não é estática; podemos dizer que, a modernização (técnica) será sempre associada ao Mal, mas algumas características relacionadas à modernidade não terão esta interpretação. Apenas com o desenvolvimento moderno (individual e reflexivo) dos sujeitos o Mal (modernização) poderá ser detido. A tradição e os dois pólos da modernidade, portanto, estarão numa constante tensão de disputa e aliança. Esta tensão, alegorizada na obra, talvez seja a melhor expressão deste diagnóstico do tempo.

Palavras-chave: Tradição; modernidade; alegoria; literatura inglesa.

Abstract

The Lord of the Rings, JRR Tolkien's book, has as its central component of the narrative tension between tradition and modernity at the beginning of the twentieth century. The book ends with the disappearance in Middle-Earth of all the beings of fantasy (for destruction or abandonment) a characteristic that can be attributed to the increase in the power of instrumental rationality and the social organization of modernity linked to it. At the same time, during the development of the narrative are traditional characteristics with a devastating force: the preeminence of sacredness, for example, imposes a hierarchy among all beings in the world. Our intent, therefore, is through an interpretation of the immanent narrative, recover their history and their diagnosis in time. To deal with the narrative structure realized that *The Lord of the Rings* does not have a "pure" epic, incorporating elements of traditional epic (epic and fairy tale) and modern epic (novel) and it is a hybrid form, expressed an allegory. Based on format of this allegory, the narrative uses the figural thinking of priests of Middle Ages, emphasizing his attempt to resume the tradition, the figural thinking will be incorporated as a technique of writing this narrative, however, is primarily its incorporation as a historiographical - already that the narrative is presented as a historiography. The traditional elements (religious, mainly), therefore, be associated with the Well, now the modern elements are associated with the Evil representation. However, this concern is not static, we can say that the modernization (technical) is always associated with evil, but some characteristics related to modernity will not be this interpretation. Only with the modern development (individual and reflective) of subject the evil (modernization) be held. The tradition and the two poles of modernity, therefore, be in a constant stress of competition and alliance. This tension, simile the issues, is perhaps the best expression of this diagnosis in time.

Keywords: Tradition, modernity, allegory; English literature.

Sumário

Introdução.....	9
CAPÍTULO 1 – Um Mito Fantasmagórico.....	22
I. Uma queda: o desaparecimento da fantasia	22
II. Um mito em élfico	37
III. Épica: entre a empiria e a fantasia.....	45
IV. Morte, história e alegoria.....	51
CAPÍTULO 2 – Reminiscências de um narrador.....	56
I. Épica e reminiscência	56
II. Duas facetas do narrador.....	58
III. Figuração religiosa	67
IV. Hierarquização tradicional: a religião como elemento civilizador .	85
CAPÍTULO 3 – Unilateralidade e ambivalência: outro modernismo	97
I. As manifestações do Mal: dominação e técnica.....	97
II. Modernismo a contragosto: individuação e desenvolvimento	109
III. Estado <i>versus</i> individuação: a política da contradição	120
Considerações Finais.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139

Introdução

*[...] a verdade era desesperadamente importante, e no final precisei ser rude.
(Gandalf – TOLKIEN, 2000, p. 58)*

Boa parte dos textos que pretendem analisar uma obra literária – ou qualquer outro objeto artístico-cultural – iniciam suas discussões expondo um breve e amplo contexto histórico no qual esta determinada obra se insere. Mas o que fazer quando o principal objetivo de uma análise é expor, mesmo que de maneira tortuosa e indireta, este contexto histórico político e cultural? Pois este é o objetivo deste trabalho. Intentamos discutir a relação existente entre *O Senhor dos Anéis*, de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), e seu contexto. Ou melhor, intentamos indicar e discutir qual o “diagnóstico do tempo” fornecido por esta obra de Tolkien.

O Senhor dos Anéis foi publicado, originalmente na Inglaterra, em três volumes durante os anos de 1954 e 1955. Esta narrativa não é, de forma alguma, uma trilogia, mas uma história única dividida em três partes, por sua vez, cada parte divide-se em dois livros cada. A organização da obra na ordem, portanto, é: *A Sociedade do Anel* (Livros I e II), *As Duas Torres* (Livros III e IV) e *O Retorno do Rei* (Livros V e VI).

Esta obra, como nos diz o próprio Tolkien, foi composta “em intervalos entre os anos de 1936 e 1949” (TOLKIEN, 2003, p. XIII). O período de sua escrita nos leva a pensar de imediato numa relação com a Segunda Guerra Mundial e, como salientam alguns de seus críticos¹, este foi um dos caminhos de análise seguido desde a publicação da obra. Seguindo a perspectiva de White (2001), percebemos que a maior parte das análises que se nortearam simplesmente por esta aproximação não conseguiram dar conta da complexidade da narrativa (nem da Segunda Guerra) e realizaram transposições diretas dos acontecimentos da narrativa para os da Segunda Guerra, como se as “histórias” se confundissem.

¹ Notoriamente López (1997 e 2004), White (2001) e Stanton (2002).

Não seguiremos este caminho. A narrativa mantém, certamente, um diálogo com a contemporaneidade de sua escrita, todavia, este diálogo é mediado. O modo como esta mediação é configurada nesta obra especificamente é um dos pontos que teremos que elucidar no desenvolvimento deste trabalho, para assim alcançar nosso objetivo.

O Senhor dos Anéis não é a primeira obra de ficção publicada por Tolkien. Antes disso ele já havia publicado alguns contos em revistas e/ou coletâneas, além é claro de outro livro: *O Hobbit*, do qual primariamente *O Senhor dos Anéis* seria uma continuação. O último, entretanto, tornou-se sua principal obra publicada em vida. *O Silmarilion* pode ser visto por alguns como a verdadeira “obra-prima” de Tolkien, mas foi publicado somente após sua morte, e para isto teve de ser “compilado” por seu filho, Christopher Tolkien².

Embora mantenha certa continuidade temporal e algumas personagens em comum com *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* distancia-se, e muito, de seu predecessor. Nas palavras de Stanton (2002), por exemplo: “o paternalismo e o preciosismo que prejudicam *O Hobbit* estão ausentes em *O Senhor dos Anéis*” (STANTON, 2002, p. 17). Estas, certamente, não são as únicas diferenças entre as narrativas. Poderíamos fornecer uma lista destes elementos divergentes, mas apenas indicar as diferenças de tom, textura e profundidade deve bastar para os objetivos deste trabalho. Estas diferenças ocorrem, principalmente, porque por mais que ambas as narrativas sejam repletas de seres fantásticos e magia, apenas *O Hobbit* se mostra “vestido para crianças”; este seria o motivo do “paternalismo” e do “preciosismo” destacados por Stanton.

Mesmo tendo sido escrito como que “vestido para crianças”, *O Hobbit* foi um grande sucesso de vendas na ocasião de seu lançamento, mas não pode ser comparado a *O Senhor dos Anéis* neste quesito. Afinal, “*O Senhor dos Anéis*, nos países de língua inglesa, só vendeu menos [exemplares] que a Bíblia” (KYRMSE, 2003, p. 137). A repercussão de *O Senhor dos Anéis*, entretanto, não pode ser medida apenas por este dado que também é lembrado por White (2001) e por López (2004), entre outros.

Logo após seu lançamento, a obra de Tolkien foi alvo de inúmeras críticas nos suplementos literários dos jornais de língua inglesa, críticas, vale ressaltar, muito

² O *Silmarilion* não foi a única obra póstuma de Tolkien publicada por seu filho. Devemos adicionar a lista *Os Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média* e os doze volumes da *História da Terra-média*, entre outros.

antagônicas entre si. Apenas para ilustrar esta questão podemos nos debruçar sobre a apreensão de W. H. Auden de um lado, citado por quase todos os trabalhos sobre *O Senhor dos Anéis* que temos acesso:

W. H. Auden, que escreveu em *The New York Times*: “... nenhuma ficção que já li nos últimos cinco anos me proporcionou maior alegria.” E um mês depois, acrescentou mais forte apoio quando, numa entrevista de rádio, declarou: “Se alguém não gostar, eu nunca mais vou confiar em seu julgamento literário sobre qualquer outra coisa.” (WHITE, 2001, p. 208)

Em contrapartida, surgiram opiniões que depreciaram a narrativa de Tolkien, e são tão categóricas como a citada acima. Edmund Wilson em 1956, por exemplo, nos diz de *O Senhor dos Anéis*:

Ficamos perplexos ao pensar por que o autor terá suposto que escrevia para adultos. É bem verdade que há alguns detalhes um tanto desagradáveis para um livro infantil, mas, exceto quando é pedante e também aborrece o leitor adulto, há pouca coisa no *Senhor dos Anéis* acima da inteligência de uma criança de sete anos. [...] A prosa e os versos estão no mesmo nível de amadorismo professoral. [...] O herói não sofre sérias tentações; não é seduzido por nenhum encantamento pérfido, é aturdido por poucos problemas. [...] Ao final deste longo romance, eu ainda não tinha uma concepção do mago Gandalf, que é uma figura primordial, nunca fora capaz de visualizá-lo de qualquer modo. [...] Esses personagens que não são personagens estão envolvidos em intermináveis aventuras, a pobreza de invenção demonstrada parece-me, quase patética. (WILSON *apud* KYRMSE, 2003, pp. 135-136)

De um lado uma exímia obra-prima, de outro um “lixo juvenil” como o mesmo Wilson o definiu em outra ocasião. As controvérsias sobre Tolkien e sua principal obra não param por aí. Alguns dirão que é um romance, outros dirão que se trata de um mito, alguns, ainda, que é um conto de fadas, entre muitas outras possibilidades. Apesar da contrariedade entre estas apreensões, durante a década de 1960, poderemos observar um grande impacto exercido por esta obra principalmente nos países de língua inglesa (mas não somente neles). Neste período, a utilização de *botons* com os dizeres “Frodo’s live!” era comum em universidades dos E.U.A. como destacam Stanton (2002) e White (2001). Ao tentar explicar o motivo do sucesso desta obra, López (2004) nos dirá que não se resignou à década de 1960, ainda que concorde

que durante este período a difusão da obra foi bastante marcante. Nas palavras da autora:

[...] a atmosfera impregnada de revolta contra o *establishment* favorecia o cultivo de universos alternativos à realidade cotidiana vigente. Além disso, a forte coerência interna da obra e o aprofundamento mítico de suas narrativas tornaram-na particularmente atraente para uma geração que negava o pragmatismo capitalista vigente. (LÓPEZ, 2004, p. 23)

Os “novos” movimentos sociais e culturais que surgiram na década de 1960, que López (2004) chama de “contra-cultura”, mantinham entre si um núcleo comum. As divergências políticas e econômicas que guiavam a “Guerra Fria” e a crítica comunista ao capitalismo não eram centrais nestes movimentos, embora ainda criticassem o capitalismo ocidental e seu modo de vida. Há neste período, como lembra Hobsbawm (2002), uma tentativa de superação da divisão entre o pessoal e o político, entre o público e o privado.

Certamente, estes elementos da vida social não se aglutinam como queriam este movimento e seus desdobramentos, mas as tentativas neste sentido são profundas. E neste momento a obra de Tolkien se destaca tanto como instrumento, como expressão desta tentativa. O próprio Hobsbawm indica isto numa pequena passagem de seu texto, que passa despercebida para quem não conhece a obra de Tolkien: “Pink Floyd, ‘A Dialética da Libertação’, Che Guevara, *A Terra Média* e o LSD eram companheiros. Não que as fronteiras [entre o pessoal e o político] estivessem totalmente apagadas [...]” (HOBSBAWM, 2002, p. 281 – *grifo nosso*).

A expressão “Terra Média” que no trecho acima aparece ao lado de Che Guevara como ícone deste movimento, é o “local” onde se passa a narrativa de *O Hobbit* e de *O Senhor dos Anéis*, mesmo que neste caso se refira principalmente ao último. O significado e as diversas implicações do nome “Terra Média” serão discutidos em diversos momentos deste trabalho. Entretanto, antes de prosseguirmos devemos destacar que não foi apenas durante a “revolução dos costumes” que a obra de Tolkien se destacou. Devemos lembrar, antes de tudo, que mesmo que estejamos destacando as implicações nos países de língua inglesa, *O Senhor dos Anéis* foi traduzido para mais de dezenove línguas durante os primeiros anos de publicação.

A primeira tradução brasileira, entretanto, surgiu apenas vinte anos após o lançamento da obra na Inglaterra. Ele foi publicado pela editora Arte Nova, esta

tradução foi classificada como “horrrível” por Kyrmse (2003) e por muitos outros críticos e fãs. Durante o início dos anos 1990, contudo, a editora Martins Fontes publicou a tradução de Lenita Esteves, revista por Kyrmse, um trabalho muito acima qualitativamente da versão anterior.

Este “atraso” no que diz respeito a uma tradução de qualidade para o português do Brasil não impediu o surgimento de leitores interessados, ou melhor, devotados à obra de Tolkien no país. Ronald Kyrmse, por exemplo, foi um dos primeiros entusiastas de Tolkien e um dos fundadores da “Ordem do Sul”, a primeira associação de fãs de Tolkien no Brasil e a única em “funcionamento” no hemisfério Sul durante a década de 1980. Nos dias de hoje, contudo, muitas outras associações surgiram ao redor do mundo, no Brasil por exemplo, temos “Valinor”, “O Conselho Branco”, entre inúmeras outras associações sem contar a própria “Ordem do Sul”.

Houve ainda, dois grandes impulsos para a difusão de *O Senhor dos Anéis* que devemos ressaltar: a produção cinematográfica da narrativa e o jogo de RPG (Role Playing Games). Este último, criado durante a década de 1970, possui uma forte influência da narrativa de Tolkien em seu desenvolvimento³, mas o grande impulso veio com os jogadores posteriores que “descobriram” *O Senhor dos Anéis* através de seu envolvimento com o RPG, como indica Carvalho (2007).

Embora o RPG tenha sido uma das vias de difusão de *O Senhor dos Anéis* e, também, das outras obras de Tolkien, após a década de 1960, presenciamos uma grande “explosão” desta obra após a filmagem de Peter Jackson lançados em 2001, 2002 e 2003 mantendo a divisão em três volumes. Nem todos sabem que esta não foi a primeira tentativa de adaptar a obra de Tolkien para o cinema. Já em 1958, Morton G. Zimmerman se interessou em filmar *O Senhor dos Anéis*, mas Tolkien detestou a sinopse e não permitiu que o projeto tivesse prosseguimento. Entretanto, em 1978, Ralph Bakshi lança a primeira parte da história no cinema. Ele dividiu a história em apenas duas partes, contudo, este filme foi um verdadeiro fracasso e a segunda parte do filme nunca chegou a ser feita.

³ Esta aproximação entre a narrativa de Tolkien e o RPG pode ser vista mais claramente no primeiro “sistema” deste jogo: *O Dungeus And Dragons* (D&D). Embora, não seja o único sistema que a narrativa exerce alguma influência. Recentemente esta influência se tornou incontestável, quando foi lançado um sistema de jogo que se passa na própria “Terra-média”.

Já com os filmes de Peter Jackson as coisas foram diferentes. Alcançou um imenso sucesso de público e, no mínimo, contribuiu muito para a difusão da obra de Tolkien. Tanto que alguns acreditam que o sucesso da narrativa de Tolkien se deve apenas a esta grande produção de Hollywood. Mas este não é o caso de *O Senhor dos Anéis*. Para demonstrarmos mais claramente podemos retornar à Inglaterra. Em 1997, portanto, antes do lançamento dos filmes de Peter Jackson, uma grande livraria da Grã-Bretanha (Waterstones) fez uma pesquisa para saber qual o livro do século XX preferidos de seus leitores e:

Para muitos, o resultado foi um choque. Em toda a Grã-Bretanha, votaram 25 mil pessoas e mais de um quinto delas colocou *O Senhor dos Anéis* como a primeira escolha, derrotando *1984*, de George Orwell, o segundo lugar. Na verdade, *O Senhor dos Anéis* alcançou o primeiro lugar em 104 das 105 filiais da livraria. A singular exceção foi no País de Gales, onde *Ulisses*, de Joyce, empurrou Tolkien para o segundo lugar. A reação do *establishment* literário a isso foi imediata e mordaz. (WHITE, 2001, p. 244)

Como já salientamos, as opiniões acerca de *O Senhor dos Anéis* são muito controversas, portanto, quando o resultado desta pesquisa foi divulgado boa parte dos jornalistas e críticos literários da Grã-Bretanha “lamentaram” a “falta de senso artístico” dos leitores entrevistados e tentaram de todos os modos desacreditar a pesquisa da Waterstones. Mas, como descreve o mesmo White (2001), as tentativas de substituir esta pesquisa por outra com um melhor “senso artístico” mostraram-se, na melhor das hipóteses, infrutíferas:

E assim, na tentativa de provar que estavam certos, os “literati” do *Daily Telegraph* decidiram organizar sua própria votação, em que pediram aos seus leitores para eleger seu livro e autor preferido. *O Senhor dos Anéis* e Tolkien foram eleitos o livro e o autor preferidos dos leitores. Isto só acrescentou sal às feridas, e gritos de jogo sujo continuaram a ser ouvidos, mas agora mais amortecidos. Dois meses depois, a Sociedade Folio realizou uma votação entre seus 50 mil membros; não se deu permissão de voto a ninguém de fora. Dez mil membros responderam. *O Senhor dos Anéis* ameculhou 3 mil 720 votos, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen foi o segundo, com 3 mil 212[...] (WHITE, 2001, pp. 245-246)

Este pequeno recorte sobre a influência de *O Senhor dos Anéis* e, em menor grau, do restante das obras de Tolkien nos ajudam a compreender a motivação inicial desta pesquisa. Poderíamos ampliar muito o leque de influência desta obra, o fenômeno *Harry Potter* dos últimos anos, no qual claramente (e confessamente) a autora é

influenciada por Tolkien; ou ainda poderíamos citar bandas como *Blind Guardian* que dedicaram músicas e, neste caso, álbuns inteiros à Terra-média e a Tolkien. Todavia, compor, mesmo que de maneira sucinta, toda a gama de obras e/ou autores de todas as áreas influenciadas por *O Senhor dos Anéis* seria objeto para outra pesquisa.

Mas nossa intenção neste breve recorte é destacarmos a necessidade de análise desta obra que tanto repercutiu na sociedade ocidental. Certamente, esta repercussão foi mais abrangente e profunda nos países de língua inglesa, porém não se restringiu a estas fronteiras. Por ser um texto que representa um mundo muito distante do cotidiano do século XX, pouco se tentou fazer para exprimir a localização histórica da obra e seu “diagnóstico do tempo”, exceto pelas tentativas de ligar a narrativa de *O Senhor dos Anéis* diretamente à Segunda Guerra Mundial ou à biografia de Tolkien.

Nosso objetivo, portanto, será discutir justamente esta relação da obra com seu contexto. Certamente, algumas informações biográficas sobre o autor podem nos auxiliar em nossa análise, mas queremos evitar abordagens restritivas neste sentido. Tolkien nasceu em 1892 na África do Sul onde seu pai era gerente de um banco. Durante sua primeira infância “uma tarântula [...] o picou quando ele mal começara a andar. [...] o vulto da aranha deve tê-lo impressionado o bastante para explicar a inclusão de aracnídeos malévolos no *Hobbit*, no *Senhor dos Anéis* e no *Silmarillion*.” (KYRMSE, 2003, p. 4). Esta forma de análise será evitada em nossa discussão.

Por mais que seja interessante conhecer alguns elementos da biografia de Tolkien, ao menos, para nos localizarmos e explicar algumas das análises feitas até aqui sobre sua obra, transpor acontecimentos de sua biografia para obra sem nenhuma mediação é certamente um erro. Não queremos entrar no mérito de “se” a motivação de Tolkien, para esta particularidade da obra, foi ou não esse elemento de sua biografia. Este tipo de abordagem não nos aproximaria de nosso objetivo.

Embora tenha nascido na África do Sul, Tolkien mudou-se muito novo para Inglaterra com sua mãe e seu irmão. O pai, que deveria segui-los quando possível, faleceu pouco tempo depois. Quando ele estava com doze anos de idade sua mãe também faleceu pouco depois de se converter ao catolicismo e sua guarda legal ficou ao encargo de um certo padre Francis Morgan. É interessante notar que Tolkien permaneceu como um católico convicto e devotado durante toda a vida, ressaltando em todas as oportunidades que mantinha a escolha de sua mãe.

Apesar das muitas dificuldades, Tolkien conseguiu uma bolsa de estudos para o curso universitário e, em 1915, se formou em Oxford. Ele também participou da

Primeira Guerra como tenente, antes de trabalhar como filólogo no *Oxford English Dictionary*. Durante a década de 1920, iniciou sua carreira como professor universitário na universidade de Leeds e alguns anos depois, retornou a Oxford, então como professor onde permaneceu até sua aposentadoria.

Em Oxford, durante a década de 1930, Tolkien participava de um grupo informal de literatos, os *Inklings*. Não havia nenhum padrão nas reuniões deste grupo, geralmente os membros liam seus textos em voz alta para o restante, que faziam críticas, sugestões ou elogios, em meio às conversas informais e algumas bebidas. Segundo White (2001), quase todo *O Hobbit*, além de boa parte de *O Senhor dos Anéis*, foram lidos para este grupo conforme os capítulos eram escritos. Um dos membros dos *Inklings* era o amigo mais íntimo de Tolkien, C. S. Lewis⁴, que também teria lido ali *As Crônicas de Nárnia*.

Não pretendemos aqui perpassar todos os pormenores da vida de Tolkien. Esses poucos dados serão suficientes para o desenvolvimento de nossa análise. Mesmo porque se pretendemos analisar esta obra em uma relação com seu tempo, devemos buscar as perguntas na própria obra. Não nos auxiliaria em nosso objetivo enumerar todos os detalhes da vida de Tolkien, ou todos os eventos históricos que ocorreram durante a composição da narrativa. Devemos perceber a relação de *O Senhor dos Anéis* com o seu tempo de outra maneira. Nos dizeres de Gagnebin (2004), o que intentamos é perceber:

História e temporalidade [...] concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição. (GAGNEBIN, 2004, p. 11)

Nesta perspectiva, os aspectos em que a narrativa dialoga com sua contemporaneidade estão contidos nela mesma. Precisamos, então, a partir da própria obra perceber sua historicidade, mas, como fazer isto? Há diversas formas de análise literária nas ciências humanas, mas cada método utilizado tem seus pressupostos, suas perguntas e suas possíveis respostas. Cada abordagem, portanto, tenta responder uma

⁴ Escritor britânico e professor de literatura em Oxford e Cambridge. As suas *Crônicas de Nárnia* também ganharam versões cinematográficas nos últimos anos na esteira de *O Senhor dos Anéis*. Vale a pena ressaltar que um dos motivos de Tolkien negar que sua obra fosse uma alegoria, segundo White, é que Tolkien detestou a alegoria desta obra de C. S. Lewis.

questão central. A própria escolha por tentar estabelecer uma “relação intensiva” com o tempo já se mostra como escolha metodológica.

O primeiro ponto que podemos destacar aqui é que não elencaremos todos os eventos históricos ocorridos durante a composição da obra, nem tentaremos explicar a composição da obra a partir destes eventos. Nosso caminho será o oposto: partindo da obra elucidaremos uma determinada apreensão deste momento histórico, em outras palavras, tentaremos indicar como eventos, pensamentos, desejos e medos deste período são incorporados e explicados pela obra. Este tipo de abordagem tem a vantagem, se empreendido corretamente, de perceber alguns aspectos históricos apreendidos pela obra contra a própria vontade do autor.

Podemos dizer que buscamos indicar qual a apreensão histórica nesta obra de Tolkien e não segundo o próprio Tolkien. Esta diferença foi muito bem indicada por Gagnebin (1994) ao discutir a análise de Walter Benjamin sobre a apreensão de modernidade (portanto, apreensão histórica) de Baudelaire: “Benjamin descobre *em* Baudelaire uma modernidade muito mais ambígua e rica que nem sempre coincide com a modernidade *segundo* Baudelaire.” (GAGNEBIN, 2004, p. 49). Perceber esta diferença entre a apreensão da obra e a apreensão do autor sobre determinado tema, no caso apreensão do momento histórico, é possível apenas quando se adota uma metodologia que perceba a obra como uma totalidade em si mesma, como mônada, para utilizarmos a terminologia de Benjamin, tomada de empréstimo de Leibniz. É isto que intentamos neste trabalho.

Esta abordagem nos distanciará do restante da crítica sobre a obra de Tolkien a que tivemos acesso, como discutiremos no primeiro capítulo. Nele, tentaremos retomar algumas das apreensões das críticas feitas até aqui, tanto sobre *O Senhor dos Anéis* como sobre a obra literária de Tolkien de um modo geral. E discutiremos, entre outras coisas, as dificuldades de se classificar esta obra como sendo pertencente a esta ou aquela forma. Um ponto em comum desta crítica que podemos antecipar é que, de modo geral, ela não separa a obra literária de Tolkien de suas obras teóricas ou de suas opiniões e intenções. Nossas discordâncias, portanto, serão fruto, antes de tudo, de nossa escolha metodológica.

Há dois extremos possíveis na análise de objetos artístico-culturais que queremos evitar. O primeiro deles é ver a obra literária em sua versão completamente subjetiva, segundo a qual a obra surge apenas e tão somente pelo trabalho do “gênio” ignorando os aspectos históricos que ajudam a determinar a composição da obra. O

segundo seria encarar a obra como um tipo de reflexo de seu tempo histórico. Este tipo de apreensão pode gerar inúmeros problemas, se é um reflexo deve ser equivalente de seu tempo histórico e sabemos que não é o que ocorre, nem mesmo em textos ditos realistas.

Poderíamos dizer que é um reflexo proporcionado por um espelho não-plano, onde alguns elementos seriam ocultos, distorcidos, diminuídos ou ampliados de acordo com a deformidade do espelho, ou melhor, de acordo com a visão de mundo do autor. Ainda assim, nos parece que a teoria do reflexo não dá conta completamente da complexidade do objeto artístico cultural. Muito se falou sobre isto na sociologia, na filosofia e na teoria literária e discutir isto longamente nos afastaria de nosso objetivo. O que intentamos aqui, concordando com Waizbort, é compreender a obra de uma maneira que dê conta da objetividade e da subjetividade presentes nela mesma:

Não se trata, com efeito, de atribuir todo o peso da obra à subjetividade criadora de um gênio ou personalidade, nem por outro lado de defini-la em um paralelogramo cujas forças seriam meio e momento. Compreender a obra significa ser capaz de captar essa tensão de forças que se configura entre uma subjetividade e a objetividade do mundo na qual ela existe e que em alguma medida também a modela. (WAIZBORT, 2007, pp. 265-266)

O trecho acima embora utilizado originalmente num contexto muito diverso do nosso, resume bem nossa intenção. Excluir a influência do tempo e do meio na composição da obra vendo-a como trabalho de “gênio” é um atentado contra a própria obra na medida em que esta é, também, uma expressão da temporalidade em que foi criada. Resumir a criação artística a um “paralelogramo de forças” é o que Gagnebin (1994) chamou de “relação extensiva com o tempo”, como se a obra não fosse criada no tempo e sim em paralelo para que depois pudesse ser comparada ao momento histórico adequado. Portanto, compreender a obra em sua relação intensiva com o tempo significa analisar o resultado da tensão entre o autor e seu tempo, e o *locus* do qual devemos partir para alcançar isto é a própria obra, pois é aqui que esta tensão ganha corpo e expressão.

Para iniciarmos uma análise partindo da própria obra como intentamos é necessário enfrentarmos a princípio a seguinte questão: quem conta a história? No caso de *O Senhor dos Anéis* ela nos é contada da perspectiva dos “hobbits”. Esta constatação, que está longe de encerrar a questão, nos permite iniciar o processo de compreensão da narrativa com um bom ponto de apoio embora gere, desde já, um problema que não

pode ser ignorado: o que é um hobbit? Este é o primeiro ponto que precisamos enfrentar para podermos discutir a narrativa. Precisamos saber, ao menos, que tipo de ser é este. Eles são uma “raça” completamente nova? Ou ainda, são variações de algum ser “mágico” ou “real” anterior?

No prólogo da narrativa há uma longa descrição dos hobbits. Eles são menores que os anões medindo em média um metro e vinte centímetros e possuem uma leve tendência a acumular gordura na barriga, mas ainda assim são ágeis. O que nos leva a supor que são uma “raça” completamente diferente. Entretanto:

É fato que, apesar de um estranhamento posterior, os hobbits são nossos parentes: muito mais próximos que os elfos, ou mesmo que os anões. Antigamente, falavam a língua dos homens, à sua própria maneira, e em grande parte gostavam e desgostavam das mesmas coisas que os homens. Mas qual é exatamente nosso parentesco não se pode mais descobrir. (TOLKIEN, 2000, p. 2)

Podemos considerar, portanto, os hobbits como sendo algum tipo de “variante” dos humanos. O que significam as diferenças entre os homens e os hobbits (sua baixa estatura, por exemplo) na estrutura da narrativa é algo que não podemos responder antes de ponderar sobre outros elementos desta obra. Podemos adiantar, todavia, que de todos os “povos livres” que aparecem na narrativa, os “hobbits” são os mais imediatistas. Todas as coisas pequenas ou grandiosas, terríveis ou belas, boas ou más, na própria interpretação da narrativa que não influenciem diretamente suas vidas são desconsideradas, desacreditadas e/ou ignoradas pelos hobbits em geral. A advertência do “Feitor” para seu filho “Sam” logo no início da narrativa é um bom indício deste imediatismo: “- *Elfos e Dragões!*, digo eu para ele. *Repolho com batatas é melhor para você e para mim. Não vá se misturar com os negócios que não são para o seu bico, ou você vai arranjar problemas muito grandes para você [...]*” (TOLKIEN, 2003, p. 24 – grifo do autor).

Notemos que os “Elfos e Dragões” no trecho acima correspondem apenas às “histórias” sobre estes seres que Sam ouvia, e não necessariamente a “existência deles”. Por não ser de uso imediato estas histórias geram problemas. Com isto em mente, devemos saber o que conta *O Senhor dos Anéis*.

O livro narra como Frodo Bolseiro (um hobbit) descobre que o anel mágico que lhe foi deixado de herança por seu primo Bilbo Bolseiro (protagonista de *O Hobbit*) é, na verdade, um objeto de imenso poder que coloca em risco a vida e a liberdade de

todos os habitantes da Terra-média. O Anel, portanto, precisa ser destruído. Frodo, então, parte do *Condado* (Shire), o pequeno “país” de seu povo, em busca d’A *Montanha da Perdição*, lugar em que o Anel foi forjado e o único local da Terra-média em que efetivamente ele pode ser destruído.

Em sua jornada para a destruição do Anel, Frodo passa por diversos locais da Terra-média, conhece inúmeras pessoas de muitos povos diferentes, algumas das quais o acompanham por algum tempo. Entre eles está Aragorn, um rei em exílio, que reassumirá seu trono ao fim da narrativa. O Anel é destruído (mesmo que Frodo tenha se recusado a fazê-lo no último instante) e juntamente com o Anel, o seu Senhor, Sauron, o inimigo de todos os “povos livres” da Terra-média.

Assim termina a “Terceira Era” da Terra-média, mas como entender a estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis*? O segundo capítulo de nosso trabalho será destinado, entre outras coisas, a discutir como se apresenta esta estrutura narrativa. Aqui, tentaremos delimitar como são feitas as inúmeras incursões ao passado na obra e a visão de história e temporalidade decorrente destas incursões, bem como, sua apreensão religiosa; dois fatores intrinsecamente ligados nesta narrativa.

Embora, apareça posteriormente na exposição do trabalho, a discussão posta aqui está presente também em todo o desenvolvimento do argumento desta introdução e do primeiro capítulo. A escolha por esta ordem de exposição visa facilitar o entendimento do trabalho, pois algumas categorias e apreensões do primeiro capítulo são centrais para vislumbrar a estrutura narrativa. Juntos estes dois capítulos apontam para a última parte deste trabalho, o terceiro capítulo que, por sua vez, será destinado à discussão da relação da obra com os aspectos contemporâneos de Tolkien mais diretamente.

Tentaremos, também no terceiro capítulo, delimitar a natureza do “Mal” nesta narrativa e indicar como a existência da subjetividade moderna nesta obra dá certa ambivalência à modernidade presente em *O Senhor dos Anéis*, entre outros elementos. Neste ponto também poderemos elucidar, mesmo que indiretamente como o imediatismo dos hobbits – ou melhor, como a superação deste imediatismo por alguns hobbits – pode fornecer uma interpretação rica e ambivalente da contemporaneidade da obra.

Antes de iniciarmos nossa discussão propriamente dita nos cabe, contudo, ressaltar a imensa dificuldade encontrada pela crítica em “classificar” *O Senhor dos Anéis*. Embora o modernismo (em todas as suas variações) dominasse o cenário cultural

européu, nenhuma crítica relaciona a obra de Tolkien ao modernismo ou a nenhum outro “movimento cultural” contemporâneo da obra. Implicitamente, nossa discussão toca no motivo deste posicionamento peculiar da crítica.

CAPÍTULO 1 – Um Mito Fantasmagórico

I. Uma queda: o desaparecimento da fantasia

[...] não acredito que o mundo à nossa volta possa ser o mesmo de antigamente, ou mesmo que a luz do sol possa brilhar com a mesma intensidade. Receio que aos elfos restará, na melhor das hipóteses, uma trégua durante a qual poderão passar para o mar sem serem molestados e deixar a Terra-média para sempre. (Haldir – TOLKIEN, 2000, p. 363)

A viagem de Frodo pela Terra-média leva ao fim da Terceira Era e, diferentemente do que parece a primeira vista, apesar de o “inimigo dos povos livres” ser derrotado, o final de *O Senhor dos Anéis* não é um típico *happy end*. O tom da narrativa é de pesar, é um lamento por um mundo que não existe mais, um mundo que foi destruído e/ou superado. O grande eixo desta “perda” é identificado em maior ou menor grau por todos os críticos de Tolkien a que temos acesso, entretanto, quem melhor o caracteriza é López (1997), mesmo que não leve sua identificação às últimas conseqüências. Isto ocorre porque o eixo da “perda” que perpassa toda a narrativa é um eixo de cunho histórico que, no mínimo, não corresponde ao foco da discussão desta autora. Ao não centralizar esta característica como viés de sua discussão, López (1997) acaba reduzindo toda força do argumento do “pesar” pelo término de um determinado mundo:

A nova Idade, com a chegada do domínio do mundo pelos homens prefigura-se no real significado da narrativa em *The Lord of The Rings*. [...] O domínio do Homem, privilegiando a razão, bane de seus territórios as criações da Fantasia e opta por perder-se delas. Este aspecto não deixa de ter alusões ao que aconteceu a partir do século XVIII, com o privilégio da razão em detrimento dos

processos irracionais, para o prejuízo do equilíbrio do homem.
(LÓPEZ, 1997, p. 48)

A perda da fantasia destacada por López neste trecho é o que dá o tom da narrativa de *O Senhor dos Anéis*, este é o mundo que foi perdido, o mundo da fantasia. Claramente este aspecto da narrativa está ligado ao advento da modernidade e ao processo de racionalização vinculado a ela, a identificação do século XVIII com o início deste processo aludido pela narrativa já nos permite identificar este fator. Entretanto, os aspectos históricos e sociais desta afirmação são minimizados pela crítica de um modo geral. Mesmo neste trecho de López podemos perceber isto; – “não deixa de ter alusões...” nos indica que as características históricas e sociais não serão priorizadas nesta análise.

Outro ponto que poderíamos destacar neste trecho diz respeito à utilização da expressão “processos irracionais” para delimitar o que López (1997) chama de “Fantasia”. Se lembrarmos que as noções de mito, religião e fantasia (que constituem conceitos e apreensões diferentes entre si) no interior da narrativa estão entrelaçadas e se confundem, a aproximação de López (1997) se torna, no mínimo, temerária. Poderíamos indicar problemas na apreensão direta de fantasia com irracionalidade, mas estes problemas são ampliados pela particularidade da obra de Tolkien que López (1997) certamente não ignora como ficará claro no decorrer deste trabalho.

Mesmo acreditando que, neste trecho, López queira apenas marcar a correlação de *O Senhor dos Anéis* com o aumento da influência do processo de racionalização ligado à modernidade, não poderíamos deixar de destacar que esta apreensão pode levar-nos a cometer alguns equívocos na apreensão da “fantasia” presente em *O Senhor dos Anéis*.

Ao final de sua análise, López, tenta novamente retomar alguns aspectos da modernidade que perpassam a obra de Tolkien que, segundo ela, estaria apenas na “ruptura” da linguagem no decorrer da narrativa e no aspecto “fragmentário” do “homem moderno” criticado por Tolkien e “superado” por este em sua obra. Nas palavras da autora:

Inferimos, assim, que a obra de Tolkien, não obstante suas profundas raízes medievais como traço dominante, também encontra expressão na ruptura característica de sua contemporaneidade. Como já afirmamos, a ruptura na obra de Tolkien não se dá pela forma na sua estrutura narrativa. Ainda assim, podemos refletir sobre como o conceito de “ruptura” no

século XX poderia aproximar-se de sua proposta literária. Vemos a obra de Tolkien como a busca de uma nova percepção da realidade. Ainda que trilhasse caminhos estéticos bastante diferentes de seus contemporâneos, também buscou na ruptura dos padrões lingüísticos uma outra percepção da realidade: uma percepção mítica, cuja reflexão se instaurou simbolicamente na narrativa, como reflexo de arquétipos. Tolkien parece querer reencontrar, com o fazer estético, a integridade do homem contemporâneo, revitalizando significados esquecidos, rompendo com uma visão “técno-científica” auto-laudatória. (LÓPEZ, 1997, p. 216)

Em um primeiro momento, os dois trechos desta autora destacados aqui parecem chocar-se entre si. Se a estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis* caminha para a perda da fantasia devido ao aumento de uma racionalidade instrumental – ou técnico-científica – como destacado nos dois trechos, a “ruptura dos padrões lingüísticos” como instrumento de “uma outra percepção da realidade” não pode ser a única manifestação da modernidade nesta narrativa. Mesmo porque os “processos irracionais” abandonados pelo homem moderno não se encontrariam apenas na linguagem. Por isso, entre outros motivos, é que esta apreensão direta de fantasia com “processos irracionais” empreendida por López contém alguns problemas de grande repercussão teórica.

Ainda assim, a própria percepção destacada pela autora do homem moderno como “fragmentário” é uma característica que – desde os Românticos de Jena – expressa um rompimento com uma organização social e cultural anterior bem mais abrangente do que López vê.

Entretanto, no trecho de López (1997) também podemos perceber certo cuidado em demonstrar a preponderância das características pré-modernas, suas “profundas raízes medievais como traço dominante” – em demonstrar, portanto, os aspectos tradicionais da narrativa. Isto, principalmente se levarmos em conta os conceitos e/ou expressões utilizados aqui, tais como “mítica”, “simbolicamente” e, principalmente, “integridade” que nesta perspectiva, afastam ainda mais a obra do período em que foi escrito.

Chamamos as “profundas raízes medievais” de aspectos tradicionais e identificamos a noção de ruptura que López atribui à obra de Tolkien como moderna. Mas como entender tradição e modernidade aqui? A utilização destes conceitos, além de outros fatores, nos proporciona um instrumental teórico capaz de identificar o contexto de *O Senhor dos Anéis* num sentido amplo. A própria análise de López nos sugere este

caminho quando cita os componentes medievais⁵ que, segundo ela, comporiam o “traço dominante” da obra. Ao nos aprofundarmos um pouco na discussão destes conceitos nossa aproximação da análise de López (1997), bem como as diferenças de nossas apreensões, ficará mais clara.

Se ampliarmos a noção de ruptura, destacada por López no trecho acima, teremos um bom ponto de partida para a caracterização da modernidade. Ao invés de caracterizá-la como “lingüística”, contudo, intentamos percebê-la como histórica e social num sentido amplo, que incluiria, também, a linguagem.

Muitos teóricos da modernidade, ou da modernização, identificaram numa ruptura histórica e social um eixo fundamental para conduzirem suas discussões. O próprio aumento da influência da racionalidade com vistas a fins, tal como entende Max Weber, demarca esta ruptura. Em seu ensaio *Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva* o autor nos fornece algumas características de duas formas distintas de “agir” dos indivíduos:

[...] “agir em comunidade” para nós significa: 1) um comportamento historicamente observado, ou 2) um comportamento teoricamente construído como sendo objetivamente “possível” ou “provável” e que é praticado por indivíduos, com relação a comportamento de outros indivíduos, podendo ser comportamentos reais ou pensados como potencialmente possíveis. (WEBER, 1995, p. 324)

Este “comportamento historicamente observado” pode ser caracterizado como tradicional, não só pela preponderância das relações interpessoais diretas do segundo item, mas pelo distanciamento do tempo na origem deste agir. Há aqui um ideal de que “sempre foi assim” por isto tal comportamento deveria ser preservado. Pouco antes deste trecho, na mesma página, Weber diz que “neste caso o agir não se orienta por expectativas mas por valores.” (WEBER, 1995, p. 324). A ruptura moderna viria do outro modo de agir definido por ele:

Denominamos “agir em sociedade” um agir em comunidade na medida em que 1) orienta, de maneira significativa, por expectativas que são alimentadas com base em regulamentações, 2) na medida em que tal “regulamentação” foi feita de modo

⁵ Um ponto que merece destaque é que López (1997 e 2004) também menciona características Celtas, Nórdicas, Alquímic, entre outras, todas presentes em *O Senhor dos Anéis*.

puramente racional com relação a fins, tendo em mente o agir esperado dos associados como consequência, e quando 3) a orientação provida de sentido se faz, subjetivamente, de maneira racional com relações a fins. (WEBER, 1995, p. 325)

Podemos dizer que a distinção feita por Weber aqui entre agir em comunidade e agir em sociedade – ou simplesmente entre comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*) – delimita, grosso modo, o agir tradicional e o moderno respectivamente. A diferença estaria na preponderância da mediação de “regulamentações racionais” presente nas sociedades. Em certo sentido, a presença desta mediação será retomada posteriormente na categoria “sociedades complexas” que se refere à modernidade ocidental, em contrapartida das “sociedades simples” para caracterizar o que se chamou aqui de comunidade.

Não estamos dizendo que estas categorias sejam estanques, é possível agir “movido por valores” na modernidade, bem como, se guiar por “expectativas racionais” fora dela. Por mais que estas duas formas de agir não sejam excludentes entre si, entretanto, o processo de desenvolvimento da modernidade faz com que cada vez mais o agir dos indivíduos seja guiado por expectativas e não por valores. É importante destacar aqui que esta “passagem” é vista como processo e não está (e talvez, nem será) completamente concluído

O “privilégio da razão” ao qual López (1997) se referia acima está ligado à passagem da predominância da comunidade para a predominância da sociedade. Há uma cisão aqui que delimita a diferença entre a organização social da modernidade e as demais. Para Weber esta cisão se dá com o aumento da influência da racionalidade com vistas a fins – que vale destacar recebeu um grande impulso no período medieval com as organizações monásticas.

Este processo abrange as diversas esferas da vida e possui muitas formas de manifestação. O desenvolvimento da burocracia, por exemplo, marca esta passagem: “Nos governos públicos e legais [...] a burocracia [...] se desenvolve plenamente [...] apenas no Estado moderno, e na economia privada, apenas nas mais avançadas instituições do capitalismo.” (WEBER, 1982, p. 229). O exemplo da burocracia é interessante, pois marca profundamente a impessoalidade que acompanha o agir em sociedade e suas expectativas racionais, diferentemente do agir em comunidade. Também podemos destacar por este trecho que há muitos “graus” de burocratização, e que ela só se encontra mais desenvolvida da modernidade. Portanto, há uma tensão

dividindo o agir em comunidade e o agir em sociedade que coexistem muitas vezes no mesmo indivíduo, o que queremos destacar aqui é somente a predominância do agir em sociedade na modernidade, por isto, entre outros fatores, é que a burocracia pode se “desenvolver plenamente”.

Neste pensamento, o que Weber denominou de desencantamento do mundo caminha lado a lado com este processo de aumento da influência da racionalidade com vistas a fins. O que López (1997) caracteriza como “perda da fantasia” na modernidade é visto por Weber como elemento constitutivo da própria modernidade e ocorre, em princípio, no seio da esfera religiosa:

Aquele grande processo histórico-religioso do *desencantamento* do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios *mágicos* de busca da salvação, encontrou aqui sua conclusão. (WEBER, 2004, p. 96)

O clímax do processo de desencantamento do mundo, em Weber, ocorre com a ascese cristã do calvinismo, que também seria o comportamento que favoreceu o surgimento do “espírito do capitalismo” e de certo modo, a modernidade nesta definição. Basta para isto observarmos que: “O adversário com o qual teve de lutar o ‘espírito’ do capitalismo [...] foi [...] aquela espécie de sensibilidade e de comportamento que se pode chamar de *tradicionalismo*.” (WEBER, 2004, p. 51).

Se retomarmos a apreensão de López (1997) na qual os “processos irracionais” estão conectados à fantasia, que em *O Senhor dos Anéis* quer dizer também ao mito e à religião, e compararmos com a definição de desencantamento do mundo de Weber veremos que não podemos separar as coisas de modo tão estanque como fez a autora. Afinal, se o processo de desencantamento e, conseqüentemente, o aumento da racionalização se iniciaram na esfera religiosa ela não pode ser posta (mesmo que indiretamente) como um dos “processos irracionais”.

A teoria weberiana, destacada até aqui, em certo sentido corrobora os aspectos modernos de *O Senhor dos Anéis* “destacados” por López (1997). Mas será que poderemos resumir as diferenças entre tradição e modernidade apenas a esta apreensão? Ou ainda, os aspectos destacados por López são as únicas características modernas presentes nesta obra? Podemos antecipar que as respostas para as duas questões são negativas. Porém, não nos basta isto para emprendermos nossa análise.

O primeiro ponto que precisamos destacar é que, pelo menos algumas, das personagens de *O Senhor dos Anéis* são indivíduos modernos. Diferentemente do que afirma López num dos trechos supracitados, nem todas as personagens são “reflexos de arquétipos” típicos de uma literatura pré-moderna. Certamente, se nos focarmos em algumas das personagens, como Elrond, por exemplo, podemos até concordar com López (1997). A impressão de Frodo ao vê-lo pela primeira vez, de certo modo, já nos permite pensá-lo como um arquétipo: “O rosto de Elrond parecia eterno, nem velho nem jovem, embora nele se inscrevesse a memória de muitas coisas, alegres e tristes.” (TOLKIEN, 2003, p. 235). Este “rosto eterno” se expande para a totalidade desta personagem. Mais a frente Elrond diz a Frodo: “[...] minha memória alcança até os Dias Antigos. [...] Já vi três eras do Oeste do Mundo, e muitas derrotas, e muitas vitórias infrutíferas.” (TOLKIEN, 2003, p. 252)

Aqui nos é dito que a memória de Elrond alcança milhares de anos, pois ele viveu estes milhares de anos. Como boa parte das personagens é imortal, isto, por si só não o diferencia, mas Elrond não muda durante toda a narrativa. Melhor dizendo, não há nenhum tipo de mudança ou desenvolvimento desta personagem durante o período que a narrativa abarca, mesmo quando somos remetidos ao “passado” da Terra-média. Isto é, a representação de Elrond é “eterna” e imutável, é uma personagem plenamente estática, um “reflexo de arquétipos”.

Contudo, se focarmos outras personagens isto não ocorre. Uma das primeiras frases de Frodo, quando descobre que está com o anel de poder, nos fornece algumas indicações disto: “... sinto-me pequeno e extirpado de minhas raízes e – bem – desesperado.” (TOLKIEN, 2000, p. 64). O que significa se sentir “extirpado de suas raízes”?

A discussão de Berman (2007), ao analisar o *Fausto* de Goethe, pode nos auxiliar. Ele caracteriza o que Weber chamou de comunidade como “mundo fechado”, e Fausto “[...] está inserido numa sociedade fechada e estagnada, ainda incrustado em formas sociais típicas do feudalismo e da Idade Média: formas como a orientação especializadora que impede seu desenvolvimento, bem como o de suas idéias.” (BERMAN, 2007, p. 57).

Em *O Senhor dos Anéis*, o “Condado” dos hobbits, em certo sentido, pode ser identificado com este “mundo fechado e estagnado”. Quando Frodo percebe que terá de abandonar o “mundo” que conhece, sente pela primeira vez que não pertence mais a ele e isto o apavora; se sente “extirpado de suas raízes”. Mas, se avançarmos um pouco

na narrativa, depois de Frodo ter deixado o “Condado”, veremos nele uma mudança interessante:

Olhando no espelho, assustou-se ao ver uma imagem de si mesmo muito mais magra do que a recordava: a imagem era notavelmente parecida com aquela do jovem sobrinho de Bilbo, que costumava passear com o tio no Condado, mas os olhos o observavam pensativamente.

- Sim, você viu uma ou duas coisas desde que espiou através de um espelho pela última vez – disse ele para seu reflexo. – Mas, desta vez, o encontro foi feliz! (TOLKIEN, 2003, p. 233)

Se num primeiro momento Frodo sente-se completamente “desesperado e extirpado de suas raízes”, quando se olha no espelho algum tempo depois percebe que isto gerou mudanças positivas em si mesmo. Há certa semelhança com o que acontece à personagem Gretchen no *Fausto* de Goethe, conforme Berman a analisa: “[...] enquanto se olha no espelho [...] uma revolução acontece em seu íntimo. De súbito ela se torna reflexiva; capta a possibilidade de se tornar diferente, de mudar – a possibilidade de se *desenvolver*.” (BERMAN, 2007, p. 69).

Neste momento da narrativa, Frodo já deu sinais de seu desenvolvimento; e até o final da narrativa continuará se desenvolvendo. Esta é a segunda vez que Frodo se olha no espelho durante a obra, na primeira, pouco tempo após ter se sentido “desesperado” se condena por acreditar que não será capaz de concluir sua “viagem”. Na segunda oportunidade, expressa no trecho acima, a situação é diferente. Qual o motivo dos “olhos o observarem pensativamente”?

Aqui, ao se olhar no espelho, ele percebe a possibilidade de se desenvolver, de mudar. Em certo sentido, a mudança já havia começado. Seu emagrecimento parece-nos apenas um apoio externo e visível da mudança que estava ocorrendo em seu íntimo. Os olhos observam pensativamente o seu próprio reflexo e percebem a possibilidade de se desenvolver e Frodo expressa isto ao dizer: “Você viu uma ou duas coisas”, da mesma maneira poderia ter dito para seu reflexo “você mudou” e não alteraria o sentido desta passagem.

Podemos dizer que este desenvolvimento individual e reflexivo é típico da modernidade cultural, pois em “[...] tempos como este o indivíduo ousa individualizar-se.” (BERMAN, 2007, p. 32). Este processo de individuação é latente na modernidade como bem observaram Beck, Giddens e Lash (1997), afinal, o que marca a passagem da

tradição para a modernidade e depois para a modernidade reflexiva, no pensamento destes autores, é o aumento crescente da individuação.

Certamente, na estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis* estes desenvolvimentos individuais – do qual Frodo funcionou aqui apenas como exemplo – não são marcados por um pacto com o diabo, como em *Fausto*. Há uma miríade de elementos tradicionais – para não dizer “sagrados” – em *O Senhor dos Anéis*, mas estes elementos não conseguem abafar completamente o imaginário moderno acerca do indivíduo. Voltaremos a isto em diversos momentos de nosso trabalho.

É interessante destacarmos, se ainda não está claro, que de alguma forma a tradição se mantém viva na modernidade. Contudo, a forma que assume esta permanência – que é o que realmente nos interessa – se altera para adaptar-se à nova ordem social. Novamente é a análise de Berman (2007) que nos auxilia nesta discussão, mas dessa vez na sua leitura de Marx:

[...] Marx aponta para o fato de que a sociedade burguesa não eliminou as velhas estruturas de valor, mas absorveu-as, mudadas. As velhas formas de honra e dignidade não morrem; são, antes, incorporadas ao mercado, ganham etiquetas de preço, ganham nova vida, enfim, como mercadorias. (BERMAN, 2007, p. 136)

Esta abordagem nos lembra que a verdadeira mudança efetuada pela modernidade se dá no âmbito material. Por mais que de alguma forma permaneça no imaginário a lembrança da vida tradicional, a modernidade a desfigura, transformando-a em moeda de troca, em mercadoria. Os ideais outrora absolutos, verdade, honra e dignidade perdem sua força no imaginário moderno.

O trecho do *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels, citado à exaustão por Berman (2007), nos fornece elementos para discutir o motivo deste “rebaixamento” dos valores tradicionais, além de indicar outra característica da modernidade não explorada até aqui:

O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens. (MARX *apud* BERMAN, 2007, p. 118)

As formas tradicionais se dissipam aqui – enquanto tradição propriamente dita – porque a “sua aura de idéias e opiniões veneráveis” não suporta a mudança “ininterrupta” das relações sociais, do imaginário, da produção. Algo bastante similar ao que ocorre na estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis*, como apontado por López acima. A “fantasia” ser destruída ou abandonar a Terra-média não indica apenas o aumento da racionalidade mas, também, um aceleração do tempo que também se refere à modernidade.

O que chamamos aqui de aceleração do tempo está intimamente ligado à perda da noção de eternidade. Pois, se “tudo que é sólido desmancha no ar” e “tudo que é sagrado é profanado”, esta noção de eternidade, fruto de uma apreensão religiosa e/ou mágica do mundo, deixa de existir. Aqui o desencantamento do mundo apontado por Weber como tendo ocorrido no seio da esfera religiosa, impregna todos os âmbitos da vida social, e acaba por se voltar contra a própria religião.

A razão instrumental moderna, herdeira da razão iluminista, volta-se contra todas as formas de organização social anteriores: elas devem mudar. E a religião, com suas verdades atemporais e eternas e suas práticas, em certo sentido extramundanas, são um dos alvos – se não o principal – desta nova razão e desta nova organização social. Nada mais é, nem pode ser, eterno.

Habermas (1992) em seu texto *Modernidade: um projeto inacabado* discute o surgimento do próprio termo modernidade. Segundo ele, a primeira utilização foi no século V para marcar o surgimento da “modernidade cristã” em oposição à antiguidade romana. E o termo, para este autor, preserva um aspecto de seu sentido original; modernidade é sempre o termo empregado por uma determinada época para se diferenciar e romper com o passado. Em outras palavras, está sempre ligado ao novo. A nossa modernidade não é diferente, nas palavras do autor:

[...] a modernidade opondo ao clássico o romântico, busca um passado próprio numa Idade Média idealizada. No decorrer do século XIX, *este* romantismo libera aquela radicalizada consciência da modernidade, que se desprende de todos os laços históricos, conservando no todo apenas a oposição abstrata à tradição, à história. (HABERMAS, 1992, p.101)

A ligação existente entre o “novo” e “modernidade” e sua oposição à tradição encontra eco em muitos teóricos. Certamente, esta identificação ocorre, primeiramente por uma ruptura em relação a um passado histórico, como já apontamos.

Mas como antevê o trecho de Marx acima, ganha dimensões gigantescas. A novidade e a mudança não são apenas toleradas, elas são essenciais para a própria dinâmica da modernidade ocidental. O problema desta dinâmica moderna sempre em busca do novo é que, como diz Gagnebin:

[...] o *moderno* não se define mais em relação ao *antigo*, a um passado exemplar ou renegado, mas pela sua abertura ao futuro, pela incessante procura da novidade. Ao se tornar sinônimo de *novo*, o conceito de moderno assume uma dimensão certamente essencial para nossa compreensão de modernidade, mas, ao mesmo tempo, uma dinâmica interna que ameaça implodir sua relação com o tempo. (GAGNEBIN, 2004, p. 48)

Esta dinâmica que “ameaça implodir sua relação com o tempo” é, de certo modo, o que chamamos de aceleração do tempo. Em *O Senhor dos Anéis* isto encontra respaldo de muitas maneiras, ou melhor, esta dinâmica adentra a estrutura narrativa da obra, não como um reflexo, mas é incorporada e se torna constituinte da própria estrutura narrativa. Há nesta obra duas grandes temporalidades: uma tradicional e uma moderna.

A tradicional busca de todas as formas manter-se estática e pode ser ligada prioritariamente aos “imortais” no interior da obra, principalmente aos “elfos”. O desejo de imutabilidade e/ou continuidade é latente na temporalidade assim representada, o seu olhar busca o passado. Podemos dizer que, esta é a temporalidade expressa na maior parte da obra, mesmo que se mostre sempre ameaçada. Entretanto, ao final da narrativa, o temor da perda da temporalidade tradicional se concretiza. Com o desaparecimento da fantasia, os “imortais” são banidos e a temporalidade passa a ser moderna, seu olhar se volta para o futuro e ela é fundada na ruptura, na mudança, na perecibilidade. No desfecho da obra, apenas os “Homens Mortais⁶” permanecem na Terra-média e por isto o tempo de permanência dos seres e das coisas aqui diminui: aqui também nada mais é eterno.

A passagem do domínio da tradição à modernidade na sociedade ocidental é um processo longo e complexo, aqui destacamos, apenas, algumas de suas principais características. Mas não podemos continuar sem deixar claro que este processo é ambíguo na visão de (pelo menos) boa parte dos autores que destacamos. Por um lado

⁶ Um ponto interessante que ressalta o parentesco dos hobbits com os Homens é que os primeiros também são incluídos no grupo dos “Homens Mortais” durante a narrativa.

todos os desdobramentos do desencantamento do mundo expulsam da organização social moderna os elementos mágicos, supersticiosos, hierárquicos, fechados e pretensamente “eternos” da tradição; possibilitando assim o desenvolvimento individual dos homens, ao romper o círculo da tradição uma infinidade de possibilidades se abre para os homens. Por outro lado, na modernidade perde-se a noção de totalidade devido ao aspecto fragmentário do homem moderno, há uma cisão intransponível entre o “eu” e o “mundo”.

Walter Benjamin em seu ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* chega a dizer que, na modernidade, a arte de narrar está morrendo, “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1996f, p. 198). Não conseguimos “intercambiar experiências” porque o processo de individuação da modernidade isola os indivíduos como mônadas. Se na tradição havia uma vivência material capaz de possibilitar uma significação comum, na modernidade isto se perdeu.

Segundo Michel Löwy (1990), a crítica à modernidade na apreensão de Benjamin (mas também na de Marx, de Weber e do jovem Lukács, entre outros) tem um forte componente romântico. Nesta linha, romântico corresponde a uma visão de mundo que perpassa não só a cultura, mas as ciências sociais e a política, e identifica em algum passado pré-capitalista, uma possibilidade de apreensão da totalidade, diferente do caráter fragmentário típico da modernidade. Disto resulta um componente ético de crítica à modernidade, não importando se estes autores vêem uma possibilidade de superação da moderna fragmentariedade. Nas palavras de Löwy:

Na visão romântica do mundo, esse passado pré-capitalista se encontra ornado de uma série de virtudes (reais, parcialmente reais ou imaginárias) como, por exemplo, a predominância de valores qualitativos (valores de uso ou valores éticos, estéticos e religiosos), a comunidade orgânica entre os indivíduos, ou ainda, o papel essencial das ligações afetivas e dos sentimentos – em contraposição à civilização moderna, fundada na quantidade, o preço, o dinheiro, a mercadoria, o cálculo racional e frio do lucro, a atomização egoística dos indivíduos. (LÖWY, 1990, p. 13)

Um ponto interessante na interpretação do componente romântico de crítica à modernidade destacado por Löwy neste trecho é que as “virtudes” das organizações sociais pré-capitalistas – referência ética da crítica – não são, necessariamente, reais e concretas, podem ser apenas imaginárias. A controvérsia acerca deste “passado pré-

capitalista” é tão grande quanto a controvérsia acerca da modernidade, mesmo entre os autores identificados por Löwy como tendo um componente romântico de crítica, já que o passado “pré-capitalista” utilizado como referencial se modifica de um autor para outro.

Um bom exemplo deste antagonismo no tocante a classificação e, podemos dizer diferentes valorizações, do passado “pré-capitalista”, pode ser encontrada na própria utilização dos conceitos de Comunidade (*Gemeinschaft*) e Sociedade (*Gesellschaft*) por diversos autores. O modo como cada autor compreende cada um destes conceitos expressa este antagonismo e – podemos antecipar – esta ambivalência. Berman (2007), por exemplo, caracteriza Comunidade da seguinte forma:

O século XX tem sido prolífico na invenção de fantasias idealizadas da vida em cidadezinhas tradicionais. A mais popular e influente dessas fantasias está no livro de Ferdinand Toennies *Gemeinschaft und Gesellschaft* [Comunidade e Sociedade, 1887]. A tragédia de Gretchen, segundo Goethe, nos fornece o que deve ser o retrato mais devastador, em literatura, de uma *Gemeinschaft*. Tal retrato devia gravar para sempre em nossas mentes a crueldade e brutalidade de tantas formas de vida que a modernização varreu da face da Terra. (BERMAN, 2007, p. 76)

Nesta abordagem, não devemos lamentar em nada a perda da Comunidade, que na visão de Berman, foi “varrida da face da Terra” pela modernização. Podemos notar a divergência com Weber, para quem a comunidade ainda se mantém na modernidade, pois ainda podemos “agir em comunidade”, mesmo que não predominantemente. A visão de Berman é oposta não só a apreensão de Weber, mas de todos aqueles que Löwy considera “românticos”. Contudo, sua abordagem nos é instrutiva, pois mostra uma visão negativa das sociedades tradicionais e suas comunidades, neste aspecto – e somente nele – a visão de Berman sobre a “tradição” não é ambivalente, mesmo que a maneira de encarar a modernidade seja.

Antes de prosseguirmos nossa discussão devemos observar ainda como Löwy indica os conceitos de sociedade e comunidade na apreensão romântica. Devemos ressaltar que o período destacado por ele engloba certamente a discussão de Tonnies, além da do próprio Weber que também cita esta obra na ocasião de discutir o “agir em comunidade” ou o “agir em sociedade” que destacamos anteriormente.

A crítica romântica raramente é sistemática ou explícita e poucas vezes se refere diretamente ao capitalismo como tal. Na sociologia e na filosofia social germânica do fim do século XIX podemos

encontrar algumas tentativas de sistematizações: elas opõem *Kultur*, um conjunto de valores tradicionais – sociais, morais ou culturais – do passado, à *Zivilisation*, o desenvolvimento moderno, “despersonalizado”, material, técnico e econômico; ou *Gemeinschaft*, a velha comunidade orgânica de relações sociais diretas, à *Gesellschaft*, a agregação mecânica e artificial de pessoas em torno de objetivos utilitários. (LÖWY, 1990, p. 36)

Certamente, reduzir a teoria de Weber sobre comunidade e sociedade somente a isto seria um erro. Ainda assim, esta esquematização feita por Löwy pode nos ajudar numa instrumentalização de tais conceitos. Há aqui uma clara oposição entre comunidade e sociedade, a primeira uma estrutura “orgânica”, a segunda “artificial” que corresponde ao que o autor chamou de uma “tentativa de sistematização” da crítica romântica. Esta distinção encontra eco na teoria de Weber – mesmo que ele não seja taxativo e restritivo desta maneira. O importante aqui, contudo, diz respeito à valorização do elemento “orgânico” da apreensão de comunidade.

Enquanto Berman (2007) se mostra extremamente satisfeito com o que ele julga ter sido o término das “comunidades”, que foram “varridas da face da Terra” pela modernização, os autores destacados por Löwy (1990), no trecho acima, possuem uma interpretação diferente. Podemos deduzir deste trecho que eles consideram, ao menos em algum aspecto, a “perda” da “comunidade” como algo a ser encarado com pesar. Nesta abordagem isto é o que caracteriza o romantismo e podemos encarar a visão expressa em *O Senhor dos Anéis* desta maneira. Há aqui um pesar pela perda de um mundo que não mais existe, o mundo da fantasia como disse López (1997) mas também, senão prioritariamente, o mundo da predominância da comunidade.

Notemos que nem todos os ditos românticos execram a modernidade. Boa parte deles, mesmo na visão de Löwy (1990) considera tanto a tradição quanto a modernidade, tanto a comunidade quanto a sociedade, de forma ambivalente. Não precisamos alongar esta discussão, apenas devemos observar que este componente ético de crítica à modernidade, baseado em valores pré-modernos encontra eco não só na filosofia social e sociologia na Alemanha do início do século XX, mas também em *O Senhor dos Anéis*.

A narrativa de Tolkien se mantém, como já dissemos, ligada a uma temporalidade tradicional na maior parte do tempo. Por isto, talvez, boa parte da crítica destaca primariamente os aspectos tradicionais da obra – e certamente eles existem em abundância. Contudo, não há como ignorar que esta narrativa incorpora a mudança e

não a continuidade/eternidade em seu eixo narrativo. Os trechos de López supracitados dão uma clara idéia disto, embora, para a autora, “suas profundas raízes medievais” sejam o “traço dominante”.

A caracterização da visão de mundo romântica feita por Löwy (1990) talvez nos indique, ao menos, alguns elementos para compreender como a obra de Tolkien dialoga com seu contexto político e cultural. A análise de Polachini (1984) que segue, em partes, a linha de pensamento de López, destaca a aproximação de Tolkien com esta apreensão romântica, principalmente quando elenca a “valorização do passado” como um dos temas principais da narrativa.

Devemos lembrar que as análises de Polachini (1984) e López (1997 e 2004) não tinham a intenção, pelo menos não *a priori*, de discutir as relações sociais e históricas que marcam *O Senhor dos Anéis*. Mesmo López (1997), com quem estamos dialogando até aqui, discute pouco a relação da obra com seu contexto histórico mais amplo, mas dentre as críticas a que temos acesso, é certamente a que melhor desenvolve este tipo de análise. Michael Stanton (2002), por exemplo, resume esta discussão a alguns aspectos da biografia de Tolkien e como eles “interferem” na composição da obra. Abaixo temos como ele vê a relevância da idade de Tolkien e da Primeira Guerra Mundial:

[...] é importante ter em mente que Tolkien já era adulto antes do início da Primeira Guerra Mundial. Até certo ponto, seu pensamento e sensibilidade foram produtos da cultura vitoriana tardia. Eles se formaram numa era, talvez não mais inocente que a nossa, mas certamente mais esperançosa. [...] A Primeira Grande Guerra teve um custo terrível à geração de Tolkien e sente-se que *O Senhor dos Anéis* é, entre outras coisas, uma história anti-bélica. Ao mesmo tempo, é necessário evitar, resistir e mesmo combater uma leitura puramente alegórica: Mordor não é a Alemanha nazista, a pequena província de Tom Bombadil não é a Suíça etc. (STANTON, 2002, pp. 14-15)

Este desinteresse em estabelecer as relações internas de *O Senhor dos Anéis* com seu contexto histórico mais amplo está ligado a uma advertência do próprio Tolkien em seu prefácio: “qualquer significado oculto ou ‘mensagem’, na intenção do autor estes não existem. O livro não é nem alegórico e nem se refere a fatos contemporâneos” (TOLKIEN, 2003, pp. XIV-XV).

O caminho seguido por Stanton (2002), López (1997 e 2004), White (2001), Polachini (1984) entre outros para a análise deste livro de Tolkien é sugerido pelo

próprio autor. Em inúmeras oportunidades quando indagado sobre os motivos que o levaram a escrever seus livros sobre “duendes” Tolkien diz que ambos estavam ligados à sua atuação profissional como filólogo e professor em Oxford. Segundo ele, seu trabalho literário é “fruto de uma inspiração primordialmente lingüística, [...] iniciado a fim de fornecer o pano de fundo ‘histórico’ necessário para as línguas élficas.” (TOLKIEN, 2003, p. XIII).

As “línguas élficas” a que se refere Tolkien aqui são os idiomas artificiais criados por ele desde seus tempos de estudante secundarista. Estes idiomas, Quenya e Sindarin, foram baseados no galês e no finlandês respectivamente. Mas, ainda assim, os “elfos” que supostamente são os falantes destas línguas são seres imaginários, maravilhosos, e em certo sentido, mágicos. Em outras palavras, os aspectos tradicionais ganham um grande impulso quando se lê *O Senhor dos Anéis* desta perspectiva, afinal, numa abordagem direta na modernidade a racionalidade instrumental e o desencantamento do mundo não toleram seres “mágicos”. Neste ponto, a visão de mundo romântica discutida por Löwy (1990) pode nos auxiliar.

Tolkien ainda reforça mais esta tentativa de retomada da tradição quando revela sua outra motivação: criar um *mito* para a Inglaterra. Segundo ele, a literatura inglesa não continha um conjunto de lendas e histórias tão belas e grandiosas como as sagas islandesas, por exemplo. Se quisermos um eixo central em torno do qual, até agora, a crítica de *O Senhor dos Anéis* se deslocou é este: a caracterização mítica de sua narrativa “aprovada” e incentivada pelo próprio autor.

II. Um mito em élfico

*Elen síla lúmen’ omentielvo, uma estrela
brilha no momento de nosso encontro.
(Frodo – TOLKIEN, 2000, p. 83)*

Esta caracterização da narrativa como mito não é simples. Reduzir este conceito a um conjunto de belas e grandiosas lendas seria um erro grosseiro. Nem

Tolkien, nem seus críticos encaram o mito desse modo. Nosso intento neste breve trabalho não é discutir longamente as nuances das diversas definições possíveis para este conceito nem suas implicações. Por ora basta-nos uma caracterização bem ampla dada por Eliade (2006, p. 16) na qual o mito narra os acontecimentos primordiais do mundo e dos homens, de certa forma, ele explica como os homens se tornaram o que são atualmente. Mesmo que o homem moderno não encare as explicações do “mito” como válidas – afinal, elas são mágicas, tradicionais – para as comunidades a quem pertencem os mitos são verdadeiros em si.

Este último ponto é interessante. O caráter verdadeiro das explicações do mito só ocorre por ele ser elemento constituinte desta comunidade. A organização social aqui é tradicional nos moldes que discutimos anteriormente. Certamente este não é o caso de *O Senhor dos Anéis*, esta obra não é elemento constituinte de nenhuma comunidade. Há, sim, uma tentativa de retomada da tradição através da literatura, de uma maneira muito próxima a visão de mundo romântica, tal como a analisada por Löwy (1990) e citada acima.

Antes de prosseguirmos, contudo, devemos ressaltar como Tolkien dá forma a sua narrativa, enquanto um “mito para a Inglaterra”, ou melhor, como a crítica incorpora esta “motivação” do autor em suas análises. A explicação de Tolkien para o termo “Terra-média”, numa carta à W. H. Auden, de certo modo, corrobora a intenção do autor de criar um mito e nos serve como um bom ponto de partida:

A Terra-média (Middle-earth) não é um mundo imaginário. O nome é a forma moderna (que apareceu no século XIII e ainda está em uso) de midden-erd > middel-erd, um antigo nome para o *oikoumenç*, o local de moradia dos Homens, o mundo objetivamente real, no uso especificamente oposto a mundos imaginários (como a Terra das Fadas) ou mundos não-vistos (como o Céu ou o Inferno). O teatro de minha história é este mundo, aquele no qual agora vivemos, mas o período histórico é imaginário. (TOLKIEN, 2006, p. 229)

O Senhor dos Anéis, nesta perspectiva, pretende narrar como o Homem tornou-se o único ser “inteligente” que vive na Terra-média. Se notarmos que o “período histórico imaginário” ao qual se refere o autor é um passado primordial, como bem observaram López (1997) e Kyrmse (2003), a tentativa de constituir um mito ganha alguma força. Na análise deste último podemos ler acerca do período em que se passa a narrativa: “No Senhor dos Anéis, passado no fim da Terceira Era, aparecem

personagens cuja história podemos acompanhar desde a Primeira Era, muitos milênios atrás.” (KYRMSE, 2003, p. 27). Um bom exemplo destas personagens é Elrond, que discutimos anteriormente.

A noção de passado primordial, presente nesta crítica que queremos demonstrar fica mais clara quando algumas páginas adiante, Kyrmse, retomando algumas cartas e entrevistas de Tolkien, diz:

Como, portanto, deveríamos visualizar as eras desde então [final de O Senhor dos Anéis] até nossos dias? Uma teoria propõe que a Quarta Era seja vista como um período “antediluviano”, culminando no dilúvio bíblico que as tradições judaico-cristãs datam de 2348 a. E. C. (antes da Era Comum) [...] O final da Quinta Era poderia coincidir com o início da Era Comum [(nascimento de Cristo)], o que é coerente com a crença cristã de Tolkien, e a Sexta Era teria terminado por volta de 1945. (KYRMSE, 2003, p. 38).

Se o início da Primeira Era, nesta perspectiva, corresponde ao “surgimento do mundo” e o desdobramento das “Eras” na obra de Tolkien avança até nossos dias, identificar o “período imaginário” no qual se desenvolve a narrativa como com um “passado primordial” é muito simples.

Mas antes de prosseguirmos, precisamos esclarecer outro ponto deste trecho. O desdobramento do que Kyrmse denominou como “mito tolkieniano” até, pelo menos, o final da Segunda Guerra Mundial, poderia levá-lo a discutir um pouco mais aprofundadamente as relações histórico-sociais que marcam *O Senhor dos Anéis*. Contudo, o que temos nesta análise, tal como em Stanton (2002), citado acima, é uma transposição de alguns elementos biográficos para a obra. Mesmo quando na seqüência deste trecho ele cita a denominação de “Guerra das Máquinas” pela qual Tolkien se referia a Segunda Grande Guerra, não há desenvolvimento da discussão deste aspecto. Em outras palavras, como já dissemos, recua ante a advertência de Tolkien sobre a relação de sua obra e sua contemporaneidade.

Devemos então retomar novamente a análise de López (1997). O próprio título deste trabalho já remete, de certa maneira, à apreensão mítica de *O Senhor dos Anéis*: “O Narrar ritualístico...”. Podemos citar diversas passagens em que a obra é caracterizada como mito, conto mítico, narrativa mítica, etc. Vamos nos ater apenas a duas destas passagens, pois, em conjunto, elas contêm todos os elementos que precisaremos para discutir a apreensão da narrativa como mito:

Se o mundo de Tolkien necessita[sse] de uma ‘ilusão de profundidade e solidez’ [...] iria resumir-se em técnica artificiosa de um mero ilusionista, ou mágico de feira... Não é este o objetivo do autor de *The Lord of The Rings*, nem é esse o resultado obtido por ele em sua narrativa. O que se busca é o re-encontro, por meio de *Fantasy*, da verdade mítica primordial. Ela já consistente, sólida e profunda por si mesma. (LÓPEZ, 1997, p. 63)

É interessante notar que López, aqui, leva a identificação da narrativa de Tolkien com o mito às últimas conseqüências. O caminho seguido pela análise é indicado por Tolkien, como dissemos anteriormente, mas a autora radicaliza esta apreensão e, neste trecho fica clara a distância da obra de Tolkien com a modernidade, segundo esta visão. Ela utiliza – também – a definição de mito dada por Eliade, e logo no parágrafo seguinte nos diz de *O Senhor dos Anéis*:

[...] por sua narrativa relatar algo que “modifica a condição humana como tal” a criação tolkieniana assume as características de “conto mítico”, pertence aos domínios do sagrado. Tolkien coloca a narrativa como a repetição de um gesto primeiro e divino. (LÓPEZ, 1997, p. 48)

Situar a narrativa de Tolkien nos “domínios do sagrado” ignora, em certo sentido, a ligação dos mitos com a materialidade da vida nas comunidades às quais pertencem. Se a identificação de *O Senhor dos Anéis* com uma mitologia para a Inglaterra, nos moldes de Tolkien, nos parece uma tentativa de retomar a tradição, na análise de López (1997) ela é retomada efetivamente. Isto fica ainda mais confuso quando lembramos que López vê em algumas passagens a ligação desta narrativa com a modernidade, como observamos no início deste capítulo, mas no primeiro momento o “não deixa de ter alusões” e, posteriormente, a “superação” do aspecto fragmentário da modernidade, levaram-na a esta aproximação com a tradição, com o mito. Ao encarar *O Senhor dos Anéis* como um mito, a crítica acaba precisando buscar os elementos de análise em obras que foram produzidas em um período histórico diferente. Por isto, todos comparam a obra com os contos de fadas. A comparação com o “Conto de Fadas” novamente segue uma indicação de Tolkien, de maneira indireta desta vez. Ele elaborou um ensaio intitulado *Sobre História de Fadas* enquanto escrevia *O Senhor dos Anéis*. López (1997 e 2004), Kyrmse (2003), Polachini (1984) e muitos outros buscam seu referencial teórico aqui. Tolkien faz uma análise interessante neste ensaio: “... as histórias de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem.” (TOLKIEN, 2006, p. 15).

Esta apreensão de Tolkien segundo a qual as “histórias de fadas” são histórias sobre “*Faërie*”, que pode ser traduzido tanto como “Belo Reino”, como fez Kyrsem na tradução brasileira deste ensaio, ou como “Fantasia”, como fez López (1997 e 2004). De qualquer maneira, estas histórias se aproximariam muito da apreensão de literatura do “maravilhoso” como definido por Todorov (2004) em sua *Introdução à literatura fantástica*, isto é, são histórias em que o “sobrenatural” ou a “magia” existem de fato. Não há como duvidar deles nestas histórias. A aproximação de *O Senhor dos Anéis* dos contos de fadas pela crítica se dá por esta via, como também pela aproximação feita entre o mito e o conto de fadas neste ensaio:

A mente humana, dotada de poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-as de outra coisa (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. [...] Mas numa “fantasia” tal como a chamamos, surge uma nova forma: o Belo Reino vem à tona, o Homem se torna subcriador. (TOLKIEN, 2006, pp. 28-29)

A definição em que o autor de uma “história de fadas”, isto é, de uma “fantasia”, é encarado como um “subcriador” nos remete à crença religiosa de Tolkien. Como um “bom cristão”, ele dirá que: “A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador” (TOLKIEN, 2006, p. 63). Aqui, nos cabe ressaltar que a tentativa de retomada da tradição por Tolkien, diferentemente do que disse López, não se dá apenas no âmbito estético, ao menos o aspecto religioso, deste autor, caminha conjuntamente. Em outras palavras, a tentativa de retomada da tradição por Tolkien não se dá pela utilização de técnicas literárias tradicionais, mas a obra como um todo é constituída como expressão de uma visão de mundo, neste caso, influenciada pelo aspecto religioso e romântica nos moldes descritos por Löwy (1990).

Ao caracterizar a magia do “Belo Reino” como “uma parte do discurso numa gramática mítica” Tolkien une as suas três indicações para guiar a leitura de sua obra; aqui estão presentes tanto sua motivação “lingüística”, a sua “criação de um mito”

e a aproximação da obra literária de Tolkien com o conto de fadas através de *Faërie*; por isto este ensaio de Tolkien é o referencial teórico de seus críticos.

Um ponto que nos chama a atenção é que Tolkien não é o único teórico de seu tempo que, de algum modo, se preocupa com o conto de fadas. Apesar de este ensaio de Tolkien só ter sido publicado no final da década de 1940, tanto White (2001) como Kyrmse (2003) afirmam que ele foi escrito em 1936. Esta datação precisa nos chama a atenção por ter sido o mesmo ano em que Walter Benjamin escreveu seu ensaio *O Narrador* que citamos anteriormente, texto no qual também há uma preocupação com o conto de fadas, mesmo que não seja o elemento central da análise. Mas, como há profundas discordâncias nas considerações destes autores talvez nos seja instrutivo discutir, o conto de fadas também na visão de Benjamin:

O primeiro narrador [oral] verdadeiro é e continua sendo o narrador de conto de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem “tolo” nos mostra que a humanidade se fez de “tola” para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem “inteligente” mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples como as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre a criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. [...] O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como entidade mítica, mas indica sua cumplicidade com o homem liberado. (BENJAMIN, 1996 f, p. 215)

A diferença de apreensões não poderia ser mais marcante. Se Tolkien (em seu ensaio) nos fala de uma proximidade do conto de fadas com os mitos, Benjamin nos diz que esta proximidade só existe se considerarmos a função de combater o mito. Se o conto de fadas e todos os seus desdobramentos, vinculado ao Belo Reino em Tolkien, representam um “encantamento do mundo”; a apreensão de Benjamin é oposta, aqui o conto de fadas é um dos primeiros passos rumo ao desencantamento do mundo.

As diferenças entre estas duas apreensões acerca do conto de fadas não se limitam a isto. Benjamin o encara como sendo uma, dentre muitas possibilidades de épica que estão se perdendo com o advento da modernidade. A “impossibilidade de intercambiar experiências”, como citamos anteriormente, faz com que as “narrativas

orais” que se alimentam da experiência (dentre as quais está o conto de fadas) míngüem nesta nova organização social. Este tipo de narrativa “sabe dar um bom conselho” porque se funda na “Sabedoria” – este conhecimento prático que tira sua autoridade da distância de que provém tal história ou conselho, não importando se esta distância é espacial (vem de terras longínquas trazidas por viajantes, marinheiros etc.), ou temporal (que vem da tradição). Mas com o advento da modernidade e seus meios de comunicação de massa (na época: jornal, telégrafo, etc.), seu apelo à novidade, seu combate à tradição, enfim, sua crescente individuação faz com que toda a autoridade da “Sabedoria” se desvaneça e com ela as formas de narrativa nela baseadas, inclusive o conto de fadas.

Tolkien, por sua vez, ao centrar sua análise num aspecto puramente lingüístico, defende não só a possibilidade, mas a necessidade, de se adentrar no Belo Reino durante a modernidade. Na visão dele, esta incursão ao Belo Reino faz com que, ao retornarmos, encaremos “a realidade primária” de outra maneira, percebendo-lhe coisas novas e maravilhosas que nossos olhos enfadados pela “mesmice” não mais podiam vislumbrar.

Não precisamos reforçar que a crítica, até aqui, não só concordou como, em certo sentido, desenvolveu e ampliou as idéias de Tolkien presentes neste ensaio, nas análises que fizeram de *O Senhor dos Anéis*, bem como de suas outras obras literárias. Mas a crítica em suas comparações com obras literárias de outros períodos não se limitou ao conto de fadas. López (1997 e 2004), por exemplo, vai buscar também, na mitologia celta e na literatura medieval (principalmente novelas de cavalaria) outros elementos para fundamentar sua análise. Segundo ela:

[...] cada peça na estrutura literária reflete o conjunto global completamente. Esta característica fundamental em *The Lord of The Rings*, enraíza-se no modo narrativo das novelas de cavalaria medievais, denominado “estrutura de entrelaçamento” (*interlace structure*). Esta informação auxilia-nos a confirmar a configuração especular de *The Lord of The Rings*, de maneira a transformar cada dado na narrativa em um avatar ritualístico. (LÓPEZ, 1997, p. 58)

Os “aspectos medievais” como “traço dominante” da narrativa de *O Senhor dos Anéis* reaparecem novamente na análise de López, bem como sua concepção mítica da obra. Se “cada dado na narrativa” transforma-se em “um avatar ritualístico”, o mito de Tolkien encontraria, assim, uma maneira de se “perpetuar” através de um ritual (que seria a própria narrativa). Entretanto, ainda assim, este mito permaneceria como que

artificial e/ou fantasmagórico, por não pertencer a nenhuma comunidade como já dissemos.

Polachini (1984), por sua vez, cujo trabalho é essencialmente de literatura comparada, afirma que *O Senhor dos Anéis* pertence ao gênero da literatura fantástica. Faz uma longa busca para encontrar um “sub-gênero” em que se encaixe a obra. Segundo ela, esta narrativa contém elementos dos contos de fadas (cita longamente o ensaio de Tolkien sobre o tema), dos romances, das novelas, das sagas, das epopéias clássicas, etc. Entretanto, Polachini prefere comparar mais “detalhadamente” a obra apenas com as epopéias e as sagas nórdicas, sem especificar muito bem o motivo, exceto por esta introdução que vemos a seguir:

Contendo elementos das épicas clássicas, *O Senhor dos Anéis* pode ser comparado à *Ilíada*, à *Odisséia*, à *Eneida* e à *Beowulf*⁷, além das sagas nórdicas: a *Volsunga Saga* e a *Canção dos Nibelungos*. Para essa comparação, basta que se destaque um herói em cada obra: Aquiles, Ulisses, Enéias, Beowulf e Siegfried são os ideais culturais de seus respectivos povos. (POLACHINI, 1984, p. 27)

É interessante notar que esta comparação não se fundamenta na estrutura formal das obras, mas apenas na comparação entre as características de uma personagem heróica de cada narrativa. E, ao fazer isto, as dificuldades aparecem de imediato para Polachini, pois “*O Senhor dos Anéis*, no entanto, não contém um único personagem que se destaque da mesma forma.” (POLACHINI, 1984, p. 27). Contudo, como podemos supor de antemão, a autora não se pergunta os motivos de *O Senhor dos Anéis* não conter nenhum personagem que incorpore “os ideais culturais de seus respectivos povos”, o que a levaria a um questionamento mais profundo acerca das condições históricas e sociais da criação destas diferentes obras.

Entretanto, comparar a pretensa narrativa mítica de *O Senhor dos Anéis* às épicas clássicas não é totalmente absurdo. Se notarmos que todos os tipos de narrativa com os quais a crítica compara esta obra são formas épicas, este questionamento ganha uma dimensão maior. Mesmo as comparações com o conto de fadas, que, como dissemos, foi influenciada por Tolkien, não é exceção, como bem destaca Benjamin (1996f). Podemos dizer que ao aproximar o Belo Reino do mito, a leitura do teórico

⁷ Este poema do século VIII é considerado o escrito mais antigo em Old English (Saxão). Um ponto que merece ser destacado é que um dos trabalhos mais proeminentes de Tolkien como filólogo foi a tradução e a crítica deste poema.

Tolkien não aproxima *O Senhor dos Anéis* da tentativa de constituir um conto de fadas, mas sim, uma epopéia. A análise de Polachini (1984) sugere isto, mesmo que a autora não enfrente este problema em seu texto. Nesta leitura, a intenção de Tolkien foi realmente configurar *O Senhor dos Anéis* de um modo similar às epopéias. A dúvida é – e parece que a maior parte da crítica que não considera a obra apenas um “lixo juvenil”, até aqui, não considerou esta possibilidade – *O Senhor dos Anéis* alcança todas as pretensões de Tolkien?

III. Épica: entre a empiria e a fantasia

[...] estamos andando em lendas ou sobre a terra verde à luz do dia? (Cavaleiro de Rohan – TOLKIEN, 2000, p. 453)

Um bom ponto de partida para esta reflexão é discutir a épica em si. Há apenas um tipo de épica ou ela muda no decorrer da história? Como podemos identificar uma narrativa épica? Entre muitas outras leituras, *A Teoria do Romance* de Lukács nos fornece muitos elementos para nosso intento. A citação abaixo contém quase todos os elementos que precisaremos para nossa discussão, e por mais que seja longa é muito instrutiva:

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isto é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela [...] jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. Toda a tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria, e portanto de transcender-se no lírico ou no dramático. E

essa transcendência jamais será frutífera para a épica. Houve tempos, talvez – esparsos contos de fada preservam fragmentos desses mundos desaparecidos –, nos quais aquilo que agora só se pode alcançar utopicamente encontrava-se presente em visibilidade visionária; e os poetas épicos desses tempos não tinham de abandonar a empiria para representar a realidade transcendente como a única existente: podiam, de fato, ser simples narradores de acontecimentos, do mesmo modo que os criadores dos antigos seres alados assírios tinham-se – e com razão – por naturalistas. (LUKÁCS, 2000, p. 44-45)

O primeiro ponto a ser destacado, no trecho acima, é que houve um tempo em que tínhamos uma “totalidade espontaneamente integrada”. Lukács identifica este tempo como a Grécia descrita por Homero, embora ressalte que houve lampejos desta “totalidade integrada” durante a Idade Média com São Francisco de Assis e com Dante, entre outros. O importante aqui, portanto, não é a distância temporal, mas um conjunto de fatores histórico-filosóficos nos termos de Lukács. Aqui tudo é homogêneo. Não há discrepâncias entre o “eu” e o “mundo”, entre conhecer e fazer, etc.

A épica deste mundo em que tínhamos “uma totalidade espontaneamente integrada” é a epopéia. “O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Esta apreensão da ligação da epopéia ser com a comunidade e não com o indivíduo nos é central. Lembremos que Weber caracteriza o agir em comunidade como sendo movido por valores e, seguindo esta linha, Scott Lash nos diz: “... as sociedades tradicionais pressupõem estruturas *comunitárias* [... e,] as comunidades supõem significados compartilhados.” (BECK, GIDDENS & LASH, 1997, p. 140). Esta significação comum existe apenas em função da existência de um “mundo fechado”, como diz Berman (2007), mas também Lukács (2000). Por isto, quando temos esta “totalidade integrada”, a forma da grande épica surge como epopéia.

Esta apreensão nos é indicada pelo próprio Lukács (2000) quando nos diz que durante a Idade Média a totalidade volta a ser “espontaneamente integrada” quando o cristianismo estabelece novamente um “mundo fechado” surgindo daí “um novo e paradoxal helenismo: a estética volta a ser metafísica.” (LUKÁCS, 2000, p. 35). Se “a estética volta a ser metafísica”, a forma da grande épica volta a ser a epopéia. Por isto, Lukács no decorrer de seu ensaio dirá que a última epopéia da literatura ocidental foi feita por Dante.

Porém, quando o círculo deste “mundo fechado” se rompe, a epopéia não suporta a nova “totalidade extensiva da vida” e por isto a grande épica deve encontrar uma nova forma. Nesta perspectiva a grande épica é muito mais vulnerável às mudanças histórico-sociais que o drama – como visto no trecho acima. Mas um ponto que devemos apontar aqui é que o rompimento deste “mundo fechado” pode ser lido como uma entrada na modernidade, através do seu aspecto fragmentário, em que a totalidade não é mais “espontaneamente integrada” e precisa de mediações para ser alcançada (se ainda puder ser alcançada). Se mantivermos a relação com a terminologia de Weber (e Lash) acima, deixamos o mundo do “agir em comunidade” e passamos para o “agir em sociedade”, isto é, agora existem mediações entre o “eu” e o “mundo” numa relação estreita com o crescente processo de individuação.

Segundo Lukács (2000), a partir deste momento, a grande épica sofreu drásticas alterações até transformar-se no romance. Esta mudança na forma da grande épica não é uma questão subjetiva, o gosto aqui não importa. Cada período histórico-filosófico possui uma forma épica que lhe é própria. O caso dos contos de fadas⁸ citados por Lukács acima nos é extremamente instrutivo, ainda mais por ser passível de comparação com as apreensões de Benjamin e do próprio Tolkien.

Na visão de Lukács (2000), quando a realidade transcendente é imanente à vida vivida do tempo ela se torna disponível para o empirismo do poeta épico. Em outras palavras, em comunidades onde “sabe-se” da existência de deuses e/ou outros entes sobrenaturais eles também fazem parte da vida vivida. O mundo transcendente nestes casos torna-se não só disponível como também necessário, pois a épica deve dar conta não apenas de um aspecto ou fragmento de vida, mas da “totalidade extensiva da vida”. Não apenas o conto de fadas incorpora o “maravilhoso” desta forma, mas, segundo o próprio Lukács, as épicas de cavalaria e alguns romances também o fazem. As apreensões de Benjamin (1996c, 1996f) estão próximas da de Lukács, não apenas por citar constantemente esta *Teoria do Romance*, mas por indicar que as mudanças materiais ocorridas na vida social moderna causam a “morte” dos tipos de épica vinculadas à narrativa oral, como o conto de fadas.

⁸ Vale ressaltar que embora o conto de fadas seja visto por Lukács como uma forma de épica, ele não é, de modo algum, uma “grande épica”, apenas a epopéia e o romance merecem esta designação.

A visão de Tolkien (2006), como dissemos anteriormente, por ser baseada na “subcriação”, não incorpora as mudanças históricas, filosóficas e sociais deste modo. Mesmo que veja a história como um dos elementos que podem, e serão, incorporados no conto de fadas para a expressão do Belo Reino, a origem do maravilhoso aqui é a função “mítica” do “adjetivo”.

Na visão de Lukács (2000), e em certo sentido de Benjamin (1996c e 1996f), o conto de fadas não poderia ser resumido ao aspecto lingüístico, como faz Tolkien. Afinal, a forma de toda épica surge para responder a seguinte questão: “Como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2000, p. 27). Daqui desdobra-se o seu fundamento material. Ela deve tratar da vida vivida, concreta. Não há espaço para o maravilhoso ou para o mágico quando não são elementos imanentes da vida concreta. Não podemos esquecer, portanto, que um dos fatores que marcam a passagem da tradição para a modernidade (comunidade para a sociedade) é o desencantamento do mundo, como vimos anteriormente.

E em certo sentido, este desencantamento é incorporado pela própria forma épica. Por isto, com o advento da modernidade a grande épica tornou-se romance. Nesta linha de pensamento – de Lukács e Benjamin – o indivíduo deve dar um “sentido” à vida para poder perceber-lhe o que é essencial. Ao diferenciar o romance e as narrativas orais, Benjamin (1996f) nos diz que temos: “Num caso, ‘o sentido da vida’, e no outro, ‘a moral da história’ – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa [oral], permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma.” (BENJAMIN, 1996f, p. 212). Em outras palavras, a forma como pode (e deve) ser respondida a questão de “Como a vida pode tornar-se essencial?” muda de acordo com a situação histórica e social. Se a narrativa oral das sociedades tradicionais (comunidades) responde com uma “moral da história”, a sociedade moderna não permite – objetivamente – esta forma de resposta. Certamente, as apreensões de Benjamin e Lukács não são as mesmas, entretanto, neste aspecto pelo menos a discussão empreendida por Benjamin em seu ensaio *O Narrador* segue a mesma linha da seguida por Lukács em sua *Teoria do Romance*.

Lukács (2000) fará uma profunda análise das diferenças entre a epopéia e o romance. Mas aqui nos cabe ressaltar apenas um pequeno fragmento desta discussão. A epopéia não nos cabe mais como forma épica porque o círculo das comunidades se rompeu. Nos termos de Lukács, cavamos imensos abismos entre o “eu” e o “mundo”, entre “fazer” e “conhecer”, etc. Enfim, perdemos toda e qualquer homogeneidade. A

“totalidade extensiva da vida” não é mais abarcada de um só golpe, temos agora uma miríade de mediações. Por isto, na visão deste autor, a totalidade deve agora ser criada a partir destas mediações. Este ponto é central. A mera representação da realidade não cabe mais para a épica. Agora a totalidade, por não ser homogênea não pode ser neutra, ela será sempre fruto da relação entre o “eu” e o “mundo”. A personagem central do romance sempre terá sua subjetividade confrontada ao mundo, por isto o romance será sempre “biográfico”, ele sempre será a história de uma vida, a narração da peregrinação de um indivíduo problemático de volta a si mesmo.

O grande instrumento interno do romance para alcançar seus objetivos, na visão de Lukács, será a ironia. Este elemento tirado dos românticos é a maneira encontrada pelo romance para dissimular, disfarçar, etc. enfim, para expor as contradições da vida vivida. Afinal, o “bom romance” sempre deixa clara a distância entre a totalidade abstrata e artificial criada por ele e a totalidade efetiva e inalcançável do mundo. O romance, por isto, é a épica moderna *par excellence*.

Essas considerações gerais sobre a épica colocam em dúvida o próprio caráter épico de *O Senhor dos Anéis*. Por ter sido escrito na Inglaterra do século XX, ou seja, num período histórico não homogêneo, nos termos de Lukács, ou seja, num período histórico em que a totalidade da vida não pode ser mais abarcada de um só golpe, esta obra não é uma epopéia. E por mais que algumas de suas personagens incorporem a passagem do tempo como elemento constituinte de si mesmo (característica atribuída por Lukács somente ao romance dentre as épicas), como vimos sumariamente na discussão sobre a individualidade de Frodo⁹ anteriormente, *O Senhor dos Anéis* não possui ironia em sua estrutura interna.

A narrativa de Tolkien incorpora muitos elementos mágicos em sua estrutura formal. Elfos, anões, hobbits, orcs, ainur (seres similares aos anjos), ents (árvores que andam, pensam e falam) são apenas alguns dos seres maravilhosos que habitam este mundo regido pela providência divina. A Terra-média de Tolkien é um lugar onde a reversão dos “atos malignos” contra eles mesmos, combinado com a premiação das “boas ações”, garante uma eterna salvação para suas personagens como bem observou Stanton (2002): “a lei moral realmente funciona: o Bem é recompensado e o Mal é punido (pela produção de resultados indesejados).” (STANTON, 2002, p. 59).

⁹ No início da narrativa Frodo sai de seu “mundo fechado e estagnado” e no decorrer da história se desenvolve individual e reflexivamente.

Antes de prosseguirmos, devemos nos ater a esta característica específica da obra para que não haja mal entendidos. Há aqui, à primeira vista, um aspecto puramente tradicional. O funcionamento da “lei moral” é, certamente, vinculado a uma apreensão de mundo religiosa, não queremos (nem sequer podemos) negar isto. Entretanto, há uma ambigüidade aqui que precisa ser destacada: as ações das personagens são guiadas por uma “racionalidade com vistas a fins”. O eixo desta “lei moral” é que as “boas ações” alcançam o fim desejado ou, quando não, isto não os prejudica em última instância; em contrapartida, com as “más ações” ocorre o inverso. Pode-se objetar que a “racionalidade com vistas a fins” não surgiu com a modernidade, apenas tornou-se predominante aqui. Mas, ainda assim quer nos parecer que esta característica da obra é ambivalente: ressalta o seu aspecto de tentativa de retomar a tradição, mas não abandona completamente a lógica moderna.

Embora os aspectos mágicos não se resumam no que foi dito até aqui e, por mais que os “deuses” não apareçam efetivamente durante a narrativa, eles garantem a harmonia do mundo:

[...] os *istari* ou magos apareceram na Terra-média. Posteriormente comentou-se que eles tinham vindo do Extremo Oeste e eram mensageiros enviados para fazer frente ao poder de Sauron, e para unir todos aqueles que tinham vontade de resistir a ele; mas os magos estavam proibidos de enfrentar o poder dele com seu poder, ou de procurar dominar os elfos ou os homens usando de força ou medo. (TOLKIEN, 2003, p. 1148)

Esta descrição, contida nos apêndices, acerca dos “magos” nos mostra o grau de interferência dos deuses, ou melhor dos valar, os “Guardiões do Mundo”, nos acontecimentos da narrativa. O “Extremo Oeste”, também chamado de “Valinor”, o local de moradia dos valar, é uma das partes do “Continente Abençoado”. Nesta linha, os “magos” então seriam “enviados dos valar” para combater Sauron¹⁰. Há aqui um claro componente religioso e, portanto, tradicional na narrativa.

As indicações de alguns dos elementos mágicos presentes em *O Senhor dos Anéis*, como fizemos aqui, não nos deixam mais perto de conseguir compreender como ele se relaciona com as formas épicas. O autor, ao tentar configurar sua narrativa como uma forma épica pré-moderna (seja como epopéia ou conto de fadas), consegue

¹⁰ Sauron é a personagem título da narrativa, *O Senhor dos Anéis*, na estrutura narrativa ele é um dos servos dos valar que “caiu” e transformou-se no inimigo de todos os “povos livres”. É o grande representante do “Mal” na narrativa.

incorporar estes elementos formais apenas como fragmento, como ruína. Daí, talvez, a grande dificuldade de encontrar o “sub-gênero” adequado para esta narrativa que percebemos no trabalho de Polachini (1984).

Outro caminho de análise que poderíamos tentar seria retomarmos a intenção do autor em criar um “mito”. Entretanto, em última instância isto nos levaria diretamente para a mesma “armadilha” que caíram os críticos até aqui; este motivo, por si mesmo já é suficiente para nos afastarmos de tal caminho:

Esta fatídica sugestibilidade psicológica, pela qual o historiador, por um processo de substituição, procura colocar-se no lugar do criador, como se este, por ter criado a obra fosse também o seu melhor intérprete, recebeu o nome de “empatia”, que mascara a simples curiosidade com o disfarce do método. (BENJAMIN, 1984, p. 76)

Por isto devemos encontrar os instrumentos de análise de *O Senhor dos Anéis* na própria obra. Pois bem, dissemos que em *O Senhor dos Anéis* as personagens incorporam a passagem do tempo como elemento constituinte. Característica esta intimamente ligada ao romance, todavia, ao incorporar elementos mágicos não imanentes em seu tempo e não incorporar a ironia como elemento constituinte, se afasta desta forma épica. Entretanto, outra abordagem, talvez, nos possibilite encontrar uma maneira de analisar esta obra.

IV. Morte, história e alegoria

Chegou o tempo do Domínio dos Homens, e a Gente Antiga deverá desaparecer ou partir. (Gandalf – TOLKIEN, 2000, p. 1029)

Ao final de sua análise, López (1997) retoma a teoria de Dante acerca dos quatro níveis de significado de uma obra poética (literal, moral, alegórico e anagógico) para explicar *O Senhor dos Anéis*. Quando faz isto, a autora não utiliza nenhuma

mediação entre o período de Dante e a contemporaneidade da obra de Tolkien, sua explicação é a que segue:

O literal está no nível da “palavra fictícia”, prende-se ao conto. O alegórico permanece oculto sob o “manto” da bela palavra. O moral seria aquele mais direcionado à edificação do leitor. E, finalmente, o nível anagógico, o superior, que explica espiritualmente um fato verdadeiro, no sentido literal, elevando-o ao místico, ao religioso e ao extático. (LÓPEZ, 1997, p. 288)

A retomada desta teoria de Dante escrita no século XIII para explicar *O Senhor dos Anéis* pode nos parecer estranha, mas nos informa a posição que López (1997) assume para explicar a obra. Ao retomar esta teoria, ela enfatiza sua opção de análise. Não se trata apenas de comparar a obra de Tolkien com alguma literatura “pré-moderna”, mas, de também utilizar um padrão de análise pré-moderno sem mediações para compreender a obra. Se avançarmos mais na análise da autora, na última página de suas considerações finais ela nos dirá que:

[...] o nível anagógico, de elevação extática, encaminha-se para a libertação proporcionando o sentido último da narrativa ritualística [...] A palavra/símbolo vai resgatar o mito de seu conteúdo arquetípico. A instauração do ritual faz-se a partir da narrativa simbólica [...] (LÓPEZ, 1997, p. 290)

Há vários traços importantes neste trecho que devem ser discutidos. Por ser tirado da última página do texto de López, há muitos conceitos que estão sendo retomados, portanto, o trecho talvez pareça confuso. O “nível anagógico” posto desta maneira fará com que *O Senhor dos Anéis*, na interpretação de López, assuma um caráter mítico/religioso, como indicamos *em passant* até aqui.

Ao imprimir este caráter mítico/religioso à obra, a autora aproxima a obra como um todo do conceito de símbolo, que também se apresentará como “palavra/símbolo” e “narrativa simbólica”. Certamente, esta aproximação entre símbolo e mito e/ou religião não é constante em todas as definições do conceito, mas a escolha por esta interpretação é feita pela própria autora ao juntá-la com sua apreensão do nível anagógico de Dante, onde, segundo ela, “explica espiritualmente um fato verdadeiro”, como vimos anteriormente.

Em certo sentido, a utilização deste conceito aqui ocasiona um distanciamento ainda maior de *O Senhor dos Anéis* de sua contemporaneidade. Afinal, se lido nesta perspectiva mítica, “o símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno

nesta instantaneidade” (GAGNEBIN, 2004, p. 34). Como já destacamos, aqui predomina a interpretação da narrativa como um “mito para Inglaterra”, mas ganha contornos ampliados pela análise de López. Se encararmos a narrativa de *O Senhor dos Anéis* como mito a aproximação com o conceito de símbolo é perfeitamente compreensível mas, como vimos acima, esta aproximação é, em certo sentido, um atentado contra a historicidade de *O Senhor dos Anéis*, mas também ao mito como sendo a narrativa sagrada constituinte de uma comunidade.

Notemos que a narrativa tenta efetivamente retomar o sagrado em seu seio, mas pela interpretação de López (1997), a própria obra se converte em “livro Sagrado” com direito a ritual de perpetuação e vislumbre de uma Verdade atemporal. Para avançarmos em nossa análise devemos tomar um caminho diferente do de López; e aqui a discussão acerca da diferença entre símbolo e alegoria, empreendida por Benjamin (1984), pode nos ser instrutiva neste impasse:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. [...] Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

Se o símbolo remete ao instante mítico a alegoria remete à história; esta simplificação do que nos disse Benjamin, neste trecho, pode nos fornecer elementos para melhor analisar *O Senhor dos Anéis*. A alegoria remete-se à história enquanto mudança, enquanto precividade, enfim, enquanto morte. Pois a morte é que demarca a linha entre a “*physis*”, entre natureza, entre Ser, e “significação”. Em vista disso, poderíamos dizer que uma obra alegórica teria de ser constituída a partir destes elementos ou, ao menos, os incorporar em sua estrutura. Vejamos o que a própria López (1997) nos diz acerca da estrutura de *O Senhor dos Anéis*:

As deliberações em Middle-earth acabam por refletir-se nas escolhas de outros destinos. Configurando um Todo, não apenas

Uno, mas conseqüente enquanto resultado do entrelaçamento das partes, as quais se assemelham entre si, pela natureza da jornada: todos acabam por defrontar-se com a **Morte**, mesmo os imortais. A própria escolha pela Liberdade leva à morte. Morte da realidade conhecida, morte de esperanças consagradas pela autoridade da tradição que concebe o mundo de acordo com regras rígidas... A morte que se faz necessária para o surgimento de uma nova vida. (LÓPEZ, 1997, p. 57)

O que López (1997) vê neste trecho como um resultado de “entrelaçamento das partes”, no qual todos precisam encontrar-se com a “Morte”, forneceria elementos para, ao menos, iniciar a tentativa de interpretação alegórica de *O Senhor dos Anéis*, mas ela toma o caminho oposto: seguindo as indicações de Tolkien ela cai numa interpretação mítica e simbólica. Mesmo destacando a “morte” da “autoridade da tradição”, ela retoma esta autoridade tradicional ao encarar esta narrativa como um mito.

Por isto, devemos inverter esta apreensão. Não devemos encarar *O Senhor dos Anéis* como uma narrativa simbólica, que presumiria encará-la como mítica, como “instantânea” e “eterna nesta instantaneidade”, devemos encará-la, ao contrário, como narrativa alegórica, imersa profundamente numa perspectiva histórica de caducidade.

Pode-se objetar que a relação entre alegoria e historicidade de Benjamin não diz respeito a qualquer tipo de historicidade, mas, antes de tudo a uma “história-natural”. Esta definição é utilizada por Benjamin em *Origem do Drama barroco alemão* para referir-se à concepção de história do Barroco. Gagnebin (2004) nos diz que esta concepção de história, embora sofra alterações, mantém este núcleo comum para ser encarada como alegórica. Esta história-natural para Benjamin seria a história humana como história da criatura, isto é, uma história, antes de tudo, sujeita à morte, à caducidade e a perecibilidade.

Uma outra tradução possível para Terra-média (Middle-earth) dada por López (1997) é “Terra da Mortalidade”:

Na mortalidade configura-se a revelação do destino do Homem. A mortalidade não é uma Escolha para o Homem, ela é parte de sua natureza, como constituinte de tudo que partilha as leis naturais de Middle-earth. Mediante o fato inalterável da Morte, não cabe ao homem outra alternativa a não ser cumprir seu destino em plenitude. (LÓPEZ, 1997, p. 73)

Há uma relação profunda na estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis* com a morte, a mortalidade, a mudança, enfim, com a perecibilidade. Em contrapartida, há também um desejo de eternidade e imutabilidade muito fortes, encarnados principalmente, nos elfos e nos ainur. Esta tensão que permeia a narrativa a constitui, por si só, como alegórica. Nas palavras de Gagnebin (2004): “É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica.” (GAGNEBIN, 2004, p. 37). Podemos dizer que este choque está intimamente ligado à questão da ruína, ela mesma exemplo de um desejo de eternidade e consciência aguda da caducidade.

Há que se destacar aqui que a própria melancolia, que tanto caracteriza a alegoria em Benjamin, está intimamente ligada a este “desejo de eternidade” num mundo em que ele não é mais possível. Mesmo concordando com Gagnebin (2004), quando ela ressalta que a alegoria não é a única forma de expressão possível na modernidade, podemos dizer que *O Senhor dos Anéis*, ao menos, é alegórico.

Ao tomarmos a obra a partir desta perspectiva, podemos não só compreender a dificuldade de Polachini (1984) de encontrar um “sub-gênero” adequado para *O Senhor dos Anéis*, como também o motivo pelo qual esta narrativa incorpora elementos de diversas formas épicas (epopéia, conto de fadas, romance) em sua própria estrutura formal. *O Senhor dos Anéis* incorpora estes elementos porque – como indicamos sumariamente até aqui e discutiremos melhor nos próximos capítulos – incorpora a tensão, ou melhor, a disputa que permeia toda a narrativa: a disputa entre tradição e modernidade.

Por isto, *O Senhor dos Anéis* não possui o caráter mítico que Tolkien quis imprimir nele. Eis porque nossa análise discorda da maior parte da crítica feita até aqui sobre esta obra. Ao incorporarem a intenção e as opiniões do autor como norte para suas discussões, eles não conseguem perceber a obra por ela mesma. Não conseguem perceber que *O Senhor dos Anéis* emerge como uma alegoria da disputa entre tradição e modernidade, entre comunidade e sociedade, entre fantasia e razão instrumental, tanto em seu conteúdo como em sua forma. As diversas formas épicas que a crítica relaciona à obra adentram a estrutura narrativa como fragmento, como ruína, emergindo assim como um híbrido destas formas antagônicas expressas numa grande tensão alegorizada.

CAPÍTULO 2 – Reminiscências de um narrador

I. Épica e reminiscência

*Pois não seremos nós, mas os que vierem
depois, que farão as lendas de nossa época.
(Aragorn – TOLKIEN, 2003, p. 454)*

O título deste capítulo, a primeira vista, causa certo espanto. Por ter sido escrito em meados do século XX e incorporar diversos elementos mágicos em sua estrutura narrativa, não é comum que se atribua reminiscências ao narrador de *O Senhor dos Anéis*. Entretanto, Benjamin (1996b, 1996c e 1996f) nos diz que as formas épicas estão ligadas, de um modo ou de outro, com a reminiscência. Em *O Senhor dos Anéis* a vida vivida certamente não é transposta para esta obra diretamente, ou melhor, os acontecimentos não se apresentam enquanto um acontecimento puramente vivido. Podemos dizer que há aqui uma relação íntima com a reminiscência. Compreender, ou ao menos indicar, como se apresenta esta relação é um bom ponto de partida para analisarmos a estrutura narrativa da obra, afinal:

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. (BENJAMIN, 1996b, p. 37)

O trecho acima é parte do texto de Benjamin sobre *A imagem de Proust* e, originalmente, se refere ao autor francês, mas também nos fornece algumas pistas para investigarmos a estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis*. Aqui, tal como na obra de Proust podemos perceber como “o acontecimento lembrado” é “uma chave” para compreender “tudo o que veio antes e depois”, isto é, o acontecimento lembrado é uma chave interpretativa da história ao mesmo tempo em que delimita toda a composição do texto.

Por mais que a reminiscência seja parte integrante de todas as formas épicas, a configuração desta relação varia de uma forma para outra. Dissemos anteriormente que *O Senhor dos Anéis* incorpora elementos de diversas formas épicas, se estivermos corretos isto implica dizer que há mais de uma forma de diálogo com a reminiscência nesta obra ou, ainda, que há um novo modo de relacionar reminiscência e épica. O próprio Benjamin em seu ensaio *O Narrador* nos explica como algumas formas épicas se relacionam com a reminiscência que nos será instrutivo aqui:

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador [oral]. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores [orais], principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal *memória* épica é a musa da narração [oral]. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa [oral]. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Assim, por exemplo, nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se pronuncia nessas passagens é a memória perturbadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador [oral]. A primeira é consagrada à *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa [oral], depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência. (BENJAMIN, 1996f, p. 211)

Nesta perspectiva a épica deveria buscar na reminiscência sua “inspiração”, já que o recontar é necessidade de toda épica ela precisa antes de tudo “relembrar”. Contudo, o modo pelo qual cada forma de épica acessa a reminiscência varia. Os narradores orais organizam este acesso à reminiscência pela memória, isto não é surpreendente se levarmos em conta que as histórias que eles narram são fundadas na experiência e na “sabedoria”, como indicamos no capítulo anterior. Benjamin destaca, inclusive, que nesta forma de épica ou os acontecimentos são tratados como experiências vividas pessoalmente pelo narrador, ou, pelo menos, a situação em que o narrador ouviu esta determinada história é exposta no início da narrativa.

Por outro lado, a reminiscência é incorporada pelo romancista como rememoração, como uma reconstrução “totalizante” onde se ordenam “muitos fatos

difusos” numa demonstração de uma “memória perturbadora”. Por mais que Benjamin aponte a origem comum de todas as épicas na reminiscência das epopéias de Homero, podemos encarar a “memória” do narrador oral como uma importante representante da relação entre reminiscência e épica nos moldes tradicionais. Já a rememoração do romancista fundamenta esta relação durante a modernidade ocidental.

Antes de continuarmos, devemos ressaltar que a questão da reminiscência (tanto enquanto memória quanto rememoração) delimita não apenas o que é lembrado, talvez nem primariamente isto, mas o que é esquecido. Se a chave interpretativa da história é o acontecimento lembrado, o que seria o acontecimento esquecido? Há muitos aspectos nesta questão e outras indagações que se desdobram daqui, entretanto, para nosso objetivo basta dizer que aquilo que foi esquecido poderia figurar como outra chave interpretativa, ou seja, uma nova possibilidade de “compreender o que veio antes e depois”. Notemos que esta característica da rememoração *versus* esquecimento em Benjamin se aplica tanto às obras de arte quanto à historiografia, e voltaremos a isto, mesmo que indiretamente, no decorrer deste trabalho.

Mas, então qual a relação da reminiscência com *O Senhor dos Anéis*? Ou melhor, o que foi “esquecido” na composição desta obra? Dissemos que se estivermos corretos na análise desenvolvida no capítulo anterior (e esta obra incorporar elementos de diversas formas épicas que, coexistem em grande tensão, na própria estrutura narrativa), ou ela terá um tipo diferente de relação com a reminiscência ou, ainda, um amálgama dos dois tipos citados acima. Para respondermos esta questão, todavia, precisamos empreender uma análise da estrutura narrativa da obra um pouco mais detalhada.

II. Duas facetas do narrador

[...] me sinto dividido ao meio. (Sam –
TOLKIEN, 2003, p. 1085)

Dissemos anteriormente que *O Senhor dos Anéis* é narrado da perspectiva dos Hobbits. Contudo, precisamos esclarecer alguns pontos desta questão. A narração da obra é em terceira pessoa e não é apresentada como uma ficção, mas como uma pesquisa historiográfica em idiomas antigos e vertidos para o inglês. Esta dita pesquisa historiográfica teria buscado diversas fontes, contudo, a narração é categórica ao afirmar que:

Este relato sobre o final da Terceira Era é retirado principalmente do Livro Vermelho do Marco Ocidental. [...] Originalmente, este livro era o diário pessoal de Bilbo, levado por ele a Valfenda. Frodo o trouxe de volta para o Condado, juntamente com algumas folhas soltas de anotações [...] O Livro Vermelho original não foi preservado, mas muitas cópias foram feitas, especialmente do primeiro volume. (TOLKIEN, 2003, p. 15)

Mesmo que a narrativa não afirme diretamente se tratar de uma “historiografia”, este trecho do prefácio deixa isto muito claro. “O Livro Vermelho” teria sido o “diário pessoal” de Bilbo, que Frodo levou de “volta para o Condado” e, como nos é indicado, continuou a escrevê-lo. Posteriormente, muitas cópias do “Livro Vermelho” teriam sido feitas e, a partir (principalmente) de uma delas, esta história seria contada para os leitores do século XX, contemporâneos desta “pesquisa”. É interessante notarmos que esta característica “historiográfica” é retomada durante a própria narrativa quando, no último capítulo do último livro, Frodo entrega o “original” do “Livro Vermelho” para Sam:

– Ora, ora, o senhor praticamente terminou o livro, Sr. Frodo! – exclamou Sam. – Bem, o senhor trabalhou com afinco, devo dizer.
– Eu quase terminei, Sam – disse Frodo. – As últimas páginas são para você. (TOLKIEN, 2003, p. 1088)

Uma questão que surge logo que percebemos esta caracterização da narrativa como sendo historiográfica. Este é apenas um capricho de Tolkien ou há algo mais? Podemos dizer que ao caracterizar a narrativa como historiográfica, o narrador almeja fornecer duas formas distintas de objetividade à sua história. Primeiramente, esta seria uma “história real”, no sentido que as personagens realmente existiram tal como suas ações, reinos, “raças” além da guerra na qual participaram. Mesmo sabendo que esta perspectiva historiográfica é notoriamente artificial, para não dizermos falsa, se encararmos a narrativa desta maneira (como quer o narrador) perceberemos o desdobramento de outro tipo de objetividade. Nesta linha, o narrador surgiria “apenas”

como um tradutor/intérprete de um texto antigo e, em certo sentido, “neutro” quanto aos “acontecimentos” que está narrando, qualquer juízo fornecido por ele teria de ser imanente aos próprios acontecimentos. Até mesmo para questionarmos sua visão dos “fatos narrados” precisaríamos ter acesso às suas “fontes”, mesmo que para duvidar delas (no que se refere à autenticidade, por exemplo).

Mas, nenhuma destas formas de objetividade responde diretamente se isto é apenas um “capricho” do autor. Entretanto, a pretensa neutralidade do narrador, bem como a fidelidade à visão dos hobbits é mantida, de um modo geral, em quase toda a narrativa. Há, certamente, alguns “acontecimentos” narrados nos quais os hobbits/autores não teriam estado “presentes”, mas poderiam ter compilado os relatos dos protagonistas destes eventos.

Podemos indicar várias passagens com esta característica, mas para não nos determos muito, apenas um exemplo deve deixar isto claro. No final do Livro II (Primeira Parte: A Sociedade do Anel) a dita “sociedade” se rompe; os quatro hobbits que participavam da comitiva se separam: Frodo e Sam atravessam o “Grande Rio” em direção à Mordor, enquanto Merry e Pippin são capturados pelos “orcs” que estavam atacando a comitiva. Nenhum deles “esteve presente” quando os três que haviam restado da comitiva – Aragorn (o futuro Rei de Gondor e Arnor), Legolas (o representante dos elfos na comitiva) e Gimli (o representante dos anões) – “sepultaram” o companheiro caído (Boromir) e “empreenderam” uma longa e cansativa viagem para libertar Merry e Pippin. Entretanto, estes “acontecimentos” poderiam ter sido narrados aos hobbits posteriormente e incluídos no “Livro Vermelho”. Este exemplo direto, não é o único durante a narrativa, porém, aumentar o número de exemplos não nos ajudaria a compreender este problema.

O importante aqui é destacarmos que o “Livro Vermelho” seria permeado de acontecimentos em que seus “autores” não “participaram” nem “observaram diretamente”. Vale destacar que, numa parte dos casos em que os hobbits não estariam “presentes”, a “narração oral” que teriam ouvido acerca de determinado acontecimento é “transposta” diretamente para o corpo da obra. Podemos perceber isto claramente quando Gandalf narra aos participantes do “Conselho de Elrond” a sua “visita” a Saruman. Aqui é que saberemos que o último traiu os “povos livres” da Terra-média, manteve Gandalf prisioneiro e, mesmo que ele tenha conseguido escapar, não conseguiu encontrar Frodo antes de ele deixar o Condado e rumar para Valfenda.

Mas o interessante aqui é como se inicia a narração de Gandalf no próprio desenvolvimento do capítulo: “Esta história preciso contar inteira, pois apenas Elrond a conhece, e resumida, mas ela terá conseqüências em tudo que decidirmos.” (TOLKIEN, 2003, p. 266) Após este trecho, Gandalf narra sua história (quase) sem interrupções por quase dez páginas até que finalmente a encerra: “Bem, agora a História foi contada, do início ao fim...” (TOLKIEN, 2003, p. 275).

Se retomarmos a supracitada discussão de Benjamin (1996f), perceberemos uma forte presença da memória como forma de reminiscência. Isto é, há uma presença marcante de estruturas de narrativas orais no interior da obra. Estas estruturas deveriam ser preservadas pelo “historiador” que, em tese, estaria apenas transcrevendo (e traduzindo) este material para seus contemporâneos.

Entretanto, em pelo menos dois momentos, o narrador comete “deslizes” e abandona esta postura de “historiador”; ele nos narra acontecimentos que não poderiam ter sido “vividos” ou “percebidos” por nenhuma das personagens da narrativa, sejam hobbits ou não. Estes dois pontos são destacados por Stanton (2002) e, embora o primeiro deles não interfira diretamente na estrutura da obra, nos permite indicar esta característica do narrador:

[...] ele posa de historiador, transcrevendo material do Livro Vermelho de Westmarch, compilados por Frodo e por Bilbo, com material suplementar de Merry [...] Entretanto, o artifício dessa posição aparece de forma transparente. Talvez Frodo ou outro Hobbit tenha colocado os marcadores nas seqüências temporais convergentes, mas há algo que certamente não poderia ter saído do Livro Vermelho, ou seja, dos Hobbits. Um exemplo aparece quando estes começam sua jornada; eles ainda estão no Condado, adormecidos, quando uma raposa aparece, acha estranho ver três Hobbits dormindo fora de casa e calcula haver algum mistério por trás disto. O narrador nos diz que “[a raposa] Estava muito certa, mas nunca soube mais disso” [...] É claro que os Hobbits adormecidos não poderiam saber da presença da raposa e não poderiam ter registrado o incidente, e muito menos adicionado o comentário gratuito que ela nunca soube mais sobre o caso. [...] Muito mais tarde, nas proximidades das Escadas de Cirith Ungol, nem Frodo nem Sam, pois ambos dormiam, podem saber como é a aparência de Gollum – o velho e miserável Hobbit, o marginal de séculos. Apontar tais incidentes, claramente obra de um narrador onisciente, não significa criticar pequenos erros técnicos, mas sim elogiar a habilidade narrativa de Tolkien – ele consegue nos convencer que é ao mesmo tempo um historiador transcrevendo material da Terra-média e um narrador onisciente que adiciona textura, profundidade e riqueza à história sem que sintamos nenhuma discrepância. (STANTON, 2002, p. 94)

Apesar de ser longa, esta citação de Stanton nos fornece indícios do posicionamento do narrador em relação ao que é contado. Entretanto, mesmo que não “sintamos nenhuma discrepância” entre as duas facetas do narrador – que Stanton define como “narrador onisciente” e “historiador” –, as discrepâncias existem. Se, por um lado, a parte da narrativa que poderia vir dos hobbits mantém uma relação muito próxima com a estrutura das narrativas orais, por outro lado, a própria designação de “narrador onisciente”, que Stanton atribui a uma das facetas do narrador de *O Senhor dos Anéis*, nos remete à “memória perturbadora do romancista”, tal como ressalta Benjamin (1996f), e nestes momentos vem à tona a rememoração como forma de reminiscência.

Estas duas facetas além de expressarem a tensão entre tradição (narrativa oral) e modernidade (romance) que permeia toda a obra, nos ajudam a compreender e desmembrar sua intrincada estrutura narrativa. Poderíamos resumir esta tensão na própria existência das duas facetas do narrador: de um lado, os “narradores” internos da própria obra, tipicamente narradores orais, que expressam uma estrutura narrativa tradicional; de outro, um narrador externo, “onisciente” que empresta à obra uma característica moderna.

Mesmo que Stanton (2002) tenha indicado, grosso modo, estas duas facetas do narrador em sua análise não poderemos utilizar sua terminologia. Pois, se analisarmos com calma alguns pontos específicos da distinção atribuída por este autor às duas faces do narrador de *O Senhor dos Anéis*, teremos algumas contradições: o que ele chama de “narrador onisciente” não apenas fornece “textura” e “profundidade” à obra, mas nos indica alguns “pontos de apoio” para compreendermos a narrativa: a identificação entre a constelação que os hobbits chamam de Foice e a nossa Ursa Maior, por exemplo.

Estes “pontos de apoio” e algumas outras informações de outra ordem que serviriam para nos localizarmos neste “período distante no tempo”, certamente não poderiam ser obra dos “hobbits”. Usando a terminologia de Stanton (2002), isto seria obra do “historiador” ou do “narrador onisciente”? Pela definição dele, nos parece que, ou ao menos temos margem para pensar que, seria obra do “narrador onisciente”. Entretanto, se *O Senhor dos Anéis* realmente fosse um trabalho historiográfico, estas explicações também seriam função do historiador. Em vista disto, devemos utilizar outra terminologia para nos referirmos às duas facetas do narrador determinando, assim, as diferenças entre elas e a função de cada uma no seio da estrutura narrativa.

A primeira faceta: aquela representada pelos narradores orais (no seio da própria narrativa), mas também presentes nos comentários e explicações que teriam sido dados (ou, pelo menos, que teriam esta possibilidade, caso “realmente” fosse um trabalho historiográfico) pelo narrador “original” da obra, que doravante denominaremos de tradutor, pois a sua única função teria sido “traduzir” estes textos para seus contemporâneos.

Notemos que a faceta de tradutor pode ser considerada tradicional não apenas por contar com as estruturas de narrativas orais que se multiplicam pela obra, mas também por (caso consideremos *O Senhor dos Anéis* um trabalho historiográfico) ter sido escrita no “calor do momento”, numa “época” mítica impregnada de aspectos sagrados e magia. Poderíamos argumentar que a última característica é que possibilita a presença da estrutura de narrativa oral, mas estaríamos apenas andando em círculos. Há certamente uma relação íntima entre as estruturas sociais tradicionais e as formas de narrativas orais. Nosso problema, contudo, é perceber como estas estruturas estão presentes numa obra escrita em meados do século XX, na Inglaterra. Esta questão não pode ser respondida sem analisarmos alguns outros aspectos da obra, o primeiro deles é qual a outra face de Janus deste narrador.

A segunda faceta, tal como a sua contraparte, possui dois aspectos dos quais suas outras características se desdobram. O primeiro destes aspectos pode ser caracterizado pela interferência necessária para a compreensão destes “acontecimentos”: é a interferência que explica e ordena os acontecimentos. Ao mesmo tempo, esta segunda faceta do narrador julga e fornece “textura” e “profundidade” à narrativa como um todo. Poderíamos indicar esta característica como sendo a “subjetividade” deste historiador, dotada da “memória perturbadora do romancista”, doravante denominada de alinhavador, já que sem algumas destas interferências este dito “texto antigo” seria incompreensível aos seus contemporâneos.

O alinhavador articula as partes compostas pelas narrativas orais no interior da obra para que as memórias destinadas a um acontecimento – um combate, por exemplo – se unam, de modo a tornarem-se um todo único. São poucas as intervenções diretas do alinhavador na obra, mas, ainda assim, são essenciais para a compreensão da estrutura narrativa da mesma, na medida em que nestes momentos é que podemos perceber mais claramente qual sua posição efetiva como chave interpretativa.

Um bom exemplo de como funciona, ao menos em parte, as inserções diretas do alinhavador em *O Senhor dos Anéis* foi destacada pelo próprio Stanton

(2002). Trata-se de um evento protagonizado por uma das personagens mais intrigantes da obra: Sméagol-Gollum. O elemento central que queremos enfatizar, e que não foi observado por Stanton, diz respeito não apenas ao fato de que as personagens da narrativa não teriam como saber do evento descrito *a posteriori*, mas ao juízo sobre estes eventos e sobre as personagens (ainda que nem todos diretamente) emitidos pelo alinhavador. Um exame mais direto deste trecho talvez deixe isto mais claro:

E assim Gollum os encontrou horas mais tarde, quando retornou, arrastando-se pela trilha, saindo da escuridão adiante. Sam estava sentado, recostado na pedra, a cabeça caindo de lado e com a respiração pesada. Em seu colo a cabeça de Frodo, imersa num sono profundo; sobre sua fronte branca descansava uma das mãos morenas de Sam, e a outra pousava suavemente sobre o peito de seu mestre. Havia paz no rosto dos dois.

Gollum olhou para eles. Uma expressão estranha passou por seu rosto magro e faminto. Apagou-se o brilho de seus olhos, que ficaram opacos e cinzentos, velhos e cansados. Um espasmo de dor pareceu contorcer seu corpo, e ele se virou, olhando para trás na direção da passagem, balançando a cabeça, como se empenhado em alguma discussão interior. Depois voltou, e lentamente, estendendo uma mão trêmula, com todo o cuidado tocou o joelho de Frodo – mas o toque foi quase uma carícia. Por um momento fugaz, se os que dormiam pudessem tê-lo visto, pensariam que estavam observando um velho hobbit cansado, encolhido pelos anos que o tinham carregado para longe de seu tempo, para longe dos amigos e parentes, e dos campos e riachos da juventude, um ser velho e faminto merecedor de compaixão. (TOLKIEN, 2003, p. 753)

Esta descrição de Gollum é feita momentos antes de ele trair Frodo e Sam, quase ocasionando a morte de ambos. Mas, ainda assim, o alinhavador nos diz que ele é um ser “velho e faminto merecedor de compaixão”. A “discussão interior” de Sméagol-Gollum vai muito além de levar os hobbits para “Laracna”, muito além de trair ou não os hobbits: Gollum é a personagem que mais tempo carregou o “Um Anel”, sua personalidade se cindiu, uma parte dele é completamente dependente e subserviente aos impulsos “malignos” proporcionados pelo anel de poder, entretanto, depois do anel o abandonar em favor de Bilbo, uma parte de sua personalidade se liberta e readquire vontade própria.

A disputa descrita neste trecho é entre as duas vontades deste indivíduo, entre Gollum (subserviente ao anel) e Sméagol (sua antiga liberdade). Neste momento da narrativa, Sméagol quase vence a disputa, mas Sam acorda e o vê “passando as patas no [seu] mestre” (TOLKIEN, 2003, p. 753) e o hostiliza; o choque faz a disputa interna

pende para Gollum. Nas palavras do alinhavador: “Gollum se retirou, e um brilho verde faiscou sob suas pálpebras pesadas. Agora quase parecia uma aranha, agachado sobre as pernas dobradas, com seus olhos protuberantes. O momento fugaz passara e não poderia mais ser lembrado.” (TOLKIEN, 2003, p. 754).

O julgamento, embora sutil, está aí. Sméagol precisaria de toda a ajuda possível para vencer a “disputa interna” contra Gollum, mas a lembrança de suas ações progressivas faz com que os outros o hostilizem (Sam funciona aqui apenas como gatilho e emblema) e esta atitude apenas fortalece a parte subserviente ao anel de poder que acaba vencendo a disputa. O Sméagol livre (que não tentaria matar os hobbits) não readquire controle de si mesmo, também, por interferências externas. Este é o alvo da crítica sutil feita pelo alinhavador, uma crítica com um teor religioso/tradicional, pois, se fundamenta na crença da bondade inerente a todos os seres livres, valorizando e incentivando o perdão às faltas cometidas por eles. É importante ressaltar este caráter religioso da crítica do alinhavador, pois por mais que a forma da reminiscência aqui seja rememoração (moderna), o conteúdo é claramente tradicional. Voltaremos a isto em breve.

Antes de prosseguirmos devemos ressaltar que a necessidade de nos fornecer “pontos de apoio” para compreendermos os eventos e significados desta narrativa tão distante do cotidiano do século XX, faz com que este mesmo alinhavador, capaz de fornecer juízos tradicionais através de uma forma moderna, cometa algumas impropriedades históricas no tratamento das comunidades que apresenta na obra ou, pelo menos, seria assim considerado se realmente fosse um trabalho historiográfico.

Logo no primeiro capítulo temos um exemplo deste tipo de impropriedade. Durante a demonstração de fogos de artifício de Gandalf, um dos fogos adquire a forma de um dragão, e nas palavras do narrador: “O dragão passou como um trem expresso” (TOLKIEN, 2003, p. 28) sobre as cabeças dos hobbits. É interessante ressaltar que nesta passagem ocorre exatamente o inverso da passagem acima. Os eventos narrados aqui estão imersos na descrição do suposto “Livro Vermelho”, mas somos jogados para a contemporaneidade de Tolkien juntamente com seu “trem expresso”.

Devemos lembrar que este choque de forma e conteúdo observado nos dois trechos, onde ocorre a interferência do alinhavador, destacados até aqui, em certa medida, nos fornece elementos para compreendermos o choque dos tipos de reminiscência presentes em *O Senhor dos Anéis*. Se o tipo dominante fosse a memória do narrador oral, as conexões e julgamentos entre as histórias internas seriam

tradicionais, mais preocupados com a moral da história do que com o sentido da vida; se fosse a rememoração do romancista ocorreria o inverso. Entretanto, nenhuma das suposições é correta, como também ambas as suposições possuem fundamento. Podemos dizer que o centro desta questão é o choque, o enfrentamento latente entre o tradutor e o alinhavador, entre a memória e a rememoração.

Este enfrentamento permite compreender como através de uma forma tradicional possamos vislumbrar um conteúdo moderno, bem como através de uma forma moderna possamos vislumbrar um conteúdo tradicional. *O Senhor dos Anéis* é um amálgama de formas e conteúdos tradicionais e modernos, que se misturam e se organizam a partir da própria tensão entre as partes. Se o alinhavador explica e ordena os acontecimentos das comunidades tradicionais para a sociedade moderna, ele só o faz a partir de pressupostos modernos que acabam por se misturar com os aspectos tradicionais dos acontecimentos que ele está transmitindo. A tensão gerada a partir daqui se expande por toda a obra, e o alinhavador “substitui” uma expressão lingüística tradicional que indique velocidade pela metáfora moderna do “trem expresso”, ao mesmo tempo em que o seu julgamento das ações é dotado de conteúdo religioso/tradicional.

Embora tenhamos ressaltado algumas características e inserções do alinhavador no decorrer de *O Senhor dos Anéis*, o “grosso” da obra é exposta pela faceta do tradutor, que amalgama, em si, os diversos narradores orais e os comentários de seu dito compilador (notoriamente os hobbits). É através desta faceta que somos lançados no turbilhão de uma história (mesmo que artificial) coerente de mais de sete mil anos. A história narrada em *O Senhor dos Anéis* contaria apenas o final desta história. No decorrer da narrativa, somos constantemente conduzidos pelo tradutor para a dita história pregressa da Terra-média através de lembranças, lendas, e canções dos diversos povos que teriam “habitado” o lugar.

Portanto, para compreendermos melhor esta obra é necessário mergulharmos um pouco neste emaranhado pseudo-históriográfico, para assim destacar os principais elementos desta estrutura narrativa extremamente intrincada. Levando em consideração no decorrer deste percurso que esta história, mesmo a parte contida nos apêndices, mantém uma proximidade muito grande com a memória dos narradores orais (mesmo quando aparecem como comentários do compilador), isto é, como uma rede de histórias (inter-) ligadas pela memória em sua relação com a reminiscência. Talvez esta

característica da obra tenha levado López (1997) a indicar a “estrutura de entrelaçamento”, como sendo a forma de *O Senhor dos Anéis*.

III. Figuração religiosa

Veja o caso de Beren: ele nunca pensou que ia pegar aquela Silmaril da Coroa de Ferro em Thangorodrim. E apesar disso ele conseguiu, e aquele lugar era pior e o perigo mais negro que o nosso. Mas é uma longa história, é claro, e passa da alegria para a tristeza e além dela – e a Silmaril foi adiante e chegou a Eärendil. E veja, [...] o senhor tem um pouco da luz dele naquela estrela de cristal que a Senhora lhe deu! Veja só, pensando assim, estamos na mesma história! Ela está continuando. Será que as grandes histórias nunca terminam? (Sam – TOLKIEN, 2003, pp. 750-751)

Antes de discutir brevemente a dita “história progressa” da Terra-média, devemos compreender, mesmo que brevemente, como este “passado” vem à tona durante a narrativa. Já indicamos que as lembranças, lendas, e canções são os principais meios de acesso ao “passado” da Terra-média. Mas, será que esta observação é suficiente?

Qualquer verificação, por exemplo, mesmo que superficial, nas diversas canções que aparecem em *O Senhor dos Anéis*, indica uma pluralidade de estilos, métricas e temas. Cada um destes poemas (ou canções já que a maior parte se apresenta assim), expressa, de algum modo, uma determinada “cultura” no interior da obra. Mesmo que, como ressalta Stanton (2002), tanto os hobbits quanto os elfos “componham” baladas (entre outras formas de versos), é difícil imaginar um elfo (pela forma que é representado este povo “mágico”) cantando: “*Eh! Eh! Eh! O que eu quero é beber, / Matar a minha dor e o meu mal esquecer.*” (TOLKIEN, 2003, p. 92) como fazem os hobbits Frodo, Merry e Pippin. Mas esta não é a característica das canções de

O Senhor dos Anéis que precisamos ressaltar agora. Como indicou Stanton, o que precisamos destacar é que “música e poesia são expressões de memória (olhar para o passado) e de desejo (olhar para o futuro).” (STANTON, 2002, p. 180). Mesmo que a “expressão de desejo” ocorra com grande frequência no decorrer da obra, somente um exame mais detalhado da “expressão de memória” pode nos fornecer instrumentos necessários para compreendermos a forma como as canções (mas não apenas elas) se relacionam com a dita historiografia da Terra-média. Para isto, devemos retomar outra linha de nossa discussão que, como indicamos no final do capítulo anterior, diz respeito ao modo de encarar esta narrativa, isto é, de encará-la como uma alegoria.

João Adolfo Hansen (2006) em seu livro, *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, discute longamente os diversos tipos e as implicações de cada modo de alegoria desde a antiguidade greco-latina. Não precisamos refazer todo o percurso nem repetir todos os argumentos deste autor aqui. Se destacarmos apenas alguns pontos de sua discussão poderemos avançar em nossa análise.

Este autor separa a alegoria em dois grandes grupos. O primeiro desses grupos seria o que ele chamou de “alegoria dos poetas” que se refere àquele tipo de alegoria retórico-poética de expressão muito cultivada durante a Antiguidade greco-romana, mas também durante a Idade Média, e pode ser classificada como a “técnica metafórica de representar e personificar abstrações.” (HANSEN, 2006, p. 7).

Não podemos dizer que *O Senhor dos Anéis* se enquadre neste tipo de alegoria, pois, em certo sentido, isto reduziria (e muito) toda a complexidade da obra. Este tipo de enquadramento nos faria não apenas perder de vista nosso objetivo, mas também nosso objeto; ao menos a integridade e totalidade desta obra literária. A própria caracterização da obra como um trabalho historiográfico, de certo modo, exclui a possibilidade de interpretá-la como uma alegoria que personifica e representa “abstrações”.

Entretanto, se nos debruçarmos sobre o segundo tipo de alegoria destacado por Hansen (2006), a dita “alegoria dos teólogos”, poderemos avançar, mesmo que com muitas mediações. A “alegoria dos teólogos” não é puramente lingüística como a sua contraparte, ela não se fundamenta em uma técnica de escrita, mas, ao contrário, numa técnica de leitura, numa técnica hermenêutica. Notemos antes de tudo que embora este tipo de alegoria, como o próprio nome sugere, tenha sido inicialmente utilizado para a interpretação dos textos sagrados, ela não se restringe a esta forma; o mesmo método foi

utilizado posteriormente também para interpretar textos profanos. Este tipo de alegoria se desdobra a partir de uma interpretação específica, nesta visão:

A interpretação inscreve a história humana no paradigma teológico da Queda: a referência inatingível do discurso é a língua adâmica que se falou antes de Babel. O instrumento da interpretação é a analogia, segundo a qual as imagens são uma imitação que participa em Deus através da expressão. (HANSEN, 2006, p. 94)

A visão de mundo cristã que permeia este tipo de alegoria em seu surgimento não poderia ser mais explícita. Devemos lembrar também que apesar de este tipo de alegoria ter sido pensado inicialmente como um instrumento hermenêutico, ele também foi utilizado (anteriormente) como técnica de escrita. Se, de algum modo, este for o caso de *O Senhor dos Anéis*, talvez, possamos indicar sua proximidade com o “paradigma teológico da Queda”, ou mesmo, com uma “referência inatingível do discurso” na “língua adâmica que se falou antes de Babel”.

A interpretação de López (1997), que citamos acima, nos sugere uma boa proximidade com a referência à língua de Babel. Esta referência certamente não é direta, nem mesmo concordamos inteiramente com ela, como indicamos anteriormente, mas, ainda assim, permite indicar esta “intenção” da narrativa que López atribui à Tolkien: a “intenção” de buscar “[...] o re-encontro, por meio de *Fantasy*, da verdade mítica primordial.” (LÓPEZ, 1997, p. 63). Afinal, se encararmos “a língua adâmica” como representante desta “verdade mítica primordial”, a relação passa a existir. E, devemos ressaltar, isto se apresenta como “intenção” da narrativa na medida em que a faceta de tradutor do narrador mostra esta característica. Por isso, a maior parte da discussão que segue é o desdobramento do modo como o tradutor trata a história pregressa da Terra-média.

Retomando a questão da “alegoria dos teólogos”, o ponto que mais nos chama a atenção desta passagem é o “paradigma teológico da Queda”. Esta noção que remete, muito além do “pecado original”, para a noção de perda de uma imediatividade com o sagrado, com Deus e, por isto, com a “Verdade”, não só está presente, mas permeia toda a narrativa de *O Senhor dos Anéis*. Frases como a que segue, dita por Elrond, detêm em si esta noção (mesmo que de maneira implícita):

Nunca mais haverá uma aliança semelhante entre homens e elfos, pois os homens se multiplicam, e os Primogênitos estão se extinguindo, e os dois povos estão ficando cada vez mais distantes.

E desde aquele dia, a raça de Númenor vem decaindo, e o tempo que vivem diminui. (TOLKIEN, 2003, p. 253)

O próprio início da frase: “Nunca mais...” por si só já pressupõe uma queda qualitativa em relação ao passado. O fato de os “Primogênitos” (os elfos) estarem se extinguindo (e, lembremos, apenas na Terra-média já que continuaram a viver no Continente Abençoado) e de a “raça de Númenor” estar decaindo remete, como podemos antecipar, à perda da imediaticidade do sagrado ou, poderíamos dizer, remete ao “paradigma teológico da Queda”. Ou ainda, de um modo mais explícito:

[...] nos pátios do Rei nasceu uma árvore branca, da semente que Isildur trouxe através das águas profundas, e a semente dessa árvore tinha antes vindo de Eressëa, e antes ainda do Extremo Oeste, no Dia antes dos dias quando o mundo era jovem.
- Mas com o rápido passar dos anos na Terra-média a linhagem de Meneldil, filho de Anárion, acabou e a Árvore enfraqueceu, e o sangue dos habitantes de Númenor se misturou com o de homens menores. (TOLKIEN, 2003, p. 254)

Novamente aqui a perda da imediaticidade do Sagrado aparece, claro que tratando apenas dos descendentes de Númenor, mas de maneira mais direta. A “árvore branca” referida aqui veio, originalmente, do próprio “Continente Abençoado” e seu enfraquecimento ao mesmo tempo em que serve de analogia para a queda dos descendentes de Númenor, ao se misturarem com “homens menores”, também marca de maneira profunda o distanciamento do Sagrado e, portanto, o paradigma da “Queda”.

Certamente, indicar estas passagens onde o “paradigma teológico da Queda” apareça de alguma forma, não caracteriza, por si só, a narrativa de *O Senhor dos Anéis* como uma expressão da “alegoria dos teólogos”, mesmo que possamos indicar uma variedade muito maior destes exemplos. Para afirmar isto, precisaremos de mais alguns elementos. Se retomarmos novamente o pensamento de Hansen (2006) acerca desta vertente cristã da alegoria, ele nos dirá que:

Cristãmente pensada, a alegorização funciona, portanto, como a memória de um saber que se ausentou: faz recordar esse vazio, figurando-o. Valorizando a anterioridade do que é Verdadeiro sobre o que é escrito, dito e vivido, o ato da interpretação reescreve o livro do mundo. (HANSEN, 2006, p. 108)

O “saber que se ausentou” neste pensamento é anterior à “Queda”, remete ao saber “Verdadeiro”, entretanto, aqui pode-se alcançar este saber através da

interpretação alegórica. Há, todavia, outro ponto que merece ser destacado: o dito “saber que se ausentou” vem à tona como “memória”, mesmo que como uma memória mediada, ou melhor, “figurada”. Não precisamos destacar que este pensamento é estritamente tradicional e que o seu componente fundamental é a noção de eternidade, pois, apenas tendo em vista a eternidade é que se pode vislumbrar uma “Verdade” completamente atemporal como a descrita aqui.

A partir daqui encarar *O Senhor dos Anéis* como uma “memória figurada” de um mundo que não mais existe, isto é, um mundo tradicional visto de forma romântica¹¹ que, por sua vez, remeteria a uma leitura de “verdades atemporais” (religiosas), não é tão difícil. Este tipo de associação destaca o caráter religioso desta obra. Entretanto, esta leitura – do modo como se apresenta – não nos explica a dinâmica da estrutura narrativa, nem todos os fatores que compõe ou interferem na obra. Não explica, por exemplo, a necessidade que o narrador de *O Senhor dos Anéis* tem de “posar de historiador” e, conseqüentemente, assumir as facetas de tradutor e alinhavador.

Se nos aprofundarmos um pouco mais nas nuanças da dita “alegoria dos teólogos” talvez consigamos compreender exatamente como se dá esta relação, além, é claro, de explicar como uma obra do século XX foi escrita seguindo alguns preceitos cristãos da Idade Média.

Por mais que, até agora, tenhamos tratado a chamada “alegoria dos teólogos” como algo indiviso, mesmo durante o final da Antiguidade ou na Idade Média, existem pelo menos dois tipos de alegoria hermenêutica. Ambas cristãs e com os pressupostos que indicamos aqui, mas que se diferenciavam por outros fatores. Para diferenciar entre estes dois tipos de “alegoria dos teólogos” podemos utilizar a distinção entre figura e alegoria, feita por Auerbach (1997):

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos

¹¹ O termo romântico aqui é utilizado seguindo a definição de Löwy (1990) citada anteriormente neste trabalho.

concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; [...] Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa. A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria) – nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade. (AUERBACH, 1997, p. 46)

Se *O Senhor dos Anéis* foi configurado de forma similar à estrutura de pensamento de uma “alegoria dos teólogos”, como de fato acreditamos que tenha sido, a definição de Auerbach sobre o pensamento figural nos fornece indícios para compreendermos melhor a própria estrutura narrativa desta obra, mas também para compreender a repulsa de Tolkien para com uma interpretação alegórica da mesma.

Ao passo que a figura se diferencia das outras formas de alegoria (hermenêuticas ou não) por sua concretude, uma leitura “alegórica” (não figural) de *O Senhor dos Anéis* seria uma completa abstração (muito próxima da “alegoria dos poetas” que vimos acima). Toda a narrativa perderia sua autonomia para se ver transfigurada puramente em noções ético-religiosas. Neste caso, a pose de “historiador” que o narrador assume no início da narrativa e, conseqüentemente, suas duas facetas (tradutor e alinhavador), não é de modo algum, um capricho de Tolkien. Ao tomar esta postura, o narrador escapa de uma interpretação alegórica não-figural, ao mesmo tempo em que se “qualifica” para uma interpretação figural, afinal, de acordo com a postura do narrador, os “fatos” narrados aqui são “reais” e “concretos”.

Certamente, este tratamento “realista” para a narrativa maravilhosa de *O Senhor dos Anéis* não exclui as noções ético-religiosas da obra, nem, por si só, o inclui na perspectiva do pensamento figural. Contudo, um exame mais detalhado em alguns pontos da estrutura narrativa nos mostrará como não só é possível esta apropriação, como em certo sentido, necessária.

Cabe-nos destacar, antes de prosseguirmos, que Auerbach (1997) não vê o pensamento figural como alegórico, mesmo que pareça assim, e o trecho acima é apenas o início da diferenciação entre estes tipos de pensamento na obra deste autor. A aglutinação entre estes dois tipos de interpretação como sendo duas faces da “alegoria dos teólogos” é feita por Hansen (2006) e, acreditamos, que no que se refere, ao menos,

à interpretação de *O Senhor dos Anéis*, o último está certo. Mesmo Auerbach (1997) não exclui esta possibilidade, como podemos perceber no trecho anteriormente citado, onde o autor afirma que “o pensamento figural é alegórico num sentido amplo”.

A característica alegórica que percebemos em *O Senhor dos Anéis* pode ser alcançada sem referências ao pensamento figural, como vimos no capítulo anterior, mas, isto, ao invés de responder nossas questões acerca da estrutura narrativa desta obra, gera outros problemas. O primeiro, e mais importante desses problemas, pode ser caracterizado da seguinte forma: como o pensamento figural adentra esta narrativa alegórica? Ou de modo mais incisivo, qual a função do pensamento figural nesta estrutura narrativa? Mas, para respondermos isto devemos, antes de tudo, observar como a narrativa explica alguns dos acontecimentos e, em certo sentido, forma sua visão “historiográfica”.

O trecho reproduzido abaixo é a explicação que Aragorn (Passolargo) dá aos hobbits sobre uma canção que trata de Beren e Lúthien. Esta história é situada, como veremos, nos “dias antigos”, antes mesmo do registro do “Cômputo dos Anos” (apêndice B). Embora a citação aqui seja bastante longa, é importante para compreendermos como este fragmento de história se relacionará com outros:

Passolargo suspirou e fez uma pausa, antes de começar a falar de novo. – Esta é uma canção – disse ele – no estilo chamado *ann-thennath* entre os elfos, mas é difícil reproduzi-la na Língua Geral, e o que cantei é apenas um eco rude dela. Fala sobre o encontro de Beren, filho de Barahir, e Lúthien Tinúviel. Beren era um homem mortal, mas Lúthien era a filha de Thingol, um Rei Élfico da Terra-média na época em que o mundo era jovem. Ela era a mais bonita entre todas as donzelas daquele mundo. Sua graciosidade se comparava à das estrelas sobre a névoa das terras do Norte, e em seu rosto brilhava uma luz. Naqueles dias, o Grande Inimigo, de quem Sauron de Mordor era apenas um servidor, morava em Angband, no Norte, e os elfos do Oeste, voltando à Terra-média, guerrearam contra ele para reaver as Silmarils que ele havia roubado, e os pais dos homens ajudaram os elfos. Mas o Inimigo foi vitorioso e Barahir foi assassinado. Beren, escapando de grandes perigos, veio pelas Montanhas do Terror e chegou até o escondido Reino de Thingol na floresta de Neldoreth. Ali viu Lúthien, cantando e dançando numa clareira ao lado do rio encantado Esgalduin; ele a chamou de Tinúviel, que quer dizer Rouxinol na língua antiga. Muitas coisas tristes aconteceram depois disso, e ficaram separados por muito tempo. Tinúviel resgatou Beren dos calabouços de Sauron, e juntos eles passaram por grandes perigos, até mesmo destronando o Grande Inimigo e pegando da sua coroa de ferro uma das três Silmarils, as mais brilhantes das jóias, para usá-la como dote de Lúthien a ser pago a

seu pai, Thingol. Mas no fim Beren foi assassinado pelo Lobo que veio dos portões de Angband, e morreu nos braços de Tinúviel. Mas ela escolheu a mortalidade, aceitando desaparecer do mundo, para poder segui-lo; conta-se que eles se encontraram de novo além dos Mares Divisores, e depois de andarem juntos e vivos outra vez nas florestas verdes, por um curto período, juntos passaram, há muito tempo, para além dos confins deste mundo. Desse modo, Lúthien Tinúviel foi a única, de todo o povo Élfico, a realmente morrer e deixar o mundo, e eles perderam a que mais amavam. Mas, a partir dela, a linhagem dos Elfos-senhores de antigamente teve uma descendência entre os homens. Ainda vivem aqueles de quem Lúthien foi ancestral, e afirma-se que essa linhagem nunca vai terminar. Elrond de Valfenda faz parte dela. Pois de Beren e Lúthien nasceu o herdeiro de Dior Thingol, e dele nasceu Elwing, a Branca, que se casou com Eärendil, aquele que conduziu seu navio das névoas do mundo para dentro dos mares do céu com a Silmaril em sua testa. E de Eärendil nasceram os Reis de Númenor, quer dizer, de Ponente. (TOLKIEN, 2003, pp. 200-201).

Como podemos perceber, Aragorn “relembra” através da canção a história de Beren e Lúthien. Mas é interessante notarmos que em um trecho dos apêndices que trata da história deste mesmo Aragorn e Arwen, sua esposa e filha de Elrond, aparecem diversas semelhanças, como por exemplo:

[...] Aragorn caminhava sozinho na floresta; seu coração estava leve e ele cantava, pois sentia-se cheio de esperanças e o mundo era belo. E de repente, no momento em que cantava, viu uma donzela caminhando num gramado por entre os troncos brancos das bétulas; [...] Na verdade Aragorn estivera cantando uma parte da Balada de Lúthien, que conta sobre o encontro de Lúthien e Beren na Floresta de Neldoreth. E eis que Lúthien estava ali, caminhando diante de seus olhos em Valfenda [...] Por um momento, Aragorn observou em silêncio, mas, temendo que ela fugisse e nunca mais aparecesse, chamou-a gritando, *Tinúviel, Tinúviel!*, da mesma forma que Beren fizera nos Dias Antigos, muito tempo atrás. [...] a donzela virou-se para ele e sorriu, dizendo: - Quem é você? E por que me chama por este nome? [...] Por que achei que você fosse realmente Lúthien Tinúviel, sobre quem eu estava cantando. Mas, se você não for ela, então você caminha na imagem dela. [...] Mas o nome dela não é o meu. Embora talvez nossos destinos não sejam diferentes. (TOLKIEN, 2003, p. 1121)

A ligação (neste caso de duas pessoas Lúthien e Arwen ou Beren e Aragorn) através do tempo pode ser pressentida neste trecho. Embora aqui ainda exista uma pequena margem para pensarmos numa aproximação apenas da aparência (principalmente das duas elfas) no seio da narrativa, se avançarmos um pouco neste

mesmo trecho dos apêndices, veremos Aragorn dizer à Elrond: “... fixei meus olhos num tesouro não menos precioso que o de Thingol, desejado outrora por Beren. Este é meu destino.” (TOLKIEN, 2003, p. 1123). Em muitos momentos, Arwen também diz que escolheu o “destino de Lúthien”, portanto, a maneira como devemos observar as semelhanças e analogias entre Lúthien e Beren de um lado, e Arwen e Aragorn de outro, é a mesma do pensamento figural. Lúthien e Beren seriam prefigurações de Arwen e Aragorn, respectivamente, e isto, lembremos, em nada diminui a “autonomia” ou a “concretude” de nenhuma das histórias.

A presença do pensamento figural fica ainda mais clara quando lembramos que o trecho que trata da história de Arwen e Aragorn, relegada aos apêndices, não constaria em todas as cópias do “Livro Vermelho”:

O Livro do Thain foi, desse modo, a primeira cópia do Livro Vermelho, e continha muitos dados que foram omitidos ou perdidos. Em Minas Tirith ele recebeu muitas anotações e muitas correções, especialmente nos nomes, palavras e citações das línguas élficas; e foi acrescentada uma versão abreviada daquelas partes do *Conto de Aragorn e Arwen*, que ficam de fora do relato da Guerra. Afirma-se que o conto completo foi escrito por Barahir, neto do Intendente Faramir, algum tempo depois da morte do Rei. (TOLKIEN, 2003, p. 15)

A “versão” do “Conto de Aragorn e Arwen” que temos acesso, de certo modo, já é uma expressão do pensamento figural. A faceta do tradutor incorpora esta visão através de alguma personagem, neste caso, do dito autor do “Conto”, que faz a ligação dos “Dias Antigos” com a Terceira Era e nos apresenta esta ligação como algo certo. Nem mesmo os protagonistas (Arwen e Aragorn) duvidam que seus “destinos” foram prefigurados por Lúthien e Beren.

A faceta de alinhavador não toma postura diferente neste caso. No decorrer da narrativa, ele já nos prepara para as analogias entre Lúthien e Arwen ou entre Beren e Aragorn que veremos nos apêndices e, ao fazê-lo, estes acontecimentos se explicam e significam mutuamente. Afinal, quando Frodo avista pela primeira vez Arwen, o alinhavador nos diz que: “Foi assim que Frodo viu aquela que poucos mortais viram: Arwen, a filha de Elrond, através da qual, dizia-se, a figura de Lúthien tinha voltado à terra de novo. E ela era chamada de Undómiel, pois era a Estrela Vespertina de seu povo.” (TOLKIEN, 2003, pp. 235-236).

Mesmo que o termo “figura” apareça aqui explicitamente, delimitando Lúthien como figura de Arwen, não devemos concluir daí a existência do pensamento figural na narrativa; “figura” aqui está sendo utilizado no mesmo sentido que “imagem” num dos trechos acima. Mas, isto não contradiz o fato de que a relação existe, e não apenas por ambas serem representadas como elfas (imortais) que se apaixonariam por homens (mortais) e acabariam por escolher a “mortalidade” para poderem permanecer, por um curto período (pelos padrões dos elfos), na companhia de seus “amados”. Mas, por que Lúthien prefigura Arwen e Arwen “preenche” a figura Lúthien fazendo com que esta volte “à terra de novo”?

A ligação aqui é feita por analogias entre as duas histórias distantes no tempo tal como a própria definição do pensamento figural feita por Auerbach (1997) e retomada por Hansen (2006), mesmo que exista alguma diferença nas apreensões destes autores. O importante é que se observarmos as histórias de Beren e Lúthien de um lado, e de Aragorn e Arwen de outro, poderemos perceber muitas outras analogias, e assim reconstruir completamente a apreensão “historiográfica” de ambas.

Se o destino de Aragorn e Arwen é o mesmo de Beren e Lúthien, todos os acontecimentos ulteriores ao encontro dos primeiros já estavam traçados. No momento em que Aragorn e Arwen se apaixonaram, já poderíamos saber que o pai da elfa (Elrond) exigiria algo visto como “impossível” de ser alcançado (ao menos na visão da maioria), mas que no desenvolvimento dos acontecimentos a exigência seria satisfeita, depois de muitos perigos e à beira do desespero. A exigência, de alguma forma, consistiria em derrotar (mesmo que não em destruir) o grande Inimigo dos “povos livres”; no caso de Beren, o desafio era derrotar Morgoth, e no caso de Aragorn, Sauron. Poderíamos ampliar muito o número de analogias entre a figura e o preenchimento, entre Beren e Lúthien e Aragorn e Arwen, mas parece-nos que as ligações por analogias expressas até aqui, com um fundo sacralizado pela noção de destino, já nos deixa esta idéia clara.

Este fragmento de *O Senhor dos Anéis* é o único onde há um pensamento figural? Podemos antecipar que não. Toda apreensão historiográfica do tradutor, isto é, dos narradores orais no interior da obra, e de seu compilador são baseadas no pensamento figural. A postura de historiador assumida pelo narrador da obra é incorporada por suas duas facetas, e o fundamento historiográfico do tradutor incorpora o pensamento figural como seu elemento norteador. Por isto é que podemos dizer que esta obra – como discutimos anteriormente – é constituída como uma alegoria entre

tradição e modernidade; e a forma que esta alegoria toma para sua expressão interna é a do pensamento figural, tal como definiu Auerbach (1997).

Cabe-nos ressaltar que esta afirmação de que o pensamento figural dá forma a alegoria de *O Senhor dos Anéis* pode ser interpretada de muitas maneiras. O primeiro problema aqui surge no momento em que notamos que este pensamento, embora tenha sido de grande influência para o desenvolvimento da literatura ocidental¹², é um tipo de pensamento enraizado na Idade Média. Podemos, contudo, perceber isto somente como outro traço da tentativa de retomada da tradição pela narrativa ou ampliar um pouco o foco do entendimento. Ampliar o foco do entendimento, neste caso, significa que devemos perceber o tipo de “representação da realidade” contido no pensamento figural e qual o motivo e/ou intenção de ser retomado nesta obra.

A própria noção de “alegoria dos teólogos”, como definida por Hansen (2002), já implicaria a presença religiosa, aqui especificamente cristã, ou ainda mais direta, Católica. Mesmo que Auerbach (1997 e 2004) discorde quanto à classificação do pensamento figural como alegoria e, portanto, como “alegoria dos teólogos”, o autor indica claramente a conexão deste pensamento com a cristandade ou, mais especificamente, com o catolicismo. A implicação do pensamento figural como sendo uma expressão do catolicismo (da Idade Média, principalmente) pode nos fornecer uma melhor explicação sobre a sua inclusão em *O Senhor dos Anéis*.

Por mais que Tolkien, como indicado anteriormente, justifique na maioria das vezes sua narrativa como a tentativa de criar um Mito para Inglaterra, carregando a interpretação na questão lingüística de seus idiomas inventados, em algumas cartas dá uma interpretação distinta para sua obra. Em outras palavras, esta narrativa é uma expressão do catolicismo e nem mesmo seu autor nega isto, mesmo que geralmente indique outros elementos como chave interpretativa: “O Senhor dos Anéis obviamente é uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início, mas conscientemente na revisão.” (CARPENTER, 2006, p. 167). Já vimos como a característica católica da obra de Tolkien foi minimizada pela crítica de um modo geral em detrimento da sua interpretação como Mito.

¹² Auerbach (1997 e 2004) mostra isto muito claramente. No epílogo de *Mimesis* nos diz que sua intenção foi analisar o desenvolvimento da representação da realidade na literatura ocidental, e afirma que o pensamento figural foi o pilar sobre o qual se desenvolveu esta representação da realidade na tardia Antiguidade e na Idade Média Cristã.

Um possível questionamento quanto à formatação da obra segundo os preceitos, ou pelo menos, incorporando o pensamento figural pode ser feita sobre o não conhecimento deste pensamento pelo autor, portanto, afirmar que ele utilizou este instrumento teórico para a configuração de sua obra seria “forçar” a análise para adaptá-la à alguma teoria conhecida. Para respondermos a isto, basta-nos lembrar que Tolkien era um filólogo profissional de renome na Inglaterra e que sua especialização era a literatura do período em que o pensamento figural era mais forte na Europa. Sem mencionar o fato que Tolkien conhecia o trabalho de Auerbach, como sua correspondência com W.H. Auden (ver Carpenter, 2006) deixa claro. Some-se a fé católica (no mínimo) quase fanática do autor e têm-se um instrumento teórico capaz de identificar um ponto de apoio para a compreensão de *O Senhor dos Anéis*.

A obra não pode ser vista por seu autor como uma alegoria, pois como nos lembra Auerbach (2004), a alegoria é depreciada¹³ em meados do século XX, talvez até por isto o mesmo Auerbach diga que a interpretação figural é alegórica apenas “em sentido amplo”. Mas isto é discussão para outra ocasião, o que importa aqui é que Tolkien sempre lutou para que sua obra fosse vista como uma expressão de arte, que não aconteceria, caso fosse interpretada como alegoria. Entretanto, utilizar o pensamento figural como técnica de escrita para sua obra faria com que esta fosse lida como um texto “sagrado”, ou como “expressão mítica”, ou melhor, como o “catolicismo” vindo da origem deste pensamento. Deste modo, o autor foi capaz de revestir toda a obra com um manto sacro, fortalecendo sua tentativa de retomada da tradição.

Mesmo que não seja a única característica sobressalente no interior da narrativa, o pensamento figural aqui é forte o suficiente para dar forma à alegoria da obra, bem como funcionar como chave interpretativa da “história” pregressa da Terra-média, fortalecendo ainda mais suas características tradicionais. Veremos no próximo capítulo quais características da obra se chocam com a estrutura do pensamento figural e como deste choque surge esta estrutura narrativa híbrida (com características modernas e tradicionais). No entanto, antes disso parece interessante observar os limites e contribuições deste pensamento para a narrativa.

¹³ A exceção mais proeminente é o trabalho de Walter Benjamin, que em suas obras, como lembra Gagnebin (1994), restabelece a alegoria como forma séria de expressão artística.

Poderíamos citar vários outros exemplos onde a estrutura narrativa expressa este pensamento. Já que esta estrutura liga através do tempo duas “pessoas” ou dois “eventos”, e indicamos esta relação entre “duas pessoas”, cabe-nos agora indicar, ao menos, dois “eventos” que também se liguem no tempo por analogias, isto é, dois eventos distantes no tempo em que um prefigure o outro. Vejamos, então, como é descrito o que teria sido o final da Primeira Era:

A Primeira Era terminou com a Grande Batalha na qual o exército de Valinor destruiu Thangorodrim e derrotou Morgoth. Então a maior parte dos Noldor retornou para o Extremo Oeste e passou a morar em Eressëa, perto de Valinor, e muitos dos Sindar também atravessaram o Mar. (TOLKIEN, 2003, p. 1146 – grifo do autor)

Esta descrição também se encontra nos apêndices. É o início do apêndice intitulado “Computo dos Anos (Cronologia das Terras do Oeste)”. A denominação “Dias Antigos”, que é corrente em *O Senhor dos Anéis* e utilizamos anteriormente, se refere a acontecimentos que teriam ocorrido antes disso. Aqui temos uma guerra entre deuses – ou melhor – anjos e demônios. Os primeiros representados pelo exército de Valinor, por sua vez, Morgoth (um Vala que “caiu”) representaria os demônios. Os “Noldor” e os “Sindar” são designações para dois grupos distintos de elfos no interior da narrativa. Os primeiros teriam sido os primeiros habitantes de “Eressëa”, próximo à “Valinor”, e por isto seriam conhecidos também por “Altos-Elfos”, já os “Sindar” teriam permanecido na Terra-média durante os “Dias Antigos”.

Detivemo-nos apenas para explicar alguns termos que serão necessários para a compreensão do restante da análise, mas o que nos interessa desta passagem é como, de algum modo, este episódio “prefigura” o final da Segunda Era quando teria sido forjada a “última aliança de elfos e homens”. O enfrentamento entre “anjos e demônios”, tal como se dá ao final da Primeira Era, será retomado sempre como a prefiguração do embate entre o Bem e o Mal no interior da narrativa, o grande Inimigo dos “Povos Livres” sempre irá “preencher” a figura de Morgoth e todos que combaterem este inimigo sempre “preencherão” a figura do exército de Valinor. Elrond faz uma comparação entre o final da Primeira e da Segunda Era durante a reunião de um Conselho:

Neste momento, Elrond parou um pouco e suspirou. – Lembro-me bem do esplendor de suas flâmulas – disse ele. – Fazia-me recordar da glória dos Dias Antigos e das tropas de Beleriand, nas quais tantos príncipes importantes e capitães foram reunidos. E, mesmo

assim, nem tantos, e nem tão belos como na ocasião em que Thangorodrim foi quebrada, e os elfos pensaram que o mal tinha acabado para sempre; mas isso não era verdade. (TOLKIEN, 2003, p. 252)

A identificação do final da Segunda Era como o “preenchimento” da figura do término da Primeira Era não é direta como pudemos observar. Mas, ainda assim, ocorre. O “esplendor” que faz Elrond “recordar” dos exércitos de “Valinor” não é simplesmente o “ajuntamento de tropas”, mas a oposição ao Mal que estas tropas representam. Aqui a relação formal dos “povos livres” de um lado, figurados pelo exército de Valinor, e os “escravos” figurados pelo exército de Morgoth de outro, é que indica a prefiguração. Além, é claro, do desencantamento da Terra-média quando cada vez mais seres mágicos, especialmente os elfos, abandonam o lugar.

A mudança das Eras na Terra-média está sempre relacionada à derrota do Mal. Entretanto, na lógica da narrativa, o término de uma Era sempre prefigura o fim da próxima. Poderíamos dizer que estas Eras são circulares na medida em que cada uma delas se completa apenas com a derrota do Mal, mas resumir estes eventos à circularidade parece-nos reducionista. O problema aqui não é o ciclo, mas o prenúncio da mudança na forma do Mal que, ainda assim, será derrotado de maneira análoga ao que ocorreu no final da Primeira Era. Por isto, os elfos em cada um destes momentos acreditaram que “o mal tinha acabado para sempre”, embora tenham percebido seu engano. Sem mencionarmos que a própria divisão estanque entre Bem e Mal de alguma maneira nos indicam a prefiguração: somente se a figura do Mal for derrotada é que teremos alguma forma de superação, portanto, se observarmos os acontecimentos depois de “ocorridos” podemos indicar alguma superação (aqui no sentido de grande mudança, principalmente social e/ou cultural) como sendo o preenchimento da figura da luta entre Valinor e Morgoth.

Esta apreensão nos é sugerida pela própria narrativa quando, logo no início, Gandalf diz à Frodo: “Sempre, depois de uma derrota e uma pausa, a Sombra toma outra forma e cresce novamente.” (TOLKIEN, 2002, p. 52). O problema, ou melhor, a “sombra” é sempre a mesma pois ela foi prefigurada pela Guerra de Valinor contra Morgoth, ela precisa tomar outra forma já que o restante do mundo muda e, aqui, como podemos perceber, não há nenhuma noção de processo. Retomando nossa questão, o pensamento figural pode ser visto nesta narrativa, portanto, quando um determinado acontecimento evoca uma reminiscência (neste caso como memória) para explicar um

“acontecimento” distante no tempo. Pode-se objetar que outros tipos de pensamento também evocam “eventos” anteriores para explicar algum acontecimento. Mas, dentre eles, boa parte mantém a noção de processo histórico para explicar tais acontecimentos, isto é, trabalham com forças históricas “subterrâneas” que se põem em movimento a partir de um evento ou momento histórico anterior. Mas esta noção de processo é estranha à narrativa de *O Senhor dos Anéis*, mesmo o narrador que posa de “historiador” não vislumbra nenhum tipo de processo histórico.

Neste momento é interessante ressaltar que o pensamento figural não é, portanto, incorporado em *O Senhor dos Anéis* apenas como uma forma de representação artística, talvez nem primariamente deste modo. Ele é incorporado como forma de interpretação “historiográfica” no interior da própria narrativa que, afinal, é a origem deste pensamento enquanto hermenêutica, mesmo que num primeiro momento voltado apenas para os “textos sagrados”. A compreensão dos eventos (anteriores ou em curso) que compõem a narrativa utiliza-se desta técnica hermenêutica e é expressa tanto pelas personagens (na faceta de tradutor do narrador) como pelo alinhavador.

Um último ponto que devemos destacar antes de encerrarmos esta discussão e avançar em nossa análise diz respeito à própria estrutura da narrativa de Tolkien. Stanton (2002) faz uma análise detalhada da estrutura narrativa dos seis livros¹⁴ que compõem a obra e expõe algumas características interessantes. Segundo ele, há em *O Senhor dos Anéis* algumas “regras ou técnicas literárias. A maioria delas busca produzir efeito de unidade ou integridade.” (STANTON, 2002, p. 60).

Mas quais seriam estas “regras literárias” na visão de Stanton? Ele indica logo na seqüência três regras: a primeira delas seria a utilização de “*Foreshadowing*”, isto é, de um “recurso por meio do qual o autor preanuncia eventos ou fatos que ainda estão por vir.” (STANTON, 2002, p. 61); a segunda regra seria a “utilização de sonhos” que,

[...] muitas vezes [são] um caso especial de *foreshadowing*, mas na história, os sonhos têm uma variedade de funções. [...] Há um ar de profecia nos sonhos de alguns personagens, enquanto outros parecem manipular o tempo de formas diversas. (STANTON, 2002, p. 61)

¹⁴ Já indicamos anteriormente, mas vale ressaltar, que a primeira parte de *O Senhor dos Anéis*, *A Sociedade do Anel* contém os livros I e II, a segunda parte, *As Duas Torres*, contém os livros III e IV e a última parte, *O Retorno do Rei*, contém os livros V e VI.

Há ainda, segundo esta leitura, outra “regra literária” seguida em *O Senhor dos Anéis*: é o “paralelismo” entre os livros que compõem cada uma das três partes da obra. Há muitos exemplos destes paralelismos e, por mais que seja longo, nos é instrutivo observarmos os apontados por Stanton (2002) quanto aos livros I e II:

I. narra as aventuras de um grupo de viajantes – quatro Hobbits. II. narra as aventuras de um grupo de viajantes – nove caminchantes. Em cada caso, o portador do Anel e seus companheiros partem de um abrigo, atravessam perigos e chegam a um refúgio élfico (de Vila dos Hobbits a Valfenda em I, de Valfenda a Lothlórien em II). Em cada um deles, Frodo aceita a companhia de um Homem associado ao reino de Gondor: em I, Aragorn, o futuro rei; em II Boromir, filho do regente. Cada um tem início com uma festividade ou celebração: a festa de Bilbo, o banquete em Valfenda, e os segundos capítulos seguem com longas cenas informativas: “A sombra do passado”, “O conselho de Elrond”. Em cada cena, o Anel é revelado e Frodo deve decidir portá-lo. Uma seqüência de aventuras se segue a essas decisões e, em cada caso, o portador do Anel cruza um rio (o Bruinen, o Anduin), testando sua coragem e determinação. No subterrâneo dos Túmulos, ameaçado, o portador do Anel lança mão da espada e da coragem; no subterrâneo, em Moria, mais uma vez ameaçado, o portador do Anel lança mão da espada e da coragem. [...] No alto de uma montanha (Topo do Vento), Frodo coloca o Anel e escapa por pouco em I; no alto de uma montanha (Amon Hen), Frodo coloca o Anel e escapa por pouco em II. Quando traçamos uma lista de eventos como fizemos acima, temos a impressão que II é uma mera repetição de I, mas a experiência de leitura nos diz que este não é o caso. Há uma grande variedade na superfície, no tom e na paisagem. [...] E conclui.] Acredito que os paralelos mostram que sob a rica variedade de incidentes e paisagens exteriores, Tolkien continuamente unia os elementos e tecia um livro extremamente coeso. (STANTON, 2002, pp. 61-62)

É interessante notarmos que estas três “regras literárias” que, na visão de Stanton (2002), fundamentam a técnica de escrita de *O Senhor dos Anéis* não negam, de forma alguma, a estrutura do pensamento figural. Ao contrário, quando alguns eventos “preanunciam outros” no seio da narrativa por semelhanças puramente formais, a interpretação figural ganha um novo impulso; vejamos, então, qual o exemplo que o próprio Stanton dá:

Podemos dizer que a experiência de Frodo nos Túmulos (no subterrâneo, nas trevas, torturado por criaturas monstruosas, lugar onde encontra coragem) é um prenúncio de suas experiências, semelhantes, mas bastante ampliadas em escala, nas Minas de Moria. (STANTON, 2002, p. 61)

Se lermos esta passagem nos moldes do pensamento figural, os eventos ocorridos nos “Túmulos” (primeiro livro) prefiguram os acontecimentos das “Minas de Moria” (segundo livro) que, por sua vez, preenchem a figura dos acontecimentos dos “Túmulos”. Esta não é a única das “técnicas literárias” indicadas por Stanton que corrobora a existência do pensamento figural. Se observarmos também “os sonhos”, que na leitura de Stanton seriam uma variação do *foreshadowing*, como vimos acima, ou teriam um “ar de profecia” ou, ainda, “manteriam uma relação estranha com o tempo”, perceberemos que ambas as técnicas literárias se enquadram na estrutura do pensamento figural, afinal, a “profecia figural” é fundamental para todo este tipo de interpretação e, de certo modo, sempre mantém uma “relação estranha com o tempo” como deixa claro Auerbach (1997).

Quanto aos “paralelismos” formais entre os livros, não poderia ser mais direta a aproximação com o pensamento figural. Por isto, podemos indicar que aquilo que Stanton (2002) caracteriza como sendo, somente, “técnicas literárias” pelas quais a escrita de *O Senhor dos Anéis* foi guiada para manter a “unidade” e a “coesão” é, também, se não principalmente, uma expressão do pensamento figural que compõe toda a estrutura da narrativa.

Temos de ressaltar, contudo, que nem todos os eventos (como também as canções, lembranças, etc.) que “ocorrem” durante a narrativa possuem sua figura ou seu preenchimento na própria narrativa. Em outras palavras, por mais que tudo que apareça em *O Senhor dos Anéis* possa ser figura ou preenchimento de algum outro evento “distante” no tempo, nem todos eles se “ligam” no decorrer da própria narrativa. Mesmo porque (se acreditarmos no narrador) estes eventos, sonhos, canções, lembranças, enfim, tudo que compõe esta história, são “reais” e, portanto, podem prefigurar um acontecimento “real” do Juízo Final (transcendentalmente com vistas à “Graça”), ou ainda, podem prefigurar um acontecimento “real” do século XX.

Estes “saltos” no tempo dados pelo pensamento figural não são totalmente estranhos ao pensamento do século XX. Walter Benjamin (1996g), em “Sobre o conceito de história”, refuta veementemente tanto o historicismo quanto o positivismo por verem, segundo ele, a história como sendo composta por um tempo “vazio” e “homogêneo”. Sua visão de história é diferente:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de

“agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. (BENJAMIN, 1996g, pp. 229-230)

Há, todavia, como podemos perceber por este trecho de Benjamin, muitas diferenças entre o salto do pensamento figural e o “salto de tigre em direção ao passado” que vimos aqui. Mas, o que queremos destacar diz respeito a uma semelhança e a uma diferença entre estas duas perspectivas.

A epígrafe de Benjamin (1996g) para sua décima quarta tese sobre a história, que reproduzimos acima, é “A origem é o alvo”. Mas, como vimos, esta “origem” não é o mesmo que “gênese”, não há um *continuum* na história, cada momento histórico deve ser percebido como uma mônada e pode ser relacionar com outro momento histórico (que também será uma mônada), mas este relacionamento se dá sempre por um “salto de tigre”. O “agora” do momento passado pede ajuda ao futuro, que pode “salvá-lo” (nem que seja apenas do esquecimento) pela reminiscência, mas apenas quando estiver livre da “arena comandada pela classe dominante”, por isto, devemos “escovar a história a contrapelo”, buscando maneiras de nos livrar deste jogo. Certamente, esta redução da teoria de Benjamin é grosseira, mas, por ora, servirá para os nossos propósitos.

Se retomarmos a definição do pensamento figural, a ligação entre os dois momentos no tempo (figura e preenchimento), veremos que ela, analogamente à teoria de Benjamin, visa, em certo sentido, a “salvação” destes eventos históricos. Entretanto, enquanto o ato de “salvar” um determinado momento histórico em Benjamin é secular e diz respeito à conservação das apreensões e esperanças deste momento histórico, de modo a não bani-lo pelo esquecimento, no pensamento figural ele é sagrado e, em certo sentido, está fora do tempo pois sua temporalidade é a temporalidade eterna de Deus, como esperamos ter demonstrado até aqui.

Talvez esta seja a maior diferença entre os “saltos” no tempo dados pela narrativa de Tolkien e os “saltos” da teoria benjaminiana. Ambas as visões são guiadas por uma visão de mundo romântica, na definição de Löwy (1990). Na definição deste autor, entretanto, enquanto Benjamin, num “romantismo revolucionário”, projeta sua

crítica à modernidade – bem como a possível superação dela – para a História, a visão de mundo expressa em *O Senhor dos Anéis* é de outra ordem. Ela se aproxima do “romantismo passadista” como propõe Löwy (1990), que é caracterizado pela visão de que devemos reatar não só com um conjunto de valores, mas, com uma vida social e cultural pré-modernas. Poderemos perceber isto melhor se analisarmos como a “religião” se mostra em *O Senhor dos Anéis*, sem contar é claro o próprio pensamento figural e todos os outros desdobramentos que já indicamos *en passant* até aqui.

IV. Hierarquização tradicional: a religião como elemento civilizador

*Théoden [Rei de Rohan] é um velho gentil.
Denethor [Regente de Gondor] é um outro
tipo, orgulhoso e astuto, um homem de
linhagem e poder muito maiores, embora
não seja chamado de Rei. (Gandalf -
TOLKIEN, 2003, p. 795)*

Como não existem templos, sacerdotes ou nenhum outro tipo de estrutura eclesiástica em *O Senhor dos Anéis*, não podemos falar especificamente de uma *práxis* religiosa durante a narrativa. Ao menos, não podemos falar de um certo tipo de ritual que “religaria” os aspectos profanos ou cotidianos da vida aos aspectos sagrados nos moldes de uma religião estruturada. Certamente, as reminiscências, principalmente a memória dos narradores orais expressas pelo tradutor, e os “saltos” em direção ao passado dados pelo pensamento figural, poderiam, em certo sentido, serem vistos como uma tentativa de retomada do sagrado e, portanto, intentariam este ato de “re-ligamento” no interior da obra.

Entretanto, devemos lembrar que por mais que a narrativa culmine num “desencantamento do mundo”, no molde weberiano, como indicamos no capítulo anterior, a maior parte da obra se passa num “período” em que este desencantamento não ocorreu. E justamente por estas memórias de um “passado remoto” e por estes “saltos” em direção ao passado para explicar eventos que estão se desenvolvendo na

narrativa, somos remetidos ainda mais profundamente para um mundo “encantado”, onde o sagrado é imanente e não seria necessária esta “re-ligação”. Por mais que esta passagem pareça contraditória, ela não é. Lembremos que uma parcela das memórias evocadas em *O Senhor dos Anéis* pertence a personagens que teriam “vivido” estes eventos, e não constituem uma memória transmitida de geração à geração, afinal, os elfos e os magos (que, como vimos, foram enviados do Extremo Oeste), por exemplo, são imortais nesta narrativa.

Esta característica do sagrado como imanente é vista com maior intensidade quanto mais “retrocedemos” no tempo da narrativa, isto é, quanto mais remota é a lembrança evocada pelo narrador – e, principalmente, quando assume a faceta de tradutor. Daqui se desdobra não apenas a noção de “Queda” presente em *O Senhor dos Anéis*, mas também uma hierarquia, em certo sentido, sagrada que é imposta a todos no interior da obra. Isto ocorre porque as distinções valorativas entre as diversas “raças” que habitam este mundo, e mesmo as distinções no seio de cada uma destas “raças”, se remetem a – pois teriam sido originados em – um período em que havia maior imanência do sagrado. Podemos perceber, direta ou indiretamente, esta característica da obra em diversos momentos:

Pois assim consideramos os homens em nossa tradição, chamando-os de Altos, ou homens do oeste, que eram os númenorianos; e os povos Médios, homens do Crepúsculo, que são os rohirim e seus parentes que ainda moram no norte, e os bárbaros, os homens da Escuridão. (TOLKIEN, 2003, p. 714)

A distinção entre os Homens feita aqui por Faramir explica a aparente contradição contida na Epígrafe deste sub-capítulo. O Regente de Gondor possui uma linhagem superior ao Rei de Rohan, pois o primeiro é um “Alto-Homem” (e um nobre entre eles, ainda que não o Rei), já o segundo mesmo sendo chamado de Rei, é apenas um “Homem do Crepúsculo”. Mas qual o motivo desta distinção? Já antecipamos que ela está ligada a uma maior imanência do Sagrado, mas ainda não está claro como isto ocorre.

O trecho acima nos fornece um bom ponto de partida para esta discussão: o reino de Númenor. Este reino, em certo sentido, comparável a uma versão de

Atlântida¹⁵, foi fundado e pereceu durante o que teria sido a Segunda Era. Uma breve incursão na “historiografia” deste reino, também relegada aos apêndices, nos auxiliará a vislumbrar a sacralidade desta distinção. Antes de observarmos o que nos diz o alinhavador, contudo, devemos antecipar que “eldar” se refere aos “elfos” e “edain” são os “três povos cujos membros eram homens que, chegando primeiro ao oeste da Terra-média e às praias do Grande Mar, tornaram-se aliados dos eldar contra o Inimigo” (TOLKIEN, 2003, p. 1096). O “Inimigo” referido aqui é “Morgoth” que já citamos neste trabalho. Observemos agora como é representada fundação de Númenor:

Como recompensa por seus sofrimentos na causa contra Morgoth, os valar, Guardiães do Mundo, concederam aos edain uma terra para morarem, retirada dos perigos da Terra-média. A maioria deles, portanto, cruzou o Mar, e guiados pela Estrela de Eärendil chegaram à grande Ilha de Elenna, no extremo oeste das Terras Mortais. Ali fundaram o reino de Númenor.

Havia uma alta montanha no centro da ilha, chamada Meneltarma, e de seu topo os que enxergavam longe podiam divisar a torre branca do porto dos eldar em Eressëa. De lá os eldar vieram para se juntar aos edain, enriquecendo-os com conhecimento e muitas dádivas. (TOLKIEN, 2003, p. 1097)

Os “Altos Homens” à que se refere o trecho de Faramir reproduzido anteriormente, portanto, seriam os descendentes dos homens que teriam auxiliado na guerra contra Morgoth (que, como vimos, marca o final da Primeira Era e prefigura de algum modo o final da Segunda Era) e, por isto, teriam sido “agraciados” com uma Terra livre dos “perigos da Terra-média”, à vista de Eressëa (no Continente Abençoado). O último ponto, por si só, ao mesmo tempo em que demonstra a sacralidade deste Reino destaca a imanência do sagrado no momento de sua fundação.

Ao se afastarem dos “perigos da Terra-média”, os edain passaram a distinguir-se dos outros Homens de muitas maneiras, como será lembrado continuamente pela narrativa. Uma destas diferenças, contudo, não pode ser esquecida: seus descendentes, isto é, os númenorianos, passaram a viver mais que os outros homens. Podemos dizer que a partir do momento em que estes Homens não vivem mais

¹⁵ A comparação aqui, certamente, não pode ser feita em todos os sentidos, mas tanto Númenor como a Atlântida, tal como é referida aqui, são reinos insulares e, de alguma forma, superiores aos povos continentais. Estes reinos teriam desaparecido juntamente com suas ilhas.

nas “Terras da Mortalidade”, mesmo continuando mortais, a morte chega mais devagar para os habitantes deste reino.

Lembremos que a expressão “Terras da Mortalidade” foi uma tradução alternativa para Middle-earth dada por López (1997), portanto, Númenor não está mais no continente da Terra-média, entretanto, também não está “fora do mundo” de qualquer maneira. O próprio “Continente Abençoado” está no mundo na ocasião da fundação de Númenor. Do mesmo modo que para os gregos das epopéias homéricas o “Monte Olimpo” se localizava no mundo (no caso deles ao Norte), isto é, um mortal poderia caminhar até o “Monte Olimpo”, no mundo de *O Senhor dos Anéis* os Homens poderiam navegar através do mar em direção à Oeste até atingir a costa do “Continente Abençoado”. Este é o grau de imanência do sagrado neste período, que também demarca a hierarquização dos homens em “Altos”, do “Crepúsculo” e da “Escuridão” (ou bárbaros).

Em certo sentido, a mesma explicação que é dada para demarcar a distinção entre os homens, que vimos sumariamente até aqui, também explicaria a distinção similar que existe entre os elfos no seio da narrativa. Em algum momento da “história” do mundo de *O Senhor dos Anéis* (anterior à guerra contra Morgoth), os valar ofereceram uma “terra longe dos perigos da Terra-média” para os elfos. A diferença é que não se encontravam no “extremo oeste das Terras Mortais”, mas no próprio Continente Abençoado, Isto é, nas “Terras Imortais”. A partir disso, estas terras “ficaram conhecidas” como Eressëa; os elfos que abandonaram a Terra-média se tornariam os “noldor”, os que permaneceram nas Terras mortais seriam os “sindar”.

Estas distinções hierárquicas no seio das duas principais “raças” são similares. Mas o que realmente há de similar nas duas estruturas? Um determinado grupo, de cada “raça”, abandona a Terra-média em direção a oeste e isto os torna superiores aos demais membros de sua própria “raça”? Ou ainda, isto seria uma proximidade com os valar, isto é, com os “Guardiões do Mundo”? Dentro da perspectiva da obra, as duas coisas estão interligadas. Como neste período, segundo a narrativa, o sagrado era imanente, ir para o oeste era o mesmo que compartilhar de fato os aspectos da vida sagrada dos valar e de seu povo, isto é, era um processo de sacralização. Em vista disso, as próprias definições geográficas, em certo sentido, expressam este “grau” de sacralidade: no “Extremo Oeste” o “mais” sagrado (Valinor), ao leste da Terra-média o mais profano (Mordor e os povos escravizados por Sauron).

Tal hierarquização permanece mesmo após a perda da imanência do sagrado, ou melhor, mesmo após a versão de *O Senhor dos Anéis* do andamento do “paradigma teológico da Queda”. Dissemos anteriormente que a “Queda” se apresenta de muitas maneiras nesta obra e ao menos uma delas está relacionada diretamente com Númenor e a hierarquização dos Homens: o desaparecimento da ilha de Númenor. Na lógica da obra, a proximidade com o sagrado não faz com que os homens tornem-se “perfeitos”, seguindo a linha do catolicismo, quanto mais perto do sagrado, maior será a “Queda”. Podemos dizer que foi o que ocorreu com uma parte dos númenorianos; alguns deles acreditavam que conquistariam a “imortalidade” (e, portanto, uma participação maior do sagrado) caso conquistassem militarmente o Continente Abençoado. Por isto, o rei “Ar-Pharâzon” liderou um ataque ao reino dos Valar:

Mas, quando Ar-Pharâzon colocou os pés nas praias de Aman, o Reino Abençoado, os valar rejeitaram a sua função de Guardiões e invocaram o Um, e o mundo mudou. Númenor foi derrubada e engolida pelo Mar; as Terras Imortais foram removidas para sempre dos círculos do mundo. Assim terminou a glória de Númenor. (TOLKIEN, 2003, p. 1099)

Este é o ponto central da perda da imanência do sagrado no interior da narrativa. Há muitas características da obra que podem ser percebidas aqui, entretanto, a mais marcante diz respeito à “mudança do mundo”. Neste momento, quando “as Terras Imortais foram removidas para sempre dos círculos do mundo”, surge uma diferença de “grau” quanto à imanência do sagrado; apenas os imortais (elfos e ainur) poderão alcançar o Continente Abençoado. Ainda assim, em nenhum momento da narrativa, com nenhum dos “Povos Livres” o sagrado deixa completamente de ser imanente. Vale destacar que uma interpretação plenamente transcendente do sagrado surgirá apenas após o completo abandono da Terra-média pelos imortais, que acontecerá no início da Quarta Era (e nos será indicada somente nos apêndices da narrativa, e superficialmente), e também pela própria significação da Quarta Era em si (a Era dos Homens, frisando sempre sua mortalidade), quando a origem do Sagrado abandona completamente o mundo.

De certo modo, mesmo com a manutenção da imanência do sagrado na obra, podemos dizer que após a “Queda” Númenor a “origem” deste sagrado passa a ser

extra-mundana; inicia-se um processo¹⁶ de dessacralização, um processo de desencantamento do mundo ou, nos moldes da “leitura historiográfica” feita pela narrativa (mesmo que indiretamente), prefigura-se este desencantamento, que será preenchido ou concluído no final da narrativa de *O Senhor dos Anéis*.

Notemos aqui que a “Queda” referida ao desaparecimento de Númenor é uma queda do reino enquanto instituição (se podemos chamar assim), tanto que uma grande parcela de sua antiga população permanecera fiel aos Valar e fora levada de volta à Terra-média antes da destruição da Ilha, e lá chegando fundaram os “reinos do exílio dos numenorianos”: Arnor no norte e Gondor no sul.

Devemos ressaltar duas coisas antes de avançarmos nossa discussão. Primeiro, esta hierarquia “sacralizada” que indicamos aqui entre os homens e os elfos é uma constante para todos os “seres” da obra, nem mesmo os animais¹⁷ escapam. Segundo, no trecho acima, os valar “invocaram o Um”, isto é, invocaram Deus (Erú-Ilúvatar). Em vista disso, poderíamos afirmar que os valar não são “deuses” e estariam mais próximos das figuras dos anjos da mitologia judaico-cristã, assim como o seu “povo” (ou “maiar”) que incluiria também os “magos”, como indicamos anteriormente.

De certo modo, nossa discussão até aqui já delimita o cerne do pensamento romântico¹⁸ desta narrativa. Mesmo o sagrado deixando de ser completamente imanente, é ele ainda quem delimita as hierarquizações no interior da obra. Se retomarmos a designação de “bárbaro” atribuída aos homens “da Escuridão”, ou mesmo a fala de Radaghost a Gandalf, reproduzida por este durante o “Conselho de Elrond” (“Tudo o que sabia é que você poderia ser encontrado numa região selvagem, com o nome esquisito de Condado” [TOLKIEN, 2003, p. 266]), poderemos perceber como, de certo modo, a religião enquanto uma hierarquia sagrada ganha contornos “civilizatórios” na narrativa.

¹⁶ Lembremos que o conceito de “processo” utilizado aqui é externo à narrativa sendo usado apenas para facilitar a exposição do argumento, entretanto, não há nenhuma apreensão de processo em *O Senhor dos Anéis*.

¹⁷ Scadufax, o cavalo de Gandalf, é um dos “mearas” descritos pela narrativa como sendo os “príncipes dos cavalos”, que “poderiam ter nascido na aurora do mundo”, entre outras definições no mesmo sentido.

¹⁸ Não é demais ressaltar que o conceito de “romântico” utilizado aqui é aquele definido por Löwy (1990) e já discutido neste trabalho.

Mesmo que o termo civilização não seja usado em nenhuma das passagens, os seus antagônicos são. Afinal, como bem salientou Raymond Williams (2007), durante o início do século XX na Inglaterra: “[...] **civilização** ainda se refere a uma condição ou estado geral, e ainda em contraste com *selvageria* ou *barbarismo*.” (WILLIAMS, 2007, p. 85 – *grifos do autor*). Esta definição de civilização como contrário a “selvagem” ou “bárbaro” nos é interessante para ressaltarmos o caráter valorativo e comparativo do conceito que permanece em *O Senhor dos Anéis*. A partir disso, portanto, podemos reconstruir esta apreensão, mesmo que a interpretação do que significa “civilização” seja apresentada diversamente e sob outros aspectos no interior da narrativa.

Pelo que discutimos até aqui, não é difícil perceber que a sacralidade, para não dizermos a religião, é um dos elementos de diferenciação entre os diversos povos. Mas como isto é incorporado pela narrativa? Apenas a religião diferencia estes povos entre si? E o mais importante, o que fundamenta e como pode ser definida esta apreensão acerca da civilização? Para responder estas questões, nada melhor do que observarmos o que a própria obra tem a nos dizer. O trecho abaixo constitui um bom exemplo do caráter distintivo existente entre os povos e do modo como isto é incorporado:

Antes de comer, Faramir e todos os seus homens se viraram e olharam para o oeste, num momento de silêncio. Faramir fez um sinal para Frodo e Sam de que eles deveriam proceder da mesma forma.

- Fazemos sempre assim – disse ele, quando se sentaram –: olhamos na direção de Númenor que era, e mais além na direção de Casadelfos que é, e para aquela que fica além de Casadelfos e sempre será. Vocês não têm esse costume às refeições?

- Não – disse Frodo, sentindo-se estranhamente rústico e inculto. – Mas se somos convidados, fazemos uma reverência diante de nosso anfitrião, e depois de termos comido nos levantamos e lhe agradecemos.

- Isso nós também fazemos – disse Faramir. (TOLKIEN, 2003, p. 711)

A lembrança de Númenor, Casadelfos e Valinor evocada por Faramir e seus homens é o ato que mais se aproxima de uma tentativa de se “re-ligar” ao sagrado na narrativa. Este momento, embora não seja o de maior “religiosidade” da obra, certamente, é onde podemos encontrar um maior “resquício” (se é que podemos chamar assim) de um ato religioso ritualizado nos moldes das religiões estruturadas,

principalmente, as cristãs. Ainda assim, esse não é o fator que mais nos chama a atenção aqui, e sim o fato de Frodo sentir-se “estranhamente rústico e inculto” frente ao ato do seu anfitrião. Frodo, neste trecho, interioriza a hierarquia entre os “Homens” descrita por este mesmo Faramir, e se vê como inferior aos “Altos Homens” de Gondor. Isto ganha contornos ampliados quando lembramos que Frodo, no decorrer da narrativa, é protagonista de muitos momentos de religiosidade na obra.

Sabemos que a religião não era vista na Inglaterra da primeira metade do século XX como sendo um componente civilizador. Podemos perceber isto na caracterização do conceito de civilização dado por Williams (2007), como vimos acima, mas, principalmente, na definição de Norbert Elias (1990):

[...] este conceito expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com esta palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão de mundo, e muito mais. (ELIAS, 1990, p. 23)

Por esta definição de Elias, o conceito de civilização está muito próximo da modernidade, não apenas temporalmente, mas dos aspectos sociais e culturais que definem a própria apreensão da modernidade e do processo de modernização. Se retomarmos a própria história do conceito de civilização tal como delimitada por Starobinski (2001), veremos que o relacionamento deste conceito com a modernidade existe desde sua origem. Segundo o último, antes de seu significado moderno, o conceito referia-se unicamente a jurisprudência com o sentido de “[...] tornar civil uma causa criminal” (STAROBINSKI, 2001, p. 11) que aparece logo na primeira página do texto em que discute justamente as diversas apreensões encontradas nos séculos XVII e XVIII sobre “A palavra civilização”.

O sentido moderno, que em certa medida, persiste na definição de Elias (1990), será construído – ainda segundo Starobinski (2001) – durante estes séculos e estará imerso numa disputa ideológica que ultrapassará a época das Luzes. Não precisaremos, certamente, refazer toda a discussão deste autor. Entretanto, algumas de suas considerações podem nos auxiliar em nossa discussão. É importante ressaltar, por

exemplo, que nas primeiras aparições deste novo sentido de civilização ela não é de modo algum avessa à religião:

Os autores de Trévoux não escolheram seu exemplo ao acaso. Aí encontravam um argumento oportuno para sua luta contra a filosofia das Luzes e contra os Enciclopedistas. A religião longe de ser excluída pelas “virtudes sociais” ou pela “moral natural”, é considerada por Mirabeau como o “principal móvel” da *civilização*, ela mesma assimilada à sociabilidade. A palavra CIVILIZAÇÃO aparece portanto, por ocasião de um elogio da religião, ao mesmo tempo como poder de repressão (“freio”), de reunião fraterna (“confraternidade”) e de abrandamento. (STAROBINSKI, 2001, pp. 13-14)

Um ponto interessante é que aqueles que defendem a ligação entre religião e civilização, desde o início são contrários à filosofia das Luzes como nos indica o trecho acima. Não acreditamos que Tolkien tenha sido um “obscurantista”. Certamente, sua convicção religiosa o afastava de boa parte das apreensões filosóficas oriundas do iluminismo, mas isto não quer dizer que o aproximava de seus opositores automaticamente. O relacionamento entre civilização e religião expresso no trecho acima, por exemplo, é bem diverso do expresso em *O Senhor dos Anéis*. O propósito dos aspectos religiosos da “civilização” não se aproximam de nenhum tipo de “freio” nesta narrativa.

Podemos dizer que a noção de civilização – já que a palavra não aparece nenhuma vez em *O Senhor dos Anéis* – presente na obra é muito diversa de todos os sentidos que conhecemos. Aqui não está ligada a nenhum tipo específico de comportamento, seja ele “polido” ou não. Certamente, funciona como representação de um “estado” sócio-cultural, em certo sentido, unificado e passível de comparação com outros “estados” como em alguns casos ocorre com as apreensões expostas por Starobinski (2001), Elias (1990) ou Williams (2007). Entretanto, o núcleo regulador deste elemento unificador e comparativo não diz respeito ao comportamento, desenvolvimento tecnológico e/ou político, nem mesmo a questões culturais num sentido amplo, mas apenas e tão somente a uma ligação imanente com o Sagrado.

Isto pode ser percebido em diversos momentos da obra. Mas acreditamos que o melhor indicador seja a percepção da diminuição das “diferenças” entre os Altos Homens e os Homens do Crepúsculo conforme a imanência do sagrado diminui. Esta percepção ganha contornos ampliados já que é exposta por Faramir, a mesma personagem que instrui Frodo sobre as classificações entre os homens:

- Mas agora, se os rohirrim ficaram em alguns aspectos mais semelhantes a nós, realçando artes e boas maneiras, nós também ficamos mais parecidos com eles, e mal podemos reivindicar o título de Altos. Nós nos tornamos Homens Médios, do crepúsculo, mas com a memória de outra realidade. Pois agora, como os rohirrim, amamos a guerra e a coragem como coisas boas em si mesmas, como um esporte e uma finalidade[...] (TOLKIEN, 2003, p. 714)

Numa primeira observação poderíamos dizer que as diferenças qualitativas entre os Altos Homens e os Homens Médios se referem ao comportamento e algumas questões sociais. Mas se observarmos com atenção, Faramir diz à Frodo que estes dois tipos de homens ficam mais semelhantes, mas realçar as “artes e boas maneiras” não transforma os rohirrim em Altos Homens, e mesmo “mal podendo reivindicar o título de Altos” os descendentes de Númenor também não se transformam em Homens Médios. Vale ressaltar aqui que aquilo que caracteriza a “superioridade” dos homens de Gondor é “a memória de outra realidade”, ou melhor, a memória da imanência do Sagrado na constituição deste reino.

Se avançarmos um pouco na narrativa, veremos outro elemento interessante, capaz de realçar nosso argumento. Gondor recupera sua “glória” quando Aragorn assume seu trono ao fim da narrativa. Nos é dito em diversos momentos que a “glória” dos “Dias Antigos” retorna com o Rei. O que vale destacar, contudo, é que como boa parte das personagens de *O Senhor dos Anéis*, Aragorn é conhecido por diversos nomes: Passolargo, Elessar (Pedra Élfica) e Envinyatar (o Renovador), por exemplo. O mais significativo destes nomes para nossa discussão no momento é Envinyatar.

É possível, e nós julgamos necessário, interpretar este nome de Aragorn como um indício de retomada da imanência com o Sagrado, não apenas pelo nome em élfico que significa o Renovador, mas pela retomada de uma sacralidade que estava se perdendo em Gondor como a fala de Faramir, que vimos anteriormente, nos indica. Um bom sinal da retomada da sacralidade empreendida por Aragorn em Gondor é sua aparição como “taumaturgo”, fato que permite, inclusive, sua identificação como Rei de Gondor: “Pois diz a sabedoria antiga: *As mãos do rei são as mãos de um curador*. Dessa maneira, sempre se sabia quem era o verdadeiro rei.” (TOLKIEN, 2003, p. 911). Logo após este trecho, Aragorn cura várias pessoas que sofriam de uma doença conhecida como “Hálito Negro” para a qual não havia remédios no reino de Gondor. Em outras palavras, com a chegada do rei e a conseqüente retomada do sagrado, os homens de Gondor “voltam” a “merecer” o título de Altos.

Podemos dizer, portanto, que a noção de superioridade e de “civilização” presente em *O Senhor dos Anéis* não corresponde a nenhuma apreensão moderna. Ao contrário, por basear-se unicamente na apreensão do sagrado, geralmente de forma puramente imanente, esta noção é tradicional e religiosa. O “paradigma teológico da Queda”, nesta perspectiva, é permanente em *O Senhor dos Anéis*. Se o conceito de civilização, conforme definido por Elias (1990), se apega à modernidade e conseqüentemente ao aceleração do tempo – como vimos rapidamente no capítulo anterior –, para assim incorporar uma noção de progresso (por vezes indiscriminada), se arrogando como superior a todas as formas tradicionais de organização social, cultural e política, este processo é acusado pela narrativa de Tolkien de expressar apenas uma “queda” cada vez maior.

Não podemos deixar de perceber certas semelhanças com outras interpretações da modernidade empreendidas no mesmo período, como a identificação de civilização e barbárie feita por Adorno. Mas como nos lembra Starobinski (2001), a utilização do conceito de civilização sempre foi ambígua, muitas vezes identificada como uma degeneração generalizada da sociedade, outras como um fruto do mais puro progresso. Como a palavra não aparece de fato na narrativa, podemos apenas utilizá-la como uma noção para delimitarmos um componente de valorização e diferenciação entre os “povos” presentes na obra. Se estivermos corretos em nossa apreensão, e a “religião” for a grande responsável pela civilização na obra, então a narrativa conta a ruína desta civilização.

O modo mais prático de percebermos isto é observarmos as diferentes temporalidades dos povos, construídas pela narrativa, e percebermos sua relação com o grau de imanência do Sagrado. Já indicamos que os ainur (valar e maiar) e os elfos são imortais e ao final da narrativa acabam tendo de abandonar a Terra-média (as Terras da mortalidade). Mas, mais do que isso, estas “raças” buscam uma temporalidade eterna e estática. Para percebermos isto melhor, basta-nos observar quais os poderes dos “Três¹⁹” anéis élficos: “Aqueles que os fizeram não desejavam força, ou dominação, ou acúmulo de riquezas; mas entendimentos, ações e curas, para preservar todas as coisas imaculadas.” (TOLKIEN, 2003, p. 279).

¹⁹ O “Um Anel”, ou o anel de poder, que será destruído ao final da narrativa não é o único anel “mágico” nela presente. Nove foram feitos para os Homens, sete para os anões e três para os elfos.

As raças “imortais” em *O Senhor dos Anéis*, em certo sentido, representam aquilo que, segundo Berman (2007), é o grande medo da modernidade: “uma estabilidade sólida e prolongada” (BERMAN, 2007, p. 118). Pode-se objetar que Sauron, por exemplo, também é imortal e não representa nem aspira esta “estabilidade”, mas este, entre outros fatores, é um dos motivos dele ser representado como o grande inimigo dos “povos livres” na Terceira Era.

Esta temporalidade, pretensamente eterna e imutável, é incorporada em menor escala pelos Altos Homens (que vivem muito mais que os “homens inferiores” como já vimos) e isto, ao invés de contradizer, apenas reforça nosso argumento. Em certa medida, um dos aspectos mais interessantes de *O Senhor dos Anéis*, é a perda de pelo menos um aspecto da “civilização” tal como se apresenta na obra em seu final. Se a religião e, por conseguinte, o sagrado, o Bem, e o eterno são os expoentes civilizatórios aqui, o aceleração do tempo, o profano, e o Mal são os antagonistas da civilização.

Contudo, o aceleração do tempo durante a narrativa gera, ou pelo menos é acompanhado, por um processo de desencantamento: os imortais são destruídos ou abandonam a Terra-média juntamente com a magia e qualquer possibilidade de eternidade, além de selar completamente os aspectos religiosos como não-imanentes. Isto significa que ao derrotar o Mal, encarnado por Sauron, os povos livres não criaram mecanismos de desenvolvimento para sua civilização, ao contrário, fortaleceram ainda mais o aceleração do tempo e a mortalidade e, por isso, condenaram sua “civilização” à ruína. Isto, de certo modo, pode ser encarado como a incorporação do “paradigma teológico da Queda” levado às últimas conseqüências.

CAPÍTULO 3 – Unilateralidade e ambivalência: outro modernismo

I. As manifestações do Mal: dominação e técnica

[...] *aquele que quebra uma coisa para descobrir o que ela é deixou o caminho da sabedoria.* (Gandalf – TOLKIEN, 2003, p. 269)

A modernidade se manifesta em vários momentos e sob várias formas em *O Senhor dos Anéis*, todavia, apenas uma parte destas inserções é explícita. Nestes casos, geralmente, ela está ligada à disputa entre o Bem e o Mal na narrativa. Como aqui a religião é o elemento civilizador por excelência, ela e a tradição estão conectadas com o Bem, portanto, as inserções modernas nesta ordem geralmente estão associadas ao “barbarismo” e ao Mal.

A crítica à modernidade nestes momentos é aguda e feroz, principalmente no que se refere à tecnologia e à técnica. Estes elementos modernos são representados, geralmente, associados apenas à destruição e/ou à dominação da natureza. Podemos encontrar vários exemplos disso durante a narrativa, um dos mais marcantes destes momentos está associado à “queda” e a “traição” de Saruman. A primeira referência destes eventos nos é dada durante *O Conselho de Elrond*, por Gandalf:

[...] e o vale lá embaixo parece muito distante. Olhei para ele e vi que, embora já tivesse sido verde e belo, estava agora cheio de poços e forjas. Lobos e orcs estavam alojados em Isengard, pois Saruman estava reunindo uma grande força por sua própria conta, rivalizando com Sauron, e não ainda aos serviços dele. Sobre todas as suas construções, uma fumaça escura pairava e se adensava em torno das paredes de Orthanc. (TOLKIEN, 2003, pp. 270-271)

As transformações “mecânicas” a que foram submetidos a cidadela e o vale de Saruman causam apenas a destruição. A beleza, que em *O Senhor dos Anéis* sempre

está associada ao Bem, é algo existente apenas no passado deste lugar, “os poços” e as “forjas” substituem a natureza harmoniosa. Podemos objetar que apenas esta breve referência de Gandalf, durante a narrativa, não configura as ações de Saruman como sendo ligadas a um tipo de técnica necessariamente moderna, mesmo que a “fumaça escura” que pairava sobre as construções do lugar nos lembrem das chaminés das fábricas do crescente processo de industrialização europeu. Entretanto, uma observação mais acurada de alguns outros momentos pode fornecer-nos alguns elementos para delinear melhor esta característica.

Gandalf não é a única personagem que emite algum julgamento em relação à situação da região sob o controle de Saruman no decorrer da narrativa. Devemos lembrar, contudo, que ambos são “magos”, isto é, ambos são enviados “religiosos” com a função de combater Sauron. Portanto, a crítica de Gandalf diz respeito mais à “queda” de Saruman do que qualquer outra que veremos. Embora não seja a melhor para percebermos os aspectos modernos ou associados à modernidade que causam ou acompanham esta “queda”, ela nos indica desde já que as ações de Saruman deixaram de ser medidas pelo parâmetro da civilização, isto é, deixaram de ser religiosas.

O julgamento mais mordaz contra Saruman, contudo, não é dado pelos parâmetros religiosos, mas por sua repercussão no mundo “natural”. O “ent” “Barbárvore”, uma espécie de espírito da natureza, ou “pastor de árvores” como se apresenta, explica o problema de Saruman a Merry e Pippin:

- Acho que agora entendo o que ele pretende. Está tramando para se transformar num Poder. Tem um cérebro de metal e rodas, e não se preocupa com os seres que crescem, a não ser enquanto o servem. E agora fica claro que ele é um traidor negro. Aliou-se a seres maus, aos orcs. Brm, hum! Pior que isso: vem fazendo alguma coisa a eles; alguma coisa perigosa. Porque esses isengardeses são mais semelhantes a homens maus. Os seres malignos que vieram na Grande Escuridão têm como marca a característica de não suportarem o sol; mas os orcs de Saruman suportam, mesmo que o odeiem. Fico imaginando o que ele terá feito. Seriam eles homens que ele arruinou, ou teria ele misturado as raças dos orcs e dos homens? Isso seria uma maldade negra! (TOLKIEN, 2003, p. 495)

A referência a um tipo de “técnica” moderna e sua conseqüente proximidade ao Mal no seio da narrativa é um pouco mais explícita neste trecho. Não apenas por Saruman possuir “um cérebro de metal e rodas”, mas pelas modificações físicas que ele impôs à raça dos “orcs” que, segundo aquele que fala, constituiriam uma “maldade

negra”. Estas referências estão intimamente ligadas à racionalidade com vistas a fins que destacamos no primeiro capítulo. Neste caso, incorporada como uma racionalidade instrumental técnico-científica. Vale destacar que este tipo específico de racionalidade constitui apenas um dos elementos que alimentam o turbilhão da modernidade. Nas palavras de Berman (2007):

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança de nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e luta de classes; [...] (BERMAN, 2007, p. 25)

Os elementos que “alimentam o turbilhão da vida moderna” destacados por Berman (2007) são mais amplos do que o pequeno recorte que fizemos. Entretanto, os que destacamos aqui já nos fornecem os elementos necessários para iniciar nossa discussão. As “descobertas nas ciências físicas” juntamente com a “industrialização da produção” são os grandes expoentes da racionalidade instrumental a que indiretamente a narrativa faz menção nos trechos acima. Em conjunto, elas repercutem em toda a organização social moderna de forma ambivalente.

Se, por um lado, estes eventos remetem à superação da ordem social tradicional e seu pensamento mágico, sua hierarquia rígida, sua produção artesanal, e todos outros elementos que limitam o desenvolvimento individual; por outro, a organização social moderna gera outros problemas para o homem – a fragmentação do mundo, a perda da noção de totalidade, entre outros –, como muitos autores observam e destacamos *en passant* no primeiro capítulo.

A abordagem de Adorno e Horkheimer sobre este grande impasse da modernidade pode nos auxiliar tanto a vislumbrar melhor esta ambigüidade, como indicar que a crítica da narrativa de Tolkien à racionalidade instrumental não é algo isolado em seu tempo. O primeiro ponto a ser destacado nesta linha de pensamento é a própria utilização do conceito de “racionalidade instrumental” por Adorno e Horkheimer. A peculiaridade aqui, como diz Habermas (2002), é que: “Com o conceito de ‘razão instrumental’, Horkheimer e Adorno querem acertar as contas com um entendimento calculador que usurpou o lugar da razão.” (HABERMAS, 2002, p. 170).

Este “acerto de contas” se fez necessário pela maneira como estes autores encararam a própria dinâmica da sociedade moderna. Nesta linha, a racionalidade com

vistas a fins se desliga, em certo sentido, da razão iluminista propriamente dita; ela deixa de corresponder a uma razão objetiva e se traveste como puramente subjetiva. A incorporação subjetiva desta racionalidade no “agir em sociedade”, como entende Weber, se expande e usurpa o lugar de todo e qualquer tipo de razão resultando numa crença no “progresso” infinito da sociedade, crença esta motivada pelo próprio desencantamento. Mas, ao mesmo tempo, esta racionalidade se apóia no empirismo vulgar do “dado” e da técnica sem possibilidade de transcendê-los, ou mesmo de criticá-los. Disto resulta, em certo sentido, o vislumbre de uma modernização puramente técnica, onde todas as promessas de liberdade e emancipação modernas são tragadas pela fragmentação imposta à modernidade por seu próprio desenvolvimento.

Em outras palavras, Adorno e Horkheimer acusam o processo de modernização (técnica) de usurpar o lugar da modernidade. Mesmo que este processo ainda defenda o “Esclarecimento” moderno, ele se afasta da dinâmica do “Esclarecimento” e se traveste em um processo, em certo sentido, obscurantista na medida em que se torna “mítico”, assim, de certo modo, o próprio mito também se torna esclarecimento. Nesta versão da “dialética do esclarecimento” – que como bem observou Habermas (2002) se inicia com Hegel –, ao encarar a dinâmica assumida pela modernidade reflexivamente, a própria modernidade surge como uma forma de organização social “fechada²⁰” na qual a racionalidade se instrumentaliza para a dominação e controle.

A crítica presente em *O Senhor dos Anéis* contra a racionalidade instrumental se fundamenta numa percepção análoga, mesmo (e talvez por isto) buscando formas de racionalidade pré-modernas, como o pensamento figural que destacamos no capítulo anterior, por exemplo. Certamente, as reflexões empreendidas por Adorno e Horkheimer os levam a considerações bem divergentes das expressas na narrativa de Tolkien: a primeira consiste numa crítica à razão instrumental como tentativa de retomada de uma “razão crítica” e reflexiva efetivamente moderna, a segunda, em contrapartida, é uma crítica à racionalidade instrumental pela tentativa da retomada da tradição; mas a identificação dos aspectos negativos de destruição e controle da racionalidade instrumental está presente em ambas as considerações. E por

²⁰ A visão “fechada” da modernidade está sendo usada aqui segundo a acepção de Berman (2007). Ver citação da página 106.

isto, uma parte da crítica de Habermas (2002) à dialética do esclarecimento de Adorno e Horkheimer também pode se aplicar a esta apreensão da narrativa de Tolkien:

A Dialética do Esclarecimento não faz justiça ao conteúdo racional da modernidade cultural, que foi conservado nos ideais burgueses (e também instrumentalizado com eles). Refiro-me à dinâmica teórica específica que impele as ciências, e do mesmo modo a auto-reflexão das ciências, cada vez mais *para além* da produção do saber tecnicamente útil; refiro-me, além disso, à fundamentação universalista do direito e da moral, que encontraram, apesar de tudo, uma personificação (por mais desfigurada e incompleta que seja) nas instituições dos Estados constitucionais, nos tipos de formação democrática da vontade, nos padrões individualistas da formação de identidade; refiro-me, enfim, à produtividade e à força explosiva das experiências estéticas fundamentais que uma subjetividade liberada dos imperativos da atividade com respeito a fins e das convenções da percepção cotidiana obtém a partir de seu próprio descentramento; experiências expostas nas obras de arte de vanguarda, articuladas na linguagem pelos discursos da crítica de arte e que alcançam também um *certo* efeito iluminador – pelo menos, como efeito instrutivo de contraste – nos registros valorativos da auto-realização, enriquecidos de modo inovador. (HABERMAS, 2002, pp. 162-163)

Ambas as críticas (de Adorno e Horkheimer e de Tolkien) à racionalidade instrumental perdem de vista a modernidade como um todo e se concentram apenas na modernização técnico-científica. Na visão de Habermas (2002), que segue a linha de Weber (1982), a crítica de Adorno e Horkheimer (e podemos acrescentar de Tolkien) se concentra nos aspectos sociais da modernidade (tecnologia, burocratização, dominação da natureza, controle social, industrialização, entre outros), mas não consegue perceber os aspectos culturais da modernidade (individualização, liberdade política e de expressão, arte moderna, entre outros).

Concentrar a crítica nos aspectos sociais da modernidade, como faz *O Senhor dos Anéis*, mas também a dialética do esclarecimento de Adorno e Horkheimer, não expõe uma limitação apenas da compreensão da modernidade como um todo, mas, também, uma determinação objetiva do próprio estágio de desenvolvimento desta modernidade na Europa deste período. Lembremos, trata-se do período que abrange a gestação, o desenvolvimento e o declínio do fascismo na Europa.

Se retomarmos os eventos que expressam e caracterizam a “queda” de Saruman na narrativa, teremos outros elementos que nos permitirão compreender a dinâmica e a particularidade da modernização, tal como delimitada na narrativa. Não

apenas pelo “fogo explosivo” que esta personagem utiliza para destruir a muralha do “Abismo de Helm”, ou pelos momentos citados acima. Mas, principalmente, pela atuação dele nas “mudanças” efetuadas no “Condado” dos hobbits. Podemos observar as principais características desta “intervenção” no trecho abaixo (observando que “Charcote” é um outro nome de Saruman e que o “Pústula” é um hobbit aparentado de Frodo):

Tudo começou com Pústula, como o chamamos – disse o Sr. Algodão –; e começou assim que vocês partiram, Sr. Frodo. Ele tinha idéias esquisitas, o Pústula. Parece que queria ter tudo para si mesmo, e depois ficar dando ordens para os outros. Logo descobrimos que ele já possuía uma propriedade maior do que precisava, e estava sempre agarrando mais, embora onde ele conseguia o dinheiro continuasse sendo um mistério: moinhos e maltarias, estalagens, fazendas, plantações de fumo. Já tinha comprado o moinho do Ruivão antes de vir para Bolsão, ao que parece. [...] começou com uma propriedade na Quarta Sul que herdou do pai; e parece que andou vendendo uma grande porção do melhor fumo, e despachando tudo em segredo por um ou dois anos. Mas no fim do ano passado ele começou a mandar grandes quantidades de mercadorias, não só fumo. As coisas começaram a faltar [...] As pessoas ficavam com raiva, mas ele tinha o que responder. Um monte de homens, a maioria rufiões, chegaram com grandes carroças, alguns para levar as mercadorias para o sul, e outros para ficar. Mais e mais chegavam. E antes que nos déssemos conta foram-se instalando aqui e acolá em todo o Condado, e estavam derrubando árvores e cavando e construindo para si barracões e casas a seu bel-prazer. [...] Tudo muito ruim. Mas desde a vinda de Charcote tem sido pura desgraça. [...] Veja, por exemplo, o moinho do Ruivão. Pústula o derrubou assim que chegou a Bolsão. Então trouxe um monte de homens imundos para construir um maior, cheio de rodas e geringonças esquisitas. Só aquele idiota do Ted ficou satisfeito com aquilo, e trabalha lá limpando rodas para os homens, onde seu pai era o moleiro e proprietário. A idéia do Pústula era moer mais e mais depressa, ou pelo menos era isso o que dizia. Ele tem outros moinhos como este. [...] Mas desde que o Charcote chegou eles não moem mais trigo nenhum. Ficam só martelando e soltando fumaça e um cheiro ruim [...] eles despejam sujeira de propósito; emporcalharam toda a parte baixa do Água, e a sujeira está chegando ao Brandevin. [...] Não acho que o idiota do Pústula esteja por trás de tudo isto. É o Charcote, estou dizendo. (TOLKIEN, 2003, pp. 1072-1073)

Temos, expressos neste trecho, vários elementos de crítica ao processo de modernização, em certo sentido, em estágio embrionário como que numa “acumulação primitiva”, e como podemos perceber pelo tom do “narrador oral”, apenas seus aspectos negativos se sobressaem. A personagem “Pústula” queria “ter tudo para si mesmo” e

tinha uma propriedade maior do que precisava, numa alusão ao capitalista/industrial moderno, cujo enriquecimento se baseia na exploração do trabalho alheio, no caso da personagem “Ted” e, em certa medida dos próprios “rufiões” que chegavam ao “Condado”, mas também do próprio “Pústula” que, como deixa claro o trecho, estava a serviço de Saruman.

Esta “acumulação primitiva” se dá, tal como no início do processo de modernização, pela aquisição de “empresas” (maltarias, estalagens, fazendas, etc.) por um único indivíduo. Estas empresas além de fornecer-lhe poder econômico, também, possibilitam a aquisição de poder político, e daí se desdobra uma crítica ao individualismo moderno. Mesmo que, como vimos no primeiro capítulo, alguns dos “heróis” da narrativa (o próprio Frodo, por exemplo) sejam indivíduos modernos, esta faceta “positiva” da individualidade adentra a narrativa à revelia de Tolkien.

A motivação de Pústula, segundo o tradutor, são suas “idéias esquisitas” que vão desde a aquisição de muitas destas “empresas” até uma racionalização técnica quando substitui o “antigo moinho” por um moinho maior e “cheio de geringonças” a fim de “moer mais e mais depressa”. Estas “idéias esquisitas”, em certo sentido, são a expressão mais geral da racionalidade instrumental moderna no seio da narrativa e, como podemos perceber pelo tom do tradutor neste trecho, este tipo específico de racionalidade é execrável e expressa apenas o Mal.

Difícilmente estas críticas à modernidade não seriam percebidas pelos críticos de *O Senhor dos Anéis*. Entretanto, devido aos motivos que aludimos anteriormente, eles minimizam tal postura adquirida pela narrativa. Um bom exemplo disto são os comentários de López (2001) sobre o “Expurgo do Condado” (capítulo em que se encontra o trecho anterior de *O Senhor dos Anéis*):

[...] a destruição do território dos hobbits (O Condado) seria emblemática do avanço industrial do século XX. Dentro desta perspectiva reducionista, a obra de Tolkien encontraria todas as razões de ser uma enorme alegoria histórica. Não há dúvida de que todas estas questões históricas estiveram presentes na vida e nas preocupações de Tolkien; ele mesmo sempre frisou muito isso. Contudo, sempre negou qualquer alegoria pois, sua busca era mais ampla, seu olhar ia mais longe, além do imediatismo e das últimas notícias dos jornais. (LÓPEZ, 2001, p. 25)

Não discordamos de López quando afirma que o olhar de Tolkien “ia mais longe, além do imediatismo e das últimas notícias dos jornais”, certamente, a

preocupação expressa na narrativa supera a mera “informação” que, como demonstra Benjamin (1996f), tem valor circunscrito: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1996f, p. 204). Não podemos discordar inteiramente de López (2001), também, quando ela diz que algumas das apropriações históricas feitas pela crítica são reducionistas, principalmente, se levarmos em conta o início do parágrafo do trecho citado acima:

Muitos tecem a explicação da narrativa tolkieniana como se ela fosse uma rede de alegorias que relacionam o conflito da obra com a instauração dos regimes totalitários de direita ou de esquerda: Hitler e Stalin seriam metaforicamente configurados com o Poder Negro; os orcs poderiam representar o exército alemão durante a Segunda Grande Guerra; [...] (LÓPEZ, 2001, p. 25)

A nossa grande discordância com López está no fato de ela juntar as referências à industrialização européia com esta leitura direta do “totalitarismo” com o “Poder Negro” em uma única “perspectiva reducionista”; além disso, qualquer referência aos “fatos contemporâneos” da narrativa são novamente minimizados devido à postura de Tolkien sobre estas “leituras” de sua obra.

Caso não se baseasse na afirmação de Tolkien, López poderia perceber que os acontecimentos históricos não são incorporados diretamente pela narrativa, eles são representados, isto é, eles se mostram como frutos de uma determinada compreensão e de uma determinada estilização nela expressas. E dentro desta perspectiva, *O Senhor dos Anéis* é uma enorme “alegoria histórica”, não reducionista e nem mesmo direta. E, por isto, o processo de industrialização, ou melhor, todo processo de modernização que adentra a narrativa se mostra intencionalmente em seu aspecto negativo, de “queda”. Nestes casos, mas não somente nestes casos, os aspectos modernos são associados ao Mal.

A estilização do processo de modernização expresso em *O Senhor dos Anéis* como associado ao Mal é muito claro em todos os momentos em este comparece na narrativa. Em certo sentido, o Mal só é mal por estar associado a este aspecto da modernidade. Basta-nos observar a conversa entre Sam e Frodo logo que avistam as “modificações” empreendidas por Saruman no “Condado”:

- Isto é pior que Mordor! – disse Sam. – De certa maneira muito pior. A gente sente na própria pele como se diz; porque aqui é a

nossa casa, e ficamos lembrando de como era antes de ser toda destruída.

- Sim, isto aqui é Mordor – disse Frodo. – Apenas um de seus trabalhos. Saruman esteve fazendo o trabalho de Mordor todo o tempo, mesmo quando julgava estar trabalhando para si mesmo. E o mesmo vale para aqueles que Saruman enganou, como Lotho [Pústula]. (TOLKIEN, 2003, p. 1078)

Neste trecho fica claro que a encarnação do Mal da narrativa é associada à modernização por ser este “processo” associado a Mordor, isto é, a Sauron, da mesma forma que o inverso também é verdadeiro. Esta é uma das características mais marcantes da crítica à modernidade presente em *O Senhor dos Anéis*, uma crítica baseada numa leitura de mundo dividida entre o Bem e o Mal. Mesmo que a maioria dos críticos de Tolkien se esforce por indicar uma estrutura que supere as determinações estanques e maniqueístas que geralmente acompanham tal divisão, ela está presente na obra. Ainda que realmente não sejam tão estanques como parecem à primeira vista.

Para compreendermos melhor como se dá esta divisão, entretanto, devemos nos ater a algumas outras características do Mal e, em certo sentido, da modernidade, tal como expostas na narrativa. O elemento central aqui é a falta de “imaginação” do Mal. Novamente durante *O Conselho de Elrond*, quando as personagens ali reunidas estão ponderando o que fazer com o Anel de Poder, é dito que tentar destruí-lo é uma medida de desespero ou de tolice. Gandalf faz uma intervenção analisando o pensamento de Sauron (o Inimigo):

- Desespero, ou tolice? – Disse Gandalf. – Desespero não, pois o desespero é para aqueles que enxergam o fim como fato consumado. Não, não. É sábio reconhecer a necessidade, quando todas as outras soluções já foram ponderadas, embora possa parecer tolice para aqueles que têm falsas esperanças. Bem, que a tolice seja nosso disfarce, um véu diante dos olhos do Inimigo! Pois ele é muito sábio, e pondera todas as coisas com exatidão, nas balanças de sua malícia. Mas a única medida que conhece é o desejo, desejo de poder; e assim julga que são todos os corações. Seu coração não cogita a possibilidade de qualquer um recusá-lo; de que, tendo o Anel em mãos, vamos procurar destruí-lo. Se tentarmos fazer isso, vamos despistá-lo. (TOLKIEN, 2003, p. 280)

Nesta linha de abordagem, mantida de um modo geral em toda a narrativa, a “única medida do Mal” é o “desejo de poder”. Por isto, traça planos diretos nesta direção utilizando-se de uma racionalidade instrumental. Mas o diferencial aqui é a

indicação da fraqueza do Mal, ele não consegue “pensar” fora de sua “medida”, falta-lhe imaginação, falta-lhe alteridade.

É insinuado neste trecho que a racionalidade moderna não consegue vislumbrar nada além de sua “medida”, de seu “desejo de poder” e, por conta disto, será derrotada ao final da narrativa: tanto Sauron como Saruman (e “aqueles enganados” por eles). Deste modo, o discurso adotado pela narrativa, nestes casos, expressa uma das características do modernismo do século XX, tal como propõe Berman (2007):

A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas. Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo. (BERMAN, 2007, p. 35)

Não precisamos destacar que Tolkien adota a postura que condena a modernidade. Há vários outros indícios disto em *O Senhor dos Anéis*, contudo, o que precisamos destacar aqui é como a leitura da modernidade empreendida pela narrativa se expõe como uma “visão fechada”. A falta de “imaginação” que é atribuída a Sauron pela narrativa (já que a ponderação de Gandalf mostra-se verdadeira no desenvolvimento da “história”) pode ser encontrada em outras personagens de várias “raças”. Estas personagens mantêm em comum, além desta falta de “imaginação”, algum tipo de participação nas referências à modernidade ou à racionalidade moderna. A discussão entre Ted Ruivão e Sam, no início da narrativa, já nos fornece os elementos para delimitarmos esta característica; a reproduziremos quase na íntegra, embora seja bastante longa:

- A gente anda escutando coisas estranhas ultimamente – disse Sam.
- Ah! – disse Ted. – A gente escuta se der ouvidos. Mas eu posso escutar histórias agradáveis e contos infantis em casa, se quiser.
- Não há dúvida que sim – retorquiu Sam. – E eu digo que há mais verdade em algumas delas do que você possa imaginar. Então quem inventou as histórias? Veja os dragões, por exemplo...
- Não ‘brigado – disse Ted. – Não vejo nada. Ouvei falar deles quando era rapaz, mas não preciso acreditar nisso hoje em dia. Só existe um dragão em Beirágua [uma das vilas do Condado], que é o Verde [nome de uma das estalagens da vila] – disse ele, provocando o riso geral.
- Tudo bem – disse Sam, rindo com os outros. – Mas e esses homens-árvores, esses que podemos chamar de gigantes? Dizem

que um homem maior que uma árvore foi visto indo para os Pântanos do Norte há pouco tempo.

- Quem disse isso?

- Meu primo Hal é um. [...]

- Disse que viu, talvez. Esse seu primo vive dizendo que viu coisas, e pode ser que ele veja coisas que não estão lá.

- Mas esse era grande como um olmo, e estava andando – avançava sete jardas a cada passo como se fosse uma polegada.

- Então aposto que não era uma polegada. O que ele viu *era* um olmo, é bem possível.

- Mas este estava *andando*, eu te digo; e não existe olmo nos Pântanos do Norte.

- Então Hal não pode ter visto um – disse Ted. [...]

- Mesmo assim – disse Sam –, você não pode negar que outros, além do nosso Halfast, viram pessoas esquisitas atravessando o Condado [...] ouvi dizer que os elfos estão indo para o Oeste. Dizem que estão indo para os portos, muito além das Torres Brancas. [...]

- Eles estão navegando, navegando pelo Mar. Estão indo para o Oeste e nos deixando – disse Sam, meio que cantando as palavras, balançando a cabeça triste e solenemente. Mas Ted riu.

- Bem isso não é nenhuma novidade se você acredita nas velhas histórias. E não consigo ver que importância isso pode ter para mim ou para você. Deixe-os navegar! Mas eu garanto que você não os viu navegando; nem qualquer outra pessoa do Condado.

- Bem, eu não sei – disse Sam pensativo. Ele acreditava ter visto um elfo uma vez nos bosques, e ainda esperava ver mais deles algum dia. Dentre todas as lendas que tinha ouvido em sua infância, esses fragmentos de contos e histórias semi-esquecidas sobre os elfos, que os hobbits contavam, sempre o tocavam profundamente. – Existem alguns, mesmo por essas partes – disse ele. – Tem o Sr. Bolseiro, para quem eu trabalho. Ele me disse que estavam navegando, e ele sabe um pouco sobre os elfos. E o velho Sr. Bilbo sabia mais: tive muitas conversas com ele quando era garotinho.

- Nenhum dos dois regula bem – disse Ted. – Pelo menos o velho Bilbo *era* louco, e Frodo está ficando. Se é daí que você recolheu suas informações, não precisa inventar mais nada. Bem, amigos, vou para casa. À sua saúde! – Esvaziou a caneca e saiu fazendo barulho. (TOLKIEN, 2003, pp. 45-46)

Lembremos que o Ted Ruivão que discute aqui com Sam é o mesmo Ted que foi o “único” a ficar feliz com as “mudanças” feitas por Saruman no Condado. Daí que, na obra, Ted Ruivão terá sempre um vínculo com as transformações operadas pelo Mal, que aqui lemos como modernização. As opiniões deste personagem, expressas neste trecho, mostram o que fundamenta a sua postura diante das “modificações” do Condado: a avidez e o desencantamento.

Neste trecho, podemos perceber que ele “duvida” da existência de “homens-árvores”, e vários aparecem durante a narrativa (os Ents); “duvida”, também, da existência de “dragões” e por mais que nenhum “apareça” na narrativa, “os Sábios” (Gandalf fala a Frodo sobre um deles) “sabem” da existência desses seres maravilhosos; podemos dizer que Ted “duvida”, até mesmo, da existência dos elfos e esta postura está fundamentada, antes de tudo, pela não utilidade e/ou imediaticidade de tal informação. Mesmo que qualquer um desses seres maravilhosos exista “de fato”, nenhum deles interfere no cotidiano de Ted, aqui o que impera novamente é o imediatismo e a falta de imaginação, que estão associados sempre com o pensamento moderno e, de um modo ou de outro, desembocam no Mal.

Tentamos demonstrar até aqui a postura explícita – ou pelo menos mais facilmente perceptível – adotada pela narrativa para caracterizar a modernidade, mesmo que na maior parte das vezes se refira apenas à modernização (técnica). A modernidade nestes momentos é tratada de forma unilateral, há apenas aspectos negativos e, mesmo os aspectos aparentemente inofensivos, desembocam na constituição ou na aceitação do Mal.

Há claramente um juízo moral acerca da modernidade e isto, em certo sentido, é o que move a “história” para um “passado primordial”, embora as referências que se mostrem aqui não sejam diretas. Se a modernidade é o Mal, e o Bem é a tradição (religião), o julgamento assume o tom do último, e as referências à contemporaneidade de Tolkien são mediadas pelo pensamento figural. Em outras palavras, a modernização do século XX é prefigurada pelas “mudanças” do Condado, pelo menos, esta é a apreensão que a narrativa pode admitir. Estes “saltos” entre dois acontecimentos “históricos”, mediados e tornados possíveis pela “existência de Deus”, buscam não apenas “salvar” os acontecimentos “passados”, mas interpretar ambos os acontecimentos sob uma perspectiva moral religiosa. Entretanto, se abordarmos estes acontecimentos “passados” numa outra perspectiva perceberemos como alguns destes acontecimentos não são dotados apenas desta percepção unilateral. Eles podem ser dotados de certa ambivalência. Para percebermos isto, devemos encarar os acontecimentos narrados em *O Senhor dos Anéis* como um pedido de socorro deste “passado”, ou seja, devemos encarar tais acontecimentos da perspectiva que Benjamin (1996g) indica. Ao darmos um “salto de tigre” em direção a este passado, conseguiremos delimitar as “aspirações” desta “época”, bem como, suas similaridades e diferenças em relação à contemporaneidade da obra. Assim poderemos perceber que há

algumas apreensões modernas que adentram a estrutura narrativa de *O Senhor dos Anéis* a contragosto de Tolkien: os aspectos “positivos” da modernidade, que discutiremos no próximo tópico.

II. Modernismo a contragosto: individuação e desenvolvimento

*Tudo o que temos de decidir é o que fazer
com o tempo que nos é dado. (Gandalf –
TOLKIEN, 2000, p. 53)*

Indicamos no primeiro capítulo que algumas das personagens da narrativa se desenvolvem individual e reflexivamente. Isto é, se mostram como personagens romanescas, incorporando a passagem do tempo na formação da suas individualidades – relembrando a discussão de Lukács (2000) já apontada neste trabalho –, numa característica tipicamente moderna.

Vale ressaltar que este desenvolvimento de Frodo não é um caso isolado durante a narrativa, até mesmo os outros “hobbits” que o acompanham durante sua jornada (Sam), ou parte dela (Merry e Pippin), também possuem uma individualidade moderna. O caso da personagem Sam é provavelmente o mais marcante. Isto porque marca a possibilidade de alguém que não pertença à “aristocracia” vir também a desenvolver-se individual e reflexivamente. Pois, coerentemente com sua tentativa de retomada da tradição, a maior parte das personagens centrais de *O Senhor dos Anéis* pertence a algum tipo de “nobreza”, sejam eles elfos, homens, anões ou hobbits. E Sam, em contrapartida, é um “jardineiro” que escolheu acompanhar Frodo por uma intensa dedicação a seu “mestre”. Em diversas oportunidades sua origem não-nobre é “relembra” pelo alinhavador através de proposições negativas. Um bom exemplo deste tipo de reminiscência ocorre após Frodo ter sido ferido por Laracna, e ter sido considerado morto; Sam acreditava ser necessário continuar a jornada para a destruição do Um Anel e, por isso, tomou o objeto para si. Entretanto, não conseguia prosseguir: “Tomei a decisão – ficava ele dizendo a si mesmo. Mas não tinha tomado. Embora

tivesse feito o máximo para resolver a questão, o que estava fazendo era totalmente contra sua tendência natural.” (TOLKIEN, 2003, p. 774).

Se nos concentrássemos apenas nestes aspectos de Sam, não poderíamos vê-lo como um indivíduo moderno. Sua “tendência natural” de submissão o impediria de se desenvolver, mesmo que esta característica não fosse naturalizada como ocorre durante a narrativa, e não apenas neste trecho. Entretanto, esta personagem passa por mudanças profundas no decorrer da obra e, na última conversa antes da separação da “Comitiva do Anel”, o próprio Sam diz isto, ainda que diretamente esteja se referindo a Frodo:

[...] o Sr. Frodo, ele tem de encontrar as Fendas da Perdição, se puder. Mas está com medo. Agora chegamos ao ponto, ele está simplesmente apavorado. É isso que o atrapalha. É claro que aprendeu um pouco, por assim dizer – todos nós aprendemos – desde que deixamos nossa casa. Se não fosse por isso, estaria tão apavorado que simplesmente jogaria o Anel no Rio e fugiria [...] (TOLKIEN, 2003, p. 422)

Ao dizer que todos “aprenderam um pouco” depois de ter abandonado o Condado, Sam coloca o desenvolvimento de Frodo em pé de igualdade com o seu próprio e dos outros hobbits (Merry e Pippin). Podemos objetar, ainda assim, que por mais que eles tenham “aprendido” algumas coisas, o tipo de desenvolvimento destas personagens não é, necessariamente, individual e reflexivo, isto é, não diz respeito à formação da individualidade moderna. Para podermos apontar esta relação com maior profundidade, precisaremos de outros elementos.

Dizer que Sam, como a maior parte das outras personagens, “age” de acordo com uma racionalidade com vistas a fins não bastaria para afirmar que ele é, portanto, um indivíduo moderno. No entanto, explicitar que o personagem se vale desta racionalidade já é um bom começo para começarmos a delimitar esse acesso à modernidade. Se compararmos a imagem que a narrativa faz de Sam durante sua conversa com Ted (a que citamos anteriormente) com a descrição que faz sobre o jardineiro quando se acha na terra de Mordor, poderemos perceber uma mudança profunda:

Mas no momento em que a esperança morria em Sam, ou parecia morrer, ela se transformou em uma nova força. O rosto simples do hobbit ficou austero, quase cruel, no momento em que sua disposição se endureceu, e ele sentiu um frêmito percorrer-lhe pernas e braços, como se tivesse se transformado em alguma criatura de pedra e aço, que não poderia ser subjugada nem pelo

desespero, nem pelo cansaço, nem por milhas infindáveis de terra desolada. (TOLKIEN, 2003, p. 989)

Essa “nova força” na qual a esperança de Sam se transforma “no momento em que perde a esperança” dá, em certo sentido, o tom de sua individualidade. Diferente dos três outros hobbits que participam da “Comitiva do Anel”, Sam surge no início da narrativa como um hobbit “típico”, sem nenhum indício de uma subjetividade moderna. Entretanto, cada escolha que faz, apesar de sua grande impulsividade, o afasta desta tipicidade. Ele se individualiza cada vez mais na medida em que escolhe suas ações pautadas por uma racionalidade com vistas a fins – concomitantemente com a destruição de cada aspecto de sua vida “típica” e diminuição de sua esperança. De certo modo, o trecho citado acima delimita o fim do processo de individuação de Sam que se iniciara após o abandono do Condado, como Frodo diz, em tom de brincadeira:

Estou aprendendo muito sobre Sam Gamgi nesta viagem. Primeiro era um conspirador, agora um bufão. Vai acabar se revelando um mago – ou um guerreiro!
- Espero que não – disse Sam. – Não quero ser nenhum dos dois!
(TOLKIEN, 2003, p. 216)

Por mais que Sam não queira ser “nada além de um jardineiro” como este trecho nos indica, não é o que ocorre. Certamente, ele luta contra o processo de individuação que o arranca de sua comunidade, ele não quer mudar. Entretanto, ele foi envolvido em acontecimentos que o induziram a encarar a morte e a mudança, como ocorre com todas as personagens em *O Senhor dos Anéis*, como observou López (1997) e já indicamos anteriormente. Ao se deparar com a mudança, ele também precisou mudar, neste caso, precisou individuar-se.

O caso da formação da individualidade de Sam, tal qual o de algumas outras personagens desta narrativa, se dá pelo fato de ele ter mergulhado no turbilhão de transformações que ocorrem na Terra-média. No momento em que a estabilidade desapareceu do mundo, as personagens que tiveram contato direto com o processo²¹ de mudança ou desapareceram ou se individualizaram em maior ou menor grau. Em outras palavras, o mundo se modificou, aqueles que não se modificaram conjuntamente foram expulsos do mundo.

²¹ Como já dissemos anteriormente, mas vale ressaltar, qualquer noção de processo é estranha a narrativa de *O Senhor dos Anéis*, mas o termo vale nesta análise como forma de facilitar o entendimento.

Tal como no início do processo de modernização ocidental, modificar-se – ou melhor, individuar-se – não foi tarefa fácil: alguns morreram antes de conseguir realizar tal mudança, alguns enlouqueceram no processo, como Boromir e Denethor, em *O Senhor dos Anéis*. Ambas as personagens iniciam seu processo de individuação, entretanto, não conseguem superar o modo de pensar antigo e “sua prolongada estabilidade”; ambos enlouquecem e morrem em seguida. Boromir morre tentando se redimir de sua loucura, e Denethor por conta de sua insanidade. O fato é que, segundo se pode depreender da narrativa, ambas as mortes estão vinculadas a esta “falha” nos respectivos processos de individuação.

Apesar destes casos de loucura, a individuação das personagens (mesmo que nem todas atinjam a condição de indivíduos) em *O Senhor dos Anéis* é o único elemento moderno que assume, ao longo da narrativa, uma característica “positiva”. Podemos dizer que este é o principal aspecto que dá certa ambivalência à modernidade nesta obra: a individualidade não aparece como um aspecto social da modernidade, mas como um aspecto cultural, tal como entende Habermas (2002). Neste caso, *O Senhor dos Anéis* conteria – ou pelo menos teria a possibilidade de conter – uma visão “aberta²²” da modernidade, ainda que contra a própria vontade de Tolkien.

Não apenas a existência de indivíduos expressa a ambivalência da modernidade nesta obra. Mas podemos dizer que tal ambigüidade se associa a todas as outras manifestações de individuação, aspecto que precisamos delimitar um pouco melhor. Há, certamente, semelhanças e diferenças entre o processo de individuação que se descreve no interior da narrativa e aquele da sociedade ocidental de modo geral – e para darmos seguimento em nossa discussão devemos nos debruçar sobre este aspecto um pouco mais demoradamente. Um dos primeiros pontos que devemos destacar encontra-se no início da discussão de Habermas (2002), quando o autor trata das diferentes vertentes teóricas que contribuíram para a nossa visão da modernidade:

[...] a modernização do mundo da vida não foi determinada apenas pelas estruturas da racionalidade com respeito a fins. E. Durkheim e G. H. Mead viram que o mundo da vida racionalizado é caracterizado antes por um relacionamento reflexivo com tradições que perderam sua espontaneidade natural, pela universalização das normas de ação e uma generalização dos valores que liberam a ação comunicativa de contextos estreitamente delimitados,

²² Visão aberta é utilizada da maneira que delimitou Berman (2007), citada anteriormente neste trabalho.

abrindo-lhe um leque de opções mais amplo; enfim, por modelos de socialização que se dirigem à formação de identidades abstratas do eu e que forçam a individualização dos adolescentes. (HABERMAS, 2002, p. 4)

Embora já tenham sido discutidos neste trabalho a maior parte dos elementos destacados neste trecho com respeito à formação da individualidade moderna (abstrata), nos parece interessante retomá-los para delimitar as diferenças deste “processo” no interior de *O Senhor dos Anéis*. O “relacionamento reflexivo com as tradições que perderam sua espontaneidade natural”, de certo modo, fundamenta toda a narrativa como esperamos ter demonstrado até aqui. Mas, ao mesmo tempo, é possível dizer que a formação de “identidades abstratas do eu” – característica intrínseca da sociabilidade moderna – não se completa no interior da narrativa. É um ciclo que permanece inacabado.

Ainda segundo a citação de Habermas apresentada acima, a dinâmica social da sociedade moderna faz com que os homens se individualizem durante a adolescência, isto é, antes mesmo de ingressarem na idade adulta. No entanto, o processo se diferencia em *O Senhor dos Anéis* onde apenas uma das personagens não é adulta²³ quando inicia seu processo de individuação “forçada” e, tal qual o restante da modernidade ocidental, traumática. Certamente, a diferença neste caso não diz respeito apenas à idade das pessoas que se individualizam ou ao período de suas vidas em que o fazem. O ponto de diferenciação é de outra ordem. Uma das explicações possíveis para esta diferença é que caso o processo de modernização fosse unilinear – e devemos ressaltar que não é – a sociedade ocidental estaria num estágio de desenvolvimento mais avançado do que aquele representado em *O Senhor dos Anéis*. Nesta perspectiva, este último estaria situado em um estágio embrionário – principalmente no que se refere à individuação das personagens – pois, em última instância, a disputa entre tradição e modernidade já estaria superada no período de escrita da obra, embora, como podemos observar adiante, esta não seja uma interpretação consensual.

A discussão de Arno J. Mayer (1990) indica que esta leitura é, no mínimo, exagerada. Esse pesquisador se propõe a desenvolver uma historiografia marxista “pelo

²³ Pippin possui 27 anos de idade quando sai do Condado com os outros hobbits. Contudo, a maioria em sua cultura é conquistada apenas aos 33 anos de idade. A narrativa se inicia com a comemoração do trigésimo terceiro aniversário de Frodo, que deixa o Condado por volta de seus 50 anos.

alto”. Analisa as classes altas das seis potências europeias que participaram da Primeira Guerra Mundial e constata que as forças da inércia e da tradição ligadas às aristocracias rurais realmente estavam perdendo terreno político, econômico e cultural durante todo o século XIX e o início do século XX. Contudo, na sua visão, ainda foram capazes de manter a hegemonia neste período – em maior ou menor grau – de acordo com as particularidades nacionais. Em outras palavras, na visão deste autor, os setores tradicionais, no mínimo, contribuíram para a deflagração das duas Guerras Mundiais do século passado. Para citarmos um exemplo, observemos o que diz Mayer sobre a elite inglesa antes do início da Primeira Guerra Mundial:

Estas grandes propriedades [rurais] permitiam à nobreza e à fidalguia rurais inglesas eclipsar e subordinar a elite de negociantes das cidades. Nem é preciso dizer que essa aristocracia pós-feudal também tinha profundas raízes sociais, culturais e políticas, as quais, porém, há muito estariam atrofiadas se não estivessem tão solidamente implantadas na propriedade fundiária. Ademais, à parte a sua contribuição para a renda nacional e privada, muitos dos 2,2 milhões de trabalhadores rurais masculinos forneciam à elite agrária inglesa um apoio eleitoral vital e seguro. (MAYER, 1990, p. 35)

A indicação da permanência dos *anciens régimes* por toda a Europa, mas em especial na Inglaterra, nos permite refletir sobre como, de fato, se deu a passagem da tradição à modernidade. Segundo Mayer, esta transição ocorreria efetivamente apenas após o término da Segunda Grande Guerra, isto é, somente após este evento é que a modernidade seria plenamente hegemônica na Europa. Por mais que esta discussão não toque diretamente na questão da individualidade moderna, precisaremos passar por ela para alcançarmos nosso objetivo. A apreensão de Mayer indicada aqui, em certo sentido, é contrária à maior parte das discussões sobre modernidade e tradição. Para citarmos um exemplo, observemos que Berman (2007), cuja discussão já utilizamos neste trabalho, divide o período moderno da seguinte forma:

Na esperança de ter algum controle sobre algo tão vasto quanto a história da modernidade, decidi dividi-la em três fases. Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e

política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, desta sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (BERMAN, 2007, pp. 25-26)

Numa aproximação um pouco forçada, mas somente com o intuito de conseguirmos vislumbrar esquematicamente esta questão, poderíamos dizer que na apreensão de Mayer (1990) a “segunda fase da modernidade”, a que se refere Berman neste trecho, vigora até o término da Segunda Guerra. Pois, em certo sentido, segundo Mayer, as pessoas na Europa ainda viviam em dois “mundos”, um tradicional – que cada vez mais perdia terreno, mas que, entretanto, mantinha-se influente política e socialmente –, e outro moderno, lutando para adquirir hegemonia nesta disputa.

Mesmo se discordássemos completamente da apreensão de Mayer (1990) – e não poderíamos fazê-lo sem, pelo menos, uma discussão mais aprofundada – sua apreensão acerca da relação entre tradição e modernidade nos indicaria que tal delimitação é um terreno em disputa. Desse modo, a teoria de Mayer afirma que o período é marcado por reverberações sociais, políticas e culturais frutos do choque de dois “mundos”. Tal choque ainda estava em vigor no período de escrita de *O Senhor dos Anéis*. Portanto, dizer que os processos de individuação das personagens de Tolkien são distintos dos processos de individuação dos contemporâneos de Tolkien simplesmente porque se referem a estágios de desenvolvimento sociais diversos, é certamente um erro.

De qualquer modo, podemos encontrar esta distinção de outra maneira. Ao invés de tentarmos esquematizar a modernidade como faz Berman (2007) – lembremos que este autor procede desta forma por uma necessidade de seu objetivo, que difere do nosso –, devemos nos concentrar em outro ponto. Dissemos anteriormente que a tradição se mantém viva na modernidade, contudo, assume uma nova forma como já

destacava Marx. Uma das maneiras como isto ocorre foi apontada por Hobsbawm (1997) em sua introdução a uma coletânea de ensaios sobre *A invenção das tradições*. Para compreendermos o argumento deste autor, antes de tudo, devemos ressaltar a diferença do que ele entende por tradição que, em alguma medida, difere do modo que tratamos o termo até aqui. Nas palavras do autor:

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.[...] O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. [...] A decadência do “costume” inevitavelmente modifica a “tradição” à qual geralmente está associado. (HOBSBAWM, 1997, p. 10)

Embora a preocupação de Hobsbawm aqui tenha sido a de indicar outro tipo de tradição, a “tradição inventada”, temos um bom ponto de partida para discutirmos como aquela busca por um “novo” tipo de tradição – que se encontra nos objetivos da obra de Tolkien – encontra paralelo no interior da dinâmica social européia moderna e, assim, expressa uma concepção diferenciada sobre a formação da individualidade.

O Senhor dos Anéis não poderia mais se pautar completamente pelos moldes de uma “sociedade tradicional”, portanto, precisaria criar outro tipo de tradição na sua representação de sociedade. Por mais que ela também seja “ritualizada” como nas “tradições inventadas” e, de certo modo, “invariável”, ela não possui uma função social direta (no sentido principalmente de uma identificação e/ou tentativa de legitimação por meio da ancestralidade de tal ato, de tal organização, etc.), por isto a tradição à qual se remete a narrativa não é uma “tradição inventada” propriamente dita.

Entretanto, a narrativa de Tolkien para dar conta de algum tipo de tradição, teve de buscar num passado idealizado e “inventado” uma tradição para si mesma (mesmo que, como dissemos anteriormente, esta tradição “invariável” seja destruída com o avanço da narrativa). Neste sentido, e somente neste sentido, *O Senhor dos Anéis* se remete à algum tipo de tradição inventada. Mas o crucial aqui é a tendência no Reino

Unido deste período de buscar algum tipo de distinção e valoração em algum tipo de tradição – seja ela inventada ou não. Esta postura estaria pautada numa determinada visão do mundo que, como diz o próprio Hobsbawm, gira em torno do “[...] contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social” (HOBSBAWM, 1997, p. 10). Em outras palavras, seria uma tentativa de parar, ao menos em parte, a própria dinâmica da sociedade ocidental.

Parece-nos que a visão de mundo expressa em *O Senhor dos Anéis* ressalta a constante mudança e inovação do mundo moderno onde “tudo que é sólido desmancha no ar” e, ao fazer isto, tenta nos permitir vislumbrar o “mundo” que perdemos juntamente com qualquer “estabilidade prolongada” – sua “fantasia” e sua “totalidade abarcada de um só golpe”, inclusive. Todavia, ao mesmo tempo, como que através de uma “porta dos fundos”, percebemos outra característica: as conseqüências e a necessidade do processo de individuação das personagens. O ato de individuar-se aqui surge não apenas como um indício moderno nesta tentativa de retomar uma tradição, mas como a única possibilidade para que as personagens tenham “algum controle de sua vida” e se transformem em “sujeitos históricos”, do modo que concebeu Marx.

A personagem Sam, novamente nos auxilia a demonstrar esta característica. Quando sua disposição “endurece” e se “transforma numa criatura feita de pedra e aço”, ele deixa de ser levado pelos acontecimentos e, talvez pela primeira vez, ele realmente “faça sua própria história”. Certamente, ele só pode agir de acordo com as possibilidades impostas pelos acontecimentos ao seu redor, mas deixou de ser subjugado por eles. Em certo sentido, no momento em que “perde as esperanças” é que ele pode, finalmente, vislumbrar um “mundo abandonado por Deus e pelo diabo” e a partir de então tornar-se um indivíduo moderno, um sujeito histórico, não apenas conformado por sua história, mas capaz de agir e modificar a história.

Novamente nos será instrutivo a comparação com a concepção de Adorno sobre a modernidade do período de escrita da obra. O ponto a ser destacado agora diz respeito à individualização, ou melhor, ao que Adorno (1986) em conjunto com Simpson, chama de pseudo-indivuação. Esta idéia está presente em sua *Dialética do esclarecimento*, mas este conceito é mais especificamente desenvolvido no ensaio *Sobre a música popular* e é principalmente dele que tiramos nosso argumento. Neste ensaio, os autores discutem a formação da “sociedade de massas” e da indústria cultural. Não precisamos discutir aqui todas as nuances e desdobramentos desta teoria, para nosso

objetivo basta-nos observar uma parte da discussão acerca da “standardização” da chamada “música popular”. Esta característica, inclusive, é que diferencia a boa música “séria” da música popular na visão destes autores.

Adorno e Simpson (1986) identificam na música popular uma produção em massa similar à (além de envolver) outros setores do capitalismo ocidental. Neste tipo de produção, os objetos de cultura perdem seu caráter de “um fim em si mesmo” e se transformam em “meios”, isto é, são instrumentalizados, geralmente, para fornecer algum tipo de controle social. Mas, a característica fundamental aqui é a standardização da música, que é padronizada como qualquer outra mercadoria do capitalismo industrial, mas, ao mesmo tempo, para adequar-se ao discurso liberal precisa manter uma ilusão de diferenciação ou de “individualidade”. A concepção destes autores acerca da individualidade moderna deste período se desdobra daqui. Ao mesmo tempo em que a “indústria cultural” produz “músicas” standardizadas produz também, pessoas standardizadas, massificadas. Em outras palavras, anula o indivíduo moderno que por uma dialética negativa se anula ao mesmo tempo em que “finge” manter sua liberdade de escolha e de ação. Enfim, pelo mesmo processo que a música standardizada se “diferencia” das demais, por uma pseudo-indivuação, o homem moderno também o faz:

[...] como o compasso padronizado da música para a dança e marcha sugere os batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica, a obediência a este ritmo pela superação da individualidade capaz de dar respostas leva-os a conceberem a si mesmos como aglutinizados com os incontáveis milhões de submissos que precisam ser superados de modo similar. (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 139)

Por mais que a obediência ao “compasso padronizado” ligue os consumidores de música popular entre si como “incontáveis milhões de submissos”, a anulação da individualidade moderna desta maneira não é um processo passivo. Há, na visão destes autores, uma adesão semi-consciente por parte dos sujeitos à coletividade, à massa. Um ponto interessante é que nesta visão a energia gasta para submeter-se é a mesma necessária para se livrar desta submissão e tornar-se efetivamente um indivíduo, ou seja, um sujeito histórico, capaz também de modificar a história.

Ao nos debruçarmos sobre a noção de pseudo-indivuação de Adorno e Simpson (1986) e, ao mesmo tempo, sobre a concepção da formação da individualidade contida em *O Senhor dos Anéis*, novamente, poderemos notar uma analogia com a

modernidade do período, ou pelo menos, uma analogia no que se refere à possibilidade de transformação social. Em ambas as visões, apenas indivíduos modernos livres são capazes de qualquer ação transformadora. Para Adorno e Simpson (1986), apenas através de uma individuação plena há possibilidade de mudança. Embora na maior parte dos textos de Adorno a possibilidade de “superação” não exista – daí a ideia de “dialética negativa” (sem síntese, sem superação) – no ensaio *Sobre a música popular*, a possibilidade existe (mesmo que seja extremamente difícil). Como aqui a única forma de superar a “sociedade de massas” e todos seus desdobramentos é a individuação das pessoas, para que assim voltem a ser “sujeitos históricos”, podemos aproximar isto da concepção expressa em *O Senhor dos Anéis* – lembremos de Sam que se torna um “sujeito histórico” apenas quando conclui o seu processo de individuação, como indicamos acima.

Há, certamente, algumas diferenças entre as concepções indicadas acima. Entretanto, não precisamos nos alongar muito nessa discussão. Basta dizer que estas diferenças são expressões da tentativa de retomada da tradição por parte da narrativa, o que implica dizer que as diferenças são oriundas de visões políticas divergentes. Expor estas diferenças parece-nos menos importante²⁴ do que indicar a semelhança. Poderíamos dizer que o ponto onde estas teorias se encontram indica, para utilizarmos uma expressão cara à teoria crítica de um modo geral, um “diagnóstico do tempo” compartilhado.

Para alcançar este “diagnóstico do tempo” contido em *O Senhor dos Anéis*, nos utilizamos de muitas mediações, mas parece-nos que somente assim podemos vislumbrar a ambivalência desta obra no que diz respeito à modernidade. Nesta linha, a modernidade não estaria associada ao Mal, como no caso da modernização (técnica) que indicamos anteriormente. O “salto” em direção ao passado aqui, nos permite compreender melhor como a própria contemporaneidade de Tolkien, nesta linha, se relaciona com o “pedido de socorro” deste passado.

Tanto a narrativa como a contemporaneidade passam por períodos de turbulência política e militar. No caso da narrativa, o problema foi resolvido com a individuação dos sujeitos transformando-os em sujeitos históricos – talvez pudéssemos

²⁴ Isto porque, em certo sentido, todas as diferenças que poderíamos expor são desdobramentos de divergências já discutidas neste trabalho. Se nos concentrássemos em discutir estes “desdobramentos” nos desviaríamos de nosso objetivo.

afirmar que quase à sua revelia. Em certo sentido, então, podemos dizer que este foi um modo de atender ao “pedido de socorro” deste passado na perspectiva da narrativa, isto é, para que ele sobrevivesse na forma de tradição, era necessário vislumbrar, por mais contraditório que pareça, uma saída ao dilema auto-imposto pela modernidade. Deste modo, a individuação aparece aqui como a tentativa de “salvar” o passado e a tradição, pois, aqueles que se “individuem” durante períodos conturbados podem, realmente escolher “o que fazer com o tempo que lhes é dado”, podem realmente mudar a história. E, se nossa interpretação estiver correta, esta visão de mundo, expressa em *O Senhor dos Anéis*, situa o desenvolvimento da individuação como sendo necessário para criar uma “nova tradição”, isto é, a individuação seria necessária para parar o próprio avanço da modernidade. Mas, ao mesmo tempo, a vislumbra numa utopia passadista que só poderia ser completada por este desenvolvimento da modernidade. A tensão posta na contradição desta visão de mundo dá o tom de toda a narrativa e perpassa todos os elementos da obra. E um desdobramento interessante desta contradição é que indivíduos modernos surgem apenas entre os ditos “povos livres²⁵”. Se recordarmos que a modernização técnica é associada ao Mal na narrativa, poderemos pensar que a existência de indivíduos modernos seria maior entre os “povos” sob os auspícios de Sauron, ou melhor, da modernização. Entretanto, a separação entre modernização e modernidade aqui é abrupta e segue numa divisão esquemática: podemos dizer que os povos sob a influência de Sauron estão ligados à modernização e os povos livres à modernidade. E esta seria a ambivalência da modernidade em *O Senhor dos Anéis*.

III. Estado *versus* individuação: a política da contradição

E aqui, na casa de Elrond, mais coisas lhe serão esclarecidas... (Aragorn – TOLKIEN, 2003, p. 256)

²⁵ Lembremos que os ditos povos livres em *O Senhor dos Anéis* são todos aqueles que não foram “corrompidos” ou conquistados por Sauron. Elfos, anões, ents, hobbits e uma parcela dos homens estão entre eles.

Este tipo específico de modernismo dos povos livres que indicamos anteriormente pode ser visto em diversos momentos de *O Senhor dos Anéis*. Embora, o ponto alto dele seja o momento em que é “instrumentalizado” durante *O Conselho de Elrond*. Os acontecimentos deste capítulo especificamente ganham outra dimensão se os observarmos sob o diagnóstico da existência de uma individualidade moderna perpassando a obra. Há muitos “conselhos” em *O Senhor dos Anéis* (*O Entebate*, *O último Debate* são apenas os exemplos onde um capítulo inteiro lhes é dedicado), além de outros capítulos que, em última instância, possuem a mesma função (*A Sombra do passado*, por exemplo). Mas *O Conselho de Elrond*, se lido nesta perspectiva, possui uma característica que o distingue, mesmo estruturalmente, dos outros.

O “conselho” propriamente dito se inicia com um relato de Glóin (um anão que participara das “aventuras” narradas em *O Hobbit*) sobre os acontecimentos na terra de seu povo. Após isto, Elrond o interrompe do seguinte modo:

- Fez bem em ter vindo – disse Elrond. – Hoje você ouvirá tudo o que precisa para entender os propósitos do Inimigo. Não há nada que possa fazer, a não ser resistir, com ou sem esperança. Mas você não está só. Saberá que seu problema é apenas parte do problema de todo o mundo ocidental. O Anel! Que devemos fazer com o Anel, o mais ínfimo dos anéis, a ninharia que Sauron cobiça? É isso que devemos considerar.

- Este é o propósito de todos terem sido chamados aqui. Chamados, eu digo, embora eu não tenha chamado vocês até mim, estrangeiros de terras distantes. Vocês vieram e estão aqui reunidos, neste exato momento, por acaso como pode parecer. Mas não é assim. Acreditem que foi ordenado que nós, que estamos aqui sentados, e ninguém mais, encontremos uma solução para o perigo do mundo. (TOLKIEN, 2003, p. 251)

O trecho acima é indicado pelos críticos, geralmente destacando seus aspectos religiosos. Elrond diz que todos que estavam ali foram “chamados” para participar do Conselho, mesmo que ele mesmo não o tenha feito. A interpretação de López (1997 e 2001) é que de alguma maneira “os poderes do mundo” enviaram “chamados” para os presentes, ressaltando a religiosidade deste ato. Esta linha argumentativa ganha contornos ampliados quando nos lembramos que a viagem de Boromir à casa de Elrond fora motivada por um sonho no qual ouvia uma “voz” que vinha do Oeste. A presença de um forte componente religioso “costurado” pela interferência dos Valar nos acontecimentos da Terra-média parece-nos facilmente

perceptível. Mas será que este aspecto é suficiente para compreendermos o desenvolvimento do “conselho”?

Podemos antecipar que não. Para demonstrarmos como isto se dá devemos nos ater a algumas características das personagens que participaram do conselho. Ou melhor, devemos destacar como as histórias de dois “povos” são apresentadas até ali e, como as personagens do conselho lidam com o passado. Elfos e anões são “inimigos” na Terra-média, as palavras de Gandalf logo após esta disputa vir à tona durante o conselho pode nos indicar isto:

- Vocês foram menos gentis comigo – disse Glóin com um brilho nos olhos, conforme se agitavam em sua mente as recordações de sua prisão nas profundezas dos salões do rei élfico.
- Ora vamos! – disse Gandalf. – Peço que não interrompa, meu bom Glóin. Aquilo foi um engano lamentável, há muito desfeito. Se todas as mágoas que separam os anões dos elfos forem trazidas à tona aqui, é melhor abandonarmos este Conselho. (TOLKIEN, 2003, p. 254)

Há aqui uma enorme tensão entre anões e elfos que terá de ser posta de lado para que exista uma mínima possibilidade de manter o “Conselho”. A intensidade das divergências entre estas duas “raças” é ainda maior do que a expressa aqui. Se avançarmos um pouco na narrativa será possível perceber isto melhor. Quando a “comitiva” escolhida pelo *Conselho de Elrond* alcança o território élfico de *Lothlórien*, Legolas (o representante dos elfos na comitiva) e Frodo negociam a passagem da comitiva pelo território com os elfos. Antes de permitir a passagem da comitiva, os elfos perguntam pelos membros do grupo e Legolas lhes informa que há um anão entre eles. A resposta do interlocutor é interessante: “– Um anão! – disse Haldir. – Isto não está bem. Não mantemos contato com os anões desde os Dias Escuros. A entrada dele não é permitida em nossa terra. Não posso deixar que ele passe.” (TOLKIEN, 2003, p. 357).

Apesar destas divergências entre os povos que participam do “Conselho” – lembremos que a divergência entre elfos e anões é apenas a mais acirrada e não a única – os participantes ali precisam encontrar uma solução para “o problema de todo mundo ocidental”. Se a tradição dos povos fosse mantida, nenhum tipo de aliança poderia ser firmado, pois eles eram inimigos entre si. Entretanto, como deveriam proceder? Esta é a questão debatida no Conselho.

A utilização da racionalidade instrumental como guia para a ação é marcante aqui. Por mais que os “povos livres” fossem adversários entre si, Sauron era

um inimigo comum de todos, portanto precisam superar, mesmo que momentaneamente, suas diferenças e unirem forças para alcançar seu objetivo comum. Como dissemos anteriormente, a racionalidade instrumental não é exclusivamente moderna, nem tampouco pressupõe, necessariamente, a presença de indivíduos modernos²⁶ mas, neste caso, ambos estão presentes.

O que ocorre neste momento em *O Senhor dos Anéis* é que “os povos livres” representados no Conselho não constituem uma “comunidade” que, seguindo Lash (1997), seria unida por “significados comuns”. A escolha destas personagens já se pauta pelos moldes das “sociedades” que, nesta linha de análise, agem em conjunto apenas por “interesses coletivos”. Mesmo que esta “aliança” não seja pautada nos moldes dos Estados modernos (mesmo porque a relação aqui envolve indivíduos e não Estados) ela indica a presença marcante da modernidade nas “ações políticas” que se desdobram e se fundamentam na representação positiva da individualidade moderna. Entretanto, vale destacar que nem todas as apreensões políticas que, de algum modo, estão contidas na narrativa são modernas. Por exemplo, é o que podemos observar com relação ao Estado, enquanto instituição, entre os “povos livres”. Na perspectiva da narrativa, ele é profundamente tradicional, e acompanhado por uma forte contradição que marca todos os desdobramentos das questões políticas. Esta característica tradicional vale um longo aparte em nossa discussão, que nos permitirá posteriormente perceber a amplitude da diferença entre o Estado mais proeminente entre os “povos livres” e o Estado de Mordor.

As diversas monarquias representadas na obra são revestidas com certa sacralidade – e quanto mais poderoso o reino (e, por conseguinte, o rei) maior o grau que esta sacralidade assume. No caso dos reinos descendentes de Númenor (Arnor e Gondor), aos quais já aludimos anteriormente, esta sacralidade é latente, mesmo durante o término da Terceira Era início da Quarta Era. Podemos perceber que a sacralidade reveste estas monarquias até mesmo por uma característica apontada anteriormente: o fato de todos os reis de Gondor e Arnor, serem “taumaturgos²⁷”.

²⁶ Mesmo que a maior parte dos presentes ainda não tenha se desenvolvido plenamente, a maior parte se encontrava em meio ao processo de individuação.

²⁷ Utilizamos “taumaturgo” neste trabalho não com o sentido atual (aquele que faz milagres), mas com o sentido utilizado durante a Idade Média: aquele que cura pelas mãos, tal como apontado por Le Goff (2002).

Pode-se objetar que nem todos os “taumaturgos” presentes em *O Senhor dos Anéis* são reis de Arnor ou Gondor, é o caso de Elrond, aquele que cura Frodo logo no início da sua jornada. Esta observação é correta, mas ao invés de contrariar, reforça nosso argumento. Entretanto, para esclarecer este ponto devemos observar algumas outras questões referentes a este problema. O primeiro ponto a ser ponderado, é a fala de Aragorn quando se prepara para curar Faramir, Merry e Éowyn, pouco depois de ser prenunciado que “as mãos do Rei são as mãos de um curador”:

- Aqui devo exercer todo o poder e a habilidade que me foram concedidos – disse ele. – Como queria que Elrond estivesse conosco, pois ele é o mais velho de nossa raça, e possui os maiores poderes. (TOLKIEN, 2003, p. 913)

Há várias questões que se desdobram deste trecho. Primeiramente, o poder de “curar pelas mãos” é concedido: mas por quem? Embora não seja dito diretamente em toda a narrativa, podemos deduzir que foi “concedido” pelos Valar ou pelo próprio Erú-Ilúvatar (Deus), ressaltando a preeminência do sagrado. Podemos notar isto principalmente pelo segundo problema que se desdobra do trecho acima: que Elrond é da mesma “raça” que Aragorn e, portanto, esta “raça” é quem detém o “poder de cura”. Notemos, antes de tudo, que Elrond também é um rei²⁸, regularmente descrito como sendo “poderoso entre elfos e homens”, desse modo, mesmo que não existisse nenhuma outra ligação de Elrond com os descendentes de Númenor, todos os “taumaturgos” ainda seriam monarcas. Entretanto, isto ainda não explica completamente a preeminência do sagrado aqui.

Ao observarmos a história de Elrond, todavia, teremos todos os elementos para compreender os problemas acima. Elrond é um “meio-elfo”. Na obra de Tolkien, os filhos da união entre elfos e homens devem escolher qual dos destinos querem ter – ou optam pela imortalidade dos elfos, ou pela mortalidade dos homens. Elrond, como as características que já conhecemos dele apontam, escolheu viver como um elfo (um noldor, mais especificamente). Todavia, seu irmão Elros escolheu o destino dos homens e tornou-se o primeiro rei de Númenor. A proximidade dos númenorianos com o sagrado aumenta ainda mais quando observamos este fato, e também a partir dele,

²⁸ Ele é quem lidera os remanescentes do reino de Eregion, local em que todos “Anéis de Poder” (exceto o de Sauron) foram feitos, e funda Valfenda.

podemos perceber o motivo de os reis de Númenor serem agraciados com o “poder de cura”.

Entretanto, isto não explica totalmente o motivo de os reis de Gondor e Arnor também serem “taumaturgos”. Afinal, o primeiro rei de Arnor e/ou Gondor (Elendil do primeiro, e seus filhos, Anárion e Isildur, simultaneamente do segundo) não era rei em Númenor e, provavelmente (já que não são parentes do último rei de Númenor), nem mesmo eram descendentes diretos de Elros. Como os elfos (noldor) possuem um maior contato com o sagrado, a dádiva do “poder de cura” se estende aos descendentes no monarca, já entre os homens isto não ocorre: apenas o “verdadeiro rei”, que não necessariamente é descendente de Elros, é um “taumaturgo”. Este é o grande motivo pelo qual podemos afirmar que a instituição da monarquia dos descendentes de Númenor – e não um grupo de pessoas – que é revestida por uma sacralidade.

Podemos ainda ampliar um pouco este aparte – na discussão sobre a contradição existente entre os Estados tradicionais e indivíduos modernos no seio dos “povos livres” – para dizer que esta sacralidade interna da instituição Monarquia não é uma exclusividade de Gondor (todos outros Estados dos povos livres possuem esta característica), mas, ainda assim, a sacralidade dos descendentes de Númenor alcança uma proporção muito maior do que a dos outros reinos. Não se limitando apenas ao “rei taumaturgo” – que já é uma distinção para com os demais reinos de “mortais”.

Se retomarmos a questão do pensamento figural e observarmos como este pensamento pode se relacionar com a representação da Monarquia nesta obra, a própria existência do “rei taumaturgo” ganha contornos ampliados. Principalmente se observarmos o que Kantorowicz (1998) indica como sendo uma das principais influências para o desenvolvimento da teoria inglesa dos “Dois corpos do Rei”:

Os reis a quem o Anônimo se refere são os *christi*, os reis ungidos do Velho Testamento, que haviam renunciado o advento do verdadeiro *Christus* régio, o Ungido da Eternidade. Após o advento de Cristo na carne, e após sua ascensão e exaltação como Rei da Glória, a realeza terrestre passaria constantemente por uma transformação e a receber sua função própria na economia da salvação. Os reis da Nova Aliança não seriam mais os “prefiguradores” de Cristo, mas antes “figuras”²⁹, imitadores de Cristo. O monarca cristão tornava-se o *christomimétês* - literalmente, o “ator” ou “personificador” de Cristo - que, no

²⁹ No original, o autor joga com as palavras *foreshadower* (prenunciador, pressagiador) e *shadow* (sombra, imagem). Nota do tradutor.

estágio terrestre, apresentava a imagem viva do Deus binaturado, mesmo com respeito às duas naturezas inconfundíveis. (KANTOROWICZ, 1998, p. 51 – *grifos do autor*)

O “Anônimo” a quem o autor se refere neste trecho é um teólogo do século XII preocupado com a questão das duas naturezas de Cristo (Homem e Deus) e seu relacionamento com a Monarquia, como podemos perceber acima. Aqui vemos em funcionamento, ainda que não nominalmente, a utilização do pensamento figural³⁰ como instrumento de interpretação historiográfica com o intuito de constituir uma teoria do Estado. Esta linha argumentativa, também segundo Kantorowicz, foi influente em toda a Europa, entretanto, teve um desenvolvimento bastante diferenciado na Grã-Bretanha transformando-se em certo momento na teoria dos “Dois corpos do Rei”, que permaneceria influente até o século XVIII.

Retornaremos à teoria inglesa em breve, antes precisamos destacar alguns outros pontos importantes. Na acepção contida no trecho acima, os reis surgem ou como figura ou como “preenchimento” de Cristo. Se estivermos corretos em nossa discussão do capítulo anterior, e *O Senhor dos Anéis* incorporar o pensamento figural como instrumento “historiográfico”, podemos dizer que os reis representados na obra também se relacionam com Cristo-Rei, portanto, se acreditarmos no narrador, os reis representados na obra são prefigurações de Cristo, e o grande expoente disto seria o próprio Aragorn.

Neste argumento há, ao menos, dois elementos que nos incomoda. O primeiro deles é: porque o “rei taumaturgo”? Uma possibilidade de resposta para isto seria a própria representação da função, em certo sentido, sacerdotal do rei, pois sendo ele figura ou “preenchimento” de Cristo, deve também expressar duas naturezas. Mas, esta noção sacerdotal contém um elemento estranho à narrativa. Lembremos que o sagrado é imanente na Terra-média, tornando-se transcendente apenas quando os imortais abandonam as terras mortais. Sem contar que a dinastia de Gondor permaneceria interrompida por muitos anos, e o Reino seria governado por diversos

³⁰ Lembremos que o próprio Auerbach (1997 e 2004) nos indica que o surgimento do pensamento figural é a tentativa de interpretação do Antigo Testamento como algo histórico. E que, em determinado momento passou a ser visto do seguinte modo: os acontecimentos narrados no Antigo Testamento significam a si mesmos, mas também apontam prefigurativamente e, por isto, significam adicionalmente os acontecimentos do Novo Testamento, que por sua vez repetem o procedimento ininterruptamente até o Juízo Final.

regentes. Portanto, se pudéssemos resumir a relação da configuração da Monarquia na narrativa ao argumento do “Anônimo”, sem a função “sacerdotal” do Rei (e exclusivamente do rei) o reino de Gondor teria sido desintegrado (ainda mais combatendo um inimigo tão poderoso quanto Mordor), pois, apenas ele poderia ser o mediador com o sagrado.

Entretanto, o desenvolvimento peculiarmente inglês do argumento do Anônimo, fornece outros elementos que nos permitem vislumbrar melhor esta particularidade. Certamente, não podemos transpor a teoria dos “Dois corpos do Rei” para a obra e imaginar, com isto, que resolvemos todos os problemas acerca da configuração da Monarquia aqui. Há inúmeras diferenças entre as acepções que poderíamos elencar, mas isto nos afastaria ainda mais de nosso objetivo, discutiremos aqui apenas as características da teoria exposta por Kantorowicz (1998) que, de alguma forma, nos ajudem a compreender o problema da Monarquia em *O Senhor dos Anéis*.

O primeiro ponto que devemos destacar para nosso objetivo diz respeito à distinção entre a teoria dos “Dois Corpos do Rei” e das “Duas Naturezas de Cristo”. Embora, o próprio autor forneça uma série de semelhanças que nos permite perceber como a primeira derivou da segunda, ele também nos indica a singularidade da teoria inglesa:

E conquanto a jurisprudência continental pudesse facilmente chegar a um conceito como o "Estado" em abstrato, ou identificar o Príncipe com esse Estado, nunca chegou a conceber o Príncipe como uma "corporação individual" - por certo, um híbrido de antecedentes complicados [...]. Seja como for, o Continente não ofereceu ao conceito "fisiológico" inglês dos Dois Corpos do Rei um paralelo exato – nem do ponto de vista terminológico, nem do ponto de vista conceitual. (KANTOROWICZ, 1998, p. 30)

Na prática, boa parte do argumento que separa o conceito inglês dos seus “equivalentes” continentais da época, é a presença do Parlamento como corpo político autônomo. Não há paralelos disso em *O Senhor dos Anéis*, entretanto, apreensão do Rei como um sujeito com dois corpos (o natural e o político) pode facilitar nosso entendimento sobre a obra de Tolkien. Como podemos perceber pelo trecho acima, não se trata apenas de identificar o “Estado em abstrato” ou ligá-lo ao monarca, mas de indicar pela existência dos Dois Corpos do Rei, a coexistência de duas temporalidades distintas no Rei, cada uma delas ligada a um corpo.

O Rei, nesta perspectiva, possui ao mesmo tempo um corpo mortal, que consiste em seu “corpo natural” e um “corpo político” que é imaterial e imortal. Este ponto, enquanto vigora esta teoria, permite ao pensamento político inglês formular discursos e apreensões que se mostrariam como contradições insolúveis sob qualquer outra base de pensamento político de sua época. Podemos perceber esta característica ainda na mesma página do trecho acima:

Sem as esclarecedoras - ainda que por vezes confusas - distinções entre a eternidade do Rei e a temporalidade do rei, entre seu corpo político imaterial e imortal e seu corpo natural material e mortal, teria sido quase impossível ao Parlamento recorrer a uma ficção similar e conjurar, em nome e por meio da autoridade de Carlos I, corpo político do Rei, os exércitos que iriam combater o mesmo Carlos I, corpo natural do rei. (KANTOROWICZ, 1998, p. 30)

Não é difícil identificar o “corpo político” do Rei com o Estado. Mas esta terminologia nos é útil aqui também por sua confluência com a sacralidade em que é revestido tal “corpo político”. A questão das “Duas Naturezas de Cristo” não abandona o argumento em nenhum momento, por isto, o “corpo político” é imaterial e imortal. Contudo, quando institucionaliza outro corpo (político) do Rei, a apreensão inglesa transforma profundamente o manto sacro da realeza. Agora a sacralidade, que era eminentemente transcendental e ligada exclusivamente à *persona* do Rei, passa a se relacionar apenas com seu corpo político imaterial e imortal, por isso, os súditos podem em nome do “corpo político” do Rei, até mesmo combater o “corpo natural” do Rei como vimos acima. Em outras palavras, poderíamos dizer que ao conceber o Rei como uma “corporação individual”, a teoria dos Dois Corpos une a sacralização da Monarquia com uma idéia abstrata de Estado, e é justamente esta característica que se mostra análoga à representação da Monarquia entre os “povos livres”, principalmente, a monarquia de Gondor.

Poderíamos dizer, portanto, que o “poder de cura” concedido aos reis de Gondor é a “manifestação” do “corpo político” no “corpo natural” do rei. Isto na medida em que, é o “corpo político” que efetivamente mantém uma relação imanente com o sagrado, mesmo quando o sagrado se mostra como transcendente no mundo. Daqui é que vem o caráter sacerdotal da função de monarca quando explicado como figura ou “preenchimento” de Cristo, mas que, em alguma medida, se mantém vivo na teoria dos Dois Corpos. O importante a ser ressaltado, contudo, é que mesmo que tal teoria mantenha um caráter sacerdotal, não é mais a *persona* do Rei quem exerce esta

função, mas seu corpo político. A “unção” do corpo natural do rei serve apenas para que ele possa alcançar seu corpo político, e este lida de forma imanente com o sagrado – já que em certa medida ele mesmo é transcendente.

O ponto alto da manifestação da sacralidade da Monarquia de Gondor, entretanto, não se resume aos reis taumaturgos. Num dos momentos de maior tensão na narrativa, Aragorn toma algumas decisões que certamente levariam à derrota dos povos livres, não fosse a sacralidade que o revestisse, ou melhor, não fosse a manifestação de seu corpo político em seu corpo natural. Vejamos, por mais que seja um pouco longa a passagem, como a sacralidade do corpo político se manifesta na pessoa do Rei:

- Olhei na Pedra de Orthanc, meus amigos [, disse Aragorn].
 - Você olhou naquela maldita pedra de feitiçaria! – exclamou Gimli com medo e estupefação cobrindo-lhe o rosto. – Disse alguma coisa a... ele [Sauron]? Até mesmo Gandalf temia tal encontro.
 - Você esquece quem é a pessoa a que se dirige – disse Aragorn de modo austero, e seus olhos faiscaram. – Não proclamei meu título diante das portas de Edoras? Que receiam que eu possa ter dito a ele? Não, Gimli – disse ele numa voz mais suave, e o ar severo desapareceu de seu rosto; agora parecia alguém que trabalhara sem descanso através de várias noites de sofrimento. – Não, meus amigos, eu sou o dono legítimo da Pedra, e eu tinha tanto o direito como a força para usá-la, ou pelo menos julguei que fosse assim. Do direito não se pode duvidar. A força apenas suficiente.
 Respirou fundo. – Foi uma luta amarga, e o cansaço demora a passar. Não disse a ele palavra alguma, e no fim domei a Pedra segundo a minha vontade. Só isso já será difícil para ele suportar. E ele me viu. Sim, Mestre Gimli, ele me viu, mas numa roupagem diferente da que vocês enxergam agora. Se isto o ajudar, então fiz uma coisa ruim. Mas não acho que seja assim. Saber que eu estou vivo e caminho sob o sol foi um duro golpe para o coração dele, julgo eu, pois não sabia disto até agora. Os olhos em Orthanc não enxergaram através da armadura de Theóden; mas Sauron não esqueceu Isildur e a espada de Elendil. Agora, no momento exato de seus grandes desígnios, o herdeiro de Isildur e a Espada são revelados; pois eu lhe mostrei a lâmina reforjada. Ele ainda não tem tanto poder para estar acima do medo; não, a dúvida constantemente o corrói. (TOLKIEN, 2003, pp. 824-825)

Para compreendermos os pontos que precisaremos destacar neste trecho devemos, primariamente, ressaltar alguns elementos importantes. A “Pedra de Orthanc” referida no trecho, por exemplo, é um “Palantír”, isto é, de acordo com a narrativa é uma das sete esferas feitas no Continente Abençoado, antes da “Queda de Númenor” e oferecidas à Elendil. Com a fundação dos reinos descendentes de Númenor na Terra-média, as pedras foram distribuídas entre as principais fortalezas de ambos os reinos e

se tornaram parte da herança da Monarquia. A maior parte dos “Palantír” se perdeu durante as inúmeras guerras de Gondor e Arnor, entretanto, uma delas permaneceu em Orthanc – que no período em que se passaria a narrativa, era a fortaleza de Saruman – e, portanto, após reconquistarem Orthanc a pedra foi recuperada.

A principal função dos “Palantír” era possibilitar ao “usuário” observar acontecimentos distantes (no tempo e no espaço). Mas, como todas as pedras eram ligadas entre si, ou melhor, o mais poderoso dos usuários poderia limitar a utilização dos demais “Palantír”. Sauron, ainda de acordo com a narrativa, havia adquirido um “Palantír” de uma das fortalezas de Gondor (transformando-a em Minas Morghul, o vale do morto-vivo) que havia conquistado logo no início da Terceira Era. Portanto, Sauron não permitia que ninguém utilizasse qualquer um dos outros “Palantír” sem interferir, de algum modo, no que seria observado; foi o que aconteceu com Pippin na noite anterior ao trecho narrado acima.

O domínio de Sauron sobre os “Palantír” era tão grande que, como vimos acima, até mesmo Gandalf temia ser dominado enquanto observasse a pedra. Lembremos que Gandalf é um mago, um enviado dos “poderes do mundo” para combater Sauron e, se mantivermos a analogia com a mitologia judaico-cristã, um anjo. Algum tempo antes, ele mesmo diz à Gimli: “Eu [...] sou muito perigoso: mais perigoso que qualquer outro ser que jamais encontrarão, a não ser que sejam levados vivos diante do trono do Senhor do Escuro [Sauron].” (TOLKIEN, 2003, p. 522). Mas, se mesmo Gandalf, tão poderoso na Terra-média, não estava certo que conseguiria controlar o “Palantír”, como Aragorn, um homem – ainda que um “Alto Homem” como já vimos – foi capaz de suplantar Sauron?

Esta resposta nos é dada no próprio trecho supracitado. “Você esquece quem é a pessoa a que se dirige?” Aragorn indaga Gimli referindo-se, claramente, ao fato de ser ele o Rei de Gondor e Arnor. Notemos, todavia, que a vitória na disputa sobre o controle do Palantír não é assegurada por ser ele um Alto Homem, e sim por ser ele herdeiro de Elendil e Isildur. Não é o homem Aragorn, ou poderíamos dizer o corpo natural do rei, que Sauron teme, mas sim, o Rei de Gondor e Arnor em toda sua majestade sacralizada. Sauron teme o corpo político do Rei: “ele me viu, mas numa roupagem diferente da que vocês enxergam agora” – que roupagem seria esta senão a própria manifestação do “corpo político” dos reis de Gondor e Arnor; afinal, este foi o mesmo “corpo político” que lhe tomara o “Um Anel” muitos anos antes, quando Elendil

e Isildur eram (se pudermos fazer esta analogia) os “corpos naturais” do Rei (de Arnor e Gondor, respectivamente).

Poderíamos aumentar muito a lista dos momentos em que a sacralidade da Monarquia vem à tona em *O Senhor dos Anéis*. Entretanto, acreditamos que os exemplos acima bastem para demonstrar a presença da analogia entre a Monarquia dos povos livres e a acepção dos Dois Corpos do Rei. Certamente, como a maior parte da narrativa se passa num período de grande imanência do sagrado, a presença do “corpo político” do Rei manifesta-se, até mesmo, fisicamente. O “corpo imaterial e imortal” a que se referia Kantarowicz (1998) pode ser visto em todas as Monarquias dos povos livres, mas em Gondor manifesta-se de maneira mais direta, justificando, por isso, sua referência aqui como exemplo.

Podemos dizer, portanto, que em *O Senhor dos Anéis* as características tradicionais dos Estados dos povos livres entram em contradição com a ação política dos sujeitos “pertencentes” aos respectivos Estados na medida em que – por conta do processo de individuação em boa parte das personagens – esta ação adquire características modernas. Esta tensão marca todos os acontecimentos com fundo político e/ou militar durante a narrativa (que são muitos). De um lado, temos reis, príncipes e nobres de todos os tipos que sabem exatamente seu “lugar” na hierarquia “semi-feudal” das estruturas políticas, revestidas por um grande manto sacro; do outro lado, temos indivíduos modernos que incorporam a passagem do tempo como constituinte de sua individualidade, utilizando-se sempre de uma razão com vistas a fins, capazes de se desenvolver individual e reflexivamente, movendo-se e agindo politicamente nesta estrutura – mesmo porque, como dissemos anteriormente, a grande maioria das personagens (entre os povos livres) com alguma relevância na obra são nobres e, portanto, estão inseridos nas estruturas tradicionais do Estado.

Esta contradição, aparentemente insolúvel, é acirrada ainda mais quando observamos a estrutura política de Mordor, o reino de Sauron. Dissemos anteriormente que entre os povos sob o domínio de Sauron não há indícios de uma individualidade moderna. Poderíamos objetar que isto ocorre porque a história é narrada da perspectiva dos hobbits, ou melhor, da perspectiva dos “povos livres”. Embora tal observação seja pertinente, parece-nos que não dá conta do problema, pois o ponto central de nossa discussão, neste caso, seria a representação feita pela narrativa sobre Sauron e seus súditos, e não como eles “realmente” seriam caso tivessem existido de fato. Pois é somente desta representação que poderíamos ter um contraponto adequado ao Estado

dos povos livres, afinal, deste contraponto podemos perceber a questão valorativa que perpassa a narrativa. Com isto em mente, podemos dizer, então, que entre os “súditos” de Sauron não há possibilidade de uma individuação moderna.

Lembremos também que todas as referências diretas à modernidade ao longo da narrativa surgem da relação entre modernização (técnica) e o Mal, que é personificado por Sauron. Um bom exemplo desta associação da modernização com Mordor nos é dado momentos antes da destruição do “Um Anel”. Ao adentrar no “coração” do reino de Sauron, (A Montanha da Perdição) Sam indiretamente nos fornece os elementos para perceber a matriz modernizante deste Estado:

Num primeiro momento, não conseguiu ver nada. [...] Sam chegara ao coração do reino de Sauron, e às forjas de seu antigo poder, as maiores da Terra-média; ali os outros poderes eram subjugados. Temeroso, ele deu alguns passos incertos no escuro, e então, de repente, veio um clarão vermelho que se ergueu nos ares, e atingiu o alto teto negro. Então Sam viu que estava numa longa caverna ou túnel que fora cavado dentro do cone fumegante da Montanha. Mas apenas um pouco adiante, seu chão e as paredes dos dois lados se abriam numa grande fissura, da qual saía o clarão vermelho, que ora se extinguía na escuridão; e todo o tempo, lá embaixo, havia um rumor e uma agitação como de grandes máquinas pulsando e trabalhando. (TOLKIEN, 2003, p. 1001)

As forjas a que se refere este trecho são as mesmas que foram utilizadas para criar o “Um Anel” de Sauron. Aqui “os outros poderes” são subjugados, podemos dizer, analogamente à “destruição” de outros modos de vida pela modernização expressada neste trecho pelas “grandes máquinas pulsando e trabalhando”. Mas a característica principal que podemos observar neste trecho é a anulação de qualquer possibilidade de individuação, ou mesmo de identidade, dos sujeitos sob o domínio de Sauron. Podemos perceber que quem trabalha não são os sujeitos, e sim as “grandes máquinas”.

A visão de mundo que percebe a modernização como anulação dos sujeitos indicada acima é ainda melhor delimitada em outro trecho. Se observarmos a reação dos súditos de Sauron no momento em que o “Um Anel” é destruído, tal visão de mundo adquire sua real proporção na obra. Notemos, antes de tudo, que estes súditos estavam distantes da Montanha da Perdição, no calor da batalha contra os “Capitães do Oeste” (Aragorn, e outros reis e nobres dos povos livres):

Os Capitães curvaram as cabeças; e, quando as ergueram de novo, eis que os inimigos estavam fugindo e o poder de Mordor se dispersava como poeira no vento. Como formigas que vagam sem destino e sem propósito, para depois morrerem exauridas, quando a morte golpeia o ser inchado e incubante que habita o formigueiro e a todas mantém sob controle, da mesma maneira as criaturas de Sauron, orcs ou trolls ou animais escravizados por encantamento, corriam de um lado para o outro sem rumo; alguns se matavam ou se jogavam em abismos, ou ainda fugiam gemendo para se esconderem em buracos e lugares escuros e sem luz, distantes de qualquer esperança. (TOLKIEN, 2003, p. 1006)

Aqui podemos observar que mais do que não terem possibilidade de se individualizar, os servos de Sauron perdem sua própria Vontade, ou melhor, perdem sua “Alma”. Os sujeitos que servem à Mordor são reduzidos à condição de “formigas”, expressando claramente a visão de mundo que fundamenta a narrativa: a modernização, e podemos dizer, a organização social e o Estado moderno, roubam a “Alma” dos sujeitos.

Num dos trechos de López (2004), que indicamos acima, a autora critica a identificação de Mordor com os “Estados totalitários” (nazismo, fascismo e stalinismo) do século XX no que ela chama de uma “perspectiva reducionista” de uma “grande alegoria histórica”. Em certa medida, podemos dizer, que a identificação de Mordor com tais Estados totalitários é de fato reducionista; entretanto, isto não quer dizer que *O Senhor dos Anéis* não seja uma obra alegórica e profundamente histórica. Mordor aqui pode ser identificado com o próprio Estado moderno de um modo geral, na medida em que este Estado “nasce” da própria modernização.

Este juízo passadista acerca da modernização é vinculado à uma visão de mundo profundamente religiosa. Mesmo alguns dos elementos que se referem a Sauron ou a Mordor – que poderíamos considerar, num primeiro momento, como sendo uma outra face das organizações tradicionais dos “povos livres” – de algum modo, são “subjugados” pela modernização. É o caso, por exemplo, do “Um Anel” de Sauron. A descrição que vimos acima do local em que foi fabricado impede-nos de vê-lo apenas como um “anel mágico” qualquer. Poderíamos dizer que ele é a expressão do “poder” da própria modernização, ao menos na medida em que corrompe e/ou atrapalha os trabalhos feitos para a “cura” e a “manutenção das coisas como sempre foram”.

A tensão entre tradição e modernidade, como já dissemos, permeia toda a narrativa. Entretanto, adquire certa peculiaridade no que se refere a questões políticas. Mesmo após o abandono da Terra-média pelos imortais, o Estado dos povos livres ainda

permanece tradicional e sacralizado, em contrapartida os membros deste Estado são – ou estão em vias de se tornar – indivíduos modernos. Já Mordor é representado como um equivalente da modernização, portanto, o Estado aqui é moderno e seus súditos por outro lado perdem até mesmo sua identidade.

Deste modo, a utopia passadista contida na obra de Tolkien exalta a sacralidade do Estado tradicional/religioso como sendo um expoente de uma hierarquia “natural”, preestabelecida e justa. Estado este que é ameaçado por uma onda de modernização que se não for detida, dominará todo o mundo; esta onda modernizadora “nivela” todas as coisas e todos os seres arrancando-lhes a “Alma”. Contraditoriamente, apenas com o desenvolvimento individual e reflexivo dos sujeitos seriam criadas as condições necessárias para deter esta onda modernizadora. O confronto para deter a modernização, contudo, destrói – ou, ao menos, desloca para fora do mundo – as bases sacras que sustentam o próprio Estado tradicional/religioso que a narrativa exalta. Por isso, talvez, a noção de “Queda” que surgiu com o ataque da modernização permanece mesmo após a vitória do Estado sacro.

Há ainda outro desdobramento da contradição acima. Se observarmos que os “não-nobres” podem se individualizar – transformando-se em sujeitos da própria história, como é o caso de Sam – poderíamos dizer que, em certo sentido, a ameaça contra este Estado sacralizado ainda não teria sido superada. Será, então, que a individuação, elemento fundamental para a salvação dos povos livres durante a longa jornada de *O Senhor dos Anéis*, não teria se transformado no novo “inimigo” deste Estado tradicional durante a contemporaneidade de Tolkien, fazendo assim aumentar a própria noção de “Queda” no interior da obra? Mesmo que, contraditoriamente, a própria individuação seja a única forma de retomar o sagrado e a tradição segundo se pode depreender da narrativa de Tolkien.

Considerações Finais

- Bem, Sr. Frodo, estivemos em muitos lugares e vimos muitas coisas ... (Sam – TOLKIEN, 2003, p. 1045)

Expor, ainda que de maneira indireta e tortuosa, o contexto histórico de *O Senhor dos Anéis* foi o objetivo principal deste trabalho. A maior parte da crítica sobre esta obra que tivemos acesso minimiza este aspecto. Esta postura, de início, nos surpreendeu. Não esperávamos que análises de diversos matizes teóricos ignorassem o contexto com que a obra, de um modo ou de outro, dialoga. Muitos elementos contribuíram para isto, contudo, um deles certamente é central: Tolkien nega de todas as formas que sua narrativa seja uma alegoria e que se refira a fatos contemporâneos.

Ao acreditar nesta posição do autor da obra, a crítica não se afasta apenas da possibilidade de uma interpretação alegórica da narrativa. Em certo sentido, se afasta da própria obra. Toma como norte de suas análises as opiniões, intenções e a própria teoria de Tolkien sobre como interpretar *O Senhor dos Anéis*. O que fizemos neste breve trabalho foi justamente o oposto. Propusemo-nos uma análise baseada numa crítica imanente da própria obra e a partir dela tentamos reconstruir seu contexto histórico.

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

Este hibridismo, longe de ser uma falta de habilidade artística do autor, se mostra como eixo central da estrutura narrativa da obra e, ao mesmo tempo, como eixo interpretativo da representação da realidade contida em *O Senhor dos Anéis*. A fusão de elementos tão díspares na estrutura narrativa leva à incorporação de elementos estruturais das formas “puras” como fragmentos e ruínas, ao menos no que se refere à epopéia e ao conto de fadas. E é daqui que se desdobra o caráter alegórico da obra. Uma

alegoria sobre a tensão entre tradição e modernidade, contida na própria forma da estrutura narrativa, mas também, em certo sentido, em todos os elementos da narrativa.

O principal meio pelo qual a tradição adentra à estrutura narrativa é a religião, mais especificamente pelo catolicismo. Mesmo o “tipo” de alegoria em que a obra se relaciona indica esta religiosidade, afinal, o pensamento figural foi criado pelos padres da Igreja Medieval como indica Auerbach (1997). Este pensamento foi incorporado aqui ao menos de dois modos distintos: como interpretação historiográfica e como técnica de expressão. Ao passo que a narrativa se apresenta como uma pesquisa historiográfica é preciso incorporar alguma maneira de lidar com estes ditos “acontecimentos históricos”. Em vista de sua religiosidade e de sua visão de mundo “romântico passadista”, a narrativa busca uma forma tradicional de interpretação da História: o pensamento figural surge então como este instrumento de análise e fundamentação historiográfica, em certa medida, utilizado também para fundamentar as instituições políticas representadas na obra. Entretanto, para ser utilizado como este instrumento de análise, o pensamento figural precisa ser incorporado por toda obra. Poderíamos dizer que para ser utilizado como instrumento de análise, o pensamento figural precisa ser incorporado também como técnica de escrita, na medida, em que somente assim poderá “explicar” estes “acontecimentos históricos” contidos em *O Senhor dos Anéis*. Por isso, mesmo que existam na obra alguns elementos tradicionais que não sejam propriamente religiosos, no interior da narrativa todos estes elementos acabam se conectando com a religião e/ou com o sagrado.

Já no que se refere à modernidade, há dois eixos de desenvolvimento: o primeiro diz respeito à modernização e ao Mal e, poderíamos acrescentar, é uma caracterização intencional de Tolkien; já o segundo, diz respeito à formação da individualidade moderna que adentra a obra à revelia do autor (modernismo). A tensão, e em alguns casos o antagonismo direto, com a tradição não é exclusividade de nenhum destes eixos. Certamente, por incorporar o Mal, a modernização (técnica) possui um número maior de embates, mas há também confrontos entre o modernismo e tradição. Mas, talvez, a característica mais interessante seja o embate entre os dois pólos da modernidade expressa na obra: o confronto entre modernização e modernismo.

Podemos dizer, portanto, que a narrativa de *O Senhor dos Anéis* é movida por embates e alianças entre estes três pilares, tradição, modernização e modernismo que se confrontam ou se unem no decorrer da narração. Em certo sentido, este é o aspecto histórico que se sobressai nesta representação. Guardada as devidas proporções,

podemos dizer que este estranho jogo de disputa e aliança entre a tradição e os dois pólos da modernidade expressa a própria temporalidade da narrativa. Este é o verdadeiro fragmento de temporalidade incorporado pela obra em seu desenvolvimento. Certamente, este aspecto é mediado pela visão de mundo de Tolkien, que é claramente tradicionalista e religiosa. Entretanto, em certo sentido, o “diagnóstico do tempo”, alegorizado na narrativa, não corresponde totalmente a esta visão de mundo. O componente modernista de individuação como fator altamente positivo e necessário para qualquer intervenção histórica e política, destoa da tentativa de retomada da tradição. A narrativa é tão permeada pela tensão tradição *versus* modernidade (em seus dois pólos) que o próprio “diagnóstico do tempo” contém, em si, esta disputa.

Se isolarmos o diagnóstico do tempo empreendido pela narrativa da visão de mundo de Tolkien, poderemos dizer que neste diagnóstico a tradição realmente se mantém viva na modernidade. Claramente, não é mais a mesma tradição das comunidades, não é mais o “costume” das “sociedades tradicionais”. Ela se mantém como uma tentativa de controlar alguns aspectos da vida social que outrora foram sólidos, mas que na modernidade “se desmancham no ar”. Tal tentativa de controle da vida social não é apenas um “re-encantamento do mundo” – ou melhor, uma aspiração ao re-encantamento do mundo –, mas constitui uma acusação da modernização.

A modernização nesta linha de acusação surgiria como forma de controle “absoluto” da vida das pessoas; controle este que impediria o próprio desenvolvimento destes sujeitos, pois, destruiria todas as possíveis referências e pontos de apoio para o processo de desenvolvimento; ao mesmo tempo o discurso pró-modernização afirmaria que apenas com a destruição e superação destas estruturas arcaicas o desenvolvimento individual teria lugar.

A saída da narrativa para este dilema seria a individuação dos sujeitos, em sua utopia passadista, *para* a retomada da tradição e, em certo sentido, *pela* retomada da tradição. Se, seguindo Habermas (2002), o problema da tradição é que na modernidade ela deixa de ser “espontaneamente integrada”, a “relação reflexiva” com esta tradição contribui para o processo de individuação, mesmo que em última instância este tipo específico de individuação seja moderno. Em outras palavras, apenas indivíduos modernos (reflexivos) são capazes de tomar da modernização o controle de suas próprias vidas.

Teríamos diversos outros exemplos para a dinâmica da tensão entre a tradição e os dois pólos da modernidade *O Senhor dos Anéis*, mas listá-los seria apenas

repetir nosso argumento. Não tivemos a pretensão de esgotar a discussão sobre a obra de Tolkien, apenas de expor seu diagnóstico do tempo. Mesmo discordando de sua utopia passadista, a partir deste diagnóstico poderíamos nos questionar: até que ponto a tensão entre tradição e modernidade foi superada na sociedade ocidental?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, T.; HORKEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ADORNO, T. W.; SIMPSON. Sobre música popular. **In:** COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática. 1997.

_____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1975.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. O Surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996a.

_____. A imagem de Proust. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996b.

_____. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996c.

_____. A doutrina das semelhanças. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996d.

_____. Experiência e Pobreza. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996e.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996f.

_____. Sobre o conceito de História. **In:** BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1996g.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARPENTER, H. (Org) *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Curitiba: Arte e Letra Editora. 2006.

CARVALHO, L. C. *Os jovens leitores D'O Senhor dos Anéis: produções culturais saberes e sociabilidades*. Porto Alegre. Mestrado – UFRGS. 2007.

CRESPI, F. & FORNARI, F. *Introdução à sociologia do conhecimento*. Bauru: Edusc, 2000.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos – e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

DUARTE, R. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DURIEZ, C. *O dom da amizade: Tolkien e C. S. Lewis*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador*, vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FREITAG, B.; ROUANET, S. P.(Org). *Habermas: sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

GONÇALVES, D. F. *Pseudotradução, linguagem e fantasia em O Senhor dos Anéis*,

de J. R. R. Tolkien: princípios criativos da fantasia tolkieniana. São Paulo. Mestrado – USP. 2007.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Modernidade: um projeto inacabado. **In:** ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. (Org). *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: HEDRA ; Editora da UNICAMP. 2006.

HOBSBAWN, E. J.; RANGER, T. (Org). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWN, E. J. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914 - 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LE GOFF, J. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *São Luís: Biografia*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

LEPENIES, W. *As Três Culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.

LOPES, R. J. *A árvore das estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J. R. R. Tolkien*. São Paulo. Mestrado – USP. 2006.

LÓPEZ, R. S. *O Senhor dos Anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2004.

_____. *O narrar ritualístico (The Lord Of The Rings de J. R. R. Tolkien)*. São Paulo. Tese de doutorado. USP. 1997.

LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades ; Ed. 34, 2000.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

KYRNSE, R. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAMESON, F. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

MANNHEIM, K. *Ideologia e Utopia: Uma introdução à sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972.

MARX, K. & ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

MELLO E SOUZA, A. C. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

MOORE, B. *Origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. Lisboa: Edições Cosmos, 1967.

PAUL, J. *O Senhor dos Anéis e o terror*. São Paulo. Folha de São Paulo – Caderno MAIS!. 02/12/2001.

POLACHINI, L. L. *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado*. São José do Rio Preto. Mestrado – UNESP. 1984.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: Edusc, 2003.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades ; Ed. 34, 2000.

SILVA, P. M. *O Senhor dos Anéis: a tradutora na obra traduzida*. São José do Rio Preto. Mestrado – UNESP. 2005.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STANTON, M. N. *Hobbits, elfos e magos*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2002.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Hobbit*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O Senhor dos Anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Sobre história de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.

WAIZBORT, L. *A passagem dos três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1982.

_____. Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva (1913) **In:** *Metodologia das Ciências Sociais – Parte 2*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

WILLIAMS, R. *Palavras Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WHITE, M. *Tolkien: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.