

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Gustavo Racy

**‘LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ’: J. R. R. TOLKIEN.
CAMPO LITERÁRIO E EDITORIAL**

Mestrado em Ciências Sociais

São Paulo

2012

GUSTAVO RACY

**‘LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ’: J. R. R. TOLKIEN.
CAMPO LITERÁRIO E EDITORIAL**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais sob Orientação da Professora Doutora Silvia Helena Simões Borelli.

**São Paulo
2012**

BANCA EXAMINADORA

Aos amigos Franco, Ryk, Wander, Babo, Gigante, Antonio, eles sabem porque.
Aos meu pais, Joaquim e Paula.
À minha irmã, Vivien, sempre.

Agradeço primeiramente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que mais uma vez apoiou a pesquisa.

Agradeço à Professora Doutora Silvia Borelli, minha orientadora, pelo apoio e incentivo.

Agradeço a todos os professores que me incentivaram durante este longo trajeto sem pausas da graduação ao Mestrado.

Agradeço aos amigos, sem os quais nada é possível.

Agradeço aos meus pais e minha irmã, que sempre me apoiaram.

It is a dangerous road, Frodo, going out your door
- J.R.R. Tolkien. The Fellowship of the Ring

Criticism - however valid or intellectually engaging - tends to get in the way of a writer who has anything personal to say. A tightrope walker may require practice, but if he starts a theory of equilibrium he will lose grace (and probably fall off).

- J.R.R. Tolkien. The Letters of J.R.R. Tolkien.

Resumo

O que legitima um texto? De que modo se pode compreender a literatura e mesmo analisá-la? Esta dissertação tem como objetivo pensar as relações existentes na produção do campo literário inglês tomando por base três vertentes: a análise sociológica de Pierre Bourdieu sobre a troca dos bens simbólicos e as relações sociais e políticas envolvidas nos diferentes campos sociais com os quais dialoga o campo literário; a situação histórica baseada nas reflexões de Raymond Williams e Edward Palmer Thompson; e por último a análise interna da obra escolhida a partir das reflexões sobre mito, linguagem e literatura no pensamento de Walter Benjamin. Para isso, foi selecionada como objeto de investigação, e por sua situação contraditória no campo literário, a obra de John Ronald Reuel Tolkien, autor que atingiu marcas espetaculares de popularidade em pouco tempo e em um momento em que a publicidade e a propaganda ainda não haviam invadido o campo editorial; talvez por isso, e apesar do sucesso ultrapassou gerações e classes, seja considerado pelo campo literário um autor “menor”, carente de legitimação entre seus pares.

Palavras-chave: Campo Literário; Campo Editorial; Tolkien; História Social

Abstract

What legitimates a text? In what way may one understand literature and even analyze it? This research has as its objective to think about the existents relations in the production of the English literary field departing from three ways: Pierre Bourdieu's sociological analysis of the exchange of symbolic goods and the social and political relations involving the different social fields with which the literary field relates; the historic situation departing from the analysis of Raymond Williams and Edward Palmer Thompson; and at last, the analysis of the chosen literary piece itself through the ideals of myth, language and literature on Walter Benjamin's thinking. For that – given its contradictory position in the field - J.R.R Tolkien's work was chosen as object. Even reaching extraordinary levels of popularity in so little time in a moment when publicity and propaganda hadn't invaded the editorial field, the authors work still lives on – despite its success through different generations and classes – as “minor” literature, being excluded and little debated by its legitimate pairs.

Palavras-chave: Literary Field; Editorial Field; Tolkien; Social History.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 - O Campo Literário	16
1.1 Estilos de Vida, Gosto e Mercado de Bens Culturais.	16
1.2 Campo Literário, Tradição e Legitimação.	24
Capítulo 2 - Críticos e Críticas: os lugares da legitimidade.....	36
2.1 O Fenômeno Tolkien.....	36
2.2 Um caso paralelo: Tolkien no Brasil.....	54
Capítulo 3 - Uma Peculiaridade Inglesa.....	61
3.1 De Bloemfontein a Oxford.....	61
3.2 Infância em Birmingham por volta de 1900.....	69
Capítulo 4 - Lá e de Volta Outra Vez.....	84
4.1 Uma observação sobre os Contos de Fadas	84
4.2 Tolkien: Filologia, Mitologia e Literatura.....	88
Considerações Finais.....	114
Referências bibliográficas.....	120
Apêndice	126

Introdução

Os caminhos de análise que compõem uma pesquisa são sempre o primeiro problema que se apresenta. Como forma de pensamento que almeja, ao menos em parte, a validade científica, a sociologia não é alheia a este problema. Dado que o sociólogo tem em vistas o geral e não o particular, é preciso delimitar o modo de investigação que melhor sirva ao objetivo a que se propõe. Por isso, um dos primeiros passos na trajetória de uma pesquisa sociológica parece ser o de volver seu olhar a si mesma, investindo na reflexão sobre seu próprio fazer. Esses questionamentos refletem-se diretamente na metodologia científica, uma vez que o método não é mais do que o caminho, o percurso pelo qual se pretende atingir um objetivo proposto. Para alguns, entretanto, este caminho se faz ao caminhar; para outros, é o pressuposto da própria pesquisa, sem método pré-determinado, não há ciência.

Segundo Pierre Bourdieu (2006:435), a “ciência social considera, em sua construção do mundo social, o fato de que os agentes são eles próprios, em sua prática comum, os sujeitos de atos de construção desse mundo”; mas adota como objeto, entre outros aspectos, a descrição da gênese social dos princípios de construção e procura no mundo social, tal qual por ela apreendido, o fundamento de tais princípios. Por isso, uma pesquisa científica sempre envolve certas dificuldades das quais raramente é possível escapar. Pois, para que se possa, como cientista social – seja este sociólogo ou antropólogo - descrever tais fundamentos, é necessário que se objetivem a posição e o problema de pesquisa bem como se adote um método adequado que justifique o propósito de um trabalho científico.

O conhecimento prático do mundo social que supõe a conduta ‘razoável’ nesse mundo serve-se de esquemas classificatórios [...] esquemas históricos de percepção e apreciação que são o produto da divisão objetiva em classes (faixas etárias, classes sexuais, classes sociais) e que funcionam aquém da consciência e do discurso (Bourdieu, 2006:435-436)

Assim sendo, Pierre Bourdieu pautava a pesquisa científica pela sistemática quase cartesiana da divisão do problema proposto em estratos que permitam a percepção do objeto para além da consciência tida pelo sujeito em relação a esse objeto mesmo. Isto quer dizer que, de certo modo, está garantida a revelação de aspectos inconscientes presentes na percepção, produção e reprodução de dado objeto empírico à ciência social.

No que diz respeito à literatura, por exemplo, Pierre Bourdieu questiona a possibilidade de uma análise que dispense o interrogar sobre o significado de ler, ou seja, sem

se perguntar quais as condições sociais de possibilidade de leitura – e por que não, da escritura? – uma vez que a construção de um objeto tem como condição preliminar “o controle da relação muitas vezes inconsciente, obscura, com o objeto a ser construído” (Bourdieu, 2009b:134). No entanto, os objetos do mundo social podem ser percebidos e expressos de maneiras diversas e inúmeras, o que termina por criar uma luta simbólica em torno da legitimidade e validade destas percepções, expressões e aportes. Não só, essa multiplicidade de possíveis expressa a dificuldade que a ciência social encontra em precisamente objetivar um objeto. Neste sentido, Pierre Bourdieu resgata a funcionalidade da “crítica” na resolução deste problema que é antes de tudo metodológico.

Retomemos uma ideia de crítica, mais ainda, de ciência crítica, exposta por Peter Bürger (2008), segundo quem a ciência crítica se distingue da ciência tradicional pelo fato de refletir sobre o significado social de seu próprio fazer. Mais especificamente, isto significa que a determinação daquilo posto como socialmente relevante só pode ser entendida e estabelecida em conexão com a posição política do intérprete. Assim, a própria ciência crítica compreende a si mesma como práxis social, a partir do momento em que ela é, ao contrário da ciência positiva, abertamente orientada pelo interesse do crítico.

No que concerne à literatura, a crítica só poderia realizar-se indiretamente, na medida em que, orientada pelo interesse do crítico, determine as categorias com o auxílio das quais se compreendem as objetivações literárias, indagando, ao mesmo tempo, se tais categorias “possuem uma natureza que permita investigar a conexão entre as objetivações literárias e as relações sociais” (Bürger, 2008:24). Deve-se, então, na crítica, analisar um fenômeno a partir da situação social em que ele se efetiva, para que se apreenda a relação entre as ideologias (entendidas na acepção marxiana do termo) e as realidades sociais, resultado e expressão de parte do todo social como práxis humana.

Desse modo, não há ciência que se proponha crítica que não ponha, antes de tudo, a si mesma como objeto. A dificuldade metodológica se duplica na medida em que, para se garantir a validade da pesquisa, é necessário tentar ultrapassar as barreiras impostas pelo interesse subjetivo do pesquisador, bem como a incapacidade de atingir o objeto como fenômeno total. Parte desta tentativa consiste em situar, como expõe Pierre Bourdieu (2009), o texto, bem como a leitura, numa história da produção e da transmissão culturais. Consequentemente, é necessário voltar-se à história, na tentativa de identificar as condições sócio-políticas que permitem a emergência de um aspecto cultural, da formação de um campo,

bem como a reprodução destes fatores, geralmente realizada por uma lógica econômica, seja ela simbólica ou material.

Com isso, encontra-se a necessidade de buscar referências em diferentes campos do saber e o novo desafio que se impõe é o de aliar essas referências para a consolidação da metodologia na pesquisa científica. Como se pode aliar referenciais por vezes tão diferentes, pois diferentemente localizados no tempo pela história ou conflitantes por questões ideológicas? Paul Feyerabend (2007:31) levanta uma boa hipótese de resolução. Apoiado na ideia de que, se o anarquismo talvez não seja a melhor opção política, oferece um “excelente remédio para a epistemologia e a filosofia da ciência”. Isto porque, como diz em seguida, a história está repleta de justaposições, acidentes e casualidades. Por isso não haveria domínio do método sobre a pesquisa. O método, sendo um caminho, pode se pautar, por vezes, pelo andamento da própria investigação, ao invés de pautar os moldes pelos quais se investiga. Em outras palavras, ao deparar-se com as casualidades, acidentes e justaposições, é necessário ser “contra o método”, não significando com isso a não existência do método, mas – é a resposta de Feyerabend ao método de Karl Popper - significa dizer que não há *um* método que dê conta das indagações científicas. O porquê deste intróito deverá ficar claro a seguir, quando há de se explicitar a pesquisa que se segue.

A presente pesquisa é fruto de um projeto iniciado na Monografia de Dissertação para obtenção do Bacharelado em Ciências Sociais na PUC-SP. Esta monografia tinha como objetivo uma abordagem antropológica sobre a ideia de infância a partir do pensamento de Walter Benjamin. Isto exigiu que o pesquisador discutisse os resultados da monografia e pusesse em pauta novamente a conclusão com o objetivo de discutir a ideia de infância como uma concepção basicamente cultural. A pesquisa, entretanto, não se encerraria aí. Dada a retomada dos aspectos importantes da discussão, a investigação deveria se pautar pela tentativa de identificar, na infância – a partir do pensamento de Walter Benjamin – o gérmen possível de uma teoria da linguagem ou de uma teoria da cultura. Em termos gerais, a discussão que começou a se desenrolar a partir do projeto tomou cunho essencialmente filosófico, com fraco argumento de cerne sociológico ou mesmo antropológico, especialmente por trabalhar seu objeto, como é característico da Filosofia, no plano abstrato.

O esforço, entretanto, não foi em vão. O projeto proporcionou as bases para que, a partir de uma preocupação inicial com a questão da infância, se pensasse uma questão que suportasse uma análise de referenciais sociológicos mais explícitos. Ao observar-se a

importância dada por Walter Benjamin aos livros infantis, o projeto reivindicou para si a literatura infantil como tema, tendo em conta que as duas outras possibilidades seriam a Linguagem e a Teoria da História, essencialmente filosóficas neste autor. Restava, entretanto, definir um problema de pesquisa, uma pergunta sobre a qual a investigação pudesse progredir. Esta questão sobre a nitidez de postulação de um problema de pesquisa se estendeu e se viu mais enquadrado ao âmbito das Ciências Sociais, trouxe à tona o desafio metodológico de se conduzir uma pesquisa nesta área, pois a pesquisa subitamente se encontrava frente à exigência de responder a um problema bem definido antes mesmo de situar-se no campo.

Dada a trajetória do pesquisador entre os campos da Filosofia e das Ciências Sociais, bem como no estudo do pensamento benjaminiano, o referencial de uma ciência crítica – crítica no sentido dado tanto por Peter Bürger quanto por Pierre Bourdieu, como citado acima - parecia ser o ponto de partida para a própria investigação. O desafio que se postou para o autor tornou-se, logo, o de como proceder frente a uma análise que se enquadrasse de forma clara na ciências sociais, mas que, explicitasse, também de forma clara, os limites da ciência social e sua necessária intersecção com outras áreas do saber, neste caso a filosofia e a história social. Como consequência, a metodologia e o procedimento investigativo acabaram por se tornar o primeiro problema da própria pesquisa, pois via-se agora a necessidade de responder à seguinte questão: como é possível responder criticamente à possibilidade de se analisar sociologicamente a literatura? Assim sendo, a pesquisa procedeu sem ter em vistas a constatação científica de uma conclusão ou um resultado, sem a necessidade de “ter algo a dizer”, pondo como primeiro desafio a necessidade de se formular um procedimento metodológico que, antes de tudo, permitisse a investigação.

O segundo problema surgiu como consequência do projeto original, pois pretende responder à questão que envolve a legitimidade de uma obra literária. O que, de fato, legitima um texto literário? Primeiramente, como é possível compreender uma obra? Deve-se analisá-la a partir da biografia de seu autor? Deve-se compreendê-la simplesmente como um sistema fechado, como um monumento que encerra em seu conteúdo toda sua magnitude? Ou uma obra literária se legitima simplesmente pelo mercado ou pelo reconhecimento intelectual?

Para dar conta destas questões, elegeu-se a obra de J.R.R. Tolkien, autor inglês de grande sucesso comercial, porém desprezado pela crítica. As razões de tal escolha se deram pelo seguinte motivo: Tolkien é considerado, principalmente nos países de língua inglesa, um fenômeno literário dado o sucesso imenso que sua obra atingiu pelo mundo em pouco tempo.

Não só, um de seus textos, *O Hobbit*, se tornou um clássico da literatura infantil nos países de língua inglesa. Nem seu sucesso, nem sua importância dentro do campo da literatura infantil, entretanto, lhe garantem legitimidade. O problema de saber de que modo uma obra se legitima volta a aparecer fortemente. Como explicar o caso de Tolkien? Como entender de que modo um autor pode atingir um imenso número de leitores, perpassando gerações e classes, tendo seus romances adaptados à indústria cinematográfica e continuar sendo considerado um autor menor, seja por haver se dedicado, em alguns momentos, ao que é comumente pensado como literatura infantil, dado seu aporte nos contos de fadas, seja por haver se tornado um sucesso global de mercado?

Para que o desafio fosse vencido, a pesquisa dividiu-se em três caminhos distintos, ensejando quatro capítulos. O primeiro capítulo diz respeito ao funcionamento da lógica econômica da literatura a partir das relações de poder referentes à publicação e reprodução de uma obra literária, isto é, as dinâmicas pelas quais se pauta o campo editorial no que diz respeito à publicação de livros que em grande parte garantem o destaque de um autor como entretenimento ou intelectualismo, indo além da questão editorial e refletindo sobre a legitimação cultural simbólica de um autor a partir dos campos sociais pelos quais a obra transita. Para isso, apoiamos-nos nas análises de Pierre Bourdieu principalmente em *A Distinção*.

O segundo capítulo tratará da recepção da obra de Tolkien em seu país e o reflexo desta recepção na cultura popular da época. Para isso, tomaremos como fonte alguns dados referentes ao impacto de sua literatura presente, por exemplo, nas correspondências do autor. Também serão levados em conta notícias de jornal, artigos acadêmicos e a recepção dos críticos literários na tentativa de mapear e identificar a situação e o local ocupado por Tolkien na lógica da legitimidade. Levaremos em conta também, como exemplo complementar, a situação do autor no Brasil, país no qual foi introduzido com obscuridade e no qual os estudos sobre sua obra se resumem em grande parte a grupos de fãs e comunidades virtuais.

Em suma, pretendemos com esses dois primeiros capítulos trabalhar suficientemente com as categorias de Pierre Bourdieu de modo a explicitar a lógica do mercado de bens culturais das sociedades capitalistas, no qual se retraduzem, segundo o autor, a luta de classes, a reprodução das condições sociais de forma simbólica e a transmissão cultural, assunto caro a todos os autores utilizados nesta pesquisa, inclusive o próprio Tolkien.

A segunda parte da pesquisa, composta pelos terceiro e quarto capítulos, pretende analisar a possível riqueza da obra de Tolkien aparte seu significado e sua posição no mercado de bens culturais ou no cânone literário. Primeiramente, uma análise teoricamente mais breve alia à biografia autoral a história social, sobretudo baseada em Raymond Williams e Edward P. Thompson tendo como objetivo trazer à luz a importância da relação entre história, vida e obra. Ainda que a vida de um autor não determine e resuma sua obra, é inegável que obra e vida se completam. Se a leitura proposta não tem como objetivo a estrutura do texto literário, isto é, a análise interna da obra, a relação entre a história social e a história pessoal se torna determinante. O que se pretende neste capítulo é trazer à tona aquilo que socialmente, no desenvolvimento histórico, determina a existência de uma obra. Em suma, pretendemos compreender o período histórico em que a literatura de Tolkien surge derivada da vivência numa Inglaterra semi-urbana, e o projeto literário do autor em relação à literatura de sua época, articulando essas questões aos acontecimentos do período histórico.

Finalmente, o quarto e último capítulo pretende uma análise dos componentes da obra de Tolkien remontando a uma nota histórica sobre a formação da literatura infantil e o uso dos contos de fadas da cultura greco-romana até a modernidade, o que ajuda a entender com que tradição Tolkien dialoga, bem como em qual tradição ele mesmo se encaixa. Neste capítulo, pela discussão sobre a importância do conto-de-fadas baseado na conexão entre Tolkien e Walter Benjamin, propõe-se uma nova leitura da funcionalidade do mito e da imaginação nas sociedades contemporâneas, destacando a importância política destas categorias culturais e sua relação com a fantasia, entendendo esta fantasia também como a categoria pejorativa à qual ela é, por vezes, relegada. É o capítulo que se debruça sobre uma das categorias históricas fundamentais do estudo antropológico: o mito. Mas é também o capítulo que, de forma filosófica, indaga a ideia política de um ideal de literatura uma vez que discute os estatutos mesmos desta concepção literária. É o capítulo em que se procura encontrar a generalidade do autor, o que termina por esbarrar no problema empírico da posição ocupada por ele no campo literário.

Com isso, espera-se ter atingido um objetivo duplo: primeiramente o de consolidar metodológica e teoricamente uma pesquisa científica, explicitando os próprios desafios relativos ao método; e em segundo lugar explicitar a abordagem sobre os problemas enfrentados pela literatura: o mercado e sua dinâmica, seus jogos de interesses e seus lucros na catalogação e classificação de autores em gêneros literários. Se o campo literário constitui,

de fato, um campo à parte, como diz Pierre Bourdieu (2009), devemos indagar de que modo e por meio de que lógica um autor é legitimado, independentemente da riqueza de seu texto ou de sua mensagem política. Por que um ou outro escritor é capaz de conquistar uma legião de fãs pelo mundo, participar da consolidação de um gênero literário (e conseqüentemente, de um mercado), e ainda assim, estar submetido às peculiaridades dos contextos sociais nos quais se encontra inserido?

Capítulo 1 - O Campo Literário

1.1 Estilos de Vida, Gosto e Mercado de Bens Culturais.

De acordo com Pierre Bourdieu, o mundo social pode ser representado sob a forma de um espaço, pois, num primeiro momento, a sociologia se apresenta como uma topologia social, ou seja, como a lógica dos lugares ocupados por aqueles que pertencem à sociedade e que nela agem: os agentes. Este espaço é, em suma, um grande espaço relacional, constituído por propriedades moventes e atuantes que formam um conjunto de forças objetivas que lutam por sua imposição e fixação. Forças por vezes contrárias, elas exercem pressão sobre todos aqueles que integram o espaço social, que se torna, por sua vez, um espaço de luta entre diferentes campos de diversas dimensões. “Os agentes e grupos de agentes são assim definidos por suas *posições relativas* neste espaço”¹ (Bourdieu, 1984:3, grifo do autor). Isto é, os agentes são definidos pelas posições que ocupam em cada campo e subcampo. Posição esta que pode ser observada a partir de seus *habitus*, seus estilos de vida, suas trajetórias, que expressam e são expressas pelo montante de capital – em suas diferentes formas – possuído pelos agentes em questão. O conhecimento do mundo social, mais precisamente das categorias que o tornam possível, é o conjunto da luta política, “[...] luta inseparavelmente teórica e prática pelo poder de conservar ou transformar o mundo social ao conservar ou transformar as categorias de percepção deste mundo”² (Bourdieu, 1984:6)

As propriedades retidas como princípios constituintes do espaço social são as diferentes espécies de poder ou de capital que se apresentam nos diferentes campos.

A posição de um agente determinado no espaço social pode ser assim definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição de poderes que agem em cada um deles, que são principalmente o capital econômico [...] o capital cultural e o capital social, assim como o capital simbólico, comumente chamado prestígio, reputação³ (Bourdieu, 1984: 6).

¹ Les agents et les groupes d’agents sont ainsi définies pour leurs positions relatives dans cette espace (Tradução livre)

² [...] lutte inséparablement théorique et pratique pour le pouvoir de conserver ou de transformer le monde social en conservant ou en transformant les catégories de perception de ce monde (Tradução livre)

³ La position d’un agent déterminé dans l’espace social peut ainsi être définie par la position qu’il occupe dans les différents champs, c’est-à-dire, dans la distribution des pouvoirs qui sont agissants dans chacun d’eux, soit principalement le capital économique [...] le capital culturel et le capital social, ainsi que le capital symbolique, communément appelé prestige, réputation. (Tradução livre)

O que faz de cada sociedade um caso específico, entretanto, é o fato de que a questão da formação de estilos de vida, gostos, *habitus* e legitimação de bens culturais, é consequência das histórias próprias de cada espaço social nacional, que possui, cada um suas estruturas próprias “[...], por exemplo em matéria de diferenças hierárquicas no campo econômico”⁴ (Bourdieu, 1984:4). Como ilustração, pode-se comparar a precocidade do repertório social com a prioridade da família sobre o sistema escolar, dado seu “papel tão insubstituível, em razão [...] da sua precocidade, na transmissão dos instrumentos de apropriação e do modo de apropriação legítimo” (Bourdieu, 1987:94). Por isso nas pesquisas do autor relativas às práticas e opiniões em matéria de cultura os entrevistados, sendo e sentindo-se sempre medidos em relação à norma, obtêm resultados hierarquizados de acordo com seu grau de dedicação escolar. A experiência do mundo social e do trabalho de construção que ele implica – pois a percepção do mundo social que cabe ao sociólogo é um ato de construção - se opera na prática, abaixo do nível da representação explícita e da expressão verbal.

Uma das formas elementares do poder político, dirá Pierre Bourdieu, consistiu em muitas sociedades arcaicas no poder mágico de nomear e de fazer (algo) existir pela nomeação. Com a estratificação do mundo social, contudo, e a constituição de campos relativamente autônomos, “[...] o trabalho de produção e de imposição do sentido se completou nas e por meio das lutas do campo de produção cultural”⁵ (Bourdieu, 1984:6). O mundo social atinge, a partir de certo momento, uma diversificação cuja profundidade pode ser mais bem observada na dinâmica do campo de produção cultural. Nele, provavelmente de forma mais clara do que em outros campos, é possível se observar de que modo o mundo social, através de suas propriedades e suas distribuições, se eleva ao status de “sistema simbólico que, à maneira de um sistema de fonemas, se organiza segundo a lógica da diferença, do traço diferencial, constituído em distinção significativa”⁶ (*idem*, grifo do autor). De modo que o espaço social com suas diferenças tende a funcionar como um espaço de estilos de vida.

⁴ [...] par exemple en matière d'écartes hiérarchiques dans le champ économique (Tradução livre).

⁵ [...] le travail de production et d'imposition du sens s'accomplit dans et par les luttes du champ de production culturelle (Tradução livre)

⁶ [...] système symbolique qui, à la façon d'un système de phonèmes, s'organise selon la logique de la différence, de l'écart différentiel, ainsi constitué en distinction signifiante (Tradução livre)

Os estilos de vida são, para Pierre Bourdieu, as retraduições simbólicas das diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência e correspondem às diferentes posições no espaço social. Esses estilos são o produto do mesmo operador prático: o *habitus*. Aquilo que está no princípio do estilo de vida, como fórmula generativa, é o gosto que é a “propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras” (Bourdieu, 1987:83). Por isso, a legitimação relativa a bens culturais das diferentes espécies só pode ser compreendida como consequência de toda a trajetória social e possível de ser vista como resultado da luta de classes. Afinal, a

[...] própria disposição estética, que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida ao qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição (Bourdieu, 1987:87).

Neste sentido, a legitimidade do gosto acaba por se circunscrever e avaliar a partir de uma esfera de bens restritos que serve, por exemplo, como escala para a mensuração simbólica dos produtos da indústria de cultura. A questão do consumo cultural é algo que se torna cada vez mais complexo e relevante na medida em que se observa a dinâmica inerente à formação e à manutenção de um mercado de bens culturais. Afinal, dizer com Pierre Bourdieu que é possível ler a luta de classes nos estilos de vida implica dizer que o consumo de bens culturais está permeado de uma questão política e ética de legitimação e distinção, a partir do momento em que ela se relaciona diretamente à reprodução simbólica e material de diversas parcelas sociais, pois a relação de distinção se “reativa – com, ou sem, nosso conhecimento e independentemente de nossa vontade - em cada ato de consumo, através dos instrumentos econômicos e culturais de apropriação” (Bourdieu, 2006:213).

Necessidades culturais são, no fundo, um produto da educação e refletirão, na figura do gosto, essa educação mesma. Não à toa, dirá Pierre Bourdieu (2006), que a definição dominante do modo de apropriação legítima de cultura de uma obra de arte, por exemplo, favorece até no campo escolar aqueles que bem cedo tiveram acesso à cultura legítima, em uma família culta, fora das disciplinas escolares. As obras culturais são o objeto de uma apropriação exclusiva, material ou simbólica, mas também são a garantia de, na medida em que funcionam como capital cultural (objetivado ou incorporado), “um *ganho tanto de distinção*, ganho por excelência, que consiste no fato de se sentir *justificado para existir* (tal como existe) e de *ser como deve (ser)*” (Bourdieu, 2006:214, grifo do autor). E é isto que

diferencia, para o autor, a cultura legítima da sociedade de classes – pois é um aspecto produzido pela própria dominação para exprimir e legitimar a si mesma – das culturas pouco ou nada diferenciadas em termos de acesso a bens de cultura.

A produção de bens de cultura se torna um jogo no qual a cultura se divide em extratos com endereço marcado graças à existência de uma cultura legítima, erudita, superior, pautada pelo estilo de vida de uma classe superior - primeiro a aristocrática e depois a burguesa – detentora histórica do “olhar puro”, e outras culturas subalternas, aparentemente frutos de uma busca social consciente. Nestas representações simbólicas, somos capazes de enxergar, segundo Pierre Bourdieu, a luta de classes na medida em que os gostos efetivamente realizados dependem do estado dos sistemas dos bens oferecidos e todos os campos especializados, isto é, a literatura, a música, a alta costura etc. tendem a se organizar segundo a mesma lógica, ou seja, “segundo o volume do capital específico possuído e segundo a antiguidade [...] da posse” (Bourdieu, 2006:217). Isso é parte de uma homologia funcional e estrutural segundo a qual são orquestrados objetivamente o campo de produção e o de consumo, que reside também nas oposições que se estabelecem entre mais e menos ricos em capital específico. Estabelece-se aí um acordo entre as classes de produtos e de consumidores que se realiza no consumo por intermédio dessa espécie de “senso da homologia entre bens e grupos, que define o gosto” (idem). Não é mero acaso que quando relata sua pesquisa empírica em *A Distinção*, Pierre Bourdieu chega à conclusão de que, quando um indivíduo escolhe segundo seu gosto, ele se identifica aos bens objetivamente adequados à sua posição. Por isso, a ideia de que “há gosto para tudo” não é produto da busca intencional ao consumo, mas do encontro entre dois sistemas de diferenças, uma vez que os gostos objetivamente realizados

[...] dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, de modo que toda mudança do sistema de bens acarreta uma mudança dos gostos; inversamente, qualquer mudança de gostos resultante de uma transformação das condições de existência e das disposições correlatas (Bourdieu, 2006:216),

provavelmente transformará o campo da produção.

É por isso que, na produção de bens de cultura, o capital cultural objetivado (o produto) só existe e subsiste atuante como capital cultural do ponto de vista material e simbólico nas e pelas lutas travadas nos campos desta mesma produção e mais fortemente no campo das classes sociais. É na dinâmica destas lutas que os agentes despendem forças e

obtêm lucros proporcionados ao controle que exercem sobre esse capital cultural objetivado. É também por isso que no campo artístico, bem como em outros campos, à hierarquia socialmente reconhecida dos gêneros, épocas, escolas etc. corresponde uma hierarquia social dos consumidores. Esta hierarquia mesma é o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da “classe”.

A formação de gostos e de estilos de vida deve ser entendida, pois, dentro de uma dinâmica complexa que atua economicamente. Necessidades materiais geram procuras simbólicas que determinam o gosto. Este, por sua vez, se expressa como a objetivação do *habitus*, do modo de vida das pessoas relacionado aos diversos campos dos quais fazemos parte. Determinante, entretanto, é ter em vista que a satisfação das necessidades culturais, proveniente de um mercado de bens consumíveis, é ditada, assim como as condições materiais de vida nas quais as pessoas se encontram, pela mesma lógica que esta condição social. Assim, a luta de classes se transporta para o consumo e a produção de bens de cultura. Se há diferenças valorativas em termos culturais entre ler Goethe ou Paulo Coelho, isso acontece pelo fato de alguma classe haver legitimado o primeiro como um artista de alta qualidade estética e o segundo como um autor de baixo calão, por ser popular ainda que em termos mundiais provavelmente mais consumido. Algum agente social distinguiu o “popular” e massivo do “erudito”. Com essa distinção, instaurou-se uma legitimidade referente ao valor simbólico do produto, algo que influencia também o valor econômico do produto. Consumir Paulo Coelho, isto é, comprar seus livros, é muito mais barato do que consumir Goethe, cuja produção envolveria técnicas mais sutis e refinadas, dada, por exemplo, a erudição da linguagem utilizada pelo primeiro, o que envolve um trabalho de tradução muito mais trabalhoso.

A dinâmica do mercado de bens culturais é complicada. Devem-se separar os agentes responsáveis pela legitimação e distinção do bem, o que envolve um aporte histórico, retraduzindo a observação de modo a explicitá-la na lógica dos embates entre as classes sociais, além de considerar o valor estético (caso se relacione à arte) daquele bem cultural em questão. Pois “[...] ainda que se manifeste como universal, a disposição estética se enraíza nas condições de existência particulares e [...] constitui uma dimensão, a mais rara, a mais distinta, a mais distinguida, de um estilo de vida” (Bourdieu, 1987:121), compreendendo-se, assim, que só se descreve a relação de diferentes classes sociais com respeito à obra de arte, por uma questão de valoração cultural.

Se quisermos discutir uma obra, então devemos ter em vista sua história e, considerando o campo ao qual ela pertence, os agentes responsáveis por sua legitimação ou por seu valor de distinção, até mesmo por seu valor enquanto obra de arte. Em *A Distinção*, Pierre Bourdieu apresenta a forma de pensamento relacional que o estruturalismo aplicou às ciências sociais e que identifica o real não a substâncias, mas a relações. São relações entre posições ocupadas na dinâmica da distribuição dos recursos que são ou podem vir a ser operantes e eficientes. São poderes sociais fundamentais nas diversas relações sociais: capital econômico, capital cultural e capital simbólico. É exatamente na pesquisa que realiza em *A Distinção* que Bourdieu constata que os indicadores avaliadores do capital cultural são em razão praticamente inversos aos indicadores de capital econômico, o que o leva a observar, de um lado

[...] aqueles que, dotados de uma renda mais baixa, possuem a mais forte competência, conhecem o maior número de obras musicais (6%) e de compositores (7,7%), afirmam preferir as obras que exigem a disposição estética mais ‘pura’ [...] enquanto, ao contrário, temos aqueles que dispõem de remunerações mais elevadas e detêm a competência mais baixa [...] orientam suas preferências para obras de cultura burguesa de segunda categoria, desclassificadas ou clássicas (Bourdieu, 2006:242-244).

Isto leva à conclusão de que a estrutura segundo a qual se organizam os indicadores dos diferentes estilos de vida corresponde à estrutura do espaço destes estilos de vida, ou seja, à estrutura das posições ocupadas pelas pessoas dentro da sociedade. No diagrama apresentado por Pierre Bourdieu, a posição de cada indivíduo no espaço determinado por fatores como renda e diploma, principalmente, depende da estrutura de seu patrimônio, isto é, do peso de seu capital econômico e de seu capital cultural, bem como de sua trajetória social (origem social e idade).

Para os intelectuais, por exemplo, tanto experientes quanto aprendizes, Pierre Bourdieu demonstra que determinadas práticas, como a frequência do teatro, das exposições ou das salas de cinema de arte “cuja assiduidade e rotina quase profissional são suficientes para despojá-las de qualquer extracotidianidade - obedecem, de alguma forma, à busca de um máximo possível de ‘rendimento cultural’ pelo menor custo econômico” (Bourdieu, 2006:250). Recusando a despesa ostentatória e qualquer gratificação que não a da apropriação simbólica da arte, esperam se apropriar do valor distintivo, o rendimento simbólico de sua prática através da própria obra, de sua particularidade e do comentário que farão sobre o evento. No lado oposto, as parcelas dominantes veem no evento teatral uma

oportunidade de dispêndio e exibição de dispêndio “Vestimo-nos – o que custa tempo e dinheiro -, reservamos os lugares mais caros dos teatros mais caros segundo a lógica que, em outros domínios, impele a comprar ‘o que há de melhor’, e vamos jantar fora depois do espetáculo” (Bourdieu, 2006:250-251).

Bourdieu mostra o signo da distinção sob uma reflexão de Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Ali, Marx diz apresentar-se o homem como proprietário privado, ou seja, como alguém que detém uma posse exclusiva afirmando sua personalidade, distinguindo-se dos outros e com outros se relacionando através dessa posse exclusiva. Essa propriedade material, como a posse de um quadro, “eleva à segunda potência a eficácia distintiva da propriedade, reduzindo o modo de apropriação puramente simbólico ao estatuto inferior de *substituto simbólico*” (Bourdieu, 2006:262, grifo do autor). Apropriar-se de uma obra de arte se converte, assim, à detenção exclusiva de um objeto e do gosto verdadeiro por este objeto, “convertido em negação reificada de todos aqueles que são indignos de possuí-lo, por estarem desprovidos dos recursos materiais ou simbólicos para se apropriarem dele” (*idem*). Todo consumo e toda prática são distintivos sejam eles inspirados ou não pela intenção de se diferenciar ou distinguir. Mas ao sermos capazes de perceber como distinções significantes as diferenças nas nossas percepções do mundo social, o homem, como agente social, é capaz de intencionalmente redobrar as diferenças num primeiro momento espontâneas de seu estilo de vida.

Assim, os antagonismos entre os estilos de vida são correspondentes a polos opostos do campo de classe dominante e são, com efeito, categóricos e totais. A maior distinção observada por Pierre Bourdieu na classe dominante francesa de *A Distinção* se dá entre empresários e professores, além do antagonismo entre pequenos e médios representantes das duas categorias. Por um lado, há a leitura e a leitura de poesia, de obras filosóficas e obras políticas, *Le Monde* e cadernos literários ou artísticos mensais, preferencialmente de esquerda; por outro, a leitura de relatos históricos, do jornal *France-Soir* ou do *L’Aurore*. Por um lado, o teatro clássico ou de vanguarda, o museu, a música clássica, as *promenades*; por outro as viagens e refeições de negócios, o teatro de boulevard e o *music hall*, os espetáculos da TV.

Os membros das profissões liberais possuem os recursos para concretizar as disposições luxuosas que estão vinculadas a uma origem burguesa incentivada na própria exigência dos ofícios que supõem um elevado acúmulo de capital simbólico. Já os professores

e secundariamente os engenheiros e os quadros franceses, cujo acesso à classe dominante se deu pelo acúmulo de capital escolar, eram os mais propensos a orientar,

[...] no sentido do acúmulo de capital cultural, as disposições ascéticas desenvolvidas pelo e para o acúmulo anterior; tudo isso com uma boa vontade tanto mais exclusiva quanto seu baixo capital econômico não lhes deixa esperar grandes ganhos e prazeres (Bourdieu, 2006:267).

Por isso a melhor confirmação do pertencimento das escolhas estéticas ao conjunto das escolhas éticas que formam um estilo de vida é a oposição estabelecida, no próprio campo estético, entre categorias tão distantes, sob o ponto de vista do capital cultural, quanto os membros das profissões liberais e os professores. Confirmação que ganha fortalecimentos e condições de realização em condições econômicas também suficientemente diferentes.

No fundo, o que Pierre Bourdieu mostra é que a distinção e a legitimidade se dão por meio de uma disputa e um investimento, por agentes opostos dentro de um campo, sobre a validade simbólica de certo domínio. Não só, a distinção é - posto de modo simples - a diferença inscrita na estrutura mesma do espaço social tal qual percebida segundo as categorias desta mesma estrutura. De um lado investe-se na distinção baseada no capital econômico, de outro, no capital cultural. Frações intelectuais, por exemplo, exigem de preferência, que um artista

[...] proceda a uma *contestação simbólica* da realidade social e da representação ortodoxa exibida pela arte burguesa a respeito dessa realidade, o 'burguês' espera que seus artistas, escritores e críticos [...] mostrem emblemas de distinção que, ao mesmo tempo, sejam instrumento de denegação da *realidade social* (Bourdieu, 2006:273).

De fato, uma classe define-se não tanto pelo julgamento global que faz em relação aos intelectuais ou artistas em geral, mas pelos artistas e escritores escolhidos no leque que lhe é oferecido pela produção. Com isso, a burguesia espera da arte um fortalecimento da segurança em si mesma, uma autoafirmação.

Pierre Bourdieu remete então ao gosto pela definição dada por Kant na *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*. Segundo o filósofo, o gosto seria uma disposição adquirida para diferenciar e apreciar. Ora, a constatação de ser uma disposição adquirida é fundamental, pois mostra que o gosto é um controle prático de distribuições que nos permitem sentir ou pressentir o que tem a possibilidade de advir ou não, ou de nos convir ou não enquanto indivíduos ocupantes de determinada posição no espaço social, ele

[...] implica uma antecipação prática do que, provavelmente, será o sentido e o valor social da prática ou do bem escolhido, considerando sua distribuição no espaço social, assim como o conhecimento prático que os outros agentes têm da correspondência entre bens e grupos (Bourdieu, 2006:434).

Por isso, os agentes sociais classificados pelos sociólogos não são apenas produtores de atos classificáveis, mas de atos de classificação eles mesmos classificados, cujo princípio estruturante é constituído no decorrer da história coletiva e adquirido no decorrer da história individual, funcionando no estado prático, tendo em vista a própria prática. Deste modo, as estruturas cognitivas utilizadas pelos agentes sociais se mostram como estruturas sociais incorporadas. Sendo adquiridas e incorporadas essas estruturas, os agentes de determinada formação social têm em comum a reprodução dessas estruturas nos pares de adjetivos antagonistas comumente usados para classificar e qualificar as pessoas ou os objetos em diferentes domínios da prática. Assim, alto (ou sublime, elevado, puro) e baixo (ou vulgar, modesto), fino (ou requintado, elegante) e grosseiro (ou rude, bruto), leve (ou esperto, sutil, hábil) e pesado (ou lento, espesso, inábil), resumidamente singular e comum, brilhante ou medíocre, se tornam princípio de “oposição entre a ‘elite’ dos dominantes e a ‘massa’ dos dominados” (Bourdieu, 2006:436). O mundo social é, na realidade, o conjunto formado pela luta entre agentes desigualmente preparados que pretendem atingir a visão e a previsão absolutas. Classes sociais são sempre, portanto, classes por fazer-se, que se inserem nos campos e por consequência produzem esse campo, na luta mais ou menos declarada pela definição dos princípios legítimos de divisão do campo. É preciso ter em vista, ao se fazer sociologia, a posição que ocupam os agentes nesta luta pelo poder daquilo que não deixa de ser uma forma de conhecimento e pelo monopólio da violência simbólica legítima, poder de incluir ou excluir conteúdos simbólicos dentro dos variados campos.

1.2 Campo Literário, Tradição e Legitimação.

O conceito de campo utilizado por Pierre Bourdieu pode ser explicado como um espaço social que se remete a um sistema simbólico. Assim sendo, o campo literário seria de certo ponto de vista um campo como os outros. Trata-se, assim como nos outros campos, de uma questão de disputa de capital por meio de ter ou não, por exemplo, uma obra publicada por uma grande editora. Aqui “como em outros lugares, observam-se relações de força, estratégias, interesses etc” (Bourdieu, 2009c:171). O diferencial de tal campo residiria,

entretanto, na detenção de uma espécie particular de capital como princípio de reconhecimento e consagração: o capital simbólico que os diferentes agentes e instituições acumularam no decorrer das lutas. Deste modo, o campo literário seria ao mesmo tempo um campo de forças e um campo de lutas que

[...] visa transformar ou conservar a relação de forças estabelecidas: cada um dos agentes investe a força (o capital) que adquiriu pelas lutas anteriores em estratégias que dependem, quanto à orientação, da posição desse agente nas relações de força, isto é, de seu capital específico (Bourdieu, 2009c:172).

Com isso, Pierre Bourdieu explicita as relações entre as posições ocupadas nas distribuições dos recursos que operam ou podem vir a operar. São poderes sociais constituídos pelo capital econômico, pelo capital cultural e pelo capital simbólico, que é a forma pela qual se revestem as outras espécies de capital quando reconhecidas como legítimas. Isto significa que os agentes se distribuem de acordo com o volume de capital e de acordo com o peso relativo de cada espécie de capital dentro do volume total do capital.

Assim, relações entre a “elite” e os “dominados”, representam parte do jogo de poder que estabelece contato entre os agentes de um determinado campo pautando-se pela disputa da legitimidade e da reprodução de um status que classifica os componentes culturais em categorias diversas. Quando Raymond Williams (2000:49) diz que a “dificuldade do lugar da produção ‘cultural’ nas sociedades modernas pode [...] ser estudada em termos de suas relações com a ordem produtiva geral”, isto é, em relação à lógica global daquilo que ele chama de uma “cultura de mercado”, ele aponta para a problemática vista por Pierre Bourdieu em relação ao campo literário. Para ele, uma vez que este campo se pauta pelo domínio do capital simbólico como princípio de reconhecimento, surge o problema de determinar a natureza deste mesmo princípio de reconhecimento, “que não se mede nem pelo sucesso comercial – na verdade seria o oposto deste - nem pela simples consagração social – pertencer às academias, obter prêmios etc” (Bourdieu, 2009c:171).

Logo, o sucesso comercial não é o suficiente para garantir a legitimidade de um autor. Por sua espécie de diferencial, o campo literário oferece relações e estratégias diferentes frente a outros campos. Há fatos inesperados que talvez confundam o funcionamento daquelas lutas de poder e atuação das estruturas objetivas. No que diz respeito ao Brasil, por exemplo, o sucesso da Martins Fontes na publicação das obras de Tolkien se deu sem dúvida com a adaptação de *O Senhor dos Aneis* para o cinema, tendo o primeiro filme sido lançado em

2001. Se em 2000 nem *O Senhor dos Aneis* nem *O Hobbit* constaram na lista dos livros mais vendidos no ano da Revista Veja, em Outubro de 2001, *A Sociedade do Anel* constará em 8º. lugar⁷, isso a um mês da estréia do primeiro filme. No ano seguinte, ano de lançamento da segunda parte da trilogia no cinema, o volume único lançado pela editora ocuparia o 4º. lugar no ranking anual⁸.

A própria relação entre escritores e agentes literários parece se dar de forma diferente no campo literário. O próprio caso de Tolkien pode servir de exemplo. Do momento em que preparava *O Senhor dos Aneis* até a finalização do livro, Tolkien havia publicado somente *O Hobbit* e *Farmer Giles of Ham* cuja publicidade feita pela editora o havia deixado descontente. De certo sua reputação era grande dentro de Oxford, mas quase exclusivamente como filólogo, não como escritor. Quando a Allen & Unwin recusou *O Silmarillion* como sequência de *O Hobbit*, Tolkien se viu inclinado – já na década de 50, quando termina *O Senhor dos Aneis* - a assinar contrato com a Collins, através do contato com Milton Waldman. De fato, o que a Collins queria, segundo Humphrey Carpenter (2002), era adquirir *O Hobbit* para seu próprio lucro, e depois de uma longa discussão entre Tolkien e Sir Stanley Unwin, Tolkien se livrou dos encargos frente à Stanley & Unwin e foi à mesa debater com a Collins para a publicação tanto de *O Senhor dos Aneis* quanto de *O Silmarillion*. Como o preço do papel no pós-guerra era muito alto, os editores pediram cortes nos livros e depois de um ano, sem conseguir publicá-los, Tolkien voltou a se contatar com a Allen & Unwin, através de Rayner Unwin, o menino que havia avaliado *O Hobbit* quase 20 anos antes, agora já um homem formado. Em 1952 a firma aceitou publicar o livro sob um contrato de divisão de lucros e, finalmente, o épico veio à tona.

Percebe-se claramente nesse episódio a luta entre os agentes para trazer à tona a mais nova obra de um autor de sucesso. Mas como explicar o sucesso estrondoso de uma sequência que demorara quase 20 anos para aparecer? Certamente aqueles que haviam lido *O Hobbit* quando crianças já haviam entrado na vida adulta. Seja como for, *O Senhor dos Aneis*, assim como *O Hobbit*, fez um sucesso estrondoso na Inglaterra primeiro, logo nos EUA e em toda a Europa. Revelava-se, entre Tolkien e seus editores, uma relação de interdependência tal qual o patronato descrito por Williams, principalmente no caso inglês. Não seria certo, segundo ele,

⁷ http://veja.abril.com.br/101001/veja_recomenda.html

⁸ http://veja.abril.com.br/251202/veja_recomenda.html

[...] dizer que a ordem de mercado generalizada transformou toda produção cultural em um tipo de produto de mercado. Pois, enquanto as formas anteriores de relações de patronato são, em geral, resquícios de sociedades mais integradas culturalmente, muitas das formas posteriores são exatamente intervenções no interior das forças normais do mercado, ou, por vezes, contra elas ou fora delas (2000:49-50)

Nos tempos de crise em que Tolkien vivia o poder de fazer vir à tona ou não uma obra era de risco tanto para o editor quanto para o autor. Isto porque a relação desenvolvida no momento – algo, inclusive, que deveria ser analisado atualmente – em nada se conformava àquilo que Williams classificaria como um cargo empresarial, ou seja, uma espécie de escritor por profissão. Os editores dependiam tanto de Tolkien quanto ele de seus editores para garantirem o sucesso.

Tolkien parecia ser aquilo que Pierre Bourdieu chamou de “investimento real” na conclusão de sua pesquisa sobre o campo editorial. Nela, o sociólogo inclui como objeto de análise não só editores e autores, mas também as editoras, considerados como os agentes encarregados de responder por regras e pela garantia dos mecanismos de legitimidade tanto internamente quanto em relação a outros campos culturais. No fechamento da pesquisa, ele concluiu que enquanto houver pequenos editores para publicar jovens autores desconhecidos e

[...] livreiros para propor e promover os livros de jovens escritores já publicados pelas pequenas editoras; críticos para descobrir e defender uns e outros [...] o trabalho sem contrapartida econômica, realizado ‘por amor à arte’ e ‘pelo amor à arte’, haverá ainda um investimento realista, seguro de receber um mínimo de reconhecimento material e simbólico⁹ (1999:26).

Com isso, volta-se ao problema indicado por Pierre Bourdieu em relação ao campo literário: saber como determinar a natureza do reconhecimento referente às obras literárias, uma vez que ela não se mede nem pelo reconhecimento comercial, nem pela consagração social. O sucesso comercial de Tolkien faz de sua obra uma literatura de entretenimento. Entretanto, se buscarmos por seu nome no JSTOR, um banco de dados digital parte de uma organização sem fins lucrativos que disponibiliza artigos acadêmicos em mais de 30 áreas,

⁹ des libraires pour proposer et promouvoir les livres des jeunes écrivains publiés pour les petites maisons, des critiques pour découvrir et défendre les uns et les autres [...] le travail sans contrapartie économique, accompli ‘par amour de l’art’ et ‘pour amour de l’art’, restera un investissement réaliste, assuré de recevoir un minimum de reconnaissance matérielle et symbolique (Tradução livre)

encontraremos 3208 resultados relacionados ao nome de Tolkien¹⁰. Na página de apresentação à história da editora, a Harper Collins, que hoje detém os direitos de publicação da obra de Tolkien apresenta-o ao lado de Agatha Christie e H.G. Wells, dois dos quatro únicos autores citados nominalmente no texto, sendo o quarto C. S. Lewis¹¹.

Talvez, a natureza daquele capital simbólico que reconhece como legítima a produção literária através de seu consumo, se reporte ao problema maior da transmissão cultural que se expressa dialeticamente na relação entre a posição objetivista e subjetivista de apreensão (construção) da realidade. É importante reter as representações subjetivas, para que se revelem as estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações, mas é preciso também reter tais representações para que se expliquem as lutas cotidianas, individuais ou coletivas. Essa forma de pensamento relacional herdada do estruturalismo garantiria a identificação do *habitus*, que é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. Em ambos os casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído.

Por um lado, talvez isso tenha a ver com a observação feita por Pierre Bourdieu, de que

[...] os intelectuais acreditam mais na representação – literatura, teatro, pintura – que nas coisas representadas, ao passo que o ‘povo’ exige, antes de tudo, que as representações e as convenções que as regulam lhe permitam acreditar ‘naïvement’ nas coisas representadas (Bourdieu, 2006:12-13).

Para os intelectuais, certas práticas como a frequência do teatro e das exposições em museus, obedecem a uma busca por um máximo de rendimento cultural, conforme dissemos mais acima. Isto significa que, tal qual o “povo” pode buscar uma crença ingênua nas representações oferecidas pela cultura, a intelectualidade pode ter como objetivo a própria distinção. Mostra, entretanto, não haver muita diferença entre os usos do “povo” e das classes dominantes. Cada classe busca sua auto-representação no consumo dos bens de cultura. A diferença consiste simplesmente naquilo que é tido como alta ou baixa cultura, por vezes acusada pelos intelectuais de cultura ideológica. Em parte este tipo de investimento que Pierre Bourdieu remete aos intelectuais se relaciona diretamente aos três estados de capital cultural

¹⁰ <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Tolkien&acc=off&wc=on> – acessado em 04/11/2011

¹¹ <http://www.harpercollins.com/footer/companyProfile.aspx> - acessado em 04/11/2011

identificados pelo autor. No primeiro destes estados, o estado incorporado, o sociólogo francês observa o fato de que a “acumulação de capital cultural exige uma *incorporação*” (Bourdieu, 1979:3)¹². O capital cultural é, na realidade, uma forma pela qual “ter se transforma em ser, uma propriedade feita corpo, parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*” (1979:4)¹³. Especulações à parte, fica claro de que modo a luta de classes se expressa por meio das lutas simbólicas contidas na estrutura social da produção e reprodução cultural.

É preciso lembrar com Pierre Bourdieu (1999:3) que cada editora ocupa, num momento dado, “uma posição no campo autoral, que depende de sua posição dentro da distribuição dos recursos (econômicos, simbólicos, técnicos etc)”¹⁴, sendo necessário, então, descrever os mecanismos e os antagonismos entre editoras, tomando o campo editorial como um espaço relativamente autônomo, “isto é, capaz de retraduzir segundo sua lógica própria todas as forças externas, econômicas e políticas [...] na qual as estratégias editoriais encontram seu princípio”¹⁵ (Bourdieu, 1999:6). O grau de autonomia de uma ou de outra editora é de difícil medição, pois é variável ao longo do tempo e pode englobar filiais, entretanto, a edição de um tal ou qual autor está ligada à conveniência em favor da sobrevivência.

O editor é antes de tudo, se pensarmos novamente com Pierre Bourdieu (1999:3), aquele que tem o poder de assegurar a publicação, ou seja, “de trazer à luz da existência pública (*Öffentlichkeit*) um texto e um autor conhecido e reconhecido”¹⁶, o que implica uma consagração e uma transferência de capital simbólico. Pois a capacidade de trazer à tona uma obra literária, assim como qualquer outra objetivação social, de publicar, objetivar, trazer à existência coletiva, representa um grande poder social, que é o de formar grupos ao formar um senso comum, um consenso explícito que define tais grupos. E a legitimidade e o discurso legitimante surgem da possibilidade mesma de romper “com a doxa que aceita a ordem ordinária”¹⁷ (Bourdieu, 1984:8), ou seja, surgem da capacidade de criar sentidos comuns,

¹² [L’]accumulation de capital culturel exige une incorporation (Tradução livre)

¹³ [...] est un avoir devenue être, une propriété faite corps, devenue partie intégrante de la ‘personne’, un habitus (Tradução Livre)

¹⁴ une position dans le champ éditorial, qui dépend de sa position dans la distribution des ressources rares (économiques, symboliques, techniques etc) (Tradução livre)

¹⁵ c’est-à-dire capable de retraduire selon sa logique propre toutes les forces externes, économiques, et politiques [...] dans lequel les stratégies éditoriales trouvent leur principe (Tradução livre)

¹⁶ de faire accéder un texte et un auteur à l’existence publique (*Öffentlichkeit*), connue et reconnu (Tradução livre)

¹⁷ [...] avec la doxa qui accepte l’ordre ordinaire (Tradução livre)

simplesmente para rompê-los, criando visões dominantes a partir deste rompimento, direcionando-o a outras questões.

Ocupar um lugar no campo significaria, então, dispor de capital tanto econômico quanto simbólico (o livro é ao mesmo tempo mercadoria e significação), e recursos suficientes para garantir à editora um status neste mesmo campo. Para compreender a efetivação deste papel, é preciso ter em conta que a distribuição tanto de capital econômico quanto de capital cultural entre frações da sociedade, apresenta estruturas simétricas e inversas presentes oriundas do “princípio do *habitus* e das escolhas sistemáticas que ele produz em todos os domínios da prática” (Bourdieu, 2006:241). Estruturas estas que devem ser reencontradas “no espaço dos estilos de vida, ou seja, nos diferentes sistemas de propriedades em que se exprimem os diferentes sistemas de disposições” (idem). Observemos que a relação dos estilos de vida com a luta de classes fica clara pela definição destes como “sistemas de propriedade” por parte de Pierre Bourdieu, pois a propriedade é, seguindo a terminologia marxiana, condicionada às condições materiais de reprodução e produção de existência, condições estas reguladas pela dinâmica, na perspectiva de uma sociedade capitalista, entre trabalhadores e proprietários.

A exemplo do que mostra Pierre Bourdieu na França, devemos perguntar se a hierarquia dos gêneros não se dá também por hierarquias coexistentes de sentido inverso. O que explicaria a observação de que, em geral, quanto maior o capital econômico relativo a um campo, menor o capital simbólico respectivo e vice-versa. Como mostra Pierre Bourdieu (2005), as diferenças relativas à estrutura de um campo se dão por um modelo que leva em conta dois princípios de diferenciação: de um lado, os diferentes gêneros considerados economicamente, que se distinguem sob três aspectos:

- 1) em função do preço do produto ou do ato de consumo simbólico;
- 2) em função do volume e da qualidade social do consumidor;
- 3) em função da demora do ciclo de produção e da rapidez com que se obtêm os lucros

De outro lado, a distância dos gêneros em função do “crédito propriamente simbólico que detêm e conferem e que tende a variar em razão inversa do lucro econômico: o crédito atribuído a uma prática cultural tende a decrescer [...] com o volume e, sobretudo, com a dispersão social do público” (Bourdieu, 2005:135). Pois o valor do crédito do reconhecimento que o consumo garante decresce quanto menor a competência específica reconhecida no

consumidor. Na França do Segundo Império, por exemplo, o romance ocupa uma posição intermediária dentro do campo, aparecendo entre a poesia e o teatro, exatamente por sua popularidade, ainda que constasse então com certa parcela da nobreza. Sua posição no campo se dá em grande parte pelo consumidor dos folhetins jornalísticos, graças ao qual ele se torna popular. É possível dizer que o capital simbólico reservado a um ou outro gênero é o que caracteriza sua posição dentro do campo literário respectivo a uma ou outra sociedade.

Se o campo literário é um campo à parte, uma vez que seu reconhecimento não se dá, como já dissemos, nem pelo sucesso comercial nem pela simples consagração social, parece que a natureza deste reconhecimento (o capital simbólico) é, na verdade, uma articulação dos vários aspectos que confluem na existência de uma obra que poderiam ser divididos em momentos relativos à análise sociológica: o campo literário como um campo de forças e de lutas, a lógica da produção por meio dos agentes literários e dos autores, o recorte histórico, o traslado, a vivência concomitante de obras em sociedades e culturas diversas e, finalmente, a representação social que é feita da obra. Pois aquilo que parece tornar o campo literário um campo à parte parece, também, estar ligado àqueles três estados do capital cultural acima mencionados. O estado incorporado, por exemplo, não só expõe a dinâmica de incorporação do capital cultural como expõe sua intransferência imediata enquanto capital “pessoal”, por meio da hereditariedade, da outorga, da compra ou da troca. É algo que “pode ser adquirido, essencialmente, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente”¹⁸ (Bourdieu,1979,4). É algo que numa certa medida não é acumulado senão pelas capacidades de um agente singular e morre com seu portador. Embora a economia tente mostrar o contrário, se tomarmos, por exemplo, os patrimônios culturais herdados, como grandes coleções de pintura ou grandes fundações culturais, Pierre Bourdieu diz que o economicismo deixa escapar “a alquimia propriamente social por meio da qual o capital econômico se transforma em capital simbólico, capital negado ou, mais exatamente, desconhecido”¹⁹ (idem).

Essa mesma alquimia social produz uma forma de capital cultural que possui uma autonomia relativa em relação a seu portador, pois ela institui o capital pela “magia coletiva”, neste caso, de acordo com Pierre Bourdieu (1979:5), “magia *performativa* do poder de

¹⁸ [...] il peut s’acquérir, pour l’essentiel, de manière totalement dissimulée et inconsciente (Tradução livre)

¹⁹ [...] l’alchimie proprement sociale par laquelle le capital économique se transforme en capital symbolique, capital dénié ou, plus exactement, méconnu (Tradução Livre)

instituir, poder de fazer ver e de fazer crer, ou, em uma palavra, de fazer *reconhecer*”²⁰. Este poder de tornar visíveis e explícitas as divisões sociais implícitas “é o poder político por excelência: é o poder de fazer grupos, de manipular a estrutura objetiva da sociedade” (Bourdieu, 2009a:167). E a luta nas relações objetivas de poder tendem a se reproduzir nas relações de poder simbólico, cujo objetivo é legitimar uma posição ou uma visão de mundo, ou seja, tornar tal posição ou visão em algo que uma parcela legitimada de agentes deve, também, legitimar. Ademais, o poder simbólico, que garante o sucesso ou fracasso dentro da luta, deve estar fundado num capital simbólico, primeiramente, que age como uma forma de crédito e, em segundo lugar, na eficácia simbólica que depende do grau em que a visão proposta está alicerçada na realidade.

Ademais, em termos outros que não os de Pierre Bourdieu, é preciso lembrar, com Raymond Williams (1978), que a noção contemporânea de literatura emerge no Século XVIII, fortalecendo-se no Século seguinte, como resultado de um desenvolvimento que se inicia na Renascença, não obstante a introdução da palavra à língua inglesa no Século XIV, proveniente do francês e da raiz latina *littera* (uma letra do alfabeto). Inicialmente, a literatura se resumia a uma condição de leitura muito mais que de escritura, condição de uso muito mais do que de produção. Com o passar do tempo e eventual invenção da imprensa, a ideia de literatura passa de um conceito social generalizado – expressando certo nível educacional – para a de literatura como livro, objeto e meio pelo qual se educa. A partir disto, três mudanças qualitativas se operam: a passagem da “aprendizagem” ao “gosto” ou “sensibilidade” como critério de qualidade literária; uma crescente especialização de literatura como trabalho criativo ou imaginativo e finalmente o desenvolvimento do conceito de “tradição” em termos nacionais.

As noções de “gosto” e “sensibilidade” teriam surgido para Raymond Williams, ao menos na Inglaterra, no seio da burguesia, como expressão do “culto” ou “civilizado”, conceitos unificantes em termos de classe, que poderiam ser aplicados à vida pública e também à vida privada: têm-se bom gosto tanto para um vinho quanto para a poesia. Critérios de definição subjetiva de aparente objetividade “e ao mesmo tempo definições aparentemente

²⁰ [...] la magie performative du pouvoir d’instituer, pouvoir de faire voir et de faire croire ou, en un mot, de faire reconnaître (Tradução Livre)

objetivas de qualidades subjetivas, ‘gosto’ e ‘sensibilidade’ são categorias caracteristicamente burguesas”²¹ (Williams, 1978:49).

Também a segunda transformação aparece com importância. Se Pierre Bourdieu nos mostra o processo de consolidação do campo literário francês, Williams mostra que, na Inglaterra, a atribuição da ideia de trabalho criativo ou imaginativo à literatura ajudou a especializar a literatura – e a crítica literária. “Arte” deixou de ser uma habilidade humana para tornar-se “imaginação” e “sensibilidade”, e a Estética deixou de ser a noção geral de percepção para tornar-se uma categoria específica do “artístico” e do “Belo”. “‘Ficção’ e ‘mito’ [...] podem ser vistos pela posição das classes dominantes como ‘fantasias’ ou ‘mentiras’, mas desta posição alternativa, foram honradas como as responsáveis pela ‘verdade imaginativa’”²² (Williams, 1978:50).

A crescente luta pelo reconhecimento como obras de valor artístico ou estético fizeram com que o campo literário (ainda que Williams não utilize a noção de campo, seguiremos utilizando-a para relacioná-lo a Pierre Bourdieu) se fragmentasse. Surgiram lutas pela “verdade” e pela “beleza” da obra, nem toda literatura era Literatura e nem toda “ficção” era “imaginativa”. Isso se deu como consequência da busca política de uma literatura de língua vernácula, algo iniciado na Renascença e intimamente ligado à consolidação dos Estados modernos. Literatura deixava de possuir uma nacionalidade própria para tornar-se uma tradição nacional, um cânone da língua, um sistema de valores que exprimiam ideias e costumes de uma nação. “Ter sido um Inglês e ter escrito de forma alguma significava pertencer à ‘tradição literária Inglesa’, assim como ter sido Inglês e falar (inglês), de forma alguma exemplificava a ‘grandeza’ da língua”²³ (Williams, 1978:52). É preciso, portanto, buscar as particularidades dos campos nas respectivas realidades sociais das quais fazem parte, pois o campo é um instrumento no qual se buscam as condições sociais de operação dos sujeitos, bem como de suas atividades na elaboração e apropriação dos objetos através de suas práticas. Dentro das análises dos campos – que, vale dizer, entrecruzam-se como na teoria dos conjuntos -, vai-se em direção ao reconhecimento histórico dos processos presentes nas raízes

²¹ [...] and at the same time apparently objective definitions of subjective qualities, ‘taste’ and ‘sensibility’ are characteristically bourgeois categories (Tradução livre)

²² ‘Fiction’ and ‘myth’ [...] might be seen from the dominant class positions as ‘fancies’ or ‘lies’ but from this alternative position were honoured as the bearers of ‘imaginative truth’ (Tradução livre).

²³ To have been an Englishman and to have written was by no means to belong to the ‘English literary tradition’, just as to be an Englishman and to speak was by no means to exemplify the ‘greatness’ of the language (Tradução livre)

e nos diferentes desenvolvimentos das produções e atividades culturais, simbólicas. Logo, é um instrumento para que desvendemos a lógica inerente à atividade simbólica à qual recorreremos cotidianamente, à disputa de que todos nós, como agentes, participamos na tentativa de deixarmos nossa marca como agentes legitimantes e legitimados.

[É] preciso, pois, reconstruir em cada caso o *trabalho histórico* no qual as divisões sociais e a visão social destas divisões são o produto [...] é preciso lembrar claramente que este *status*, como o *habitus* que nele se engendra, são produtos da história, suscetível de transformação, mais ou menos dificilmente, pela história”²⁴ (Bourdieu, 1984:11).

Compreender um autor como Tolkien, lido em todo o mundo, atingindo a marca de um dos 10 livros mais vendidos no mundo depende então de pensar de que forma a obra se conjuga nas relações estruturais objetivas e subjetivas para além da questão que envolve as estratégias e lutas por poder simbólico. De acordo com a internet, estima-se que *O Senhor dos Aneis* tenha vendido cerca de 150 milhões de cópias pelo mundo e *O Hobbit*, 100 milhões²⁵. John Ezard escrevendo para o *The Guardian* de 01 de março de 1999 reproduzia os resultados de uma pesquisa feita na internet pela BBC na qual Tolkien foi votado como um dos 10 maiores romancistas da história por eleitores ingleses que escolhiam os autores presentes em listas feitas pelos críticos Malcolm Bradbury e pelo escritor J. G. Ballard. Nos resultados finais constavam 3 autores que não haviam sido citados pelos críticos: Iain Banks, Charles Dickens e o próprio Tolkien²⁶. O resultado pode ser conferido também no site da própria BBC²⁷. Do mesmo modo, a Waterstone’s - uma grande rede de livrarias inglesa - em 1997 trazia numa pesquisa entre 25,000 leitores, a lista do livro preferido dos ingleses. O resultado foi *O Senhor dos Aneis* em primeiro lugar, seguido de *1984* e *A Revolução dos Bichos*, ambos de George Orwell. Na lista da mesma Waterstone’s dos 50 autores favoritos, Tolkien apareceria em 45º, atrás de autores como Dickens, Hardy, Shakespeare (em 29º), Austen, Iris Murdoch e Orwell²⁸. Deste modo, vê-se que a presença de Tolkien na lista dos livros mais vendidos não é incomum, seja num programa de TV ou num site qualquer sobre literatura, o ranking se repetirá. Mesmo relegado a um gênero aparentemente menor de literatura, Tolkien

²⁴ [...] il faut donc reconstruire en chaque cas le travail historique dont les divisions sociales et la vision social de ses divisions sont le produit [...] il faut clairement rappeler que ce status, comme l’habitus qui s’y engendre, sont des produits de l’histoire, susceptibles d’être transformés, plus ou moins difficilement, par l’histoire (Tradução livre)

²⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books - acessado em 04/11/2011

²⁶ <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/mar/18/01/johneyard/INTCMP> - acessado em 13/06/2012.

²⁷ <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/> - acessado em 13/06/2012.

²⁸ <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/jan/18/5/INTCMP> - acessado em 13/06/2012.

conquistou legiões de fãs pelo mundo todo. E se nos rankings de vendas e preferências de seu próprio país Tolkien aparece como um dos primeiros e mais queridos, o mesmo não pode ser dito de sua posição na crítica oficial. Tolkien está longe de ser reconhecido como um autor do calibre de outros escritores de sua época ou próximos à sua como George Orwell ou T.S.Elliot primeiramente, no momento da publicação de *O Hobbit*; ou William Golding, vencedor do Nobel, cuja obra prima *O Senhor das Moscas*, havia sido lançada em 1954, mesmo ano de publicação do primeiro volume de *O Senhor dos Aneis*. Inclusive, na matéria de John Ezar ao *The Guardian* acima citada, o repórter chega a reforçar a posição de Tolkien. Segundo ele, Tolkien na Inglaterra “é um best-seller imensamente popular, mas rechaçado pela crítica”²⁹. Isso é suficiente para voltarmos aos problemas analisados através da sociologia de Pierre Bourdieu em nosso capítulo precedente. O que leva uma obra literária a ser legitimada? Retomemos um pouco o percurso da obra de Tolkien.

²⁹ <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/mar/18/01/johneyard/INTCMP> - acessado em 13/06/2012.

Capítulo 2 - Críticos e Críticas: os lugares da legitimidade

2.1 O Fenômeno Tolkien

O primeiro volume de *O Senhor dos Aneis* foi publicado na Inglaterra no verão de 1954, quase 16 anos depois de Tolkien ter iniciado o trabalho. Alguns dias depois, ler-se-ia na crítica da revista *Time & Tide* o seguinte texto: “Este livro é como um relâmpago num céu limpo [...] na história mesma do Romance – uma história que se estende até a *Odisséia* e além – ele não realiza um retrocesso, mas um avanço ou revolução: a conquista de um novo território”³⁰ (Carpenter, 2002:292). O crítico em questão era também o maior entusiasta da obra e melhor amigo do autor, C. S. Lewis. Talvez o escritor tenha se animado demais em seu parecer, mas não é de se espantar, dado o sucesso que o livro teria logo na estreia. No suplemento literário da *Oxford Times*, a crítica também é positiva: “Os severamente práticos não terão tempo para ele. Aqueles que possuem imaginação a ser despertada se encontrarão completamente levados, tornando-se parte da jornada e lamentado só haver mais dois livros por vir”³¹ (Carpenter, 2002:293). W.H. Auden, pelo suplemento literário do NY Times, elogiaria não somente o primeiro volume da trilogia, como também deixaria claro que *O Hobbit* era, para ele, “uma das melhores histórias infantis deste século” (http://tolkiengateway.net/wiki/The_Hero_Is_a_Hobbit – acessado em 18/06/2012). Ao *Truth*, A. E. Cherryman escreveu, em 6 de agosto de 1954: “É um trabalho fantástico... Ele adicionou algo não só à literatura mundial, mas à sua história”³² (Carpenter: s/d;487). Mesmo recebendo certas críticas severas como as de Peter Green no *Sunday Times*, que acusava o texto de Tolkien de oscilar entre o Pré-Rafaelismo e uma história para meninos; J.W. Lambert no *Daily Telegraph*, que condenava a ausência de um espírito religioso e de mulheres na história; ou Edwin Muir na *Observer*, o livro que havia sido lançado numa tiragem de 3500 cópias precisou ser reeditado.

³⁰ This book is like lightning from a clear Sky [...] in the history of Romance itself – a history which stretches back to the Odyssey and beyond – it makes no return but an advance or revolution: the conquest of a new territory (Tradução livre).

³¹ The severely practical will have no time for it. Those who have imagination to kindle will find themselves completely carried along, becoming part of the eventful quest and regretting that there are only two more books to come out (Tradução Livre)

³² It is an amazing piece of work... He has added something, not only to the world’s literature, but to its history (Tradução Livre)

Em novembro do mesmo ano, o segundo volume da saga foi lançado, sob o título de *The Two Towers*. E logo Tolkien se via obrigado a responder dezenas de cartas de leitores que demandavam saber mais sobre os personagens e a história da Terra-Média, ou simplesmente queriam saber mais sobre o autor, como se vê na carta endereçada por Tolkien à leitora Dora Marshall em 03/03/1955, na qual ele explicita as dificuldades de seu trabalho e sua relação com Lewis e Charles Williams (Carpenter, s/d:223) e em carta a Richard Jeffrey, outro leitor que escreveu a Tolkien perguntando sobre o uso dos alfabetos élficos e a origem de certos nomes (Carpenter, s/d,:237). O livro se tornava um grande sucesso. Em 30 de junho de 1955, Tolkien escreveria no *Post Scriptum* da carta à sua editora americana, Houghton & Mifflin: “Nada me surpreendeu³³ mais (eu creio que meus editores), do que as boas-vindas dadas a *O Senhor dos Aneis*. Mas isto é, claro, uma constante fonte de consolação e prazer para mim”. (Carpenter, s/d:234).

As correspondências de Tolkien não são exatamente claras em relação à recepção da obra, mas um caso curioso merece nota. Hugh Brogan foi um os leitores que se correspondiam com Tolkien; talvez o mais antigo, pois Brogan havia lido *O Hobbit* ainda na escola e quando do aparecimento de *O Senhor dos Aneis*, rapidamente enviou suas opiniões sobre a saga. Em dezembro de 1954, Brogan escrevera a Tolkien criticando sua narrativa arcaica em partes de *As Duas Torres*, especialmente em um dos capítulos. Quando da carta, Tolkien não se prestou a responder, mas quando Brogan escreveu novamente em setembro do ano posterior se desculpando pela “impertinência e estupidez”, Tolkien esboçou uma carta tranquilizando o rapaz e justificando seu arcaísmo como questão de estilo dado o panorama nada moderno ou modernista de sua história (Carpenter, s/d:240). A carta discutindo o problema do arcaísmo não chegou a ser enviada; Tolkien enviou apenas uma nota, dizendo ser um problema extenso demais que poderia ser discutido no próximo encontro entre os dois. Ainda assim, Brogan voltou a escrever, três meses depois, dizendo estar acometido por pesadelos, graças a sua estupidez e falta de tato em relação ao autor, ao que Tolkien respondeu: “Dispense o pesadelo! Eu aguento críticas [...] mesmo quando estúpidas, ou

³³ Nothing has astonished me more (and I think my publishers) than the welcome given to *The Lord of the Rings*. But it is, of course, a constant source of consolation and pleasure to me (Tradução Livre)

injustas, ou mesmo (como eu por vezes suspeito), um pouco maliciosas [...] Mas você é bem vindo para deixar sua pena correr como quiser”³⁴ (Carpenter, s/d:249).

Em 1 de outubro de 1955 foi finalmente publicado o último volume de *O Senhor dos Aneis* e o sucesso foi, uma vez mais, imediato. Em artigo de 22 de janeiro de 1956, W. H. Auden escreveria para o suplemento literário do New York Times:

Há Aventuras medievais que justificam o criticismo feito por Erich Auerbach em seu livro *Mimesis*: ‘O mundo das provações cavaleirescas é um mundo de aventura [...] As explorações [do cavaleiro], são façanhas alcançadas aleatoriamente que não se encaixam em nenhum padrão político intencional’ (Auden, 1956)

Mas haveria outras histórias, também, nas quais a identificação do herói ao vilão seria depreciadamente óbvia, ou mesmo histórias contemporâneas, nas quais os personagens seriam somente joguetes do destino, “ou melhor, do autor que, por algum motivo misterioso de liberdade, contempla os trabalhos do Destino” (Auden, 1956). Em suma, Tolkien teria sido capaz, para Auden, de se utilizar melhor do que qualquer outro autor de seu gênero, com as propriedades da Aventura, da jornada heroica, do conflito entre bem e mal ao mesmo tempo em que satisfaria nosso senso de realidade histórica e social, porque se remete a um mundo criado por uma lei inteligível, e não no mero desejo, motivo pelo qual nossa sensação de credulidade nele nunca é violada. Auden chega, inclusive, a comparar a história de Tolkien, na questão da luta entre bem e mal, com o conteúdo de *Paradise Lost*, de Milton, que, segundo ele, não é capaz de trabalhar com o problema do mal tão bem quanto Tolkien, ainda que melhor escritor.

Ora, W. H. Auden é um dos poetas mais importantes da literatura inglesa do Século XX, representante de uma parcela de escritores ingleses de esquerda que floresceram na década de 30. Contava o próprio Auden que, ao dar uma palestra sobre Tolkien numa universidade americana – Auden mudou-se para os EUA e tornou-se cidadão americano - na década de 50, grande parte dos estudantes e acadêmicos tinham tamanho desconhecimento da obra de Tolkien que acharam que ele fosse uma invenção do poeta, que havia sido, inclusive, aluno de Tolkien na década de 20 em Oxford, universidade onde lecionou poesia inglesa. Escrevendo um dia para Tolkien, Auden expressou a admiração que o Professor havia lhe causado então: “Eu acho que nunca lhe disse que experiência inesquecível foi para mim,

³⁴ Dismiss the nightmare! I can stand criticism [...] even when stupid, or unfair, or even (as I occasionally suspect) a little malicious [...] But you are welcome to let your pen run as it will (Tradução livre)

como graduando, escutá-lo recitando o *Beowulf*. A voz era a voz de Gandalf”³⁵ (Carpenter, 2002:179-180)

Quando do lançamento de *O Senhor dos Aneis*, Auden já era um poeta reconhecido e um crítico respeitado, algo que Tolkien não ignora em carta de 7 de junho de 1955 a seu crítico provavelmente mais distinto: “[...] seu interesse em meu (interesse) é um encorajamento considerável”³⁶ (Carpenter, s/d:230) No momento, Auden havia sido convidado para falar das obras de Tolkien à Radio BBC 4. A relação entre os dois escritores durou até o fim da vida (ambos morreram em 1973) e ambos, num gesto de amizade, dedicaram poemas um ao outro como expressão de reconhecimento, ainda que no meio do caminho, na década de 60, Auden tenha feito uma declaração desagradável sobre a vida pessoal de Tolkien. É preciso notarmos que Auden chegou mesmo a dizer que depois da leitura de Tolkien ele seria capaz de julgar o gosto literário das pessoas a partir de sua opinião sobre *O Senhor dos Aneis*. Aparentemente, para Auden, a obra de Tolkien era distintiva.

Já em 1955, dado o sucesso estável da obra na Inglaterra e nos EUA – em parte graças às afirmações de Auden, que declarara ao *New York Times* ser a trilogia a melhor obra que havia lido nos últimos 5 anos - a editora inglesa começava a planejar traduções para outras línguas europeias, cujo primeiro resultado foi a edição holandesa e em 1957, quando a obra já parecia ser uma “‘propriedade quente’ internacional” (Carpenter, 2002:301), Tolkien recebeu uma proposta de três empresários americanos (Forrest J. Ackerman, um dos maiores colecionadores de ficção científica e inspirador de algumas personalidades da indústria cultural como Tim Burton e a banda Kiss, Morton Grady Zimmerman e Al Brodax, envolvido na produção do *Yellow Submarine* dos Beatles), para transformar *O Senhor dos Aneis* num longa-metragem de animação. O projeto não foi adiante e, nos próximos 9 anos, as vendas da obra se mantiveram estáveis e sem modificações.

É na década de 60 que a figura de Tolkien volta a aparecer de forma bombástica. Se num primeiro momento sua obra permanecerá como um sucesso de vendas restrita a críticos de periódicos, à exceção de Auden que ocupava um lugar diferenciado, na década seguinte ao surgimento da trilogia Tolkien será consagrado como um fenômeno político na contracultura anglo-americana. No começo de 1965, surge nos EUA uma versão de *O Senhor dos Aneis* em brochura não autorizada pela Ace Books, uma editora já conhecida por publicações de ficção

³⁵ I don't think I have ever told you what an unforgettable experience was for me as an undergraduate, hearing you recite Beowulf. The voice was the voice of Gandalf (Tradução livre)

³⁶ [...] your interest in mine is a considerable encouragement (Tradução livre)

científica de padrões populares que havia publicado o livro a 75 centavos a unidade. Dadas as confusões das políticas de copyright nos EUA da época, Tolkien foi então obrigado a completar uma série de revisões na qual já vinha trabalhando, para que sua editora americana, a Houghton & Mifflin, pudesse lançar novas edições tanto de *O Senhor dos Aneis* quanto de *O Hobbit*. Não podendo mais esperar, a Houghton & Mifflin, que lançaria as obras em brochura junto à Ballantine Books, decidiu lançar a versão original, sem revisões - que eles pretendiam inserir nas reedições – numa versão mal feita e pouco atraente. Ainda que as edições da Houghton/Ballantine viessem com a declaração de autorização de publicação de Tolkien, a Ace Books oferecia os livros 20 centavos mais baratos e em versões atraentes, com ilustrações condizentes ao texto, vendendo mais do que a edição oficial.

A solução veio quando o próprio Tolkien decidiu informar a seus correspondentes americanos que a edição da Ace Books não era autorizada e pedindo que isso fosse espalhado entre os amigos leitores. Graças à *American Tolkien Society*, um grupo de fãs que existe até hoje em diversos países, e à *Science Fiction Writers of America*, logo os números de venda da Ace Books começaram a diminuir e, ainda, os leitores americanos começaram a demandar que a editora retirasse a versão não autorizada das prateleiras. A Ace Books escreveu então a Tolkien oferecendo um pagamento de *royalties* para cada cópia vendida. A briga gerou uma publicidade muito grande que deu novo destaque ao nome de Tolkien e suas obras que já haviam atingido o número de alguns milhares de vendas rapidamente atingiram a marca de um milhão.

A pressão feita por grupos como a Tolkien Society e os leitores americanos em geral era indício das proporções que a obra de Tolkien começava a adquirir na cultura popular da época. Com a publicidade e o envolvimento dos leitores na briga editorial entre a Ace Books e a Houghton/Ballantine, aliados à marca de um milhão de exemplares vendidos, certo culto começou a se criar sobre o autor, “[no] final de 1966 um jornal reportou: ‘Em Yale, a trilogia está vendendo mais rápido que *O Senhor das Moscas* de William Golding. Em Harvard, está ultrapassando *O Apanhador no Campo de Centeio* de J. D. Salinger”³⁷ (Carpenter, 2002:306). Reparemos que o repórter – ainda que Carpenter não diga qual repórter nem qual jornal – usa como ilustração duas das mais importantes universidades estadunidenses, o que não deve ser

³⁷ At the end of 1966 a newspaper reported: ‘At Yale the trilogy is selling faster than William Golding’s *Lord of the Flies* at its crest. At Harvard it is outpacing J. D. Salinger’s *The Catcher in the Rye* (Tradução livre)

relevado, uma vez que eram universidades como essas, assim como Berkeley, os sítios de onde saíram grande parte das manifestações contraculturais da década de 60.

Além do crescente interesse em Tolkien por parte das classes médias universitárias, que começavam a usar *pins* nas lapelas com frases como “Frodo Vive”, “Gandalf para Presidente” ou “Venha para a Terra-Média”, ramificações da *Tolkien Society* começaram a se espalhar pela Costa Oeste e pelo estado de Nova York, tornando-se a *Mytho-poetic Society* e dedicando-se agora ao estudo dos trabalhos dos companheiros de Tolkien no grupo dos *Inklings*, C.S. Lewis e Charles Williams. Membros de fã-clubes começavam a se reunir em piqueniques hobbits, nos quais comiam cogumelos e bebiam cidra, vestidos como personagens das histórias. Por fim, segundo Carpenter (2002), Tolkien começou a adquirir um reconhecimento acadêmico nos círculos norte-americanos, tornando-se tema de teses com títulos como “Uma Análise Paramétrica do Conflito e Ironia Antitéticos em O Senhor dos Anéis de J.R.R. Tolkien”, e volumes de criticismo sobre o autor começaram a aparecer em livrarias de diversos campus universitários. Ironicamente, a tese de Carpenter de que Tolkien se tornou reconhecido no meio acadêmico é comprovada pela mera constatação de existência desta tese numa universidade americana cujo nome não é dado, bem como os volumes de críticas em revistas nos campus acadêmicos. Seja como for, o entusiasmo americano se espalhou e o sucesso de Tolkien passou a ser observado também em festividades em Saigão, onde dançarinos eram vistos usando um dos símbolos de *O Senhor dos Anéis*, e em Bornéu Norte, uma *Frodo Society* era formada³⁸. As vendas na Grã-Bretanha continuavam aumentando e não demorou até que a *Tolkien Society* chegasse a Londres e outros lugares, como em Warwick, onde os estudantes renomeavam a *Ring Road* que contornava o campus da Universidade de Warwick como *Tolkien Road* e lançavam uma revista intitulada *Gandalf's Garden*, na qual o personagem era eleito, no primeiro número, como “o herói mitológico da época” (Carpenter, 2002:307).

No final de 1968 aproximadamente 3 milhões de cópias de *O Senhor dos Anéis* haviam sido vendidas pelo mundo. Neste mesmo ano, a BBC realizou um documentário sobre Tolkien chamado *Tolkien in Oxford*, que pode ser encontrado na internet em quatro partes³⁹.

³⁸ A curiosidade desta sociedade em Bornéu Norte é bem conhecida pelos fãs de Tolkien e eventualmente lembrada. Não é difícil encontrar notas rápidas a essa sociedade em qualquer grupo de fãs.

³⁹ Na realidade, na internet o documentário se encontra sob o título de In Their Own Words. British Authors, provavelmente uma série da BBC com um episódio dedicado a Tolkien. Sendo a data

Michael Hall (2005), afirma ser possível creditar parte do sucesso de Tolkien e de sua presença na cultura popular dos anos 60 ao estado do campo editorial americano da época e ao problema causado pela edição não oficial da Ace Books nos EUA, que, segundo Hall, teria ajudado a popularizar o livro, ainda que ele não nos ofereça números relativos a essa informação. Mas Hall também credita a popularidade de Tolkien à contracultura nascente na década de 60, diferentemente de outros autores, que creditam a contracultura da década de 60 à popularidade de Tolkien. Citando uma entrevista sua de 23 de fevereiro de 2005 com William Griffiths, um entusiasta de Tolkien da década de 60, Hall diz que Tolkien parecia prover aos jovens da década de 60 algo de novo que eles esperavam para sair da “total chatice e clima cinza”⁴⁰ (p. 11) da década de 50, algo que vinha na esteira do que *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* fazia na música em 1967. Não só, o entrevistado diz, conforme cita Hall (*idem*), que Tolkien parecia atraente por ser qualificado por muitos adultos como “porcaria” (*rubbish*), oferecendo a partícula de rebeldia contra os pais que os jovens esperavam. “Tolkien era novo no sentido de que era verdadeiro escapismo que não precisava ter um sentido particular. Naquilo que era uma sociedade repressiva que queria que você fizesse o que fosse dito, Tolkien provavelmente pareceu um respiro de ar puro proverbial”⁴¹ (Hall, 2005:11)

Além disso, Tolkien parecia ser um renovador da literatura fantástica, trazendo à tona elementos necessários para que essa literatura fosse novamente – ao menos popularmente – aceita.

Ao mesmo tempo, outro entusiasta de Tolkien, Charles Elliot, escreveria na *Life Magazine* de 24 de fevereiro de 1967 contra a popularização do livro, crendo ser melhor quando a história toda rodava “entre Auden, C.S. Lewis e o resto de nós”⁴² (Hall, 2005:12)

Segundo Kim Selling (2008), a influência popular da obra de Tolkien, principalmente nos anos 60, fez com que o autor se tornasse um símbolo daquilo que viria a ser chamado de *new age*, com os movimentos culturais da década de 70, inicialmente de caráter religioso e

também de 1968, somos levados a pensar que a esse documentário que Carpenter se refere na biografia do autor sob o título de Tolkien in Oxford.

⁴⁰ [...] utter boredom and gray (Tradução livre)

⁴¹ Tolkien was new in that it was true escapismo that didn’t have to have a particular meaning. In what was a repressive society that wanted you to do what you were told, Tolkien probably seemed as a proverbial breath of fresh air (Tradução livre)

⁴² [...] Auden, C.S. Lewis and a few of the rest of us (Tradução livre)

posteriormente, nas décadas de 80 e 90, um termo consolidado como expressão de tendências culturais e ideológicas alternativas relativas a uma forma de espiritualidade.

Mas um ponto fundamental parece ser para Hall, sem dúvida, a preocupação da cultura de massas sobre o que era ou não popular, algo observável, segundo Hall (2005), no interesse das pessoas em saber da vida e dos hábitos de estrelas do cinema, por exemplo. A criação de todas as *Tolkien Societies* e revistas como a *Mythlore*, seria paralela a essa obsessão surgida com a cultura de massas, conceito que talvez devesse ser substituído pelo de indústria cultural. A obsessão era tanto que Tolkien teve que retirar seu número de telefone da lista telefônica e chegava a se referir ao culto americano em torno de si como “meu culto deplorável”⁴³ (Hall, 2005:13).

O culto que se formava começava a ser observado em outras esferas da indústria cultural, ou do mercado de bem de cultura. Bandas de ambos os lados do Atlântico começavam a se inspirar nas obras de Tolkien para compor *rock'n roll*. Hall (2005:14) cita uma biografia de Robert Plant, vocalista do Led Zeppelin, na qual é discutida a carreira do cantor anterior ao Led Zeppelin. “Após falhar numa audição, ele se uniu a uma banda chamada *Hobbsweedle*, que havia tirado seu nome de *O Senhor dos Aneis*. Segue-se o testemunho de Plant dizendo que “qualquer bom hippie havia lido então” (Davis, 1985 apud Hall, 2005:14). A influência continuou quando o Led Zeppelin já havia sido formado em composições como *Ramble On*, *Misty Mountain Hop* e *The Battle of Evermore*. Não se limitando ao Led Zeppelin, pode-se lembrar o caso dos Beatles, que quiseram, em certo momento, filmar uma adaptação do livro na qual os próprios músicos seriam os atores.

Com o desenrolar dos anos, o número de trabalhos acadêmicos ou não sobre Tolkien só cresceu. A primeira bibliografia de criticismo sobre Tolkien surgiu em 1986, *J.R.R. Tolkien: Six Decades of Criticism*, de Judith Johnson, que continha trabalhos escritos até 1984. Partes de compilações bibliográficas também eram feitas pelas revistas *Mallorn* e *Mythlore*, mas essas revistas seguiam sendo, no ano 2000, difíceis de encontrar em bibliotecas universitárias.

Segundo Michael D.C. Drout e Hilary Wynne (2000), o grande problema dos estudos sobre Tolkien que permaneceu ao longo dos anos pode ser exposto por duas questões: a primeira é a de que os críticos de Tolkien insistem em analisar as mesmas questões; a segunda é a de que os críticos parecem não ler uns aos outros.

⁴³ [...] my deplorable cultus (Tradução livre)

O primeiro problema viria da ideia de parte dos críticos de que um texto é “esgotável”, ou seja, de que uma vez desvendada alguma figura no texto de Tolkien, seu sentido já está esgotado. Como é o caso citado por Drout e Wynne (2000:107) do trabalho de James Obertino, segundo quem *O Senhor dos Aneis* deve ser lido como uma alegoria cristã, uma vez que o cristianismo teria sido a principal fonte de Tolkien. Temas como o cristianismo e o problema do embate entre bem e mal marcam grande parte dos trabalhos críticos sobre Tolkien. Ainda que esse tema seja importante e presente na obra, a maior parte dos críticos teria se utilizado disso para, como dizem Drout e Wynne (2000:218), se aventurar em “excursos filosóficos ou teológicos amadores”. E provavelmente, o segundo é o tema mais recorrente. Por isso, o marco diferencial no criticismo teria vindo com a publicação de *The Road to Middle-earth*, de Tom Shippey em 1982 e da expansão de sua crítica em *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*. Shippey, filólogo e medievalista como Tolkien, é reconhecido como um dos críticos mais importantes de Tolkien depois de Auden, juntamente com o biógrafo do autor, Humphrey Carpenter. Nestes livros, Shippey expande a análise sobre o trabalho de Tolkien, não tentando justificar sua importância a partir dos temas gerais da luta entre bem e mal, mas pelo conjunto de pequenos fatos filológicos numa combinação de proposições lógicas, o que seria, para ele, o responsável pelo prazer em se ler a obra de Tolkien. Além disso, Shippey cinde com a mania crítica de se debruçar sobre questão do bem e do mal na obra de Tolkien, pois considera que este problema está presente não só na obra de Tolkien, mas na obra da maior parte dos autores do pós-guerra, citando C.S. Lewis, Orwell, T. H. White e William Golding. Entretanto, Shippey passa muito tempo - de acordo com Drout e Wynne (2000) -, tentando convencer os possíveis leitores de seu trabalho a levar Tolkien a sério, o que marcou grande parte do trabalho crítico sobre Tolkien ao longo dos 20 anos seguintes à publicação do livro de Shippey. Segundo Drout e Wynne, quando os críticos de Tolkien citam alguma bibliografia, o livro de Shippey aparece na maioria das vezes.

Drout e Wynne discutem a relação de Tolkien com os círculos literários de sua época. O autor, assim como C.S. Lewis, não fazia parte dos círculos influentes da literatura inglesa do Século XX, que deram as normas para o literary establishment da época, como o círculo de Bloomsbury, por exemplo. E, segundo eles, a maior parte dos críticos de Tolkien “estava entre as boas conexões dentro daquele mesmo *literary establishemnt*. Assim, muito do desafeto crítico em relação a Tolkien pode vir da ameaça de seus trabalhos à hegemonia

cultural de seu *establishment*”⁴⁴ (2000:113). Curiosa afirmação, se tomarmos como exemplo o fato de que Raymond Williams tem um texto dedicado ao grupo de Bloomsbury e algumas linhas dedicadas a Tolkien; linhas não muito simpáticas que reproduziremos mais adiante. E Drout e Wynne continuam, trazendo a hipótese de Shippey de que essa crítica negativa de Tolkien, por parte dos círculos relacionados ao establishment, deve ser pensada também como uma crítica política, relacionada à popularidade massiva do autor, alguém que literariamente era tão educado quanto Joyce ou Eliot.

Além de *Road to Middle-earth* e *Author of the Century*, outra crítica que marcou os estudos sobre Tolkien foi o livro de 1979 *Tolkien's Art: A Mythology for England*, de Jane Chance, livro no qual a autora explora o que costumeiramente consideramos o plano literário de Tolkien, isto é, o de criar uma mitologia para a Inglaterra. O argumento básico de Chance é o de que Tolkien realmente queria criar um épico para a Inglaterra. Não porque a Grã-Bretanha – imperial, romana e normanda – não possuísse um, com raízes na Troia conjurada por Lazamão no *Brut* e expandida no *Troilus and Criseyde* de Chaucer, mas porque o ambiente rural de Warwickshire não possuía um. Os ciclos arturianos eram, para Tolkien, o mito de formação britânica, mas não inglês, uma vez que suas transmissões começaram nos ciclos normandos. Essa questão presente no plano literário da mitologia de Tolkien parece ser importante para pensarmos aquela hipótese citada por Drout e Wynne no parágrafo acima, no sentido de que a crítica, envolvendo um caráter político, envolve um desdém de Tolkien pelas preocupações às quais ele se voltava como escritor. Sua crítica negativa envolve de fato uma questão ideológica. Os marxistas da década de 60 condenaram *O Senhor dos Aneis* por não retratar a luta de classe e *O Hobbit* por colocar no centro da atenção um herói que passa o dia inteiro comendo e fumando, atitude um tanto quanto burguesa.

A resposta política à obra de Tolkien pode ser melhor compreendida através de um artigo de Patrick Curry, professor pesquisador do Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Gales em Lampeter e estudioso de Tolkien. Em seu artigo *Tolkien and his Critics: a Critic*, Curry traça as principais críticas feitas à obra de Tolkien. Embora ele se debruce na crítica à resposta negativa de Tolkien, a compilação de parte da recepção de Tolkien nos ajudará a compreender o contexto em que a obra acabou por se inserir.

⁴⁴ [...] were among the well-connected in that same literary establishment. Thus much of the critical disaffection with Tolkien may come from his works' threatening the cultural hegemony of this establishment (Tradução livre).

Segundo Curry, as más críticas podem ser englobadas em algumas categorias embora no tempo em que a obra surgiu, as principais seriam o infantilismo e o quietismo. O infantilismo remete à crítica de Edmund Wilson, datada de 1956, em que caracteriza a obra de Tolkien como “lixo juvenil” (*juvenile trash*). Primeiramente, a obra de Tolkien é negativamente taxada de infantil. Tal estigma é repetido 20 anos depois por parte de um professor de Oxford, John Carey, que atacou Tolkien por sua falta de interesse nos autores que estariam trabalhando na nova moldagem que adquiria a literatura inglesa de seu próprio tempo (Curry, 2005).

Outro problema geralmente apontado em Tolkien – de acordo com Curry - é o de que ele assume uma posição sexista em suas obras, sendo claramente machista, dada a falta de personagens femininas e sua pouca importância. Não desconsiderando a centralidade masculina da obra, esse argumento é muito discutível ao tomarmos personagens indispensáveis das obras de Tolkien como Galadriel, Lúthien, Arwen ou Eowyn, cuja profundidade é mais complexa do que a de muitos dos personagens masculinos.

Outro ramo ao qual teriam se desenvolvido as críticas negativas de Tolkien a partir do fim da década de 70, mas principalmente nos anos 80 e 90, é a de que sua obra possuiria um cerne racista, uma vez que muitos dos inimigos da Terra-Média vem do Sul e do Leste e são morenos e de olhos puxados, algo que teria sido chamado de “cartografia moral” (Curry, 2005:7) da obra de Tolkien. Aqui o risco é maior. Mas o próprio Tolkien discutiu essa possibilidade. Para ele, a Terra-Média não seria outra coisa que o nosso mundo em outro estado imaginativo. Sendo o Condado e os hobbits a personificação do espírito inglês, os inimigos viriam do Sul e do Leste – embora o inimigo em *O Hobbit* venha em parte do norte – pois essas foram as direções de onde sempre vieram os inimigos da Inglaterra, um país que, como na maioria dos países europeus, sempre esteve em guerra. Além disso, vale dizer que os tais inimigos não o são por vontade espontânea. Os homens de Rhûn e Harad (o Sul e o Leste), são escravos, mas também não são os únicos inimigos: vemos, ao longo da mitologia, a decadência dos reis de Gondor e Númenor (os grandes reinos dos homens), o próprio Condado se torna uma ditadura quando os companheiros hobbits chegam ao fim de sua jornada e os Nâzgul (os grandes comandantes de Sauron, o vilão de *O Senhor dos Aneis*), eram espectros de reis de diferentes povos decaídos em ganância. Um episódio interessante relacionado ao racismo se passou na vida de Tolkien. Quando da publicação de *O Hobbit*, os editores alemães pediram que, para que a obra fosse publicada, Tolkien mandasse uma carta

certificando que era ariano, ao que Tolkien respondeu que infelizmente não possuía sangue semítico, o que sem dúvida teria sido uma vantagem para ele, dada a engenhosidade e intelectualidade dos judeus, e recusou-se a publicar a obra em alemão. Além do mais, uma das línguas criadas para os anões de sua mitologia era basicamente constituída de elementos semíticos, árabes e hebraicos; e os anões são os personagens principais de *O Hobbit*, companheiros de Bilbo, além de serem representados por Gimli em *O Senhor dos Aneis*. Para finalizar a crítica à concepção de que Tolkien era racista, toda a mitologia é entrecruzada por casamentos interraciais e resoluções de conflitos raciais.

Do lado marxista, que citamos a partir dos estudantes da década de 60, a crítica mais contundente talvez tenha vindo mesmo de Raymond Williams em *O Campo e a Cidade*. Reservaremos essa crítica para o próximo capítulo, pois ela nos ajuda a entender a posição de Tolkien no establishment literário inglês, mas para nos adiantarmos um pouco, Williams posiciona Tolkien no rol dos escritores georgianos, cuja literatura pode ser resumida a uma nostalgia campestre.

Aliadas à crítica marxista, vieram as acusações de quietismo por parte de Tolkien, algo curioso ao se pensar que eram os hobbits de Tolkien que acompanhavam as manifestações hippies da contracultura da década de 60 e nas manifestações dos ativistas ingleses em Newbury e Berkshire quando da publicação do artigo de Curry. Curry cita outra situação interessante. Maria Komenkovich foi provavelmente a primeira estudiosa russa de Tolkien – Tolkien circulava na URSS na forma de *samizdat* – e relata o seguinte: “Leitores ocidentais devem entender que, para nós, Tolkien nunca foi uma forma de ‘escapismo’. Quando os hobbits riam da ‘distribuição’ absurda, nós de forma alguma ríamos, porque a mesma coisa causava milhões de mortes em meio aos camponeses na URSS dos anos 1920. Quando Aragorn segurou alto a pedra-élfica na despedida dos hobbits, nós nos sentimos desesperados porque não tínhamos nenhuma esperança de vencer nossa batalha em casa” (Curry, 2005:12).

Já do lado do estruturalismo, Curry cita a crítica de Christine Brooke-Rose, professora de literatura na Universidade de Paris. Sua crítica envolve considerações como as de que Legolas e Gimli não possuem um papel funcional e que mapas e apêndices à obra são meras “compensações semiológicas” (*semiological compensation*) (18). Ao mesmo tempo, seu texto é repleto de erros de grafia. Nomes de personagens são escritos errados (Sam Gamgee e não Sam Gamgee; Belin e não Balin; Montanha de Moria e não Minas de Moria etc.), e comete erros crassos relativos à própria lógica da história ao dizer que Elrond é irmão de Arwen (na

verdade ele é seu pai) e que Gandalf, ainda que mago, não faz mágica (ele salva todos os personagens nas Minas de Moria graças à magia e ainda por cima renasce da morte). Tudo isso faz com que Curry, aparentemente com razão, não se dê ao trabalho de desenvolver uma resposta à crítica que ele diz ser estruturalista.

As análises de Tolkien acabaram por tomar proporções políticas a partir da década de 80. Há uma série de discussões, citadas por Drout e Wynne (2000), entre críticos que pretenderam discutir a obra de Tolkien, principalmente *O Senhor dos Aneis*, a partir de questões políticas em parte expostas a partir de leituras alegóricas da obra, isto é, a partir da leitura da obra como uma imagem representativa da realidade, como parece ficar claro quando se expõem as acusações de racismo ou sexismo. Patrick Curry (2005), por exemplo, acaba rebatendo as críticas de diversos analistas em nome de uma defesa que ele diz ser pós-moderna e ecológica. Hal Colebatch tenta, de acordo com a revisão bibliográfica de Drout e Wynne (2000), colonizar *O Senhor dos Aneis* para a direita. Em suma, o que parece acontecer, é que há sempre uma defesa de Tolkien. Os que criticam negativamente o autor não chegam sequer a considerá-lo importante, e os que o consideram importante são incapazes de uma revisão que não envolva uma defesa ou uma apologia.

Poucas análises, entretanto, se debruçaram sobre o estilo e a forma dos textos. À exceção de trabalhos como *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, de Verlyn Flieger. Se Shippey explicou a forma que Tolkien trabalhou, Flieger explicou o objetivo que tinha em mente. Como explicam Drout e Wynne (2000), Flieger se debruçou sobre o plano literário de Tolkien a partir de suas concepções linguísticas advindas da filologia. Algumas dessas ideias teriam vindo da influência de um dos membros do Inklings, Owen Barfield, que transmitiu a Tolkien a ideia de que a linguagem estaria continuamente se fragmentando e que os significados das palavras estavam se tornando mais e mais especializados na medida em que os humanos continuavam a se desenvolver e entender sobre seu ambiente e si mesmos. Tolkien teria tomado essa visão como semelhante àquela do logos original, do Deus como Verbo, descrito no evangelho de São João. Não só, Tolkien passou a ter em conta que palavras seriam agentes de percepção que nos permitem captar os fenômenos. Criar novas palavras seria então um trabalho de criação de significado profundo.

Drout e Wynne resumem sua revisão bibliográfica com a consideração de que o bom criticismo literário evitará o *argumentum ad populum* e colocará a menor ênfase possível nas vendas, pois se o trabalho de Tolkien é bom “(por que lê-lo ou criticá-lo caso contrário?)”

(Drout; Wynne, 2000:125). Em geral, isso seria, segundo eles, um academicismo sociológico que não explicaria muita coisa. O criticismo só se tornaria sério se os críticos passassem a ler uns aos outros, de que modo isso não implica um aporte sociológico, entretanto, os autores não deixam claro.

A verdade é que o material que conseguimos compilar para um estudo da recepção crítica de Tolkien mostra exatamente que o que Drout e Wynne disseram ser dispensável é necessário para que entendamos um autor como Tolkien. Pois a verdade é que, como vimos com Pierre Bourdieu, o sucesso comercial e o aporte popular de uma obra, ainda que o sucesso não seja algo inicialmente programado, dizem muito a respeito da legitimidade de um autor dentro do campo literário, editorial ou acadêmico, pois esses três campos – principalmente o primeiro e o último – parecem fortemente ligados entre si. Pois o que Pierre Bourdieu mostra não está relacionado à qualidade ou falta de qualidade de uma obra, mas sim de que modo uma obra ou outra, dados seu momento histórico, a condição de sua produção – tanto no sentido de possibilidade de sua existência como texto, por parte do autor, quanto no sentido de sua existência pública como livro, por parte do editor – e a trajetória relacionada a sua existência, tornam-se ou não obras reconhecidas como parte fundamental de um campo, entrando para o cânone da literatura como os livros indispensáveis, sem os quais não se conhece a história da literatura. Essa postura é repercutida e é repercussão de nossos *habitus* e estilos de vida, isto é, pelo que escolhemos ler, expomos nossa posição no mundo social. Assim, o popularesco ou o massivo em geral não são reconhecidos ou legitimados. Isto não significa necessariamente que o massivo e o popular não possuam qualidade. Significa somente que eles não possuem os recursos necessários para se tornarem dominantes.

Na realidade, a luta por legitimação em Pierre Bourdieu é próxima ao que Raymond Williams relaciona à questão da hegemonia de Gramsci, transportada por ele à cultura literária. Perguntemos de onde vêm os críticos de Tolkien, tanto citados aqui quanto citados pelos próprios críticos, e veremos que em termos de legitimidade e pertencimento à tradição literária inglesa contemporânea contaremos apenas com W.H. Auden e C. S. Lewis, escritores incentivadores de Tolkien, mas que se inseriram, eles mesmos, muito mais no *establishment*. É curioso notar que em 1961, Lewis indicou Tolkien ao Nobel de Literatura, conforme anunciou o *The Guardian* de 05 de janeiro de 2012. De acordo com o periódico, por meio de documentos ainda não classificados, em 1961, Tolkien teve sua candidatura recusada pela Academia Sueca por sua “prosa de segunda mão”. Os trabalhos de comitê permaneceram um

mistério durante 50 anos e um repórter sueco, Andreas Ekström, investigou o conteúdo dos documentos quando de sua divulgação pública, logo no mês de janeiro. Tolkien foi indicado por Lewis e o juiz da candidatura, Anders Österling, julgou que sua prosa não possuía de maneira alguma o nível de uma narrativa de qualidade. (Flood)⁴⁵. O júri também recusou as candidaturas de Lawrence Durrell, Robert Frost, Graham Green e Alberto Moravia para laurear o iugoslavo Ivo Andric, graças “à força épica com a qual traçou temas e tratou os destinos humanos a partir da história de seu país” (*idem*). Sendo assim, o renome de Tolkien manteve-se no estrato dos best-sellers. Vale tomar a observação de Curry (2005:2) de que em algumas histórias da literatura inglesa, como na *Oxford Companion to English Literature* de Margaret Drabble, de 1985, Tolkien toma o lugar de exatas 13 linhas dentre 1154 páginas, na *Oxford Concise History of English Literature* de Drabble e Stringer, de 1996, a citação a Tolkien cai para 12 linhas entre 650 páginas e finalmente, na *Short Oxford History of English Literature*, de 1994, nenhuma linha das 678 páginas cita o autor.

A posição de Tolkien no campo literário pode ser melhor compreendida a partir da compilação de ensaios críticos realizada em 1968 por Neil D. Isaacs e Rose A. Zimbardo, professores da Universidade Notre Dame. O volume reúne ensaios de C.S. Lewis, W.H. Auden, Marion Zimmer Bradley entre outros intelectuais e já se vê na introdução ao livro o debate da questão sobre a possibilidade de se escrever crítica literária sobre Tolkien. Em *On the Possibilities of Writing Tolkien Criticism*, Isaacs (1976) põe em questão o fato de que – diferentemente do que vimos acontecer com o autor após a adaptação cinematográfica da obra – o sucesso de Tolkien não se deu por meio de jogadas publicitárias ou investimento de marketing por parte das editoras. Misturando uma acolhida calorosa por parte do gosto popular a uma crítica ambígua, dividida entre o acolhimento e a repulsa, a defesa sentimental e o ataque racional, a obra de Tolkien adquiriu um valor único, cortado pela tentativa de outorgar ao autor valor canônico ou de mantê-lo como fenômeno massivo, algo que se fortaleceu ao longo dos anos, com a criação dos clubes de fãs. Sempre faltou na crítica ao trabalho de Tolkien algo que viesse do próprio campo literário. Lewis e Auden foram, sem dúvida, os maiores avaliadores da obra de Tolkien, uma vez que concentraram seus esforços no valor propriamente literário da obra do autor. Mas Lewis provavelmente não foi levado a sério nesta crítica, dada sua amizade íntima com Tolkien e seu gosto também peculiar por literatura fantástica. Seu reconhecimento no campo literário vem muito mais de suas obras

⁴⁵ Disponível em <http://www.guardian.co.uk/books/2012/jan/05/jrr-tolkien-nobel-prize?INTCMP=SRCH> – acessado em 04/07/2012.

teológicas do que de seus romances fantásticos. Ainda que *As Crônicas de Nárnia* seja considerado um clássico infantil contemporâneo, graças ao estigma da literatura infantil, a obra “inteligente” ou “valorosa” de Lewis continua sendo considerada aquela relacionada a suas considerações sobre religião e moral. Do outro lado, Auden, ainda que tenha sido grande incentivador de Tolkien, dedicou apenas um texto acadêmico ao autor, também presente na compilação de Isaacs e Zimbrano, intitulado *The Quest Hero*, transcrição de uma palestra na Universidade do Texas em 1962. O restante de seus comentários se resumiu a colunas de cadernos literários de jornais.

Parece que a posição de Tolkien acabou relegada a um segundo plano dada a sua recepção primeira. Dividido entre o sucesso massivo e um plano de literatura restrito aos membros de seu grupo, as atenções a Tolkien parecem ter sido desde o primeiro momento, parciais. Seja para atacá-lo, como quando foi acusado de escrever “lixo juvenil”, ou para defendê-lo, como quando Auden chegou a declarar que julgaria o gosto literário das pessoas de acordo com o que pensassem de Tolkien, as críticas sempre tiveram um aporte muito passional. Em geral, os que o atacam querem reforçar seu caráter massivo e os que o defendem querem mostrar que, apesar de seu sucesso massivo, sua obra tem valor.

Um argumento não exclui o outro. Se tomarmos o ponto de vista de Pierre Bourdieu, o caráter mercadológico que a obra de Tolkien adquiriu de fato não o garante o capital necessário à sua legitimação dentro do campo literário, uma vez que ele faria parte de um gosto reproduzido pela maior parte das esferas sociais, demonstrando, dessa forma, um capital pouco específico e, logo, pouco distintivo. Mas é preciso lembrar que o campo literário, como campo à parte, possui o diferencial de pertencer a uma conjunção de campos que não garantem totalmente a forma de legitimação daquilo que a ele pertence. Pierre Bourdieu não está depositando sua atenção no valor “interno” de uma obra, isto é, não faz uma análise dos textos literários, mas simplesmente do lugar que esses textos passam a ocupar no mundo a partir do momento em que se tornam um produto de consumo trazido à tona por uma lógica econômica que tem em vista o lucro tanto financeiro quanto simbólico para atingir a distinção e a legitimação. Talvez seja exatamente isso o que torna difícil levar adiante a interpretação de um autor a partir do método de Pierre Bourdieu. O sociólogo está ciente de que as posições ocupadas nos campos, os gostos e os *habitus* são produtos históricos, e inclusive demonstra isso a partir da formação do campo literário francês, mas deixa em aberto a experiência histórica que causa a transformação dos *habitus*, isto é, deixa em aberto a própria análise dos

fenômenos enquanto fenômenos históricos para além do contexto da lógica da economia simbólica. Queremos dizer com isso o seguinte: se os *habitus* e os gostos são formações históricas, o que num momento é dado como legitimante e distintivo no momento seguinte pode cair por terra. É preciso, portanto, levar em conta o problema histórico que leva a essa mudança no contexto maior de uma análise historiográfica. Essa parece ser a dificuldade que Pierre Bourdieu encontra ao considerar o campo literário um campo à parte, isto é, um campo diferente da maioria. As noções de gosto e sensibilidade, afinal, nasceram com a burguesia, como mostramos com Williams no capítulo anterior. E isso parece ser o suficiente para que indagemos se, ao lidarmos com uma sociedade estratificada como é a sociedade contemporânea, podemos julgar o campo literário a partir do juízo do gosto. Operar pela lógica de um discurso que historicamente parte dos dominantes, é em parte, reproduzir a lógica dominante.

A literatura aparece num primeiro momento como condição de uso, muito mais do que de produção e é neste sentido que C.S. Lewis, em *Um Experimento na Crítica Literária*, dirige seu pensamento. Segundo Lewis – que chega a usar o termo “campo literário” – o trabalho do crítico, se não realizado de forma apropriada, torna-se um juízo e “torpeza moral”, não faltando, no campo dos literariamente letrados, “um percentual nada desprezível de ignorantes, mal-educados, imaturos, pervertidos e truculentos” (2009:12). O aficionado da cultura, como lembra o autor, pode ter muito mais valor do que o caçador de status. O processo de legitimação de um autor não se dá sem a recepção crítica de sua obra, o que significa que, em grande parte, a legitimação de uma obra advém não pelo mérito pessoal do autor, mas pelo mérito daqueles que o leram como avaliadores, que muitas vezes o fazem buscando a própria legitimação.

Graças àquilo que Lewis chama de puritanismo da crítica, o escritor resolve ignorar o termo “sério” para debater literatura. Se o crítico resolve avaliar a literatura, é preciso, ao mesmo tempo, diz Lewis, avaliar a leitura que se faz. Ou seja, retornar àquele valor de literatura como uso e não só como produção. Algo comum no campo da estética universitária de hoje em dia é visto também por Lewis quando da redação de seu texto:

[...] estamos gerando uma raça de jovens que são tão solenes quanto os irracionais [...]; tão solenes quanto um rapaz escocês de dezenove anos, filho de um pastor presbiteriano, numa *sherry party* inglesa, que soma todos os elogios como confusões e todas as brincadeiras como insultos. Homens solenes, mas não leitores sérios; eles não deixaram

sua mente aberta de forma justa e honesta, sem preconceitos, para os trabalhos que leram. (Lewis, 2009:16)

Assim, a exigência de realismo ou moral na literatura é não só histórica a partir dos pontos de vista políticos, mas também como forma de leitura. A literatura é um fenômeno que não foge à moda e os críticos, legitimados como porta-vozes, creem-se distintivos eternos, quando na verdade suas posições e modos de percepção são produtos históricos sujeitos à mudança. No caso de Tolkien, as posições críticas giraram em suma, em torno daquilo que era feito com sua obra pelo “povo”, uma vez que seus livros caíram no gosto popular. O que pautou a crítica – ou a falta de crítica – em torno de Tolkien foi a ideia de que a literatura *significa*, muito mais do que a ideia de que a literatura *é*. Na década de 10 do Século XX, gostar de Lamb, como lembra Lewis (94), seria considerado um ponto contra qualquer um, assim como gostar de Tennyson na década de 1930. Na década de 1960, entretanto, momento em que Lewis escrevia seu ensaio⁴⁶, ambos os autores eram aceitos.

Como lembra Pierre Bourdieu (2009d), no campo literário que tenha conquistado um alto grau de autonomia, o sucesso “popular” acarreta uma forma de desvalorização e desqualificação do produtor, pois o “popular” é, por vezes, uma resistência à voz legitimante do crítico e este mesmo popular, negativo e “vulgar”, “define-se, antes de tudo, como o conjunto de bens e serviços culturais que representam obstáculos à imposição de legitimidade pela qual os profissionais visam produzir o mercado (assim como conquistá-lo)” (182). Por outro lado, a maior parte dos discursos pronunciados a favor do “povo” vieram da parte de produtores que ocupam uma posição dominada no campo de produção, como o caso de Tolkien bem mostra. “Pode-se objetar que é possível sair desse jogo de espelhos pela pesquisa direta. E pedir ao ‘povo’ que de algum modo seja o árbitro nas lutas dos intelectuais a seu respeito. Mas tudo o que dizem as pessoas comumente designadas como ‘o povo’ é realmente ‘popular’?” (Bourdieu, 2009d:185). A tendência que os críticos de Tolkien tiveram de tentar legitimar Tolkien a partir do que seus maus críticos o acusaram só legitimou a dominação e não legitimação da obra do autor dentro do campo literário. Isto é, a apologia à massa e a desculpa de que o povo tem algo a dizer e, por isso, Tolkien merece respeito simplesmente afirmou o que distingue a obra do autor como dominada. Por outro lado, a tentativa de se apropriar daquilo em que ela parece “vulgar” – ou seja, a literatura fantástica de Tolkien frente à literatura séria do establishment de sua época – a partir das críticas de Auden,

⁴⁶ Um Experimento na Crítica Literária é de 1961.

principalmente, e Lewis, fez com que a obra de Tolkien não afirmasse seu status “popular” e “vulgar”, mas, ao contrário, elevasse sua posição mostrando como a obra é repleta de elementos exigidos para a legitimação. Talvez a dificuldade em se entender isso resida no fato de que a resistência, como diz Pierre Bourdieu (2009d:187), situa-se em terrenos muito diferentes

[...] do terreno da cultura em sentido estrito – onde ela nunca é obra dos mais despossuídos, o que testemunham todas as formas de ‘contracultura’, que [...] supõem sempre um determinado capital cultural. E ela adquire as formas mais inesperadas, a ponto de permanecer quase invisível para um olho cultivado.

De modo que a obra de Tolkien, à exceção de Lewis e Auden, talvez não tenha sido criticada a partir das questões mais importantes. Antes de passarmos a essa análise, analisaremos rapidamente, a título de mais um exemplo para a teoria de Pierre Bourdieu, a situação da obra de Tolkien no Brasil.

2.2 Um caso paralelo: Tolkien no Brasil

No Brasil, o investimento em bens de cultura teve sua trajetória iniciada mais ou menos na década de 20, momento em que o país começa a sofrer um intenso movimento reivindicatório que distingue a época como uma época de transição para o golpe de Estado que eclodiria em 30. Com o fim da Primeira Guerra, em 1918, o país passou a receber as vanguardas dadaísta, surrealista, cubista, futurista etc., renovando o debate artístico intelectual, que se alia ao crescente aperfeiçoamento da infra-estrutura de divulgação dos produtos culturais. A modernidade e o desenvolvimento que se almejava, contudo, se concretizaram somente em alguns grupos sociais. Assim sendo, o investimento que começava a se produzir num mercado de bens culturais encontrou um de seus pontos definitivos, segundo Renato Ortiz (1989:114), com o golpe de 1964, movimento que, segundo ele, “[...] apontou para mudanças profundas no nível econômico, aprofundando as medidas tomadas no governo Juscelino e consolidando o ‘capitalismo tardio’, o que fortalece ‘o parque industrial de produção cultural e o mercado de bens culturais’”.

Percebendo o potencial de influência dos novos meios de comunicação em massa como a TV, o governo militar lançou mão de um grande investimento em tecnologia e distribuição em território nacional para a consolidação de seu plano de integração nacional.

Neste momento, o setor empresarial brasileiro constitui uma parcela política importante, uma vez que se pode observar, tomando como exemplo o campo editorial, o financiamento do IPES (Instituto de Pesquisa Social e Econômica), por esse mesmo setor, com participação de grupos como a AGIR, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, José Olympio, Vecchi, Cruzeiro, Saraiva e GRD. Afinal é a partir de 1966 que um incentivo real é dado à fabricação de papel bem como se facilita a importação de maquinário para a edição, o que possibilita a percepção de uma gama de interesses comuns entre o Estado autoritário e o setor empresarial do livro. Tomando como ponto de partida o ano de 1966, num intervalo de 12 anos, ou seja, até 1980, pode se observar um crescimento de 83% no número de exemplares de livros no Brasil.

Ano	1966	1974	1976	1978	1980
Exemplares (em milhões)	43,6	191,7	112,5	170,8	245,4

É neste intervalo de expansão do campo editorial que Tolkien é publicado pela primeira vez no Brasil pela Editora Artenova.

Quando foi fundada, a Artenova publicava autores inéditos no Brasil, mas pouco conhecidos, o que fez com que atingisse certo prestígio, a partir de 1969, transformando a necessidade de sobrevivência em virtude, como diz Pierre Bourdieu (1999), saindo do jogo das grandes editoras por *best-sellers* internacionais ao publicar autores como Anthony Burgess, Saul Bellow, Raymond Chandler, Kurt Vonnegut Jr., Nikos Kazantzakis, além de conseguir publicar os brasileiros Rubem Fonseca, Clarice Lispector e João Ubaldo Ribeiro. Além disso, a Artenova participou de iniciativas para fomentar a venda de livros em bancas de jornal e ajudou a popularizar o livro em edição de bolso, lançando neste formato diversos títulos, bem como os quadrinhos de Charlie Brown.

A publicação de Tolkien no Brasil poderia ser vista em dois momentos. O primeiro seria o de sua primeira publicação no Brasil, da qual se tem pouca informação. E o segundo diria respeito à reprodução da obra pela Editora Martins Fontes em versão retraduzida por Lenita Rímoli Esteves, Almiro Pisetta e revisão técnica e consultoria de Ronald Eduard Kyrmse, membro da *Tolkien Society* e do grupo linguístico *Quendily*, considerado o maior conhecedor de Tolkien no Brasil e que, ironicamente, não conheceu Tolkien nem por *O Hobbit*, nem por *O Senhor dos Aneis*, mas por uma versão em inglês de *O Silmarillion*. Este

trio também faria a tradução de *O Hobbit* no Brasil, a partir da 4ª. edição do texto em inglês, de 1991.

A primeira edição de *O Hobbit*, entretanto, datada de 1976, foi traduzida por Luiz Alberto Monjardim, mesmo tradutor dos quatro últimos volumes de *O Senhor dos Aneis* da versão da Artenova. Segundo Laurence Hallowell (1982), a Artenova possuía 57 títulos em 1971. No ano seguinte, a editora já contava com 97 títulos. A produção caiu no decorrer dos anos e em 1981 a Artenova dispunha apenas de 30 títulos novos. O catálogo da editora chegou a constar, entretanto, de 500 títulos e a coleção de livros de bolso, lançada em 1973, era formada por *best sellers* internacionais, o que chegou a dar certo destaque à editora.

Assim, com a publicação de autores até então desconhecidos no Brasil, a edição publicada pela Artenova parece ter servido, no caso de Tolkien, como um desses “investimentos reais” que uma editora pode assegurar. A tradução, feita por Monjardim, se aproximava da tradução portuguesa, e os nomes próprios e geográficos da Terra-Média eram traduzidos livremente, sem fidelidade à lógica e à gramática das línguas criadas por Tolkien, um dos pontos principais para a retradução realizada pela Martins Fontes na década de 90.

Entretanto, a Artenova se encontra inativa desde a década de 80 e os direitos de publicação das obras de Tolkien foram comprados pela Martins Fontes Editora, de São Paulo⁴⁷. É com as publicações deste momento, com traduções diferentes, que as obras de Tolkien começaram a ganhar destaque no mercado literário, tornando-se posteriormente *best-sellers* nacionais.

É difícil encontrar informações sobre a primeira publicação das obras de Tolkien no Brasil e mais difícil ainda encontrar informações relativas à recepção da obra no país. Não obstante, dada a quase nula produção acadêmica relativa à obra, não é difícil chegar à conclusão de que, criticamente, quase nenhuma atenção foi posta sobre a literatura do autor. Se verificarmos no acervo digital da Revista Veja, a primeira menção a Tolkien será como uma citação em matéria de 11 de julho de 1973 sobre o lançamento de *O Golem*, de Gustav Meyrink (Ferraz)⁴⁸. Já a segunda aparição de Tolkien na coluna literária da revista, diz respeito ao lançamento de *A Terra Mágica*, título dado então ao primeiro volume de *O Senhor dos Aneis. A Sociedade do Anel*. Segundo a matéria, a epopeia seria uma “espécie de Odisseia

⁴⁷ Não foi possível encontrar a data precisa da compra dos direitos da obra.

⁴⁸ Saindo do Porão. **Revista Veja**. 253. Disponível em. <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012).

revista por um Lewis Carroll delirante” (Ferraz)⁴⁹. De 1975, uma referência a Tolkien voltará a ocorrer em 1982 e daí somente em 1997 e novamente em 12 de janeiro de 2000, para anunciar o lançamento de *O Silmarillion*⁵⁰. Um fator parece ter alavancado o sucesso de Tolkien no Brasil. Com a explosão do “fenômeno Harry Potter” no Brasil, principalmente a partir do ano 2000, a obra de Tolkien voltou a ganhar certo destaque, sempre sendo citado como referência à J.K. Rowling. Aliando-se a isso a produção das adaptações cinematográficas de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien voltará a aparecer nas colunas da Revista Veja na lista dos livros mais vendidos. Em 6 de junho de 2001, *A Sociedade do Anel*, apareceu pela primeira vez na coluna dos livros mais vendidos ocupando a 8ª posição⁵¹. Em edição de 11 de Julho de 2001, a Veja já apresentava uma matéria de 3 páginas dedicada à ansiedade causada pela espera do primeiro filme da saga (Boscov)⁵². Já em 22 de agosto de 2001, o livro voltará a aparecer na lista dos mais vendidos da semana, desta vez em 5º lugar, enquanto o volume único aparecerá, na mesma lista, na 10ª posição. A referência seguirá recorrente ao longo dos anos seguintes, e em 13 de março de 2002, o volume único atingirá o topo da lista, seguido pela edição de *Contos Incabados* na 3ª posição⁵³.

Tudo indica que, dado o sucesso das adaptações cinematográficas, as atenções foram postas em Tolkien mais uma vez graças ao apelo popular que sua obra provocou, tornando-se um *best-seller* nacional e se por um lado uma produção acadêmica sobre a obra de Tolkien quase não existe no Brasil, por outro existe um laço comum entre os leitores da obra no país e os leitores do restante do mundo: a existência de grandes grupos de fãs que se reúnem, discutem suas obras, estudam os idiomas criados pelo autor, vestem-se e interagem entre si como os personagens, criam *alter egos* e peregrinam até o túmulo do escritor; realizam festas de aniversário para os hobbits, produzem artefatos como anéis, pingentes e pulseiras. No Brasil, por exemplo, a mais famosa comunidade é a Valinor, mas há também a *Tolkien*

⁴⁹ . Os Hobbits. **Revista Veja**, 336. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

⁵⁰ Veja Recomenda. **Revista Veja**. 1631. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

⁵¹ Os Mais Vendidos. **Revista Veja**. 1703. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

⁵² Sob o Feitiço do Anel. **Revista Veja**. 1708. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

⁵³ Os Mais Vendidos. **Revista Veja**. 1742. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

Society Brasil, filial da *Tolkien Society International*, que, no reino Unido, é registrada como uma fundação educacional sob o número de registro 273809⁵⁴.

É a partir das adaptações cinematográficas que a obra passa a ser extensamente conhecida no Brasil, uma vez que grande parte da população assistiu aos filmes. Entretanto, a leitura e a dedicação à obra de Tolkien continuam reclusas a um grupo que, ainda que seja grande, se comporta em relação à obra menos como se esta fosse uma peça literária de valor do que como uma peça de idolatria e até certo fanatismo. Os grupos de fãs se preocupam mais em trazer à tona aquilo que Tolkien chamou de Mundo Secundário do que em estudar as ideias ou valores contidos no plano literário do escritor. Em termos gerais, é preciso identificar a qual classe social se homologa o estilo de vida daqueles que consomem a literatura de Tolkien. No caso brasileiro, é preciso que destaquemos um problema: há uma grande resistência em aceitar a literatura fantástica de Tolkien como literatura “de fato”. Há um juízo de gosto aí implícito que pode servir como argumento para o juízo de valor de formação. Parece ser vergonhoso admitir um gosto incomum.

Isto nos leva a voltar àquelas comunidades de fãs às quais nos referimos antes, que por algum tempo contaram com a publicação de uma revista mensal: *O Universo Fantástico de J.R.R.Tolkien*, que teve 12 edições, de novembro de 2001 a agosto de 2003, graças a atrasos por prováveis questões editoriais. Basicamente, as edições buscavam destrinchar as obras do autor, dedicando a cada número uma questão. Assim, por exemplo, o primeiro número introduzia a obra, apresentando os enredos e descrevendo a geografia e os povos, seguindo o mesmo roteiro praticamente até a última edição, oferecendo algumas listas de personagens para RPG, endereços virtuais, entrevistas com os atores dos filmes ou com os tradutores brasileiros além de curiosidades.

Um meio que com certeza obteve mais sucesso foi a organização da comunidade de fãs na internet, principalmente na Valinor, que trata de tudo “sobre J.R.R. Tolkien, *O Senhor dos Aneis* e *O Hobbit*”, conforme o subtítulo do site. O sítio é bem organizado e dividido em 8 seções – algumas das quais se subdividem outra vez – que se reúnem como categorias referentes a: produção das adaptações cinematográficas, cartas e textos de Tolkien, textos escritos por fãs, baseados nas obras do autor, curiosidades, enciclopédia, galeria de imagens e uma curiosa área sobre textos e ensaios. Esta coluna compõe-se de artigos em sua maioria sem valor acadêmico, mas preocupados com a discussão das obras e da vida do autor.

⁵⁴ <http://www.tolkiensociety.org/> - acesso em 04/11/2011

Encontram-se, entretanto, alguns estudos curiosos, reproduzidos de anais e resumos de textos apresentados em eventos. Num artigo curioso reproduzido no site, é discutida a questão das traduções das obras de Tolkien, numa leitura em certo ponto comparativa das traduções portuguesa e brasileira de *O Senhor dos Aneis*. Segundo os autores, após coleta de dados por meio de questionário, leitores brasileiros que tiveram contato com ambas as traduções – ambas as traduções brasileiras seriam levadas em conta no questionário – preferem a tradução portuguesa ao invés da brasileira, uma vez que é um texto mais rico e poético, segundo os leitores, que ajuda a “entrar no clima da obra”, sendo a tradução brasileira uma leitura mais fácil. Uma das conclusões a que chegam os autores é de que os leitores brasileiros preconizam acima de tudo “a poeticidade e o ar fantástico desse mundo” (El-Jaick et al.:109). Outro ponto de destaque do site é o fórum, que reúne discussões entre os membros da comunidade geralmente girando em torno das questões internas da obra como a peculiaridade dos idiomas criados pelo autor, detalhes sobre os filmes e encontros (de 12 a 15 de novembro de 2011 foi realizado o XII Encontro Nacional Valinor para comemorar os 10 anos de existência da comunidade). Outro ponto curioso é notar que grande parte dos membros se dá nomes élficos ou copiados de personagens dos livros ou inventados de acordo com os léxicos publicados no *Silmarillion* ou nos *Contos Inacabados*. Muitos membros devem inclusive estudar os idiomas élficos a partir dos célebres dicionários disponíveis para download na internet.

O caso de Tolkien comprova a relativa independência do campo literário. Ainda que Tolkien tenha sido um sucesso comercial, sua aceitação popular não teve como origem um *boom* comercial e esse mesmo sucesso comercial também não garantiu uma consagração social além do grupo de fãs composto por pessoas de diversas frações de classe dentro das quais muitas eram conhecedoras da obra antes mesmo de sua tradução brasileira. O mesmo vale para a consagração dentro do campo intelectual. Não há um reconhecimento intelectual da obra de Tolkien em nosso país. Basta verificarmos o número de pesquisas envolvendo a obra do autor. Na PUC de São Paulo, por exemplo, até a redação desta pesquisa, encontrava-se no acervo da biblioteca Nadir Kfoury Gouvêia somente uma dissertação de mestrado relacionada ao autor. Na biblioteca de teses da Universidade de São Paulo, a pesquisa sob o termo “Tolkien”, indica 30 resultados, mas somente um terço trata diretamente da obra do autor. No acervo da biblioteca da PUC Minas encontra-se um título acadêmico relacionado ao autor, um artigo da Revista do Instituto de Filosofia e Teologia do Mosteiro de São Bento do

Rio de Janeiro. Nenhum artigo, tese ou dissertação são encontradas na biblioteca da UNIFESP.

Não só em termos de pesquisa acadêmica é difícil encontrar qualquer tipo de obra relativa a Tolkien. Pesquisando em catálogos virtuais de livrarias brasileiras⁵⁵, fomos capazes de encontrar 19 títulos relacionados ao autor, tanto de autoria brasileira quanto estrangeira. Além do baixo número, é interessante notar as editoras pelas quais tais obras são lançadas: 5 delas foram lançadas pela Martins Fontes, editora responsável pela publicação do autor no Brasil; 2 foram lançadas por editoras cristãs (Editora Mundo Cristão e Editora Bom Pastor), especialistas em obras de cunho evangelista; 2 publicadas por editoras esotéricas (Gilgamesh e Madras); 1 publicada por uma editora que alia “informação e diversão” e tem suas obras distribuídas nas escolas públicas do país através de programas governamentais – o site, porém, não diz quais – (Panda Books); 1 obra publicada pela Arte e Ciência, editora que se diz dedicada à publicação de estudos acadêmicos; 1 obra lançada pela Editora Record, na verdade um conglomerado editorial composto de “onze perfis diferenciados — Record, Bertrand Brasil, José Olympio, Civilização Brasileira, Rosa dos Tempos, Nova Era, Difel, BestSeller, Edições BestBolso, Galera & Galerinha”⁵⁶; 1 obra publicada pelo selo jurídico da editora Elsevier, valendo a observação de que o autor é um jurista de certo renome.

Se num primeiro momento analisamos as questões referentes ao campo literário e à legitimação e distinção a partir da sociologia de Pierre Bourdieu, tentando desvendar de que modo um autor é ou não reconhecido tomando como exemplo a recepção de Tolkien em seu país de origem e, brevemente, sua trajetória no Brasil, chegou a hora de analisarmos um pouco a trajetória de Tolkien a partir de sua vida e sua posição dentro do campo intelectual e literário inglês, não a partir de sua recepção, mas de sua proposta literária, sua vida na Inglaterra rural, sua passagem pela Primeira Guerra Mundial e sua concepção de mitologia a partir de sua proposta literária. Tomaremos para isso sua biografia, bem como a leitura de Raymond Williams e E.P. Thompson sobre a cultura inglesa. Faremos isso como nossa primeira tentativa de compreender a literatura de um autor que, apesar de não ser reconhecido, tem conquistado gerações de leitores desde a década de 30, tornando-se um dos autores mais lidos do mundo.

⁵⁵ As livrarias pesquisadas foram: Livraria Cultura, Livraria Saraiva, Livraria Siciliano. Uma lista com os 17 títulos encontrados se encontra no apêndice desta dissertação.

⁵⁶ <http://www.record.com.br/grupoeditorial.asp> - acessado em 26/11/2011

Capítulo 3 - Uma Peculiaridade Inglesa

O que escapa à exposição banal não é somente o conhecimento do valor e do caráter das obras, mas também, na mesma medida, o conhecimento da essência e da vida de seu autor

Walter Benjamin

3.1 De Bloemfontein a Oxford

No final do Século XIX, o Império Britânico passava por um período de transição. Vivendo relativamente em paz durante o reinado da Rainha Vitória, a pequena ilha se viu exposta a problemas que punham em risco sua estabilidade política, garantida a duras penas tanto externa quanto internamente. As Guerras Sul-Africanas foram um dos principais desafios do momento apresentados à estabilidade do Império e viriam a causar severas consequências econômicas ao país durante toda a primeira metade do Século XX. Causadas por problemas relativos à partilha das colônias Sul-africanas entre Reino Unido e Holanda, a Primeira Guerra Sul-Africana, também chamada de Primeira Guerra Bôer, foi travada entre dezembro de 1880 e março de 1881. Já a segunda, comandada na parte holandesa por fazendeiros nascidos africanos nas colônias do Transvaal e do Estado Livre de Orange, foi travada entre outubro de 1889 e maio de 1902 e ficou conhecida como a Guerra do Transvaal.

É exatamente no período de paz, entre uma guerra e outra, que vemos começar a história de J. R. R. Tolkien. Num dia de março de 1891 a embarcação *Roslin Castle* partia da Inglaterra para a Cidade do Cabo. Mabel Suffield, filha de uma família modesta de Birmingham de nome tradicional das *Midlands*, deixava sua terra natal para se casar com Arthur Reuel Tolkien, filho de um construtor de pianos da mesma cidade, proveniente de uma família de origem saxã, presente na Inglaterra provavelmente desde o Século XVII e com quem havia noivado em 1889. Em 1890, após tentar uma carreira no *Lloyds Bank* de Birmingham, Arthur Tolkien conseguira uma promoção no Banco da África, região que começava a se destacar pela descoberta de diamantes, e mudava-se para Bloemfontein, então capital do Estado Livre de Orange. Um ano depois, sua noiva o encontrou e eles se casariam no mesmo ano na Catedral da Cidade do Cabo. Em 1892, nasceu o primeiro filho, John Ronald Reuel Tolkien e dois anos depois, em 1894, Hilary Arthur Reuel Tolkien. Ambos os meninos eram bonitos e espertos e se desenvolviam bem, mas o tempo excessivamente quente e seco começava a fazer mal ao pequeno Ronald que já chegava perto dos 3 anos. Assim,

Mabel decidiu passar uma temporada com os garotos na Inglaterra, na casa dos pais. Como a viagem custava caro e o Banco se encontrava com muitas pendências, Arthur decidiu permanecer na África do Sul e encontrar a família após uma temporada. Sua viagem, entretanto, nunca se realizou. Arthur contraiu febre reumática e veio a falecer em 15 de fevereiro de 1896, sendo enterrado no dia seguinte no cemitério Anglicano de Bloemfontein, a 8000 quilômetros de Birmingham.

Mabel, agora viúva, precisava criar as crianças por sua conta. Sem dinheiro, Mabel contou por algum tempo com a ajuda de familiares, vivendo na casa dos pais, onde Ronald incorporava gradualmente o modo de vida dos Suffields junto ao avô e aos tios Willie e Jane. No mesmo ano, Mabel encontrou um lugar barato o suficiente para que vivesse independentemente com os filhos e com eles mudou-se para Sarehole, uma região a cerca de 2 quilômetros ao sul de Birmingham, onde o pequeno Ronald começou a desenvolver um gosto particular pela paisagem e pelo modo de vida dos campos ingleses. Em 1899, Ronald, agora com 7 anos, fez o exame de admissão para o *King Edward's*, o melhor colégio da região na época, onde seu pai também havia estudado. Ele falhou no exame, pois até então havia sido educado pela mãe, que lhe iniciara também no estudo das línguas, mas obteve admissão no ano seguinte, em 1900, sendo financiado por um tio da parte dos Tolkien particularmente amável à sua mãe, que havia se tornado católica junto à irmã, para desgosto tanto de sua família quanto a família de seu falecido marido, que deixaram de ajudá-la com as despesas.

A esta altura, a família havia saído de Sarehole e mudado para Moseley, um subúrbio de Birmingham cortado por uma estação de trem suja e barulhenta, que provavelmente só serviu a Ronald para que - lendo nomes como *Nantyglo*, *Senghenydd*, *Blaen-Rhondda*, *Penrhiwceiber* e *Tredegar* nos trens - entrasse em contato com a língua galesa, fundamental na sua formação intelectual e acadêmica. Moseley não satisfazia também a Mabel, assim como *St. Dunstan's*, a Igreja local. Em 1902, ela se mudou com os filhos para Edgbaston e os matriculou na *St Philip's School*, dirigida pelo Oratório de Birmingham, onde conheceu o Padre Francis Xavier Morgan, com quem desenvolveu uma grande amizade indispensável, permitindo inclusive que Ronald voltasse ao *King Edward*, uma vez que havia superado todos os seus colegas do *Saint Philip's* e se mostrava um excelente aluno.

Em 1904, Mabel foi hospitalizada e diagnosticada com diabetes, morrendo no mesmo ano, o que fez com que Ronald e Hilary passassem a morar num vilarejo próximo a Birmingham, aos cuidados do padre jesuíta Francis Morgan. Em 1908, enquanto moravam

numa pensão, John conheceu Edith Bratt, jovem três anos mais velha por quem se apaixonou. Mas seu preceptor, descobrindo um relacionamento secreto, proibiu que o jovem a visse até os seus 21 anos. A despedida foi triste, mas John resolveu obedecer ao homem que havia lhe dado tanto amor e dedicado tanto para seu aprendizado e sua formação decidindo se separar de Edith, a quem voltaria a ver só três anos depois. Em 1909, Ronald prestou seu primeiro exame de admissão em Oxford, mas falhou, tendo que esperar até dezembro do ano seguinte para tentar novamente. Em dezembro de 1910, ele foi premiado numa exibição sendo aceito na *Exeter College*, da Universidade de Oxford, onde iniciou seus estudos no outono do ano seguinte.

Em 1914, ano em que se iniciou a Primeira Grande Guerra, Tolkien e Edith noivaram e John se alistou no exército, ao ficar sabendo de um esquema no qual ele poderia treinar e continuar estudando. No ano seguinte recebeu com honras o diploma de licenciatura em Literatura de Língua Inglesa. Em 1916, John casou-se com Edith Bratt e foi, no mesmo ano, servir na França como segundo-tenente do 11º. Corpo de Fuzileiros de Lancashire. Tendo sobrevivido à Batalha do Somme, cedo ele retornou à Inglaterra, com o chamado *Shell Shock*, ou, como os soldados a chamavam, *Trench Fever* (Febre de Trincheira).

Certos momentos foram marcantes para a trajetória de Ronald como escritor. Além da trajetória de sua formação no campo inglês, sua formação intelectual foi fundamental, principalmente ao entrar na faculdade, quando funda seu primeiro clube de estudos e leitura. Desde cedo ele havia se encantado com o estudo de idiomas, sendo iniciado por sua mãe no estudo do Latim, Francês e Alemão e posteriormente, na escola, Grego. Ao entrar na universidade, iniciou seus estudos nas chamadas *Classics*, ou seja, a formação clássica Greco-latina. Posteriormente, em 1913, ele largou essa formação para estudar na *English School*, passando a se dedicar ao Inglês Médio e Antigo e às línguas Germânicas. É neste período que conhece seus melhores amigos de juventude e, juntos, criaram o T.C.B.S (*Tea Club Barrovian Society*), um clube de leitura e debates principalmente sobre literatura. O grupo desempenhou um papel fundamental na vida de todos. Foi durante esse período que eles começaram a se definir como jovens estudiosos e intelectuais, Ronald escolhendo seguir a poesia e a filologia comparada, principalmente do Antigo Nórdico ou Antigo Islandês.

Com a participação inglesa na guerra, dois dos amigos de Ronald morreram e sua vida mudou quando ele viu sua sociedade esfacelada. Numa carta recebida pouco antes da morte de G.B. Smith, um dos mais próximos amigos de Ronald dentro da T.C.B.S, o jovem Smith

lhe deseja: “Que você possa dizer as coisas que eu tentei dizer por muito tempo após eu já não estar aqui para dizê-las”⁵⁷ (Carpenter, 2002:121). Ronald, a essa altura, já vinha escrevendo poemas baseados em certos temas fantásticos, graças a seu contato com o *Crist* de Cynewulf, um conjunto de poemas religiosos anglo-saxões e aos romances (John nunca teve o costume de ler romances) de William Morris, autor que havia ele mesmo sido um aluno de graduação no *Exeter College*.

Mas foi no momento em que voltou da guerra, desiludido com a situação europeia, que Ronald começou a elucidar suas ideias sobre sua vontade de escrever. É neste momento que podemos encontrar junto a Carpenter (2002), três motivos fundamentais para que o jovem filólogo começasse a escrever mais dedicadamente. Desde muito antes certos aspectos mitológicos vinham se manifestando em sua escrita, ao aliar os temas do campo inglês com as tradições nórdicas e celtas e contando com o aprofundamento de seus estudos na língua finlandesa e no Islandês Antigo, bem como as sagas heróico-mitológicas destes povos antigos, sua paixão pelos idiomas o levou a criar novas línguas e, concomitantemente, histórias e povos para esses novos idiomas; o segundo motivo foi um forte desejo, inspirado e originado pelo T.C.B.S, de poesia; e o terceiro elemento, que sintetizava os anteriores, era sua vontade de criar uma nova mitologia usando como pano de fundo a “sua” Inglaterra.

Este terceiro elemento foi decisivo para que Ronald iniciasse sua literatura. À medida que ia lendo o *Kalevala*, o conjunto de mitos finlandeses, Ronald passou a desejar que seu país tivesse também algum resquício de mitologia. E essa ideia cresceu atingindo grandes proporções que anos depois ele recordaria da seguinte forma, como relata Carpenter (2002:125-126)

Não ria! Mas uma vez [...] eu tive a ideia de construir um corpo de lendas mais ou menos conectados, atingindo do grande nível cosmogônico ao nível do conto-de-fadas romântico [...] que eu poderia dedicar simplesmente: à Inglaterra; ao meu país. Deveria possuir o tom e as qualidades que eu desejasse, de algum modo ameno e claro, pleno de nosso ‘ar’ [...] e possuindo [...] a elusiva beleza que alguns chamam de céltica [...] Os ciclos deveriam se ligar a um todo majestoso e ainda assim, abertos a outras mentes e mãos aptas à pintura, à música e ao drama⁵⁸

⁵⁷ May you say the things I have tried to say long after I am not there to say them (Tradução livre)

⁵⁸ Do not laugh! But once upon a time [...] I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic to the level of romantic fairy-tale [...] which I could dedicate simply: to England; to my country. It should possess the tone and quality I desired, somewhat cool and clear, de redolent of our ‘air’ [...] and while possessing [...] the fair elusive beauty that some call Celtic [...] The cycles should be linked to a majestic whole, and yet leave scope for other minds and hands wielding paint and music and drama (Tradução livre)

Ao voltar da França, Ronald estava então determinado a concretizar sua ideia. Mesmo seu amigo Christopher Wiseman, membro remanescente do T.C.B.S, servindo na Marinha, aconselhou Ronald numa correspondência a começar seu trabalho. E foi assim que o jovem linguista, recém recuperado de sua doença e ainda muito sentido com a morte de dois amigos, começou o livro que ironicamente só seria publicado depois de sua morte, e que inicia toda a história de sua mitologia. Na capa de um caderno barato ele escreveu numa grossa letra de um lápis azul o título que ele havia escolhido para seu primeiro ciclo mitológico: *The Book of Lost Tales* (“O Livro dos Contos Perdidos”). Na parte de dentro do caderno ele começou a compor aquilo que eventualmente seria conhecido como *O Silmarillion*, publicado postumamente sob organização de um de seus filhos, Christopher.

Foi este o trabalho iniciado enquanto Ronald se encontrava em Great Haywood, uma vila em Staffordshire no início de 1917 e Edith o ajudava passando a limpo a primeira história, *A Queda de Gondolin*. Foi um rápido período de felicidade, pois o casal estava mais uma vez reunido e à noite ela tocava piano e ele recitava poemas ou a desenhava. Durante esse tempo, Edith engravidou pela primeira vez. Em outubro de 1918, voltou a Oxford na tentativa de iniciar sua carreira acadêmica. Graças a um antigo professor, Tolkien conseguiu o cargo de lexicógrafo assistente no projeto do *New English Dictionary*. Como muitos outros que trabalhavam no dicionário, esperava-se que Ronald preenchesse suas horas de trabalho ensinando na faculdade e logo ele e Edith tiveram condições de alugar uma casa no verão de 1919, quando o casal esperava o segundo filho. Na primavera do ano seguinte, Ronald recebia o suficiente para largar o trabalho no dicionário. Foi quando ele se candidatou a professor na Universidade de Leeds, sendo aceito em 1920.

Em dezembro de 1920, a família estava prestes a se mudar para Leeds, Tolkien uniu seu talento de narrador e desenhista quando uma carta chegou, no Natal, assinada por *Father Christmas* (Papai Noel). Seu primeiro filho, John, tinha então três anos e Tolkien o surpreendera com esta carta feita por ele mesmo numa caligrafia tremida e assinada *Yr Loving Fr Chr*. Daí em diante, ele produziu cartas similares todo Natal adicionando personagens como o Urso Polar, que divide a casa com o Papai Noel, o Homem de Neve, jardineiro do Papai Noel, Ilbereth, seu elfo secretário, elfos da neve, gnomos e *goblins* desordeiros. Pela primeira vez o talento do professor surgia para seus filhos.

Pouco tempo depois, Ronald criou para John as histórias de “*Carrots*”, um garoto de cabelo vermelho que escalara um relógio de Cuco encontrando uma série de aventuras. Nesse momento, o professor descobriu que podia usar a imaginação de que dispunha para as complexidades de *O Silmarillion* para escrever histórias mais simples. Afinal, segundo seu biógrafo, Tolkien possuía “um amistososo senso de humor infantil”⁵⁹ (CARPENTER, 2002:215), que se manifestava nos jogos barulhentos entre ele e seus filhos. É em 1925, durante as férias da família em Filey, que Tolkien compõe a primeira história completa para seus filhos: *Roverandom*. Michael, o filho mais novo, perdera um cachorro de pelúcia na praia e, para consolá-lo, seu pai inventou uma história que narrava as aventuras de Rover, um cachorrinho transformado em brinquedo por um mago e perdido por um garoto na praia, dando início a uma série de aventuras conhecendo o mago Psamathos Psamathides e encontrando o Dragão Branco na Lua.

O entusiasmo das crianças por *Roverandom* fez com que Tolkien quisesse escrever mais para diverti-los. Em algum ponto dos anos 1930, para divertir tanto aos filhos quanto a ele mesmo, Tolkien escreveu *Farmer Giles of Ham*, a história de um simples fazendeiro que se torna um cavaleiro caçador de dragões no Pequeno Reino, na verdade uma representação de Oxfordshire e Buckinghamshire. História em que já vemos se desenvolverem as relações da impressão da Inglaterra campesina e rural na literatura de Tolkien.

Fruto dos anos 30 é também o esboço de *The Adventures of Tom Bombadil*, cujo personagem foi inspirado em um boneco holandês de Michael que foi jogado na privada por John, para ser resgatado e transformado em herói pelo pai. A história nunca foi exatamente terminada, mas o personagem se tornou um dos mais queridos do épico *O Senhor dos Anéis* e suas *Aventuras* se tornaram uma coletânea de poemas referentes ao personagem e ao universo do *Livro dos Contos Perdidos*. Outra história infantil que se tornaria um clássico do escritor é oriunda do momento em que um Tolkien já velho é convidado a escrever um prefácio a uma edição de *The Golden Key*, um clássico da literatura infantil de língua inglesa. O prefácio nunca foi publicado, mas rendeu uma nova história, *Smith of Wooton Major*, intimamente relacionada à vida de Tolkien e às ideias relativas à própria noção de contos-de-fadas, ou literatura fantástica, se quisermos. Foi a última história escrita por Tolkien, no final da década de 60.

⁵⁹ an amiably child-like sense of humour (Tradução livre)

Voltando aos anos 20 e 30, Tolkien se encontrava dividido em dois caminhos que não se encontravam. De um lado, estavam as histórias divertidas escritas para seus filhos e, de outro, os grandes temas associados geralmente à sua mitologia, inclusive no campo profissional, no qual Tolkien publicava estudos sobre poemas heróicos como o *Beowulf*, que mudou o diagnóstico acadêmico sobre o antigo texto, *Sir Gawain and the Green Knight*, *Pearl* e *Sir Orfeo*. Literariamente, ele publicava então apenas alguns poemas esparsos na *Oxford Magazine* que indicava a seus colegas que Tolkien andava encantado por hordas de dragões e homens de baixa estatura com nomes engraçados num passatempo um tanto quanto infantil. Faltava algo que unisse os dois temas, algo que pudesse aliar sua imaginação criativa divertida aos grandes temas, à invenção e ao estudo das línguas e dos textos “e produzir uma história que fosse heróica e mítica e, ao mesmo tempo, ligada à imaginação popular”⁶⁰ (Carpenter, 2002:230). Foi então que, num dia de verão, já de volta a Oxford, agora como professor, Tolkien descobriria o início da história que ligaria todos os aspectos de seu plano intelectual. No verso de uma prova, enquanto corrigia exames num quarto transformado em sala de estudos em sua casa em Northmoor Road, Tolkien escreveu “*In a hole in the ground, there lived a hobbit*”. Nascia *O Hobbit*.

Nomes geravam histórias na mente de Tolkien – ele costumava dizer em suas entrevistas que os nomes surgiam antes das histórias - e o nome ‘hobbit’ fez com que ele partisse para a descoberta de seu significado. Logo ele descobriria que esse personagem era a encarnação de tudo aquilo que ele prezava desde cedo, algo que veio a se expressar também na sua vida intelectual acadêmica: as *West Midlands* da Inglaterra.

Os Hobbits seriam descobertos por Tolkien enquanto ele escrevia o livro. Na verdade, os Hobbits são os homens simples, rústicos da Inglaterra, mas dotados de grandes pés peludos, amantes do cachimbo e de boas e inúmeras refeições e pequena estatura (o maior dos Hobbits foi grande o suficiente somente para conseguir montar um cavalo), como reflexo do alcance de sua imaginação, ao contrário de sua coragem. Essa imagem do *ordinary man* inglês foi muito forte na guerra, onde Tolkien vivenciou a imensa coragem das pessoas mais simples frente à maior das más sortes. O hobbit encarnava aquilo de tradicional que Tolkien via desaparecer nas Midlands de sua infância.

⁶⁰ and produce a story that was at once heroic and mythical and at the same time tuned to the popular imagination (Tradução livre)

As datas de início do livro são confusas, mas tudo leva a crer, pelas correspondências, que o trabalho se iniciou em 1930 ou 1931, quando John, o filho mais velho, tinha treze anos, e Tolkien havia sido pai por mais duas vezes, primeiro de Christopher em 1924 e depois de Priscilla, em 1929. A história começara meramente como divertimento e pouco tempo depois de descrever a morte do dragão, um dos personagens principais do livro, Tolkien abandonou o texto, ou melhor, simplesmente deixou de escrevê-lo. Afinal, seus filhos mais velhos estavam crescendo e não mais pediam por histórias. Os últimos capítulos foram mal escritos e até precários.

Aconteceu, entretanto, que Elaine Griffiths, pupila de Tolkien e amiga da família, que graças à recomendação de seu professor havia sido designada pela editora *George Allen & Unwin* para rever a tradução de Clark Hall para o *Beowulf*, foi apresentada ao manuscrito de *O Hobbit* e, num dia de 1936, ao ser visitada por Susan Dagnall, que estudara com ela em Oxford, sugeriu à colega que visitasse o professor em sua casa em Northmoor Road para conhecer uma ótima, ainda que inacabada, história infantil. Dagnall foi à casa de Tolkien, pediu o manuscrito e, ao enviá-lo de volta ao autor, perguntou se ele poderia terminá-lo, de preferência rápido, para que o livro pudesse ser publicado no ano seguinte.

Tolkien foi ao trabalho e enviou o livro à editora. Stanley Unwin, então diretor, pediu a seu filho de dez anos Rayner uma resenha do livro, pagando-lhe um xelim pelo texto. E *O Hobbit* foi aceito para publicação. Tolkien conhecia um pouco do processo de publicação, mas ficou espantado com o número de problemas nos meses seguintes. Os mapas do livro tiveram que ser redesenhados por terem muitas cores. Finalmente, o livro foi publicado em 21 de setembro de 1937 não recebendo nenhuma atenção por parte do meio acadêmico. Alguns dias após a publicação, o livro recebeu uma crítica no *The Times*, citada por Carpenter (2002:242): “Todos aqueles que amam aquele tipo de livro infantil que pode ser lido e relido por adultos [...] devem tomar nota de que uma nova estrela apareceu nesta constelação. Ao olho treinado, alguns personagens parecerão até mitopoéticos”⁶¹. O “olho” em questão sendo o de C.S. Lewis, então crítico regular do suplemento literário do *The Times* e amigo pessoal de Tolkien. No Natal, a primeira edição do livro estava esgotada e uma nova edição foi rapidamente preparada, e quatro das cinco ilustrações que Tolkien havia feito para o livro foram incluídas. Quando a edição americana foi lançada alguns meses depois pela *Houghton*

⁶¹ All who love that kind of children's book which can be read and re-read by adults [...] should take note that a new star has appeared in this constellation. To the trained eye some characters will seem almost mythopeic (Tradução livre)

Mifflin, a aventura do pequeno Bilbo recebeu o prêmio de melhor livro juvenil da temporada pelo *New York Herald Tribune*.

Não demoraria para que uma continuação das aventuras do pequeno Bilbo fosse desejada pela editora. Essa continuação, entretanto, só viria em 1954, com o épico e obra-prima de Tolkien *O Senhor dos Anéis*, que viria para consagrar a mitologia tão desejada pelo autor.

3.2 - Infância em Birmingham por volta de 1900

*The utilitarian ethic he now saw as the ethic of Cain
[...] could murder mankind
Edward P. Thompson*

Como dissemos na abertura deste capítulo, o Império Britânico da virada do Século passava por fortes mudanças políticas, econômicas e culturais. Após um reinado de 63 anos, o país via subir ao trono um rei já adulto, quase idoso, que transformou o sentimento de luto que se arrastava no país pela morte da Rainha Vitória. É principalmente durante o reinado de Eduardo VII que Tolkien vive seus anos formativos. Em suma, sua infância foi eduardina principalmente no que diz respeito à infância e à literatura. Para Seth Lerer (2008), a importância da Era Eduardina se dá por perceber na infância algo que se torna análogo a toda humanidade com a experiência da Primeira Guerra: o fato de que toda criança vive dividida entre a vivência de uma infância confortável e os medos do futuro; entre máquinas que funcionam como brinquedos e aquelas que se tornam armas; entre um mundo natural no qual nascem e aquele demarcado por grades, muros, paredes, pontes e vias da administração adulta.

Além disso, a passagem do Século XIX para o Século XX se destacou por uma inovação tremenda do ramo científico, caminho natural das descobertas e invenções do Século XIX que postularam grande parte do pensamento literário e cultural da virada do século. Particularmente no caso inglês, o pensamento de Darwin exerceu forte influência, talvez indiretamente sobre a literatura infantil inglesa com a história da *Origem das Espécies*, pois o estudo de Darwin é, ainda que científico, um grande relato no qual a história da vida é um drama esplêndido. A descoberta de novas espécies e de um caminho evolutivo nas espécies da vida terrestre levou a inúmeros questionamentos sobre aquilo chamado até hoje de “civilização”. Um dos exemplos é o menino-lobo Mowgli, do *Livro da Jângal*, de Rudyard

Kipling, que no fundo questiona as relações entre espécie e hábito sendo, em efeito, uma exploração da natureza da espécie humana; um conjunto de fábulas sobre aquilo que homens e animais compartilham entre si; uma narrativa que ilustra que mesmo que o homem cresça numa selva, ele não se torna uma fera selvagem. É curioso notar como muitos dos contos de Kipling são parecidos aos relatos etnográficos sobre o mito. Kipling provavelmente possuía conhecimento extenso da nascente antropologia e dos ricos relatos que vinham das várias partes do Império Britânico.

Com o tempo, as idéias de Darwin, que fomentavam reflexões fundamentais ao desenvolvimento de ciências como a Biologia e a então nova ciência, Antropologia, começaram a ser levadas à literatura. Como no caso de Kipling, imaginavam-se situações ideais e perguntava-se como o homem seria capaz de viver em estado natural. Seria o homem naturalmente selvagem ou civilizado? Mas o que acaba sendo mantido da tradição iniciada por Darwin por mais tempo é a reflexão voltada à linguística. Com o florescimento da teoria evolucionista, linguistas do fim do Século XIX começaram a procurar nas noções de desenvolvimento e descendência a chave para a compreensão de mudanças linguísticas. Línguas antigas e sistemas de escritas começaram a ser decifrados durante toda a segunda metade do Século. Com a expansão do Império Britânico, entrava-se em contato cada vez maior com línguas, sociedades, hábitos e costumes novos. Os hieróglifos haviam sido decifrados por Champollion em 1828, graças à Pedra de Roseta; a escrita cuneiforme babilônica estava sendo decifrada na década de 40. Havia grifos Maias, silabários mediterrâneos e pictogramas índicos.

Se o desenvolvimento das espécies podia ser compreendido pela teoria evolucionista, acreditava-se que as línguas poderiam ser compreendidas, em sua origem, pelo mesmo caminho. E isso é rapidamente levado à literatura, criando um ideal de *nonsense* linguístico. A origem das línguas humanas é tão misteriosa quanto a origem do falar num bebê. É notável que o termo *nonsense* é usado para definir versos ou formas de escritas lúdicas e apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary* por volta de 1670, mas só se tornou uma noção comum na metade do Século XIX. E servirá na exploração, por parte dos escritores, dos limites sociais pelo experimento linguístico. Dickens é um exemplo destes autores, segundo Lerer (2008), bem como Lewis Carroll, autor de *Alice no País das Maravilhas*.

Outra manifestação importante presente durante todo o Século XIX é a transformação dos propósitos sociais dos contos de fadas. Aí, também, a herança darwinista se fez presente a

partir do momento em que o estudo linguístico começou a usar os contos de fadas para questionar origens nacionais, desenvolvimento linguístico e psicologia. Os irmãos Grimm, por exemplo, grande compiladores de fábulas, reconheceram, junto a outros pesquisadores durante o fim do Século XVIII e início do Século XIX, que línguas da Europa, Índia e Pérsia dividiam alguns elementos comuns de palavras, sons e gramática. Das línguas modernas sobreviventes, uma antiga língua Indo-Europeia foi postulada e os Grimm decodificaram as relações entre as consoantes nos diferentes ramos linguísticos vindos dela. Para os irmãos e seus contemporâneos, existiria uma espécie de metafísica da palavra. Palavra esta que seria como um poema fossilizado, capaz de contar histórias sobre língua e povos inteiros.

Por isso, a filologia se tornou uma forma de contar histórias, dentro da qual os contos de fadas se encaixavam perfeitamente. Com a mudança na forma de se relacionar com as crianças, advinda da tradição iniciada por Locke e seguida por Rousseau, ou seja, num contexto de classes culturais determinado, os contos de fadas levantavam sérias questões filosóficas e religiosas e, acessíveis à minoria alfabetizada burguesa e aristocrática da Europa, as histórias começaram a ser cada vez mais elaboradas linguisticamente, como quando em *O Pescador e sua Mulher* os irmãos Grimm utilizam o dialeto pomerânio (*Das wöör eens em Fischer um syne Fru, de waanden tosamem in'n Pißput, dicht na der See.*), o que requeria um nível filológico de atenção além da gramática. Mas o significado desta atenção filológica remete a uma reflexão dos Grimm e seus contemporâneos sobre um tempo de infância da linguagem. Numa palestra intitulada *Sobre a Origem da Linguagem*, proferida na Academia de Ciências de Berlim em 1851, Jacob Grimm explicita as associações figurativas entre história linguística e desenvolvimento humano. A primeira fase seria uma fase “semeadora” – de acordo com suas palavras – isto é, imatura. Sua aparência é simples, cheia de vida como um corpo jovem. E prossegue:

Todas as palavras são curtas, monossilábicas, quase todas formadas por palavras curtas e consoantes simples. Os suplementos coletivos são rudes e rápidos como folhas de grama. Todos os conceitos resultam de uma Mirada sensorial que em si já era um pensamento do qual luz e novos pensamentos surgiam por todos os lados. As relações das palavras e das ideias são expressas inocentemente e prontamente, mas adornadas de ainda desorganizadas palavras subseqüentes⁶² (Lerer, 2008:216).

⁶² All words are short, monosyllabic, almost all formed with short words and simple consonants. The supply crowds thick and fast like blades of grass; All concepts result from a sensory outlook which itself was already a thought from which light and new thoughts arise on all sides. The relationships of the words and ideas are expressed naively and freshly but adorned by subsequent, still unorganized words (Tradução livre)

Ainda que escritos para crianças, os contos de fadas dos irmãos Grimm não utilizam uma linguagem infantil real, nem evocam os sons da fala infantil. Ao invés disso, sintetizam memórias pessoais, histórias folclóricas e uma já rica tradição literária, advindas principalmente de Perrault, para criar uma linguagem literária sincrônica à sua concepção de linguagem.

Em parte, a mudança ocorrida no fim da era vitoriana, com o investimento nos contos de fadas e nas histórias de fantasmas, refletia uma mudança social: uma fascinação com o paranormal e um apoio sobre a aura particular dos feriados cristãos, especificamente o Natal e o Dia de Todos os Santos, em suas performances e narrativas. Com a morte de Vitória e as constantes transformações decorrentes do imperialismo europeu na virada do século, a ascensão de Eduardo VII, filho da Rainha Vitória, ao trono, os modos e costumes passam a se transformar gradualmente, na medida em que o luto de aparência eterna pela Rainha começa a acabar. É importante saber de que forma essa mudança ocorre e por que Eduardo VII também “ganha” uma era só para si, pois é nesse momento que grandes clássicos infantis da tradição inglesa surgem, acabando por influenciar grande parte da literatura infantil posterior, já em pleno Século XX. Eduardo VII, Rei do Reino Unido e dos Domínios Britânicos além dos Mares, Imperador da Índia e Defensor da Fé, conforme o título completo, nasceu em 8 de novembro de 1841 e morreu em 6 de maio de 1910, tornando-se Rei somente em 1901, dois meses antes de completar 60 anos. Diz a história que o Rei Eduardo VII, perpétuo Príncipe de Gales, era frequentemente retratado como infantil por suas vontades e seu senso de aventura. Filho de um príncipe alemão que conquistara a simpatia do povo inglês a duras penas. Metódico, ele tentara criar o filho num ambiente absolutamente esterilizado contra a maldade, o que não fez de forma alguma com que o jovem Eduardo se desenvolvesse “ao gênio” como pretendia o pai. Ele adorava o fardamento dos militares, adorava praticar tiros e adorava as reuniões de chá. Aos 17 anos, ao receber a ordem da Jarreteira, o Príncipe de Gales devia ser constantemente lembrado que deveria ser “o primeiro *gentleman* do país” (Maurois, 1935:36), e a Rainha Vitória teria dito a Gladstone, seu ministro para negócios internacionais, que ele não comentasse com o Príncipe nada relativo ao *Foreign Office*, sob a justificativa de que o herdeiro “falava muito”. O Príncipe contava, então, com 48 anos.

Num momento em que a ciência avançava cada vez mais, descobrindo e inventando coisas jamais imaginadas, redefiniu-se a infância e muitos autores da época começaram a ver

a vida como algo mais lúdico do que até então havia sido pensado. O avião e o carro eram avanços tecnológicos vistos como jogos dos ricos e curiosos e na psicologia e na sociologia, disciplinas que começavam a surgir, o riso e a brincadeira eram muitas vezes o objeto de um questionamento. A preocupação com o fantástico e o oculto, surgida com a morte da Rainha Vitória, se tornou, após anos de realismo social, motivos de especulações literárias. Mesmo o teatro sofre grandes transformações. Ao invés dos grandes dramas do Século XIX, os palcos londrinos começavam a montar peças de comentários políticos e sociais e mesmo sexuais. A família, com suas tensões, problemas, expectativas e traumas, chegou a dominar os palcos. Tanto que Tchekhov e Ibsen, bem como Shaw (que Tolkien viria a detestar), se tornaram comumente interpretados em Londres.

Foi em meio a toda esta mudança que surgiram clássicos infantis como *Peter Pan*, *Pedro Coelho*, *O Vento nos Salgueiros* e *O Jardim Secreto*. E o olhar sobre o livro infantil tomou corpo e forma: as edições eram bem feitas, as capas resistentes; tudo graças a uma nova “tecnologia do livro” e da impressão que surgia e se inspirava na sensibilidade Pré-Rafaelita e *Art Nouveau*. É de se imaginar que a nova relação com uma concepção diferente de infância, no que diz respeito à personalidade do Rei Eduardo VII, e, por consequência, com os hábitos que surgem nas artes britânicas, tinha a ver com seu matrimônio com a Princesa Alexandra da Dinamarca, ela mesma criada num “Dinamarca feérica, no próprio tempo de Andersen, nesse branco castelo de Bernstaff, em que levava uma vida inteiramente rústica” (Maurois, 1935:43).

Tolkien não esteve alheio a todas as transformações de sua época. É neste contexto que ele começa a ser educado no melhor colégio de Birmingham. Entretanto, já idoso, Tolkien dizia crer que a vida de um homem revelava muito pouco sobre os trabalhos em sua mente. Mas há diversos aspectos de sua vida que podem ser vistos refletidos em sua obra. Principalmente fatos da infância e de sua participação na Guerra. Tentaremos descobrir a posição de Tolkien na Inglaterra de sua época, buscando compreender de que modo a história de seu período influenciou na composição de suas obras, detendo-nos principalmente em sua infância e juventude, passadas nos momentos mais turbulentos do começo do Século XX.

Tolkien, como vimos, teve uma infância complicada. Pobre, o menino dividia seu tempo entre os estudos pagos a duras penas pela mãe e as brincadeiras no campo com seu irmão. Alguns anos depois, ao ser pai, haveria na casa dos Tolkiens uma consistente biblioteca de livros infantis para os filhos, na qual estavam presentes os livros preferidos do

escritor na infância: o *Red Fairy Book*, de Andrew Lang, os livros de *Curdie*, de Robert Macdonald e *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll. *A Ilha do Tesouro*, os *Contos de Andersen* e *O Flautista de Hamelin*, no entanto, não lhe apraziam. Uma das histórias que o fascinava particularmente era a história de *Sigurd* e do dragão *Fafnir*, parte das histórias presentes no livro de Lang.

Os anos de Birmingham foram, segundo Tolkien, os quatro anos formativos de sua vida. Vivendo com a família materna Tolkien percebeu ser “um Suffield por gostos, talentos e formação” – e diria de Worcestershire – “Qualquer canto daquele condado não importa quão simples ou pequeno é, de uma maneira indefinível, para mim um ‘lar’, como nenhuma outra parte deste mundo”⁶³ (Carpenter, 2002:35). No ano de 1896, Mabel havia encontrado uma casa na aldeia de Sarehole, cerca de uma milha distante da fronteira da cidade. Logo após o portão da casa no número 5 da Rua Gracewell, a rua subia numa ladeira em direção ao vilarejo de Moseley e daí até Birmingham. Na direção oposta, levava a Stratford-upon-Avon. Neste cenário, vivendo numa casa próxima ao moinho de Sarehole, às margens do Rio Cole, Tolkien passava suas tardes em expedições pelos campos, onde ele e Hilary espiariam pelas cercas do moinho a escura caverna da construção ou correriam pelo campo no qual as sacas de grãos esperavam para serem carregadas nos vagões. Vez ou outra eles se aventuravam entrando pelo portão do moinho, correndo por uma passagem aberta onde avistavam os homens trabalhando. Eram dois, pai e filho. O mais velho possuía uma longa barba preta, mas era o mais novo que assustava os meninos com suas roupas empoeiradas e um olhar perfurante. Por isso, Ronald o chamou de *White Ogre*, “Ogro Branco”, que berrava na direção dos meninos, fazendo com que corresse para longe, se escondendo num pequeno lago onde cisnes nadavam e a água escura subitamente era erguida pela roda do moinho. Não longe dali, na ladeira que ia em direção a Moseley em um caminho de terra ladeado por árvores, os garotos continuavam se aventurando por propriedades onde roubavam cogumelos, fazendo um dia com que Ronald fosse perseguido por um fazendeiro que ganhou o apelido de “Black Ogre”, o “Ogro Preto”.

Esses foram os dias que compuseram a essência da vida em Sarehole, como Hilary Tolkien se lembraria quase oitenta anos depois e conforme é informado por Carpenter (2002:37), os meninos passavam verões colhendo flores e pulando cercas de propriedades.

⁶³ [...] a Suffield by tastes, talents and upbringing [...] Any corner of that county however fair or squalid is in an indefinable way ‘home’ to me, as no other part of this world is (Tradução livre)

O Ogro Preto costumava pegar os sapatos e as meias das pessoas deixadas nos bancos enquanto elas remavam, e fugia com elas, fazendo com que fossem até ele e os pedissem de volta. E então ele os destruía! O Ogro Branco não era tão ruim. Mas para chegarmos no lugar onde colhíamos amoras (chamado Dell), nós tínhamos que passar pela terra do Ogro Branco e ele não gostava muito de nós porque o caminho era estrito em seu campo e nós caminhávamos displicentemente entre *corncockles* e outras coisas⁶⁴.

Gradualmente, Ronald e Hilary ficaram amigos das crianças locais, mas seus cabelos longos e seu sotaque de classe média eram constantemente motivos de chacota além do fato de os irmãos não estarem nem um pouco acostumados com o dialeto de Warwickshire ou com os modos dos meninos do campo. Com o tempo, entretanto, os meninos se adaptaram e começaram, inclusive, a adotar algumas palavras do dialeto como “miskin” para lixeira, “pikelet” (uma palavra galesa), para *crumpet* (uma espécie de pão) e “gamgee” para algodão.

Ao começar a ser educado pela mãe, Ronald rapidamente desenvolveu gosto pela escrita ornamentada herdada da família, na qual as letras maiúsculas apareciam enfeitadas por curvas delicadas. O desenho também preenchia parte do tempo do garoto, principalmente o desenho de paisagens, especialmente de árvores, que Ronald adorava, sempre as escalando e até conversando com elas. Foi nestes tempos que Tolkien leu pela primeira vez o já citado conto de Sigurd, no *Red Fairy Book* de Andrew Lang. Deste ponto em diante, Ronald passou a desejar dragões profundamente, percebendo ser mais rico e bonito não importando o custo do perigo, qualquer mundo “que contivesse mesmo a imaginação de Fafnir”⁶⁵ (Carpenter, 2002:39).

O Catolicismo também foi outro fato importante na vida de Tolkien. Sua mãe se converteu por volta de 1900, ano do jubileu da Rainha Vitória, e a decisão religiosa pôs um fim ao apoio familiar financeiro que vinha recebendo. Isso parece ter sido marcante na vida do escritor, que se manteve católico praticante até o fim da vida, por vezes ficando até deprimido por faltar à missa ou não se confessar. Não só, posteriormente, Ronald e Hilary teriam como tutor o Padre Francis Xavier Morgan, um galês de origem espanhola, que os criou dentro dos preceitos católicos. De acordo com seu biógrafo, tanto Mabel, que morreu

⁶⁴ The Black Ogre used to take people’s shoes and stockings from the banck where they’d left them to paddle, and run away with them, make them go and ask for them. And then he’d trash them! The White Ogre wasn’t quite so bad. But in order to get to the place where we used to blackberry (called the Dell) we had to go through the white one’s land, and he didn’t like us very much because the path was narrow through his field, and we traipsed off after corncockles and other pretty things (Tradução livre)

⁶⁵[...] that cointaned even the imagination of Fafnir (Tradução livre)

precocemente, quanto o Padre Morgan, foram pessoas extremamente carinhosas e amorosas, ainda que o Padre Morgan tenha proibido o romance de Ronald com Edith. E isso parece ter sido importante para que Tolkien se mantivesse um católico fiel.

Birmingham é uma cidade industrial, sendo, ao mesmo tempo, tradicional, espremida entre a Inglaterra e o País de Gales, no contraste entre as minas de carvão e os campos dos ciclos arturianos. E Tolkien viveu o momento em que uma Inglaterra endividada, principalmente pelas Guerras Sul-Africanas, transformava sua paisagem rural sob o peso das máquinas. Birmingham era provavelmente, na visão de Tolkien, ainda um lugar onde se vivia uma vida tipicamente inglesa na qual o costume, tendo perdido no Século XIX, como aponta Thompson (1993), a consciência de si mesmo como *mentalité* e de suas funções racionais no dia-a-dia do trabalho, sobrevivia no dialeto e na língua regional principalmente.

Muito disso é transportado para *O Hobbit*, em que vemos uma influência grande de sua infância nos campos ingleses. Os hobbits são, como já dissemos, uma projeção da figura do homem inglês simples, com gosto pela comida e o cachimbo. Mas além disso, o pequeno Bilbo Baggins - ou Bolseiro, em português - é uma imagem projetada de seu próprio autor, com tendência à vida pacata, vestido em coletes coloridos, morando numa toca chamada *Bag End* (Bolsão), nome dado pelos locais à fazenda da tia de Tolkien, Jane, em Worcestershire onde ele e Hilary foram morar após a morte de sua mãe, em Hobbiton (Vila dos Hobbits), identificada com aquela faixa de terra próxima a Birmingham chamada Sarehole, onde viveu Tolkien, em Warwickshire. O cachimbo vinha provavelmente da imagem do Padre Francis Morgan sentado à varanda do Oratório da Igreja local fumando um longo cachimbo de cerejeira. Releva-se, além disso, a presença do dragão *Smaug* n' *O Hobbit*, *Chrysophylax* em *Farmer Giles* e o Dragão Branco em *Roverandon*, influências diretas do Fafnir de sua infância.

Se pensarmos pelo lado da vida de Tolkien, *O Hobbit*, que é sem dúvida seu maior trabalho para crianças, poderia ser considerado quase como um livro de memórias ficcionais, ou seja, uma história na qual Tolkien deu às suas vivências infantis a forma de uma aventura capaz de transmiti-las. O enraizamento em sua cultura local popular é vital para isso. Ao criar uma história para entreter seus filhos, Tolkien parece ter transposto certos fatos de extrema importância para sua vida. Não só fatos ou imagens, mas certo estilo de vida que ele muito prezava. Não à toa, ele mesmo se descrevia como um hobbit. Ao mesmo tempo, ele parecia, pela história, manter as imagens e a história deste período vivas, ao mesmo tempo em que

criava, sem se dar conta, parte de seu universo mitológico, em seu trabalho de Sub-Criação, como ele gostava de chamar a literatura.

Seja como for, a infância parece ter sido determinante para Tolkien. Tanto no que diz respeito à sua literatura, quanto ao que diz respeito ao seu trabalho como filólogo. Afinal, uma de suas lembranças mais fortes que ele mesmo relacionava à filologia remetia a um momento em que, ao ler as histórias de Andrew Lang, tentou ele mesmo criar uma história de dragões que lhe rendeu uma correção de sua mãe. Ele não poderia mais escrever “um verde grande dragão”, mas “um grande dragão verde”⁶⁶. Isso sem contar os encantos causados desde cedo pelo galês e pelo alfabeto grego.

Todos esses aspectos foram transpostos na obra literária do escritor J. R. R. Tolkien. Talvez por essa evidência, Raymond Williams, em *O Campo e a Cidade*, o relaciona ao quadro dos escritores georgianos ingleses, isto é, ao quadro dos escritores do período de reinado de Jorge V (1910-1936). Segundo Williams (2011), a origem da literatura georgiana remonta à influência direta da importância adquirida pela economia rural do Século XIX, fato que fortaleceu um movimento em busca da valorização da importância cultural das ideias rurais. Essa influência pode ser, de acordo com Williams, isolada em três linhas principais: o romance regionalista em parte derivado de George Elliot e Thomas Hardy; em segundo, um desenvolvimento, talvez originado em Meredith, de sentimentos a respeito da terra e da vegetação natural que, “em uma de suas modalidades, dá prosseguimento à descrição de paisagens e à poesia da natureza, na linguagem verde de Clare, mas que, em outra modalidade, é uma imagística dos relacionamentos humanos” (2011:407) e, em terceiro lugar, uma tendência representada por memórias, observações e descrições da vida rural, como uma espécie de saudosismo e nostalgia de uma forma de sociabilidade em vias de desaparecimento quando contrastadas com o ritmo materialista frenético das cidades em desenvolvimento.

Se o Século XIX sustentou uma literatura fraca que via o campo como “um lugar de regeneração física e espiritual” (Williams, 2011:414), na qual a vida rural se tornou

[...] a sede do reacionarismo inconsciente e, em seguida, de modo mais agressivo, daquele reacionarismo consciente que ou era uma atitude militante de *tory* militante instalado no campo ou, em um ou dois casos significativos, algo que se aproximava do fascismo ou a ele se associava (Williams, 2011: 416)

⁶⁶ Isto é, no original: não “a green great dragon”, mas “a great green dragon”.

Os georgianos, por outro lado, foram capazes de fazer algo diferente: fugir da cidade, mas apreciar honestamente a beleza e tranquilidade do campo, respeitar o trabalho. Mostraram, além disso, o espírito pagão na vida rural, atualizando, na literatura, a realidade rural então ainda presente e atuante na Inglaterra. Com a formação de uma modalidade elegíaca e neobucólica, foi estabelecida a ideia de uma cultura rural em desaparecimento. Ainda que seja esse seu mérito literário, em termos de crítica social é também neste ponto que reside o fracasso do imaginário georgiano. Pois, segundo Williams (2011:421), a crise vivida na Inglaterra rural de inícios do Século XX não “era a crise que fora projetada com base na experiência urbana e universitária. Era uma crise de salários, condições de vida e preços; do uso da terra e do trabalho na terra”. A tentativa de um retrato fiel e autêntico sobre a vida rural terminou por dar lugar a uma “fantasia subintelectual – um trabalhador transforma-se num velho imaginário e, em seguida, numa figura onírica [...] a história, a lenda e a literatura se misturam de modo indiscriminado” (Williams, 2011:423). De modo que os georgianos terminaram por usar a Inglaterra rural como imagem de suas próprias idéias.

Aqui chegamos a um ponto importante, pois Williams enquadrará Tolkien no grupo destes mesmos autores georgianos. Mais ainda como um escritor que compartilhou com os outros principalmente este fracasso imaginativo. Para o pensador inglês, tinha-se na época

[...] aquela espécie acrítica e abstraída de antropologia literária, para a qual as narrativas folclóricas e lendas tornam-se parte de um passado não localizado e não-histórico [...] Tinha-se o desenvolvimento extraordinário de uma literatura fantástica com raízes rurais, de Barrie e Kenneth Grahame a J. C. Powys e T. H. White, chegando até nossos dias com Tolkien (Williams, 2011:423-424)

Esta literatura fantástica recorria ao mito de forma acrítica, transformando a terra e as pessoas em um cenário no qual tudo podia ser projetado, falsificando a realidade de um mundo tradicional que ainda sobrevivia, cobrindo-o de garranchos. Garranchos “que, na verdade, são de autoria de pessoas semiletradas dos subúrbios” (*idem*: 424).

Podemos perceber que Williams era fortemente crítico de uma esteira do georgianismo, na medida em que, como bom marxista, a fantasia presente no *fugere urbem* de certos autores representava a mistificação de uma realidade tradicional. A mistura de pseudo-história, mito e registro foi uma característica da qual poucos autores ao longo do Século XX escaparam. O retrato do campo tornou-se, para Raymond Williams (2011), uma compilação pequeno-burguesa na qual, por convenção, o homem do campo se tornou os “que contratam

trabalhadores e criados, observam o comportamento dos texugos e produzem frutas. Trata-se, evidentemente, do constructo de uma classe, uma classe que quase se apropriou do conceito de campo” (p. 430).

De fato, Tolkien é um escritor burguês. Mas a crítica de Williams fundamenta-se numa leitura da obra de Tolkien que vai exatamente em direção oposta daquela que pretendemos aqui e que ficará clara no capítulo seguinte. Williams vê Tolkien como um alegórico; vê em sua obra – e não sabemos qual obra ao certo, pois o nome de Tolkien é meramente citado – uma alegoria do mundo real transportado para a fantasia. Ora, o que pretendemos mostrar é que exatamente o oposto é real. Se Tolkien foi bem sucedido ou não em seu plano, talvez não sejamos capazes de dizer, mas o que ele pretendia ao escrever *O Senhor dos Aneis* era evitar a imagem de um mundo real repaginado, apresentado de forma fantasiosa para impedir que as pessoas aliassem a percepção da leitura à suas experiências pessoais, evitando assim uma leitura empática da saga. Se num primeiro momento, *O Hobbit* e os textos infantis de Tolkien, principalmente *Roverandom* e *Farmer Giles of Ham*, apresentam-se como distrações e fábulas simplistas, a consolidação da concepção literária de Tolkien com *O Senhor dos Aneis* mostra o amadurecimento do autor tanto em estilo quanto em conteúdo, resultado de um trabalho árduo e detalhado de quase 20 anos que compõe uma epopeia que muitos críticos da época apresentaram ao lado do *Ulysses* de Joyce, elevando-a ao status de uma *Odisseia* moderna.

Williams apresenta o contexto histórico, mais do que sociológico, da literatura inglesa no período georgiano, descrevendo os aspectos presentes na narrativa do momento, mas enquadrar Tolkien no contexto dos escritores georgianos parece um pouco precipitado. Por um lado, a leitura faz sentido de fato, pois inicialmente Tolkien se serviu da imagem da vida no campo para descrever o amigável e confortável Condado e a Vila dos Hobbits. Por outro lado, embora Tolkien tenha tecido a imagem dos seus queridos hobbits à semelhança do homem do campo, ele a estendeu muito mais à imagem de um homem simples, independente de sua origem. Afinal, os hobbits eram os homens ao lado de quem ele mesmo lutou durante a guerra, homens simples, de diversos lugares, de cidades ou não.

Talvez *Farmer Giles of Ham* se aproxime mais dos ideais georgianos na medida em que é um texto que se situa geograficamente nas regiões campestres da Inglaterra, ainda que num momento histórico não identificado e transforma, sim, o trabalhador num velho imaginário. Ainda que não tenha sido escrito com a intenção de uma crítica social, se for lido

como tal, *Farmer Giles* pode ser interpretado, por meio do personagem principal, como uma exposição do abuso do poder. O trapaceiro Giles denuncia as dificuldades da vida como trabalhador e dribla os senhores de terras ao fazer um pacto com o poderoso e ameaçador dragão Chrysophylax, tornando-se um grande senhor. Não há ideal de pureza ou inocência no homem simples, tal como parece haver nos escritores georgianos segundo Williams. Giles não é um pobre lavrador renegado por uma sociedade em mudança. Nenhum dos personagens de Tolkien é verdadeiramente assim. Talvez o único que se encaixe nesse perfil seja o próprio Tolkien. Muito mais, seus personagens são - como ficará claro no capítulo seguinte - imagens de valores e ações que o autor supunha universais. Não há um cunho político na obra de Tolkien. Por isso mesmo foi desprezado na década de 60 pelos movimentos de esquerda, pois sua obra não abrangia o problema da luta de classes. Aparentemente para Williams, é exatamente aí que os georgianos, e junto a eles Tolkien, pecam.

A presença de certo georgianismo na obra de Tolkien parece correta, mas a ideia de que Tolkien compartilhava de um ideal comum com essa corrente literária parece errônea na medida em que, se lermos sua obra tal como ele mesmo pretendia que fosse lida, isto é, de forma não alegórica, a única semelhança que restará com o georgianismo descrito por Williams será a dos hobbits como a imagem de um homem do campo. A leitura alegórica de Tolkien é uma leitura possível, mas recai exatamente no erro de transpor nossas próprias percepções empáticas a essa leitura, justificando o preço da obra de Tolkien pelo seu teor de realismo. Seria forçoso negar qualquer nível de alegoria em sua obra. As relações com o “mundo real” são claras e ajudam, sim, a fortalecer o valor da obra, entretanto Tolkien nunca pretendeu fazer de *O Senhor dos Aneis*, muito menos de *O Hobbit*, críticas do mundo urbano. Além disso seria estranho afirmar, como faz Williams sobre os georgianos, que Tolkien falou do campo como uma pessoa da cidade, portanto idealizando-o. Tolkien viveu no campo, formou-se no campo. Retirou de seu período no campo as origens de sua dedicação acadêmica profissional. Manteve-a viva. O fato de nós vermos em sua fantasia um paralelismo com o mundo real não deve ser ignorado, mas não deve ser também tido como totalidade da obra do autor. Devemos discordar de Williams ao dizer que, se Tolkien transpôs sua imagem idealizada do campo inglês para seu texto, ele o fez menos como imagem da vivência de um homem adulto da cidade do que como imagem da experiência de uma criança do e no campo. Se quisermos fazer a leitura desta forma, deveremos fazê-la de modo mais detalhado para identificar, na infância de Tolkien, componentes que nos permitiriam reconstituir uma

experiência do campo em seu momento histórico. Algo de que só temos um quase esboço pelas histórias dos moleiros e das ferrovias. Tolkien mesmo diz no prefácio à segunda edição de *O Senhor dos Aneis*: “Quanto a qualquer significado ou ‘mensagem’ interior, não há, de parte do autor, qualquer intencionalidade”⁶⁷ (Tolkien; 2007:xxv).

Além do mais, o desejo de Tolkien de finalizar aquela que se tornou sua obra-prima, bem como *O Silmarillion*, que só seria publicado após sua morte, é explícito em uma de suas correspondências com W.H. Auden, um dos primeiros críticos de *O Senhor dos Aneis*. Em carta datada de 7 de junho de 1955, Tolkien afirma o seguinte: “[...] realmente não acho que eu seja muito importante. Eu escrevi a Trilogia como uma satisfação pessoal, levada pela escassez do tipo de literatura que eu queria ler” (Carpenter; s/d:227). Sem dúvida, isso se devia à informalidade que a literatura representava para Tolkien e seus amigos do grupo dos *Inklings*, seus principais incentivadores.

O *Inklings* é outro ponto determinante para a composição literária de Tolkien. Na verdade, o *Inklings* era um grupo composto de amigos que se reuniam semanalmente e informalmente para discutir literatura e religião. Todos os membros eram professores de literatura, como C.S. Lewis e Charles Williams, cristãos praticantes. Foi neste grupo que Tolkien recebeu o maior incentivo para a conclusão de *O Senhor dos Aneis*, principalmente da parte de Lewis que, embora provavelmente tivesse a literatura do amigo em conta maior do que a sua própria – ele candidatou Tolkien ao prêmio Nobel em 1961 - veio a se tornar mais legitimado do que Tolkien, não por suas *Crônicas de Nárnia* somente, mas por seus textos literários teológicos como *A Alegoria do Amor* e *Cartas de um Velho Diabo a seu Aprendiz*.

Tolkien não escreveu apenas grandes epopeias “campestres”. *Letters From Father Christmas*, publicadas postumamente, representam a criatividade do autor, por aquilo que Williams chamaria provavelmente de “pseudo-história”, em perpetuar uma tradição importantíssima da cultura inglesa que é o Natal. *Leaf by Niggle* é um alegórico conto kafkiano sobre a dificuldade da criação artística e intelectual. *Roverandom* é uma graciosa história sobre um cachorro de pelúcia que é perdido por seu dono na praia e parte em diversas aventuras para voltar para casa. *Smith of Wootton Major*, a última história escrita pelo autor, representa a dificuldade e os riscos de se escrever contos de fadas cuja conclusão é literalmente a de que a missão assumida por alguém na atualidade é a de correr o risco de ser permanentemente diminuído e mal-compreendido.

⁶⁷As for any inner meaning or ‘message’, it has in the intention of the author none (Tradução livre).

Podemos dizer que os componentes “reais” existem na obra de Tolkien, mas vêm muito mais de fatos e vivências, ou costumes de sua vida rural que serviram como inspiração, do que de uma tradição literária na qual o escritor consciente se encaixou. Mas talvez no enquadramento apressado de Williams sobre alguns escritores georgianos ele tenha incorrido no erro comum de certos marxistas apontado por Edward P. Thompson, a saber, o de resumir a mediação da dialética social por meio da ideia de classe social, moldando a classe e moldando “fenômenos culturais a categorias classistas” (2010:173), recusando impietosamente a experiência inglesa, encaixando-a em modelos históricos comparativos. Afinal, mesmo se Tolkien pretendesse um retorno ao campo por meio de uma literatura alegórica, devemos lembrar como Thompson, mais uma vez (1993:3), que desde o Século XVIII, a palavra “costume” possuía um significado bom, e muitos “costumes eram endossados e por vezes forçados por pressão e protesto popular [...] a Inglaterra há muito se orgulhava de ser Boa e Velha”⁶⁸.

Entretanto, é importante insistir – porque em parte, como mostraremos adiante, esse componente é fundamental para que se entenda a riqueza do pensamento de Tolkien – que a obra do escritor não se pauta na fuga para um cenário campestre imaginário. Tolkien viveu esse campo, fez parte de uma geração que havia ido à escola em bondes puxados por cavalos e se viu, com a Guerra, “abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, [...] o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1996a:115). A infância de Tolkien no campo e a experiência da Guerra na juventude parecem ter feito de sua vida uma imagem tal qual aquela que Walter Benjamin faz de sua própria infância: uma possibilidade de contar, por imagens, memórias e percepções, uma história, a história, naquilo que ela possuía de comum na sociedade industrial do começo do Século XX. Como o próprio autor admitia, ele não poderia negar que sua obra fosse fruto e expressasse suas vivências pessoais. O modo como essa transmissão de dava, entretanto, era para Tolkien por demais complexo. Segundo o escritor, com o passar do tempo, ficou difícil para ele mesmo compreender qual experiência foi mais determinante em sua vida: a experiência pessoal da Primeira Guerra ou a experiência de ter um filho lutando na África na Segunda Guerra. Por isso grande parte da leitura de sua obra como uma alegoria de sua vida pessoal lhe parecia insuficiente e errada. Muitas

⁶⁸ [...] customs were endorsed and sometimes enforced by popular pressure and protest [...] England had long been priding herself on being Good and Old (Tradução livre).

interpretações da *Guerra do Anel* como a Segunda Guerra Mundial o incomodavam. A guerra real de modo algum se assemelhava à guerra de sua mitologia, seja em seu desenvolvimento ou em sua conclusão. Assim fosse, o Anel certamente teria sido tomado e usado contra Sauron – como a bomba atômica – e Barad-dûr (a morada do vilão) não teria sido destruída, mas ocupada – como a Alemanha.

De uma forma ou de outra, sob protestos por parte da esquerda dos anos 60 ou sob a imagem de um escritor crítico da modernidade, Tolkien conheceu em vida a admiração e a fama, algo que muito o espantava. Ele é o autor de um dos 10 livros mais vendidos no mundo, constando na mesma lista da Bíblia, do Corão e do Livro Vermelho. No Brasil, no entanto, o estudo das obras de Tolkien é relegado a grupos de fãs e a poucos estudiosos que se concentram mais na análise filológica de sua obra, pelas línguas que ele inventou para o universo chamado Arda, ou pela leitura alegórica que recai muitas vezes num esboço de auto-ajuda, do que pelas relações entre a obra deste escritor e o plano maior da história.

Capítulo 4 - Lá e de Volta Outra Vez

4.1 Uma observação sobre os Contos de Fadas

*É só como romance que a epopéia se
transforma em contos de fadas*
Adorno & Horkheimer

Num estudo conhecido, Bruno Bettelheim se propõe a analisar os componentes psicanalíticos contidos nos contos de fadas. De acordo com ele (1995:11), somente “na idade adulta podemos obter uma compreensão inteligente do significado da própria existência neste mundo a partir da própria existência nele vivida”. Na formação de qualquer pessoa, a literatura seria fundamental para a criação de significado na vida. Sendo a “literatura infantil” a primeira literatura com a qual em geral entramos em contato, o ramo dos contos de fadas folclóricos seria o primeiro componente sobre o qual precisaríamos por nossa atenção.

Existe, de fato, toda uma tradição de uma literatura dita infantil que não pode ser negada. Histórias para crianças aparentemente sempre existiram, motivo pelo qual Seth Lerer (2008) considera também sempre ter existido literatura infantil, bastando para ele qualquer história simplesmente servir de relato à criança. Seja contando uma história, seja educando. Isso significa que a história da literatura infantil é também a história da própria infância, pois a ideia de infância foi cunhada por textos e contos tanto lido pelas crianças, quanto simplesmente tendo a criança como referência. O processo de formação de uma ideia ou conceito de infância a partir da literatura, mas também dos hábitos e dos costumes, fica claro pelo estudo de Phillippe Ariès (1981), famoso no Brasil. Com esse estudo ficou clara também a ideia de que a infância, tal qual a conhecemos, é uma categoria moderna, relacionada a um investimento emocional e econômico. No entanto, ao pensarmos historicamente a questão da infância pela literatura, parece que se a infância tal como a entendemos hoje é um produto da modernidade, o mesmo não pode ser dito da ideia de infância como uma categoria existencial relacionada já de algum modo às emoções e a questões socioeconômicas. As fábulas de Esopo, por exemplo, são recontadas até hoje, significando que o pensamento grego ainda carrega consigo um significado premente para a imaginação e a educação infantil.

As primeiras histórias voltadas à criança que encontraremos na tradição ocidental remontam exatamente a Esopo e sua herança latina, cujas fábulas eram indissociáveis da educação formal, tanto infantil, quanto adulta. Tanto na Grécia quanto em Roma, a criança

existia socialmente como aprendiz das funções que viria a exercer como um cidadão participativo das cidades. As crianças gregas tinham suas vidas mensuradas pelos níveis de instrução que recebiam. Essa instrução, literária, levava à proficiência em retórica, política, legislação e liderança militar.

O relato era simbólico na educação Greco-romana. No livro IX da *Iliada*, como lembra Lerer (2008), Aquiles parece relutar em seu destino heroico. Se as guerras se seguirem, e Aquiles e Odisseu lutarem e morrerem, jamais voltarão para sua terra, mas terão fama eterna. Se forem embora, terão uma longa vida na terra de seus pais. Neste momento, Phoinix se faz ouvir, chamando Aquiles de “querida criança” e relembra, como quando Aquiles era uma criança, ele o acompanhou como tutor. E assim continua, dizendo que sua decisão deve ser tomada do modo que ele o ensinou, como um “falador de palavras” e, conseqüentemente, um homem de ação. A palavra usada por Phoinix para “criança” é a palavra grega *nepion*, palavra esta que não significa simplesmente criança ou menino, mas especificamente “aquele que não fala”, termo equivalente ao latino *infans* (de *in* + *fans*, não falante). Que as culturas grega e romana definissem as fases primárias da infância como um período sem fala reflete não somente uma consciência do desenvolvimento infantil, mas preocupações sociais e literárias. “A vida da criança era uma vida recitativa. Trabalhos literários e discursos públicos eram ambos formas de performances públicas; escolaridade e heroísmo eram conectados como ações verbais”⁶⁹ (Lerer, 2008:20).

Essa relação entre aprendizado e narratividade se manteve por muito tempo e as próprias fábulas se transformaram com o passar dos tempos. Um exemplo disso é uma fábula de Esopo compilada por Ben Edwin Perry (1952)⁷⁰. Na versão de Esopo,

[...] um homem que havia cometido suicídio estava sendo perseguido pelos parentes de sua vítima. Foi quando ele chegou ao rio Nilo e encontrou um lobo. Em seu medo ele subiu numa árvore que estava ao lado do rio e nela se escondeu. Ali ele viu uma cobra abrindo sua mandíbula em sua direção e se jogou no rio. Um crocodilo do rio o pegou e o comeu (Lerer, 2008:39).

⁶⁹ The life of the child was one of recitation. Literary works and public speeches were both forms of public performance; scholarship and heroism were linked as verbal actions (Tradução livre)

⁷⁰ Ben Edwin Perry é utilizado como fonte por Lerer para a Aesopica. Perry é um dos principais pesquisadores estadunidenses sobre a Aesopica. Outra fonte de referência é a pesquisadora Laura Gibbs, que mantém um site na internet contendo suas traduções, versões em latim e antigas traduções inglesas, bem como uma tabela com os tópicos de fábula de Perry: <http://www.mythfolklore.net/aesopica/>

Entretanto, um papiro datado entre o quinto e o sétimo século depois de Cristo revela o mesmo conto sutilmente recontado como um conflito entre pai e filho:

Um filho que matou o próprio pai, com medo da lei, se refugiou num local desolado, mas quando alcançou as montanhas, ele foi perseguido por um leão. Como o leão o seguia, ele trepou numa árvore. Mas ele viu uma serpente repousando nela e, incapaz de escalar mais alto, ele foi morto. O homem mau nunca escapa de Deus, pois o divino leva pessoas más à justiça (Lerer, 2008:39).

A mudança é clara e o conteúdo da segunda forma da fábula ganha uma aura religiosa cristã: o refúgio não só geográfico, mas também moral num lugar desolado; o leão, a serpente e a árvore, muito mais alegóricos do que o crocodilo e a cobra em Esopo. Nota-se, no fundo, a passagem da autoridade *patria* de Roma para a *paternitas* do Deus cristão. A fábula de Esopo começa a tomar uma posição novamente única, desta vez na educação cristã. Professores da Igreja e mais tarde escolas monásticas sustentaram em níveis variados as antigas tradições romanas da retórica e da gramática. Fica clara a importância da fábula na florescente tradição cristã, quando vemos Santo Agostinho falar sobre Esopo: “[...] não há homem tão ignorante [*ineruditus*] a ponto de pensar que elas (as fábulas) devam ser chamadas de mentiras: mas na Sagrada Escritura também, no livro dos Juízes, as árvores procuram um rei para si mesmas, e falam às olivas, aos figos, às uvas e à sarça” (Lerer, 2008:40).

Mircea Eliade (2010) aponta para questões referentes ao conto de fadas. De acordo com ele, embora no Ocidente o conto de fadas, ou fantástico, tenha se convertido numa “[...] literatura de diversão (para as crianças e os camponeses) ou de evasão (para os habitantes da cidade), ele ainda apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório” (pp. 173-174).

Encontrar-se-iam neles sempre as provas iniciatórias, como a luta contra o monstro, a descida ao Inferno e o casamento com a Princesa.

Se num primeiro momento, vemos a herança das fábulas e dos contos de fadas a partir do arsenal pedagógico-literário greco-romano, que é transmitido à doutrina Católica, num segundo, veremos a emergência daquilo que a partir do Século XIX será conhecido como folclore e será remetido aos costumes e hábitos das camadas populares da Europa dos Séculos XVII e XVIII, principalmente. Como mostra Robert Darnton (1986), não é difícil descobrir a transformação histórica pelas quais muitos contos de fadas – algo essencialmente popular na Europa dos Séculos XVII e XVIII – passaram. Preocupando-se com a história cultural e a

com a *mentalité* da França do Século XVIII, Darnton perpassa os diferentes relatos dos mesmos contos tal qual compilados em diferentes edições principalmente francesas. De acordo com o autor, os “os folcloristas franceses registraram cerca de dez mil contos, em muitos dialetos diferentes, em todos os recantos da França e dos territórios de idioma francês” (p. 30). Teria havido, por exemplo, mais de oitenta *Pequenos Polegares* que pertenceram à cultura popular e se mantiveram até o final do Século XIX. Se por um lado os contos oferecem explicações psicanalíticas através de sua simbologia, como para Bettelheim e Fromm ou de seus arquétipos, como parece ser o caso para Eliade, por outro lado, eles se mostram totalmente ligados a uma tradição simples, transmitida em reuniões amistosas à luz da lareira tanto para fruição quanto para conselhos práticos, que se manteve por muito tempo viva na tradição e na mentalidade ocidental, se é que já não se mantém mais.

Grande parte de nosso contato com o universo mitológico europeu se restringe aos desdobramentos do arsenal Greco-romano principalmente nas formas dos contos dos Séculos XVII e XVIII nos quais a finalidade da fábula se descola de seu propósito popular e se torna uma linha de histórias especialmente voltadas às crianças, graças a uma nascente tradição pedagógica iniciada por Locke e Rousseau, que se serviram, em parte, das compilações feitas por Perrault, no Século XVII. No que diz respeito ao imaginário britânico, sabemos quase exclusivamente dos contos de fadas que nos foram passados diretamente - por Chaucer, Shakespeare, Byron ou Yeats - ou indiretamente por meio de publicações de contos folclóricos em compilações. Além do mais, como vimos no capítulo anterior, a primeira década do Século XX se deu, na Inglaterra, sob a imagem de um rei de espírito jovem, que influenciou as artes e os costumes de forma pueril, o que levou à aparição de uma geração de escritores que depositaram suas atenções na infância. Não só, como consequência dos avanços científicos do Século precedente, a Europa em geral fervilhava com o aparecimento de novas áreas de conhecimento, dentre as quais, a Pedagogia e a Psicologia, e agora de forma institucional, a infância fazia parte da agenda do pensamento e das políticas sociais.

J.R.R. Tolkien cresceu exatamente nesta Inglaterra “infantil”, de *Alice*, *Peter Pan*, *Curdie*, *Pedro Coelho* e de *O Vento nos Salgueiros*, o que foi fundamental em sua formação não só pessoal como intelectual – como tentamos mostrar no capítulo anterior. A experiência de ter vivido num mundo conflitante, sofrendo mudanças em velocidades nunca antes sentidas, fez com que muito daquela primeira forma de experiência fosse retida por Tolkien em sua literatura. É isso que mostraremos a partir de agora. Se o ambiente de uma Inglaterra

que ainda se pautava em parte pelos relatos orais e pelas fábulas e contos tradicionais de componentes fantásticos marcou tanto a vida de Tolkien, de que modo poderia ele haver transportado isso a sua obra, e qual o possível valor disso? Uma vez que o costume de contar histórias fantásticas está cada vez mais raro, onde deve residir o diferencial deste que é um dos autores mais lidos do mundo? Todos ainda ouvem falar de cavaleiros e dragões e donzelas em perigo. Um dos exemplos mais recentes que temos seria a série *Harry Potter*, que conquistou o mundo a partir de seus livros. *Harry Potter* remonta a lendas do arsenal Greco-romano, celta e germânico, e veio a instalar-se no repertório inglês, tão rico, da literatura infanto-juvenil. Em grande parte, a autora se inspirou em clássicos da literatura infantil inglesa, principalmente em C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien, autores de literatura infantil que reinventaram o gênero.

Independentemente de seu reconhecimento, legitimação ou distinção, porque esse tipo de história, o conto-de-fadas, ou o conto fantástico, continua sendo lido e fazendo sucesso em diversos estratos sociais pelo mundo? Tomaremos como ponto de partida o próprio Tolkien, que já foi exemplo para tentar entender o campo literário, para pensarmos, por meio de suas considerações sobre literatura, Mitologia, Fantasia e Filologia, como, apesar de seu status de escritor menor dentro do campo, ele é capaz de transmitir uma experiência de nosso tempo, sendo, por isso, um autor tão procurado.

4.2 – Tolkien: Filologia, Mitologia e Literatura.

A rejeição a toda crítica e a idolatria da natureza são as formas de vida míticas na existência do artista
Walter Benjamin

Em uma palestra, Tolkien mudou a ideia geral sobre um texto que é tido como fundamental para a fundação da literatura e da cultura inglesa. O texto em questão é o *Beowulf*, um poema escrito em Anglo-Saxão com 3.182 linhas em versos aliterativos, nos quais a primeira metade de um verso é ligada à segunda por sílabas de som similar. O poema conta a história de um herói da tribo dos gautas, provenientes da atual *Götland* sueca, que livra uma região de dois monstros, Grendel, e um grande Dragão, numa batalha final que lhe custa a vida. Segundo a interpretação até então vigente, o *Beowulf* era um conto fantasioso, uma simples história sobre heróis e dragões. Tolkien, no entanto, defendeu o relato de *Beowulf* como um conto sobre a vida humana em geral, não fechada a questões tribais ou a

embates com monstros. Sendo, além de tudo escrito em terras inglesas, o texto seria uma testemunha da presença anglo-saxônica na fundação do país, mas também uma obra de arte.

Para Tolkien, a virada fundamental no texto do poeta anônimo Anglo-Saxão é o fato de que o poema trata fundamentalmente de um tempo remoto. Mas, não se trata apenas de uma obra que aborda um tema antigo, como o poema em questão foi sendo transmitido, mas do fato de que ele apresenta questões que, na época a que se refere, já estavam desaparecendo. Se nas primeiras críticas a presença de um ogro e um dragão é vista como mera fantasia, na leitura de Tolkien, ela se tornará decisiva como a representação do tempo mágico que na época se esvaía para dar entrada à tradição cristã. Pode-se pensar, ao se ler o texto de Tolkien, que os monstros se tornam a representação memorial, o resquício, o rastro involuntário deixado pelo heroísmo e pela mitologia nórdica que começa a se cristianizar. O *Beowulf* seria, portanto, um importante documento histórico que traria consigo História, Filologia, Mitologia e Arqueologia.

Pelas críticas de então, o *Beowulf* seria um poema simples, sem nenhum aspecto de destaque. O herói seria apenas um matador de monstros, como Hércules ou Teseu, mas não teria a profundidade de Teseu ou Hércules. Não haveria “o que contar” sobre o herói dinamarquês. O poema seria então um puro folclore e não uma peça digna dos valores de Homero ou Virgílio por divagar e colocar no centro das atenções temas de pouca importância. É exatamente aí, dirá Tolkien, que reside a importância do poema. Eis o diferencial do poeta anônimo: tornar uma luta com monstros em seu tema principal. A interpretação de que o *Beowulf* seja um “simples” poema veio da tradição clássica de valorização da *ἀμαρτία* aristotélica ser mais literária do que um tema como a maldição humana, algo impensável ao fatalismo grego. O mito presente na poesia, entretanto, é tão forte quanto qualquer forma de mito. O Dragão do *Beowulf* é pura invenção humana, mas não é menos mito por causa disso, e a tragédia não será menos trágica pelo mesmo motivo. “Pois o mito está vivo uma vez e em todas as suas partes, e morre antes que possa ser dissecado”⁷¹ (Tolkien, 2002,:112).

Na luta de Beowulf contra os monstros, a tragédia reside na humanidade do herói: “*lif is læne: eal scæceð leoht and lif somod*”⁷² (Tolkien, 2002:115). Haveria também, algo não notado pelos críticos de então. O *Beowulf* deixa transparecer a mitologia nórdica da melhor forma. O poema mostra o ideário religioso-mitológico ao apresentar os homens, ou melhor, o

⁷¹ For myth is alive once and in all its parts, and dies before it can be dissected (Tradução livre).

⁷² Em anglo-saxão: “A vida é transitória: toda luz e vida partem juntas”

herói, como o grande aliado dos deuses na luta contra o mal. Os deuses nórdicos, diferentemente dos gregos, não estão a favor de quem melhor lhes interessar, estão do lado dos homens, lutam ao seu lado. Mas não é este o lado que vence. Na Inglaterra, essa imaginação foi colocada ao lado das Escrituras. E por isso Tolkien enxergou no *Beowulf* sinais claros de um poema que trata, ele mesmo, da História. A batalha que não pode ser vencida se torna uma batalha que se resolve entre as almas boas e ruins, das quais os monstros são a representação mitológica. No mundo material, os monstros vencem, mas sem honra.

No *Beowulf* nós temos, então, um poema histórico sobre o passado pagão, ou a tentativa disto [...] É um poema de um homem letrado escrevendo em tempos antigos, que, voltando os olhos ao heroísmo e ao sofrimento reconhece neles algo permanente e algo simbólico. Longe de ser um semi-pagão confuso [...] ele trouxe para sua tarefa um conhecimento da poesia Cristã [...] E em segundo, à sua tarefa o poeta trouxe um conhecimento considerável em contos e tradições nativas⁷³ (Tolkien, 2002:123).

Finalmente, o *Beowulf* não é um poema primitivo, tampouco uma epopeia ou uma épic. Nenhum dos termos emprestados da tradição grega definiria tão bem o texto quanto, talvez, a elegia, pois é definitivo que o autor anônimo utiliza o conhecimento histórico não para relatar a história dos *Geats* ou da guerra entre dinamarqueses e suecos, mas para usá-la como pano de fundo para algo mais profundo, algo subjacente, invisível aos olhos senão pela representação dos monstros, rastros de uma tradição que se acabava ao se transformar numa nova fonte de tradição, a Cristã. Por isso, o *Bewoulf*

[...] não é um poema ‘primitivo’; é um poema tardio, usando materiais (então numerosos), preservados de dias de mudança e findando, um tempo que agora desapareceu para sempre, engolido pelo esquecimento; usando-os para um novo propósito, com um alcance de imaginação maior [...] Quando novo, o *Beowulf* já era antiquado⁷⁴ (Tolkien, 2002:129).

⁷³ In *Beowulf* we have, then, an historical poem about the pagan past, or an attempt at one [...] It is a poem by a learned man writing of old times, Who looking back on the heroism and sorrow feels in them something permanent and something symbolical. So far from being a confused semi-pagan [...] he brought probably first to his task a knowledge of Christian poetry [...] Secondly to his task the poet brought a considerable learning in native lays and traditions (Tradução livre)

⁷⁴ is not a ‘primitive’ poem; it is a late one, using materials (then still plentiful) preserved from a day already changing and passing, a time that has now for ever vanished, swallowed in oblivion; using them for a new purpose, with a wider sweep of imagination [...] When new *Beowulf* was already antiquarian (Tradução livre)

E Tolkien encerra o estudo observando que, por sua importância histórico-mítico-literária, o *Beowulf* deve ser tido na maior das estimas, até a chegada de um novo Dragão. Com isso, Tolkien anota a importância da temporalidade de toda transmissão e tradição.

O que teria esta crítica de Tolkien a um texto do Século IX de importante em relação a sua literatura? Essa análise é fundamental para que percebamos como é difícil separar a obra de Tolkien de sua vida e de seu trabalho acadêmico.

O *Beowulf* foi lido, até Tolkien, como um poema menor, importante por seu valor como documento histórico e não por seu teor literário. Em parte, isto se deu graças aos componentes fantásticos destituídos do valor filosófico ou mitológico daqueles presentes no arsenal greco-romano. No desenvolvimento da literatura, os contos de fadas surgidos cunharam um lado por vezes pejorativo, por vezes positivo, mas se tornaram exclusividade para as crianças e, portanto, literariamente, menores.

Esta concepção pueril, entretanto, é criticada por Tolkien. Em seu texto *On Fairy Stories*, também redigido para uma palestra e publicado posteriormente, Tolkien questiona a concepção de uma literatura infantil a partir dos contos-de-fadas. Não foi a criança quem decidiu que os contos seriam melhor destinados a elas. Alimentar essa ideia é o mesmo que alimentar a ideia de que um poema como o *Beowulf* não diz respeito a nenhum tema significativo simplesmente por colocar monstros no centro da ação, ou seja, uma ideia que, após uma análise simples, mostra não ter sentido algum. A atribuição de contos de fadas à formação infantil se torna sem fundamento, uma atribuição autoritária. Na língua inglesa, *fairy-story* consta no *Oxford English Dictionary* desde o ano 1750 e seu significado é tido como:

- (a) um conto sobre fadas;
- (b) uma história incrível ou irreal e
- (c) um falseamento.

Num dos dicionários de língua inglesa virtual, *fairy-story* é tido como:

- (a) uma história infantil sobre seres e terras mágicos e imaginários;
- (b) algo que denota a semelhança com uma história de fadas mágica, idealizada ou extremamente feliz e
- (c) uma história fabricada, especialmente uma que tenciona enganar⁷⁵.

⁷⁵ <http://oxforddictionaries.com/definition/fairy+tale?region=us> – Acessado em 10/08/2011.

Para Tolkien, um conto de fadas “é um que toca ou usa Faërie, qualquer que seja seu propósito: sátira, aventura, moralidade, fantasia”⁷⁶ (Tolkien; 2001b:10), sendo *Faërie* o estado ou reino em que as fadas são, um mundo à parte, contendo muito mais do que dragões, elfos, anões, ogros ou bruxas, mas também o céu, o sol, a lua, o mar e a terra. *Faërie*, entretanto, não é algo possível de se descrever, não é algo possível de se prender nas teias das palavras. Tampouco é algo imperceptível. Sua mágica não é um fim em si mesma e sua virtude reside em suas operações: “entre estas, estão a satisfação de certo desejo humano primordial. Um desses desejos é o de desvendar as profundidades do espaço e do tempo. Outro é [...] entrar em comunhão com outras coisas viventes”⁷⁷ (Tolkien, 2001b:13). Desejo este que seria inato no homem.

A relação necessária entre contos de fadas e crianças se deu pela crença de que por eles as crianças manteriam seu estado de “bem” original, sua inocência, crendo num mundo imaginário longe dos males reais. Como bem nota C.S. Lewis (2005:745), a “associação dos contos de fadas e histórias fantásticas com a infância é um fenômeno local e acidental”. O que *Faërie* suscita, entretanto, não é a crença, mas o apetite. O desejo primordial de *Faërie* é a realização, independentemente da mente que a concebe. *Faërie* quer se realizar, e se realiza, pois é um mundo secundário, fora do nosso, e não parte imaginária dele. Contos de fadas, isto é, histórias para crianças são preocupadas primariamente não com possibilidade (de existência, inclusive), mas com desejo e dizem respeito às crianças simplesmente por dizerem respeito à humanidade.

A pergunta sobre a origem do conto de fadas suscitou análises folclóricas, antropológicas e psicanalíticas que utilizaram a história como um meio para cavar vidências ou informações. O procedimento, ainda que inteiramente legítimo, oferece o risco de se cair no erro de crer que, se duas histórias giram em torno do mesmo motivo ou de uma combinação de motivos, elas serão “a mesma história”. “Perguntar a origem das histórias (de que tipo for), é perguntar qual a origem da linguagem e da mente”⁷⁸ (Tolkien, 2001b:7). Contos de fadas existem provavelmente desde que há linguagem. Filologicamente, as

⁷⁶ “is one which touches or uses Faërie, whatever its own purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy” (Tradução livre).

⁷⁷ “[...] among these are the satisfaction of certain primordial human desires. One of these desires is to survey the depths of space and time. Another is [...] to hold communion with other living things” (Tradução livre).

⁷⁸ To ask the origin of stories (however qualified) is to ask what is the origin of language and of the mind (Tradução livre).

possibilidades de desenvolvimento linguístico oferecidas se dividem em três variantes para Tolkien: a evolução independente (invenção) dos semelhantes, a herança por um ancestral comum ou a difusão. *Faërie* estaria, para o autor, ligada à linguagem pela invenção, o mais importante dos problemas da origem. É a linguagem que faz com que o homem deseje o mágico, pois ela mesma é magia, ao chamar o pesado de leve, ao extrair da grama o verde, criando em nós o desejo do encanto num plano exterior e não só psíquico. A palavra inglesa *spell* significa originalmente tanto uma história contada, uma recitação, quanto o sentido que usamos frequentemente por nossa tradução, isto é, “feitiço”. Isso faz de *Faërie* um lugar de mitologia, mas mitologia como sub-criação, como invenção mesma, e não como representação simbólica do mundo ou alegoria olímpica, sistema de crenças e ordenamento social. Portanto, “mitologia”, sub-criação, nos moldes dos monstros de *Beowulf* e não no sentido religioso. Literalmente, mito e história se cruzariam constantemente porque, para Tolkien, “elas são, por fim, do mesmo composto”⁷⁹ (Tolkien, 2001b:30). Algum motivo há para que elementos perdurem nas histórias. Esse motivo pode ser tanto um elemento real histórico (como hábitos culturais), quanto algo inventado. Um não é necessariamente mais importante que o outro.

É interessante lembrarmos que a maior parte dos contos de fadas não é especificamente sobre fadas, mas sobre homens mortais em perigo, em *Faërie*. Por isso, *Faërie* possui tanto encanto e é nisso que se percebe a ideia de sub-criação de Tolkien. Pelo poder mágico da criação, da atribuição de dons às coisas pelas palavras, cria-se um mundo real enquanto este mundo é lido num livro. Um “mundo secundário”. O que se perdeu foi a capacidade de atribuir realidade às palavras que invocam este mundo.

A capacidade mental de produzir coisas não materialmente presentes, ou seja, a capacidade mental de criar imagens é chamada costumeiramente de Imaginação. Mas o alcance da expressão que dá (ou parece dar) “‘a consistência interna da realidade’ é de fato outra coisa, ou *aspect*, que necessita de outro nome: Arte, a ligação operativa entre Imaginação e o resultado final, Sub-Criação”⁸⁰ (Tolkien, 2001b:47-47). Arte é, para Tolkien, a representação da Fantasia, que equivale à Imaginação no sentido de irrealidade ou imaterialidade, mas também no sentido de liberdade frente aos “fatos”, aos dados sensíveis. O

⁷⁹[...] they are both ultimately of the same stuff (Tradução livre).

⁸⁰[...] ‘the inner consistency of reality’, is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation (Tradução livre).

mundo secundário é, portanto, fruto da arte. De qualquer arte, Tolkien reconhece, ainda que creia ser a arte narrativa a forma superior de arte, pois para ele, a literatura

[...] trabalha de mente em mente e é por isso mais progenitiva [...] Se fala de ‘pão’ ou ‘vinho’ ou ‘pedra’ ou ‘árvore’, apela à totalidade destas coisas, à suas idéias, ainda que cada um que escute dê a elas uma materialidade pessoal peculiar na sua imaginação [...] o ouvinte pensará em ‘pão’ em geral e o imaginará em alguma forma sua⁸¹ (Tolkien, 2001b:77-78).

Qualquer arte, se trabalhada da forma certa, pode levar a um mundo secundário e, neste sentido, toda arte é um trabalho criativo, sub-criação, como diz Tolkien. A fantasia é, então, uma atividade natural do homem. E, para o escritor, de forma alguma a imaginação desafia a razão. Tampouco ela necessariamente obscurece ou diminui o apetite pela percepção científica. É verdade que os homens criaram falsos deuses e os veneraram, mas também criaram a ciência e a veneraram. Veneraram “[...] suas nações, suas bandeiras, suas moedas; até mesmo suas ciências e suas teorias econômicas e sociais demandaram o sacrifício humano. *Abusus non tollit usum*⁸². A Fantasia continua um direito humano”⁸³ (Tolkien, 2001b:56). E quando bem usada a fantasia, melhor ela será produzida quanto mais clara e pontual a razão for.

Para Tolkien, a arte como sub-criação, e seu produto, o mundo secundário, garantem a “recuperação”, ou seja, uma visão mais clara. Para isso é preciso escapismo. Uma ideia dessas poderá ser vista a primeira vez com maus olhos. Uma das críticas frequentes à obra de Tolkien pela esquerda jovem inglesa da década de 60 foi a de que sua obra perdia de vista a situação política real do país e a luta de classes. A compreensão do escapismo de Tolkien, desta forma, se mostra muito mais uma deserção do que um escapismo. O escapismo de Tolkien não se refere à fuga da realidade, mas ao seu distanciamento temporário. Foi exatamente por serem incapazes de se distanciar das suas invenções científicas que os homens se tornaram seus escravos. Tolkien cita Chesterton: “A marcha da Ciência, com seu tempo acelerado pelas necessidades da Guerra, continua inexoravelmente... fazendo certas coisas

⁸¹ works from mind to mind and is thus more progenitive [...] If it speaks of bread or wine or stone or tree, it appeals to the whole of these things, to their ideas, yet each hearer will give to them a peculiar personal embodiment in his imagination [...] the hearer of the story will think of bread in general and picture it in some form of his own (Tradução livre)

⁸² O abuso não destitui o uso.

⁸³ [...] their nations, their banners, their monies; even their sciences and their social and economic theories have demanded human sacrifice. *Abusus non tollit usum*. Fantasy remains a human right (Tradução livre)

obsoletas e agourando novos desenvolvimentos na utilização da eletricidade”⁸⁴ (Tolkien, 2001b:61-62). Não só, Tolkien relembra o caso de um pároco de Oxenford que deu as “boas vindas” às fábricas de produção em massa, pois traria sua universidade a um “contato com a vida real”. A ideia de que carros são mais reais que centauros é curiosa; de que eles são mais reais que cavalos é estúpida. E Tolkien comenta, com ironia: “quão espantosamente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!”⁸⁵ (Tolkien, 2001b:63). O escapismo, a “fuga” oferecida pela fantasia é, então, uma recusa a aceitar a aparente necessidade dos acontecimentos, a inevitável marcha do progresso. Contos de fadas podem inventar criaturas que habitam os mares e vencem os céus, mas não tentam ultrapassá-los.

Como ficam, no entanto, os problemas materiais do mundo? Como fica a literatura frente aos problemas políticos e metafísicos da humanidade? Primeiramente, a concepção de que a arte deva trazer soluções ou respostas permanece em aberto, fechando-se somente como convicções, crenças tanto da direita quanto da esquerda. O que se pode dizer por Tolkien é que sua obra não é de forma alguma isenta de política, embora talvez o próprio autor desejasse o contrário. As questões apontadas até agora demonstram tanto a reflexão política do autor quanto sua crença religiosa. Num mundo que sofre com fome, sede, pobreza, injustiça e morte, não se pode condenar o homem por poder, por um momento, se transportar a um lugar no qual possa se sentir em paz e esperar um final feliz.

É nesse escapismo que o conto de fadas permite ao homem a realização de muitos de seus desejos. A antropomorfização de animais em fábulas e contos não seria à toa, segundo Tolkien, pois exprime um desejo histórico do Homem: o de se reconciliar com a natureza, compreendendo a língua dos animais e das plantas. Por isso, para o escritor, toda Fantasia deriva, em certo aspecto, da realidade. A *Eucatastrofe*, o final feliz de todo conto de fadas, pode ser explicado por um lampejo súbito da realidade ou verdade ali subjacente que se torna não só uma consolação para as dores do mundo, mas uma satisfação. Todo conto de fadas chega ao fim (embora nenhum conto tenha um final), num momento de perigo, num lampejo em que a única chance de se vencer deve ser agarrada pelos cabelos.

⁸⁴ The march of Science, its tempo quickened by the needs of war, goes inexorably on... making some things obsolete, and foreshadowing new developments in the utilization of electricity (Tradução livre)

⁸⁵ [...] how startlingly alive is a factory chimney compared with an elm tree: poor obsolete thing, insubstantial dream of an escapist! (Tradução livre).

O escapismo presente no mito é, para Tolkien, uma garantia de consolo às dores mundanas do homem. Mas a compreensão da função do mito na obra do autor deve ser entendida em dois níveis: um literário e um filosófico e antropológico, pois para Tolkien, o mito tem seu lugar só e somente só na literatura. A verdadeira forma da narrativa parece ser, para ele, o mito, uma vez que na esfera do mito as histórias são reportadas direto à imaginação e por isso são transmitidas de formas diferentes ainda que com o mesmo conteúdo. No segundo nível, filosófico e antropológico, a mitologia deve ser compreendida numa dinâmica com a história, pois, ainda que o mito da sub-criação seja um mundo real, enquanto nele se acredita, o escapismo oferecido não só serve de consolo, mas prepara o homem para a reflexão sobre seu mundo primário.

Para deixarmos esse segundo nível da obra de Tolkien mais claro, devemos nos voltar um pouco para uma discussão sobre alguns aspectos da obra do autor, inclusive a sua obra acadêmica. Quando Tolkien revira a interpretação do *Beowulf* apontando a importância de aspectos literários e filosóficos diferentes dos da teoria clássica, aponta também para a presença de uma forma de pensamento que se alia à tradição filosófica, ainda que por outro caminho. Quando Tolkien lê o *Beowulf* como um mito narrativo simbolizando o aparecimento da cultura cristã na Escandinávia, ele opõe a idéia de mito não ao logos, mas à História. Pelo *Beowulf*, o mito passa a servir a História, ainda que tente dominá-la. Tentativa que fica clara pelo fato de que, até Tolkien, os intérpretes leram o *Beowulf* como um “simples” conto.

Se nenhum termo grego poderia definir muito bem o *Beowulf*, Tolkien decide então repensar a relação entre mitologia e história. Para ele, no nível literário, o mito é uma forma de contar a História. Num nível filosófico, sua posição se torna mais ambígua e o que faremos aqui é uma suposição a partir de uma leitura cruzada, pois, se o *Beowulf* relata a impossibilidade de se dobrar o destino, então o mito se pauta por uma história natural baseada na repetição e o destino é um e o mesmo para cada homem, pautado pela mesma história natural. Ao mesmo tempo, se é do destino mesmo dos deuses e dos homens do folclore escandinavo a perda de toda batalha, a chegada de um “novo Deus” parece representar a possibilidade de uma transformação histórica. O mito se torna, então, uma forma não mais de contar a História, mas uma forma de contar diversas histórias.

A interpretação do *Beowulf* como um poema de origem do cristianismo na região adquire uma importância maior ainda, pois é decisiva na transformação da relação entre história e mito, destino e, se tomarmos um termo de empréstimo de Walter Benjamin, caráter,

pois o que fica claro é que, pelo novo Deus, o homem ganha uma nova significação e por essa significação, ele redimensiona sua relação com o mundo. E é isso que Tolkien levará para suas obras, principalmente pelo Escapismo e pela *Eucatastrofe*. Seria forçoso igualar Walter Benjamin a Tolkien e, nesse sentido, a interpretação religiosa de Tolkien, e a função desempenhada pelo Catolicismo em sua vida e em sua obra, parecem encaminhar ambos num caminho similar em certo ponto. Explicitemos essa relação.

Para Walter Benjamin, o mito, ao invés de se opor ao *logos*, se opõe à História, algo proveniente da tradição judaica e não grega. Relacionar-se-ia ao mito, uma história natural pautada, como já dissemos, na repetição, além do destino e do direito. O Destino é o objeto da tragédia grega. As profecias de Tirésias, por exemplo, são realizadas exatamente porque o destino é desafiado. Não há, portanto, escapatória. Walter Benjamin mostra a relação entre destino e mito claramente em seu texto sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe. Segundo o filósofo alemão, neste texto Goethe pretende encontrar asilo naquilo que ele acredita ser o paradigma da harmonia natural contra o caos histórico, tentando mostrar as forças naturais como motores justos do mundo, mas essas mesmas forças da natureza demonstram sempre uma contrapartida violenta. Por isso, o romance termina de forma trágica.

O que se pode perceber a partir daí, observará Walter Benjamin, é que o destino foi erroneamente relacionado à culpa. A relação é complicada e demanda um conhecimento maior da tradição judaica, sendo incapaz de ser explicitada completamente aqui, mas o que Walter Benjamin aponta é que na vida natural, no mito, o destino impera por meio da culpa e de seu dispositivo operacional, o direito. A infelicidade é tida geralmente como o castigo dos deuses a uma dívida religiosa - o que fez com que ele mesmo fosse tido como algo religioso - sem que se tome em conta, contudo, a inocência. Na formulação grega da ideia de destino, porém, a felicidade do homem só é compreendida como a tentativa da *hybris*, da desmesura. “No destino, com efeito, não ocorre nenhuma relação com a inocência” (Benjamin, 2011a:92). Se o destino, entretanto, é uma ordenação na qual culpa e infelicidade são os conceitos constitutivos de que não se pode escapar, o que remete a um domínio outro que não o da religião, pois nessa a salvação é permitida, cabe “então procurar um outro domínio, no qual única e tão somente a infelicidade e a culpa são válidas; uma balança na qual bem-aventurança e inocência se encontram demasiado leves e se elevam no ar” (Benjamin, 2011a:93). Essa balança é a do direito, pois o direito não condena à punição, mas à culpa. E

toda vida natural é culpada porque nasce já numa dinâmica legal. Antes de cada um de nós nascermos, já existe o princípio de legalidade, que vem da própria natureza.

Essa concepção parece estar presente na interpretação de Tolkien do *Beowulf* no momento em que ele, citando Kern⁸⁶, diz serem os deuses escandinavos extravagantes de tal modo que se assemelham mais aos Titãs do que aos deuses olímpicos. A diferença é que os deuses escandinavos não personificam a natureza, pois essa é representada pelos monstros, dragões, trasgos etc. Os deuses estão, na verdade, do lado que perde, sempre junto ao homem, lançados ao destino.

A virada importante vem aqui. Se *Beowulf* triunfa sobre os monstros, ainda que isso lhe custe a vida, isto significa que o destino foi vencido e o monstro, caracterização do destino, da vida natural, não é mais determinante sobre o homem. Este é o momento, para Walter Benjamin, em que se atinge o domínio da História, pois, para vencer a culpa, é necessário transgredi-la. *Beowulf*, entretanto, só é capaz de vencer o dragão, como nos diz a interpretação de Tolkien, porque sua história é escrita, em forma de mito, durante a transformação ocorrida no sistema religioso e na mentalidade escandinava e proto-inglesa. No momento em que se escreve a história do guerreiro dinamarquês, a vida humana deixa de ser uma tragédia causada pela culpa trazida à tona pela falha do herói e passa a ser fantasia. O dragão é ao mesmo tempo vencedor, como destino, mas desonrado, pois já não é mais determinante. A vida humana ganha um significado que ultrapassa o destino, pois o único destino a partir daí é a morte. O redator do *Beowulf* transforma uma história do passado num símbolo de seu presente, imbricando a antiga tradição pagã com o simbolismo cristão antigo. Por trás da história em si, do enredo e dos acontecimentos relatados, se oculta outra mensagem.

Se se inaugura o tempo da História, inaugura-se também o tempo da Religião. A derrota do mito traz a possibilidade de se pensar a História, pois, uma vez superado o destino, o homem é capaz de se conduzir à felicidade e à bem-aventurança. O que se relega à vida-natural é a pura vida, a *zoe*, a vida biológica e não mais a vida ética.

A relação não é explícita nem admitida pelo próprio Tolkien, mas, talvez, se tomarmos a interpretação do destino feita por Walter Benjamin em confluência com a análise do *Beowulf*, poderíamos pensar que, uma vez instaurado o domínio da história, o mito retoma sua

⁸⁶ Provavelmente Otto Kern, linguísta e filólogo alemão, professor da Universidade de Halle; ou Fritz Kern, filólogo orientalista holandês. A única referência dada por Tolkien é do nome do livro: *The Dark Ages*.

importância somente em relação ao mundo não mitológico. O *Beowulf* não é um mito em si, mas relaciona-se ao domínio mitológico do folclore pagão escandinavo, numa história que é contada, entretanto, de uma forma cristã. Isso é fundamental na literatura de Tolkien, que assumirá o lugar próprio do mito em sua forma: a narrativa.

John Timmerman relaciona essa essência mitológica da literatura de Tolkien, expressa em forma de contos de fadas, como um contraponto à ideia de Schiller presente em sua *Poesia Ingênua e Sentimental*. Aí, segundo Timmerman⁸⁷, Schiller mostraria que a inocência e sentimentalidade da criança, que deveriam ser buscadas pelo artista, foram para sempre perdidas. Já Tolkien mostraria que essa perda é uma simples ilusão. Esta interpretação não parece importante para uma compreensão da literatura de Tolkien, mas um aspecto de sua observação é no mínimo interessante. Timmerman alega que o mundo Secundário de Tolkien, diferentemente dos contos de fadas ou fábulas tradicionais, não ensina uma moral aplicando-a à vida real, mas sim à vida mesma pela experiência do conto.

Ora, na realidade, este é um ponto positivo da mitologia para Walter Benjamin. Isto é o que compõe sua força narrativa. Algo que fica mais claro se considerarmos, junto ao filósofo, que o

[...] primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos 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 (Benjamin, 1996c: 215).

Tolkien relega, pois, o Mito ao seu “devido lugar”: à narrativa literária. Essa força própria ao mito é capaz de ser utilizada para a transmissão da experiência humana ao longo das gerações, força que, como sabemos por Walter Benjamin, Kafka e Proust, se perdeu no desenvolvimento da sociedade moderna. De volta ao nível literário da interpretação sobre Tolkien, começa-se a compreender a importância da forma épica de sua literatura, dada a importância da mitologia como forma narrativa.

É aí que Tolkien discute a relação entre infância e conto de fadas. Para ele, a tradição infantil criou uma relação quase natural – mitológica, talvez possamos nos perguntar – entre o conto de fadas e a criança. Essa concepção é, para Tolkien, preconceituosa e sem fundamento algum, uma vez que não há motivo para crer que essas fábulas sejam mais bem

⁸⁷ <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1607>

compreendidas pelas crianças do que pelos adultos, como se as crianças fossem quase uma raça⁸⁸ diferente do adulto. Isso acontece segundo Tolkien, por motivos históricos pelos quais os contos de fadas ficaram relegados à maternidade, ao quarto de brinquedos, a um passatempo necessário para manter a criança ocupada. A talvez maior capacidade de crença das crianças relegou a elas o conto de fadas como ou um refúgio idealizado de inocência, ou um domínio próprio, usado como ferramenta educacional ou ideológica dos adultos. Mas os contos de fadas são tanto das crianças quanto dos adultos, pois são uma forma literária. E só isso. A diminuição do conto de fadas como forma literária na verdade se deve ao retrocesso dos adultos em relacionar o mundo secundário de *Faërie* à pura imaginação sem sentido, quando, na verdade, como vemos por sua relação com o mito, este mundo se cria pela tentativa de transmitir algo, tendo, por consequência, algo a dizer.

A decadência do conto de fadas talvez tenha sua origem na mesma decadência sofrida pelas formas narrativas da sociedade moderna. Afinal, como vemos por Lerer (2008), ainda que fábulas fossem utilizadas como ferramentas de ensino na Antiguidade, elas tinham em vista o comportamento adulto, e não a vida infantil, sendo alegorias filosóficas tidas em grande estima pelos adultos, como no caso de Esopo. Além disso, a maioria dos conceitos sobre os quais gira a ideia de infância até hoje, é originária do Século XVII e XVIII, com o aparecimento de ideias como a inocência e a pureza e a transformação dos hábitos de relatos de contos e consolidação de uma literatura infantil independente⁸⁹. Formalmente, Peter Hunt (2010) diz que a pesquisa sobre a narrativa de histórias infantis e a percepção de gêneros narrativos avaliam as estruturas das histórias em termos do que é mais ou menos “apropriado” às crianças, sob a ótica de que crianças são mais suscetíveis a questões baseadas na memória popular.

Entretanto, o conto de fadas é, de fato, um aspecto assumido pela narrativa tradicional à qual Walter Benjamin remonta em seu ensaio sobre Nikolai Leskov. Segundo ele, a figura daquele que narra é, para nós, algo distante. Distante historicamente e, portanto, temporalmente, mas também distante por se transformar. Cada tentativa de contar a história, de entender aquilo que já se passou é também um ato de transformá-la, pois é impossível reviver aquilo que aconteceu como se pela primeira vez fatos passados se sucedessem. Por isso, apresentar alguém como narrador significa aumentar o espaço existente entre nós e ele

⁸⁸ O termo *race* é utilizado pelo autor em *On Fairy Stories*.

⁸⁹ Sobre história da infância, cf.: Becchi e Julia, 1998.

de modo que, mantendo a distância e o ângulo corretos possamos observar os traços que o constituem. “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância apropriada e num ângulo favorável. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin, 1996c:197). A cada dia, dadas as constantes transformações sociais, políticas e econômicas características no capitalismo moderno, perdemos nossa capacidade de contar histórias.

Neste ponto é indispensável, se quisermos pensar com Walter Benjamin, que nos perguntemos o que significa contar uma história. A reflexão sobre a narratividade é central para o pensamento benjaminiano e se relaciona não só à sua ideia central de crítica – tanto literária quanto cultural, e filosófica – como com sua filosofia da história. O narrador para ele deve ser alguém capaz de reconstituir uma experiência (*Erfahrung*) verdadeira com o passado. Contar “a” História e contar “uma” história tornam-se atos paralelos, remetendo a questões amplas de prática política. A principal observação de Walter Benjamin, nesse caminho, é a de que essa experiência pela qual o narrador estaria responsabilizado se empobreceu na contemporaneidade.

A ideia de *Erfahrung* é a de uma experiência que passa de pessoa a pessoa, de boca em boca. Walter Benjamin ilustra a perda da experiência a partir da vivência da Primeira Guerra. Uma geração que ia à escola em bondes puxados a cavalos se viu repentinamente no cerne de uma máquina de destruição massiva, jamais antes vista, na qual o corpo humano se tornara o epicentro. Ao contrário do herói grego que vivia em sua aventura a realização de uma grande experiência cantada ao longo dos séculos, os soldados do Século XX voltavam mudos, incomunicáveis. Se algum dia viveram-se acontecimentos capazes de produzir uma experiência coletiva, coesa e fruto de uma unidade social, a Primeira Guerra tornara-se o choro cômico da perda da voz, da perda da possibilidade de se ter “algo a dizer” na voz do *aedo*, do cronista, do narrador. Viu-se surgir, entretanto, outra forma de experiência, essa superficial e vazia: a *Erlebnis*, a “vivência”; característica do indivíduo solitário, membro de uma sociedade esfacelada. Própria do capitalismo avançado.

A *Odisseia*, à qual acabamos de fazer uma referência indireta, é o caso típico da transmissão de uma experiência coletiva. Não só, é possível tomar como exemplo as grandes epopeias, em geral míticas do mundo antigo. Mas as condições necessárias a essa forma de narrativa deixaram há muito de existir. E vimos surgir, além de outra forma de experiência, outras formas de narrativa literária. Com o desenvolvimento da imprensa e consequente

invenção dos meios de comunicação impressa, vê-se surgir o romance, que coloca em cena um herói desorientado cuja ação toda se constitui como uma busca de seu sucesso ou de seu fracasso. Mesmo possuindo uma origem realista que ainda é a ele mesmo imanente, o romance torna sua própria origem realista problemática no Século XX, graças a seu subjetivismo, que solapa o mandamento épico da objetualidade. Adorno aponta o paradoxo da narração na sociedade moderna desta forma: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 200:55).

O desenvolvimento do romance e a perda da narratividade e de possibilidade de *Erfahrung* se consolidam ao correr do tempo como consequência de uma das características marcantes do capitalismo avançado: a expropriação de nossa memória. Não só o romance põe em cena um herói solitário, como o próprio leitor de um romance é solitário; diferentemente daquele que ouve uma história. Da mesma forma que o romancista escreve exprimindo sua profunda desorientação, o leitor do romance busca sua leitura para orientar-se. Arrastado pela esperança de aquecer sua vida numa morte que ele vivencia através da leitura, através do “*Finis*” escrito no final da última página, no qual o sentido fica posto tal qual o sentido de sua vida pelo seu fim.

A crescente estandardização que o mundo administrado impõe, isto é, a falsa igualdade imposta aos homens a partir de sua força produtiva e não a partir das possibilidades de realização de uma vida feliz, impede o narrar que é, na verdade, ter algo especial a dizer. E ter algo a dizer significaria hoje fugir deste mesmo mundo administrado para um mundo no qual as coisas não andam em seu ritmo considerado normal, um mundo no qual o tempo não é caracterizado pelos fatos, mas o contrário. É a esse tipo de tempo, a essa História que a *Erfahrung* remete. O jugo das coisas ao tempo da máquina capitalista, que se move sempre no mesmo sentido, na mesma direção e no mesmo intervalo de tempo, torna - pela própria coisa comunicada e sua forma - ideológica “a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação” (Adorno, 2008:56). O realismo de que o romance dispõe, hoje em dia, é um realismo que reproduz a fachada, servindo ironicamente à tarefa de enganar. Por isso, para permanecer fiel à sua herança realista, o romance deve renunciar a esse realismo de que dispõe. Só assim, poderá apoiar-se na *Erfahrung*. A alienação e a autoalienação, na medida em que tornam os homens mais estranhos entre si dão ao romance a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior. O romancista segrega-se em sua subjetividade, dando ao romance uma forma interpretativa da

estranheza frente à vida humana. O romance apresenta um herói desorientado, e “toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo” (Gagnebin, 1996:14).

Ainda que a *Erfahrung* tenha se empobrecido, ela segue sendo a fonte de onde beberam todos os grandes narradores, cuja escrita pouco se distingue do discurso dos incontáveis narradores anônimos. Não basta ter algo a dizer, a verdadeira narrativa é a arte de continuar contando uma história. Arte que se perde quando as histórias já não são mais retidas, desaparecendo a comunidade dos que escutam e dos que contam.

Pois o narrador, capaz de transmitir uma *Erfahrung*, se enraizava no povo e, antes de tudo, em suas camadas artesanais, independentemente dos estágios do grau de desenvolvimento econômico e técnico dos variados conceitos em que se recolhe o produto das narrativas, demonstrando a despreocupação com os que sobem e descem os degraus da experiência como uma escada que alcança o interior da terra e se perde nas nuvens; imagem de uma experiência coletiva para a qual mesmo a morte não apresenta barreira. A narrativa era, assim, semelhante ao artesanato, um movimento incessante sempre detalhado ou brusco, dependendo de sua funcionalidade, pautado por um tempo natural, tal qual os produtos do oleiro de Saramago, vencido pelo grande shopping capitalista em *A Caverna*.

O verdadeiro narrador é capaz de nos remeter a um sentimento comum e, assim, entra na categoria dos professores e dos sábios.

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida [...] Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (Benjamin, 1996c:221).

A arte narrativa parte da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização não existem mais no capitalismo moderno. Por isso, esta arte se torna cada vez mais rara. A narrativa antiga se caracterizava por sua abertura.

Para Peter Hunt (2010), o tom de *O Hobbit* retoma, à medida que Bilbo vai se distanciando de casa, uma linguagem que deixa de ser a do contador de histórias transferido, retomando uma tradição vitoriana de histórias que preconizam, em sua forma, um desfecho. Talvez isso seja verdade, pois *O Hobbit* realmente possui um final, uma vez que Bilbo retorna à sua casa após uma árdua aventura tendo em vista viver em paz seus longos dias de hobbit.

Já *O Senhor dos Aneis* seria, para Hunt, um texto formalmente ambíguo, pois seria um texto “[...] de fantasia, mas com vínculos às grandes lendas, um tema que, como sugeriram muito críticos, recebe maior atenção apenas das crianças, já que os adultos supostamente sabem lidar com transformações menos simbólicas da verdade” (Hunt, 2010:191).

Por isso, para Hunt, *O Senhor dos Aneis* poderia ser dividido em três partes, uma consistindo de uma estrutura fechada pueril e reconfortante da história de Sam Gamgee; uma segunda parte análoga ao segundo volume, que seria um romance de formação sobre Frodo que é “apunhalado pela experiência, como algo que fere sua inocência [...] ele parte para os Portos Cinzentos, o mundo do desconhecido, os adultos, fora do livro” (Hunt, 2010:192). E a terceira parte que seria “naturalmente”, o adulto. O que daria à obra ideias contraditórias sobre os próprios livros: de um lado, a forma adulta, com linguagem grandiosa heroica e, de outro, um relato que só é resolvido pela felicidade doméstica.

Ora, Hunt parece estar bem seguro da forma da literatura de Tolkien, mas se mostra totalmente alheio à concepção de literatura do autor, uma vez que não há, para ele, história que deva ser relegada somente à infância ou somente ao adulto. De qualquer modo, Hunt parece acertar no mínimo na questão formal do desfecho em *O Hobbit*, pois aí Tolkien assume um tom por vezes conciliador, pois *O Hobbit* não é só infantil, mas é uma história feita para crianças, os filhos de Tolkien, inclusive. Existe, sim, uma diferença no tom pelo qual nos dirigimos a crianças ou a adultos e Tolkien quis que *O Hobbit* mantivesse um tom infantil, algo do qual veio a se arrepender posteriormente. Entretanto, fica claro que, pela importância da mitologia, o tom por meio do qual se expressa um conteúdo narrativo acaba sendo um detalhe de menor importância. Não à toa, *O Hobbit*, mesmo contendo esse “tom infantil” – interjeições do narrador em referência ao leitor como “Agora você já sabe o suficiente” - foi incorporada à mitologia maior de Arda, o mundo inventado pelo autor.

Já W.H. Auden, tanto citado até agora, considerou a obra de Tolkien a verdadeira jornada heroica, e o posiciona ao lado de, entre outros, Franz Kafka. Para ele, o primeiro trunfo de Tolkien é a criação dos nomes. O segundo mérito é a sua capacidade de ter criado, a partir da imaginação, um mundo perfeitamente crível, consistente, real. Um mundo onde a luta entre bem e mal – o que traria a obra para perto de nós – se dá com consistência. Mundo este no qual o bem vence não por ser justo – pois guerras são ganhas pelos mais fortes, não pelos melhores – mas por uma mera distração arrogante. E um mundo onde o final feliz não é

“para sempre”, mas momentâneo, pois nem todas as feridas curam e o preço que o herói paga é exatamente o de suportar a dor que outros não são capazes de suportar.

Não queremos aqui analisar ou interpretar Tolkien como um narrador nos moldes de Walter Benjamin, mas parece que a analogia relativa às questões do mito e da história só tendem a se aprofundar.

Se o mito é posto por Tolkien em seu “devido lugar”, sua narrativa deve ser lida sob um novo aporte. Se o espírito profundamente afim aos contos de fadas de Leskov foi favorecido pelos dogmas da Igreja Ortodoxa grega pela doutrina da *apokatastasis*⁹⁰ de Orígenes, não parece ser errado imaginarmos que a doutrina Católica Romana tenha criado particular afinidade ao espírito do conto de fadas em Tolkien. Ainda que a *apokatastasis* seja rejeitada pela Igreja Romana, Tolkien vê no conto de fadas, como já dissemos, a possibilidade de Recuperação pela *Eucatastrofe*, o final feliz que em nada se assemelha ao *happy ending* hollywoodiano. Afinal, como bem o nota Auden, na obra de Tolkien, “Vitória não significa a restauração do Paraíso Terreno ou o advento da Nova Jerusalém. Em nossa existência histórica até mesmo a melhor solução envolve a perda tanto quanto o ganho”⁹¹ (Auden, 1976:60).

O final que cunha em sua mitologia não é nunca feliz, porém redentor. Mesmo o final de *O Hobbit* é temporariamente feliz, pois uma nova sombra voltará a afligir o mundo após alguns anos. Mas em seus finais, encontra-se um homem liberado. A *Eucatastrofe* é o final repentino, no momento de maior aflição, ao qual se chega simplesmente porque se desafia o “caminho natural” ao qual os fatores parecem levar. Bilbo, por exemplo, passa o tempo todo tentando provar aos anões que ele pode ser confiável e que está à altura da missão que lhe foi atribuída. O único que confia fielmente em Bilbo é Gandalf, o mago que o havia colocado em toda confusão em primeiro lugar, pois via nos pequenos hobbits algo grande a ser realizado ainda.

Se seguirmos a análise formal de Hunt, podemos pensar que também *O Hobbit*, e não só a segunda parte de *O Senhor dos Aneis*, é uma forma de romance de formação, pois relataria a formação de Bilbo como aventureiro e conseqüentemente, como pessoa. Bilbo, assim como Frodo, Giles, Niggle e Smith, como “gente comum”, plebe – não burguesia, como muitos classificam, inclusive o próprio autor – esta última pensada como o agente que

⁹⁰ A *apokatastasis* de Orígenes é a especulação sobre a admissão de todas as almas ao Paraíso.

⁹¹ Victory does not mean the restoration of the Earthly Paradise or the advent of New Jerusalem. In our historical existence even the best solution involves loss as well as gain (Tradução livre)

origina as manifestações sociais, dada a peculiaridade da situação inglesa conforme exposta por Thompson em nota a *Modos de Dominação e Revoluções na Inglaterra*. Bilbo é um hobbit simples que aparentemente se sente confortável em seu cotidiano, que se repete sempre da mesma forma. A chegada de Gandalf representa para Bilbo uma revolução no seu modo de viver, pois o apresenta ao mundo além de sua toca e desperta em sua pequenez uma vontade desconhecida de transformar uma sociabilidade naturalizada. Mundo no qual ele tem um papel a cumprir, ainda que não saiba qual nem de que forma. É exatamente essa ignorância que garante a Bilbo a *Eucatastrofe*. É por tentar o tempo todo provar ser alguém que ninguém acreditava que ele era que o pequeno hobbit – mais uma vez, assim como Giles e Smith – termina por se transformar nesse alguém, completamente diferente da pessoa que um destino natural poderia indicar. Talvez por isso Gandalf visse nesses hobbits a realização de algo inimaginável para o mundo. Em sua simplicidade eles seriam capazes de, diferentemente dos grandes homens, driblar seus destinos.

O mesmo acontece, por exemplo, em *Farmer Giles of Ham*, no qual um homem comum, por ser mais perspicaz e astuto do que os grandes homens de seu reino, consegue se tornar senhor de um grande tesouro, enfrentando o grande dragão que ameaça sua vila, bem como os homens poderosos que dominam os aldeões, com astúcia e arrogância. E é por isso que triunfa. Ele é ao mesmo tempo arrogante com o dragão, pois blefa o tempo todo contra ele, sendo então astuto, e astuto com os poderosos, por meio de sua arrogância ao se aproveitar da missão a ele designada por haver simplesmente espantado um gigante de sua colheita. No fim, Giles se torna cúmplice do dragão e garante a tranquilidade para si e para seu reino. Lembremos que, para Tolkien, os dragões e monstros não são personificações da natureza, mas são, sim, forças dela.

Também *Smith of Wooton Major*, uma reflexão explícita sobre os contos de fadas, expressa essa importância depositada na simplicidade do homem comum. Nele, uma grande festa é preparada a cada 24 anos num vilarejo. Em cada festa, 24 crianças são selecionadas e agraciadas com um pedaço de bolo. Numa das ocasiões, o confeitiro, com o apoio de seu ajudante, deposita na massa uma estrela mágica, que uma das crianças engole garantindo assim o passaporte para *Faërie*, para onde pode se transportar a qualquer momento. O conto reflete exatamente sobre a transmissibilidade do mágico entre as gerações, algo relegado, infelizmente, a apenas algumas pessoas, pois Smith, nome da criança que recebe a estrela a primeira vez, é obrigado, depois de 24 anos a passar a estrela à outra criança, que deverá

repetir o gesto 24 anos depois e assim indeterminadamente, até que o homem se esqueça da tradição.

Bilbo, Giles e Smith, bem como Tom Bombadil, mostram que a natureza, como diz Walter Benjamin, prefere se aliar ao homem que ao mito. Bilbo se torna o herói simplesmente porque é obrigado a atuar como herói. É sua tolice que garante que ele ultrapasse aquilo que o destino lhe proporcionaria naturalmente. Walter Benjamin dizia que Kafka pensava sua obra em períodos cósmicos. O mesmo pode ser dito de Tolkien. Suas obras, e sua mitologia em especial, pautavam-se pela contagem dos anos de acordo com os “Registros do Condado” e da Eras da Terra-Média, cujas referências são comuns nos textos. Há sempre um elfo, ser quase imortal, cuja relação com o tempo é kairológica muito mais que cronológica, que relata pela rememoração os grandes feitos de Eras passadas, olvidadas nas nuvens dos anos. Elfos que transgrediram, sem saber, as leis e normas não-escritas, mitológicas do mundo.

“Kafka não cedeu à sedução do mito” (Benjamin, 1996b:143). Mas o mesmo não pode ser dito de Tolkien. Não há resistência, há uma alegre rendição à força narrativa do mito, mas ao mesmo tempo uma secreta cumplicidade com Kafka, que “escreveu contos para os espíritos dialéticos quando se propôs a narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que ‘mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação’” (Benjamin, 1996b:143).

Se Odisseu está na fronteira do mito e do conto de fadas, pois introduziu estratégias no mito pela razão e astúcia, Tolkien foi um Odisseu trágico que tentou deslocar o mito à pura imaginação, numa saga que compõe a parábola de um homem que precisa fazer sua própria história, esboçada em cada personagem da tragédia que se desenrola em sua mitologia. Esse é o riso trágico das montanhas que reverberam ao fim de *Leaf by Niggle*. Riso da impossível distensão do homem e da natureza, do mito e da história. Niggle consegue finalmente pintar sua folha perfeita somente quando todas as suas tentativas, pinturas frustradas, compõem uma árvore inteira, real. Alegoria do conhecimento e do trabalho. Esse é o riso da *Eucatastrofe*, é o riso cruel como o suspiro final do dragão de *Beowulf*, que anuncia o fim de um episódio e a espera de um novo dragão, de uma nova folha a ser pintada ou escrita. Suas obras são também repletas de ajudantes que desta vez não são “bedéis que perderam a igreja [...] discípulos que perderam a escrita” (Benjamin, 1996b:164), mas elfos que começam a perder a memória, anões que começam a perder a escrita, cachorros que falam, humanóides desfigurados pela tortura do tempo, uma estrela que brilha na testa como a marca do escolhido. E são esses os

ajudantes que garantem a consumação da relação dialética entre mito e história, entre o descolamento da natureza para que se conheça - não para que se domine - e o retorno ao seu seio quando se conhece.

Tolkien se insere numa linhagem de escritores cristãos ingleses da qual fizeram e fazem parte G.K. Chesterton, William Morris, Coleridge, C.S. Lewis, George Macdonald, Waugh, Graham Greene e W.H. Auden. Os temas cristãos não são difíceis de se encontrar em qualquer texto seu. Em *Leaf by Niggle*, por exemplo, vemos a trajetória de um pintor em busca da pintura da folha perfeita. Entre idas e vindas à casa de seu vizinho e uma instalação num hospício, percebemos que na realidade a trajetória de Niggle se resume à morte, ao purgatório e à redenção, quando ele encontra não só a folha perfeita pintada numa tela, mas toda uma árvore tornada viva, e toda uma natureza que lhe responde o anseio de artista. Por isso, para R.J. Reilly (1976:135), de certo modo analogamente a Auden, o heroísmo presente na obra de Tolkien não passa do “heroísmo necessário a um homem se ele pretende simplesmente viver”.

Como vimos anteriormente, Tolkien cresceu num tempo em que as histórias infantis eram fortemente apoiadas na filologia. Isso com certeza ajuda a explicar o interesse de Tolkien na filologia, e talvez ajude a explicar o interesse de Walter Benjamin – nascido no mesmo ano que Tolkien – pela filologia. A filologia, segundo Walter Benjamin, pergunta pelo teor coisal (*Sachgehalt*), enquanto a filosofia pergunta pelo teor de verdade (*Warheitsgehalt*). Ou seja, a filologia pergunta pela origem daquilo de que a filosofia pergunta pelo valor. Inicialmente, teor coisal e teor de verdade se encontram unidos. À medida em que a obra perdura, o teor de verdade passa ao segundo plano eo teor coisal se torna mais aparente. O crítico deve, então, desvendar as relações entre a aparência da obra a partir de seu teor coisal e a sobrevivência do teor de verdade. Algo feito com a ajuda de uma tomada de posição histórica que parte da obra em seu presente. A língua e seu processo formativo seriam, para isso, indispensáveis, uma vez que a linguagem é o meio de sobrevivência histórica da obra. Isso explica muito de Tolkien e reforça a consideração de Auden sobre o mérito do autor em criar idiomas. O trabalho de Tolkien é um trabalho filológico. Se pudesse, Tolkien teria escrito sua obra-prima em élfico, mas, como ele mesmo dizia, a língua é por demais complicada e nunca chegou a ser finalizada.

Se, por um lado, como mostra Burton Raffel (1976), a obra de Tolkien é textualmente fraca, seu estilo banal e sua poesia sem elegância, por outro, Tolkien faz de seu texto um

arsenal de jogos linguísticos, apoiando-se fortemente no vocabulário da língua inglesa, bem como apresentando uma nova forma de pensar, a partir do momento em que mistura a sua própria língua com as línguas que inventou ao longo de sua vida. Além disso, ele é honesto à sua concepção literária e à ideia de que a literatura trabalha de mente em mente, sendo necessário invocar não a consistência ou o sabor de um pão, mas simplesmente o pão, para que o leitor o imagine como bem o queira.

A questão da linguagem é fundamental na obra de Tolkien. Para ele, a invenção de línguas proporcionaria não só uma percepção diferente do mundo, mas seria um trabalho análogo ao de Deus, de acordo com a Bíblia. Ali, no livro do Gênesis e no Evangelho de São João, a capacidade de dar nomes é a principal capacidade dada ao homem por Deus. Não só, é a principal capacidade do próprio Deus, uma vez que no começo, era o Verbo, e Deus é, ele mesmo, o Verbo. Na obra de Tolkien, a linguagem é que dá realidade aos fenômenos. Não precisamos ir às línguas criadas por Tolkien, mas podemos pegar um caso interessante. Um dos povos da Terra-Média, os *Rohirrim*, senhores dos cavalos, falam uma língua que não foi inventada por Tolkien, que simplesmente os criou falando Inglês Antigo. E o que o autor faz, como mostra John Tinkler (1976), na verdade, é jogar com as palavras da língua na criação de nomes para os personagens e lugares. Éothéod, que vem de *eoh* (ou *éo*), significando “cavalo”, e *Peod*, que significa “povo”, formando assim “povo dos cavalos”. Assim também Éomer, terceiro marechal de Riddermark, tem seu nome composto por *Eoh* (cavalo), adicionado a *meorh*, que no Inglês Antigo significava “égua”, passando a ideia de “cavalari”. Sua irmã Eowyn também tem seu nome composto por palavras distintas: *Eoh* (cavalo) e *Wyn* (alegria, prazer), de onde vem a palavra do inglês moderno *wynsome*. Podemos falar também do nome de seu tio, que pode ser literalmente traduzido como “príncipe”, de acordo com a palavra *Peoden*, do Inglês Antigo. Os três, irmãos e tio, vivem no palácio de Meduseld (literalmente *mead-house* no inglês moderno, ou seja, casa do hidromel, o local onde as festas ocorriam e que aparece também no *Beowulf*), na corte de Edoras, palavra que significa o plural de *edor*, isto é, “morada”.

O mesmo jogo de composição linguística pode ser encontrado nos nomes dos cavalos, armas e flores que aparecem durante a passagem dos personagens em Rohan. Ali encontramos os cavalos Shadowfax, cujo nome é uma modernização de Scaedufeax – *Sceadu* (sombra), e *feax* (cabelo) -, e Felaróf – *fela* (muito), *róf* (valente, corajoso). Além das espadas Herugrim, proveniente da palavra *heorugrim* (muito cruel, afiado), e Gúthwinë, derivado do Antigo

Inglês *guðwine* (amigo na batalha). Sem esquecermos também da flor Simbelmyn“, que cresce sobre o túmulo do filho do rei Théoden e cujo nome deriva de *simbel* (contínuo), e *myne* (mente), tendo sido traduzido como *Evermind*, ou Sempre-em-Mente.

A língua possui papel determinante na obra, não só no caso do uso do Antigo Inglês. As línguas élficas desempenham um papel fundamental na obra, como por exemplo no caso da charada às portas de Moria, momento no qual, sem a presença de um conhecedor do idioma, toda a jornada estaria perdida desde o começo. A charada consiste, no fim, em uma pegadinha linguística. Essa importância dada à língua já estava presente em *O Hobbit*. Basta considerarmos o episódio que garantirá a existência de *O Senhor dos Aneis*: o momento das “adivinhas no escuro”, em que Bilbo se depara com o anel e enfrenta Gollum num jogo de charadas. Outro momento simbólico é a declamação do poema Namárië, feita por Galadriel no momento de partida da sociedade das terras de Lórien. Tolkien apresenta o poema em uma das línguas élficas e graças à presença de Galadriel, Frodo é capaz de recorrer a ajuda em momentos de perigo, com o grito de “*O Elbereth Gilthoniel!*”, evocando os poderes celestiais.

Tolkien qualificava seu trabalho como um trabalho de “estética linguística” na medida em que, para ele, o assunto central de toda a história seria a própria língua, ou melhor, línguas, que se misturam durante a trama. A possibilidade de ter nomeado lugares, pessoas e coisas foi o que deu a Tolkien a consistência de seu Mundo Secundário. Nomear seria o que compõe o estofado da realidade. As charadas e brincadeiras linguísticas estariam presentes no romance para confirmar essa inevitabilidade do poder envolvente da linguagem.

Assim como Walter Benjamin, Tolkien parece se aproximar de “uma teoria da linguagem para a qual o problema original da linguagem é sua magia”⁹² (Münster, 1996:127). Há uma relação entre a ideia de linguagem e a ideia de uma experiência primordial na filosofia do jovem Walter Benjamin. Para ele, a linguagem deve ser pensada no sentido da nomeação e não da comunicação. Em *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem*, texto de 1916, Walter Benjamin parte da concepção de que toda “manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem” – e assim – “língua ou linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais” (Benjamin, 2011b:49-50). Ora, no alemão, assim como no inglês ou no latim, existe uma distinção binária entre *Sprache* e *Rede*, *speech* e *language* (em inglês), enquanto,

⁹² [...] une théorie du langage pour laquelle le problème original du langage est sa magie (Tradução livre)

em português, trabalhamos com uma divisão ternária entre *língua*, *linguagem* e *palavra*. No alemão, assim como no inglês, essa distinção relaciona a linguagem humana e as línguas idiomáticas a uma questão ontológica que, ainda que distinga as línguas humanas de outras formas de língua – como a “língua dos pássaros” ou a “linguagem artística” – leva à consideração das diversas linguagens e as línguas humanas. A função significativa da *Sprache*, ou do *speech*, leva à indagação sobre as diversas línguas existentes que se unem como formas de linguagem. Por isso, toda língua comunica um conteúdo espiritual (*Geistig*), que pode ser entendido também como intelectual.

Deste modo, a concepção de linguagem de Walter Benjamin se pautaria na ideia de que a própria linguagem exprime mais do que a realidade fenomenal “das estruturas semânticas e gramaticais que ela exprime; muito mais, também, do que a soma da estrutura geral dos ‘atos linguísticos’ (*speech-acts*). Ela é, mais do que isso, a expressão de uma ideia, do ‘logos’, da razão”⁹³ (Münster, 1996:125). Uma vez que a linguagem não faz mais que transmitir a essência espiritual que a corresponde, a questão sobre o que a língua, por fim, transmite é posta como base para reflexão e a resposta que Walter Benjamin encontra é que cada língua não transmite mais do que a si mesma. Isso alia a reflexão do filósofo diretamente ao conceito de revelação. Se a língua não expressa mais do que si mesma e é, portanto, pura comunicabilidade, seu conteúdo intelecto-espiritual (*Geistige*) reside na capacidade nomeadora da linguagem humana. A magia da linguagem encontra no nome seu porto-seguro. O nome traz à existência.

Walter Benjamin toma posição contra as teorias do signo da linguística contemporânea – “a denominação das coisas pelo homem e a linguagem como herdeira da palavra divina não podem ser reduzidos simplesmente à produção de signos, por exemplo no sentido de que a faculdade do homem de nomear seria idêntica ao ‘signo’ das coisas” (Münster, 1996:129). A linguagem humana se diferencia das demais porque entra em comunhão mágica com as coisas de forma imaterial e puramente espiritual por meio do nome, do qual o som é o símbolo.

A capacidade de nomear é vista no livro do Gênesis. Ali, Adão responde ao verbo criador de Deus ao nomear os animais e aquilo que o circunda no Paraíso. Ao reconhecer o objeto como criado, a língua de Adão o reconhece em sua essência. A “queda” é a perda dolorosa da imediaticidade dos nomes adâmicos que se manifesta linguisticamente por uma

⁹³ [...] des structures sémantiques et grammaticales qu’il exprime; beaucoup plus aussi que la somme de la structure générale des ‘actes langagiers’ (*speech-acts*). Il est plutôt l’expression d’une idée, du ‘logos’, de la raison (Tradução livre).

espécie de mediação infinita do conhecimento que nunca chega ao fim. “Desde então a linguagem humana se perde nos meandros de uma significação infinita, pois tributária de signos arbitrários” (Gagnebin, 2007:18). A língua adâmica não significa uma língua primeira e perfeita, mas é originária no sentido de que significa um eco profundo, nas línguas históricas e múltiplas de “após Babel”, de sua verdade perdida e fundante, ou seja, a língua, antes de ser discurso ou comunicação, é nomeação. Nesta teoria, o homem é um ser essencialmente de linguagem, mas também um ser cuja linguagem, que o define, lhe escapa de maneira igualmente essencial. Deste modo, nossas línguas imperfeitas são apenas cacos de uma língua superior que elas visam juntas.

Isso parece semelhante a certas ideias de Tolkien. De fato, para o escritor inglês, a “‘linguagem’ possui mais do que um aspecto, que pode ser especialmente desenvolvido” (Tolkien, 2002:202). Um destes aspectos é que a criação de novas palavras se dá como um processo interminável. Certo problema reside, entretanto, no fato de que, na linguagem histórica, seja ela tradicional – isto é, as mais diversas línguas do mundo – ou artificial – como o Esperanto –, não há criação pura, “do nada”. As línguas são, de fato, cacos, ainda que a linguagem humana seja a mesma, comunicando sempre seu conteúdo espiritual. É preciso, por isso, trabalhar constantemente a linguagem e, com isso, as línguas. Tolkien classificava seu trabalho como uma “estética linguística”, pois via em sua história a criação mitológica necessária a toda língua, isto é, o mito fundante para que uma língua possa vir à existência. E fez isso buscando dar a suas línguas inventadas a consistência de uma história cronológica, além da consistência de um mundo no qual a natureza, o homem e as coisas pudessem ser nomeados, pois a linguagem fortifica e se liberta por meio da imaginação. Evoca-se na concepção de Tolkien, ainda que de modo inconsistente, uma dupla historicidade que se encontra presente também no pensamento de Walter Benjamin. Historicidade essa

[...] filológica primeiro, isto é, na esteira dos irmãos Grimm, ‘nunca considerar os teores materiais (*Sachgehalte*) independentemente das palavras que os exprimem [...] Em segundo lugar, uma historicidade mais epistemológica, uma historicidade da enunciação, isto é, uma reflexão sobre o lugar e o tempo do historiador presente e sobre sua relação com o tempo e o lugar do seu ‘objeto’ (Gagnebin, 2009:144)

Mas devemos compreender que a historicidade epistemológica não diz respeito aos estudos históricos de Tolkien, mas à sua posição como escritor. Sua obra, a partir de sua concepção acerca da mitologia e da literatura, está repleta de historicismo e quando a

avaliamos criticamente, devemos levar em conta a historicidade da enunciação e relacionar nossa relação com o tempo e o lugar de nosso objeto. Tolkien tinha, aparentemente, perfeita consciência de seu tempo e do lugar de sua obra. Por isso cria não ser tão importante. Legitimamente, suas concepções, assim como as de Williams, Lewis e dos outros *Inklings*, não possuíam lugar no campo literário e, por isso mesmo, o ponto de partida de seus textos foi buscar compreender a necessidade de se contar histórias fantásticas.

A consideração dos teores coisais (*Sachgehalte*), diretamente ligados às palavras, é a base da obra de Tolkien e o que o levou a considerar seu trabalho como uma estética linguística. Em *Mythopoeia*, um poema dedicado a C.S. Lewis, essa ideia se faz presente e alia seu trabalho filológico à sua crença religiosa e sua vocação literária: “[...] Não se extinguiu esse direito/ criamos ainda pela lei em que somos feitos”⁹⁴ (Tolkien, 2001a:87). Essa lei é a da nomeação.

Esse é o valor que Tolkien procura para sua obra: o valor da invenção. Isto envolve assumir um conhecimento e um julgamento daquilo que se julga real, bem como implica perguntar “quão longe, de que modo e por que razão essa invenção parte da realidade – e se essa invenção é justificável” (Reilly, 1976:133). Por trás da descrição da mente imaginativa reside a doutrina romântica da imaginação criativa, presente na ideia de Imaginação Secundária de Coleridge. A imaginação, a fantasia e o Mundo Secundário de Tolkien permitem uma fala e uma escrita fora dos clichês da linguagem moderna, mecânica. À medida que nosso vocabulário se perde, o vocabulário e as línguas criadas por Tolkien só tendem a crescer e a se expandir. Ainda que o escritor nunca tenha desejado que suas línguas se tornassem línguas “verdadeiras”, isto é, línguas utilizadas em nossa vida, a percepção e a vivência que nos garantem permitem aquele escapismo que o autor pensava como libertador.

⁹⁴ [...] The right has not decayed/ We make still by the law in which we're made (Tradução livre)

Considerações Finais

Esta pesquisa trilhou caminhos sinuosos. Tal como o jovem Bilbo, herói de nosso autor posto à prova, deparamo-nos diversas vezes com rochas pontiagudas, vales pantanosos e até adivinhas no escuro. O caminho metodológico foi o mais problemático para a consolidação desta pesquisa - algo para o que já a nossa introdução apontava – pois, na tentativa de aliar três linhas diferentes de pensamento, deparamo-nos com o desafio de conciliar três formas de pensar que, ainda que contem com algum diálogo, apresentavam uma questão premente a ser resolvida: o atento a uma reflexão em que conteúdo e forma não se negassem, isto é, uma reflexão que conciliasse seu argumento de acordo com as premissas teórico-metodológicas dos pensadores dos quais emprestamos tal premissa, no caso, Pierre Bourdieu e Walter Benjamin.

Em outras palavras, como já foi dito antes, a pesquisa apresentou um duplo desafio: primeiro o de permanecer fiel ao método sociológico de Pierre Bourdieu e o segundo, de oferecer uma reflexão, a partir do selecionado método, original e – por que não? – inédita. Deste modo, a pesquisa nos levou a pensar a originalidade de um autor a partir de um contexto relacional entre história e filosofia e também as relações institucionais, as lutas de poder e a lógica que garante a um autor o sucesso ou a importância, principalmente pelo campo intelectual e acadêmico.

Tendo em vista a relação entre o campo literário, sua dinâmica e lógica, e a crítica literária a partir de uma perspectiva independente das dinâmicas de poder que legitimam e distinguem os autores, a pesquisa se propôs a indagar precisamente o valor de um autor ou de uma obra a partir do diálogo entre dois pontos de vista diferentes. Por isso, num primeiro momento, partimos da análise daquilo que pode ser chamado -como é de fato por Roger Bastide - de uma sociologia do produtor e uma sociologia do receptor de arte. Com Pierre Bourdieu, tentamos compreender de que modo se articulam diferentes esferas da sociedade na organização de um mercado de cultura que permite o acesso a obras artísticas, sejam elas advindas das belas-artes, do cinema ou da literatura. Neste momento, vimos que a formação de diversos campos se dá por meio de lutas de poder que garantem aos vencedores emblemas distintivos e ajudam a formar, manter ou transformar aquilo que conhecemos como gostos e estilos de vida. Uma pessoa advinda da classe média trará consigo um referencial e uma história, tanto social quanto pessoal, que farão com que ela tenda a procurar artigos que a satisfaçam, segundo a lógica marxiana de uma satisfação pela propriedade e a distingam

daquelas pessoas que não compartilham com ela determinado referencial. Ficou claro, entretanto, que o campo literário se constitui como um campo particular, uma vez que, mesmo consistindo num campo de lutas e ganhando destaque ou não por meio da consagração social, tem seu emblema distintivo advindo de uma forma particular de capital.

Uma vez identificadas as propriedades e os agentes que atuam no processo de produção e legitimação das obras literárias a partir da dinâmica social, partimos, no segundo capítulo, para uma análise da recepção da obra de Tolkien na Inglaterra, desde o aparecimento de sua obra-prima, principalmente, até os dias atuais, tentando identificar, a partir de seus críticos, qual a posição ocupada pelo autor no campo literário. O mesmo fizemos para o caso brasileiro, como exemplo paralelo para confirmar a aplicabilidade da teoria de Pierre Bourdieu.

Tomada como ponto de partida a teoria de Pierre Bourdieu, a segunda parte da pesquisa se deu no sentido de por em diálogo um ponto de vista derivado da história social inglesa e da teoria crítica alemã. Assim pretendemos analisar no terceiro capítulo, a partir de um ponto de vista historiográfico, certas determinações sociais, históricas e culturais, que dão origem a uma obra. Queremos dizer com isso que esboçamos, com Williams e Thompson, uma análise da particularidade ou peculiaridade da realidade inglesa e da vida dentro desta comunidade em determinado período. Uma vida marcada pelos grandes acontecimentos globais como duas guerras mundiais e o avanço acelerado do tecnicismo; e marcada, por outro lado, pelos acontecimentos pessoais e casuais, como a morte precoce dos pais, a educação religiosa e a escolha pelo estudo das línguas. A tentativa de remontar um período histórico a partir da vida de um autor talvez tenha levado à impressão de que buscávamos justificar a obra pela vida. A verdade é que, propúnhamos, ao contrário, por aspectos da vida do autor, remontar a uma situação social comum da Inglaterra da primeira metade do Século XX, seguindo a proposta metodológica de Walter Benjamin em sua autobiografia infantil, *Infância em Berlim por volta de 1900*. Com o risco de termos sido mal-interpretados, entretanto, buscamos mostrar ao longo do capítulo, que não tínhamos como objetivo justificar a obra pela vida, mas a dinâmica que obra e vida desenvolvem, se misturando ou não, a partir do processo histórico, identificando, a partir deste diálogo, os aspectos principais no plano literário de Tolkien. Finalmente, decidimos articular a questão posta em voga na literatura de Tolkien, pensando a relação entre mitologia e literatura, bem como a relação entre fantasia, imaginação e linguagem, usando para isso parte do pensamento de Walter Benjamin, autor

nascido no mesmo ano que Tolkien, cujas impressões sobre os contos de fadas, a narratividade e a linguagem estão presentes em diversos textos desde sua juventude, assim como a relação entre mito e história, presentes naquela que alguns estudiosos chamam de sua “fase metafísica”.

As conclusões a que pudemos chegar a partir das duas partes da pesquisa são muitas. Primeiramente, acreditamos termos sido capazes de articular o pensamento de Pierre Bourdieu relacionando-o à análise da trajetória do escritor J.R.R. Tolkien, primeiro identificando os aspectos principais da teoria de Pierre Bourdieu para em seguida aplicá-la ao caso do autor escolhido. O que legitima um autor ou uma obra e os classifica como boa ou má cultura, alta ou baixa cultura?

Pudemos perceber que essa questão envolve uma lógica de poder e interesse composta na própria sociedade numa luta de motivos por vezes inconscientes, pela dominação dos diversos campos aos quais pertencemos. No que diz respeito à obra de Tolkien, por exemplo, sua legitimidade nunca foi alcançada graças a um aparente descaso da crítica legitimada. Tendo recebido uma acolhida tanto ruim quanto boa, os aspectos formais de sua obra, bem como seu próprio plano literário, nunca atingiram o reconhecimento burocrático do *establishment* a não ser por um ou dois casos. Alia-se a isso o sucesso popular estrondoso que Tolkien atingiu em pouco tempo, numa época em que a indústria cultural não contava com o poderio publicitário em alcance tão largo quanto hoje. Ironicamente, entretanto, Tolkien começou seu sucesso dentro do campo universitário, sendo lido por jovens de classe média dentro das universidades anglo-americanas. Assim sendo, Tolkien ficou relegado ao estigma de uma literatura popular menor e é possível identificar que, pela existência de uma comunidade de admiradores, suas obras estimulam a fantasia o suficiente para que tenham se tornado *best-sellers* e continuem alimentando uma faixa alternativa de mercado, que sofreu uma transformação importante com a adaptação das obras para o cinema.

A conseqüente imersão na teoria de Pierre Bourdieu, entretanto, levou a uma indagação final sobre a questão do uso daquilo muitas vezes chamado de “popular” e sua apropriação pelo campo intelectual. Muitas vezes, o popular resguarda em si um potencial resistente à dominação. Na verdade, Pierre Bourdieu parece não se importar com o valor de um texto literário, isto é, não se preocupa em partir para uma análise que vá literalmente ao texto literário e o julgue a partir de sua forma ou conteúdo e foi a partir daí que passamos à questão da história social e da teoria crítica. No terceiro capítulo, tentamos remontar a

vivência de uma época a partir da vida de Tolkien, procurando identificar sua posição dentro de sua própria sociedade. A conclusão a que chegamos é que Tolkien pertenceu a um grupo particular tanto no campo acadêmico quanto literário. Pertencente a um grupo informal de escritores cristãos que estimulavam a redação de fantasias, Tolkien – assim como C.S. Lewis e Charles William ou Owen Barfield - se inseriu num campo paralelo, subterrâneo ao *establishment* de sua época que era marcado pelo realismo e pelo forte apoio nos acontecimentos do ‘mundo real’, derivando da filologia e do medievalismo uma concepção literária intimamente próxima à mitologia e à religião.

A partir disto, pudemos chegar à teoria crítica e ao pensamento de Walter Benjamin, pensando essas relações entre mitologia, literatura e fantasia presentes na obra de Tolkien, pois a literatura fantástica, o conto de fadas, em países como a Inglaterra, a Alemanha e a Dinamarca, sem dúvida chegaram a ocupar uma posição dentro da tradição cultural por sua afinidade com a cultura local. A representação que se faz dos contos de fadas nestes países é a representação da tradição, o próprio conto de fadas representa a vida de acordo com uma tradição cultural fortemente enraizada e tão importante que William Morris, o grande socialista inglês, por exemplo, se debruçou sobre a releitura das sagas heróicas islandesas. O próprio Walter Benjamin, também, remetia-se aos contos de fadas em seus textos, retirando daí figuras e personagens que constituíam seu pensamento em forma de imagens⁹⁵. A dicotomia existente entre uma “literatura fantástica” em oposição a uma “literatura realista” se transforma num *continuum* que inclui toda ficção, uma vez que a literatura é produto de dois impulsos, a *mimesis*, o desejo de imitar, e a fantasia, o desejo de alterar. Toda literatura é, portanto, ficção. Para dar conta destas indagações, nos debruçamos sobre a concepção de mitologia presente em Tolkien, principalmente derivada de sua leitura do *Beowulf*, e trouxemos à tona o conceito de mundo secundário, que exprime a relação entre mitologia, história e imaginação, da melhor forma. O mundo secundário é um mundo consistente, com um estofado real. A representação do conto de fadas é a representação do mundo, com a diferença que ali nos está garantido um escape e um final feliz, ainda que não total.

Não só, a riqueza do pensamento de Tolkien também reside no forte apoio às questões filológicas. Tendo em vista sua obra como um ensaio de linguística, Tolkien deu à linguagem, por meio de suas línguas inventadas, uma relação de ritmo e importância totalmente diferente à sua obra, acreditando fortemente na ideia da nomeação, tal qual presente em Walter

⁹⁵ Cf a esse respeito: Benjamin, 2000; e Thompson, 1959

Benjamin, como processo de realização de uma tarefa divina do homem, uma vez que o nomear foi o primeiro ato bíblico do homem, dando à realidade circundante a centelha de realidade por meio do conteúdo espírito-intelectual.

Num momento em que a literatura propunha-se fundamentalmente política e fortemente apoiada no empírico, Tolkien e seu grupo de amigos se propuseram a escrever uma literatura fantástica que pudesse promover um descolamento da realidade empírica para um conseqüente retorno livre de influências e de olhar purificado. Ora, o conto de fadas encerra sempre em si – e por isso Walter Benjamin torna seus olhos ao conto de fadas – uma lição que pode tratar do bem e do mal, do certo ou do errado, da amizade, da honra, da justiça. E que trata, portanto, de realidades presentes em nosso mundo “real” e, ontologicamente, em nossa natureza sócio-histórica.

O que daí acabamos por extrair foi a importância da questão da herança cultural e da decadência tanto de uma forma narrativa tradicional como o conto de fadas quanto de uma valorização de faculdades humanas de alto teor não só artístico, mas compreensivo como atitude frente ao mundo, como a fantasia, a imaginação. Seguindo o pensamento de Walter Benjamin, a retomada dos contos de fadas por escritores como Tolkien, ainda que intencionalmente indesejoso de uma história alegórica ou de mensagem política, parece ser fruto de uma experiência do mundo moderno que culmina exatamente no período turbulento da primeira metade do Século XX: a perda da capacidade de transmitir experiências. Embora não fosse intenção do autor, a retomada dos contos de fadas parece uma aposta na tentativa de se contar algo com significado, algo que permeie a vida humana em suas questões mais básicas, afinal, o primeiro narrador é o contador de histórias fantásticas, de contos de fadas.

Essa é a conclusão a que podemos chegar em relação a nosso autor escolhido. Ainda que o conto de fadas seja um fenômeno constituinte e vivo da tradição literária e cultural britânica, a tentativa de Tolkien de retomá-lo e ver neles grande importância literária e filosófica foi ignorada pela grande crítica e pela luta por legitimação e distinção, da qual Tolkien nunca diretamente participou, inclusive.

Os personagens de Tolkien não lutam contra as forças mitológicas, mas contra as forças que se propõem mitológicas, forças que não se dão conta da capacidade totalizante do mito real, da natureza, e que por isso mesmo perdem no fim. A *Eucatastrofe* de sua mitologia se dá porque seus personagens, inseridos num sistema mitológico, se descolam da própria mitologia. Não contam com a ajuda da natureza, tampouco tentam dominá-la. São ambíguos,

são resistentes. O Grande Olho, imagem do inimigo contra quem se luta em *O Hobbit* e em *O Senhor dos Aneis*, é a representação de um ser mágico cuja força pretende se tornar natureza pura, una com o Mundo, dominando-o finalmente. A imagem que personifica esse mal, o olho que tudo vê, é a imagem daquela marcha incessante de domínio da natureza que calcula matematicamente cada passo, mas continua incapaz de ver o inesperado, que também pertence à natureza. Ao mito o inesperado não escapa, nem desafia.

Resta dizer que o potencial de Tolkien resiste exatamente naquilo que é tido como seu ponto fraco dentro do campo literário: o apelo popular. Na verdade, é de se imaginar que seu estrondoso sucesso se deu exatamente por essa possibilidade de descolamento de tudo que parecia real, sério e pessimista, principalmente em seu momento histórico. Assumimos, assim, por um lado, que a legitimação advinda do campo editorial, em confluência com o campo literário por si e com o campo acadêmico, nem sempre dá conta da potencialidade de uma obra e de um autor. Desse modo, é preciso ir além desta distinção e desta legitimação oficial, buscando aquilo que foi ignorado. Uma obra, afinal, tem vida, e é preciso buscar captá-la no momento em que ela se nos apresenta historicamente, isto é, em nosso momento, destituindo dela, como a maioria das análises legitimadoras acaba por fazer, seu caráter de peça de museu, dura, acabada, selada numa caixa hermética.

A força de Tolkien reside, assim, em sua própria irrelevância dentro do campo literário, o que acaba por lhe garantir uma independência em relação a um discurso profissional que pretende esgotar a capacidade de sua mitologia. Paradoxalmente, essa pesquisa se encaixa precisamente dentro deste discurso profissional e acadêmico, que é, evidentemente, necessário. Mas é preciso combater, de antemão, qualquer discurso que pretenda acabar com a vida de uma obra. Assim sendo, é necessário considerar e estimular a legião de pessoas que há décadas vêm se debruçando sobre páginas escritas em sindarin, quenya ou os demais idiomas inventados por Tolkien, pois o que garante a vida da obra é essa permanência do componente narrativo certamente mágico, que fez com que Tolkien atingisse com sucesso seu objetivo de nos garantir um lugar para o qual pudéssemos migrar, um lugar recluso, sim, mas comum a quem quiser acessá-lo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara; 1981.

AUDEN, W.H. The Quest Hero. In: ISAACS, Neil D; ZIMBRANO, Rose A. (Orgs.). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976.

AUDEN, W.H. *The Hero is a Hobbit* – Disponível em:
http://tolkiengateway.net/wiki/The_Hero_Is_a_Hobbit – acessado em 18/06/2012.

_____. *At the End of the Quest, Victory* – Disponível em:
<http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html> - acessado em 18/06/2012.

BECCHE, Egle ; JULIA, Dominique (Orgs.). *Histoire de l'enfance en Occident 2. DuXVIIIe Siècle à nos Jours*. Paris : Editions du Seuil, 1998.

BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org.). *Walter Benjamin. Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011^a.

_____. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Vol. I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996a.

_____. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Vol. I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996b.

_____. Infância em Berlim por Volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas Vol. II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Vol. I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996c.

_____. Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem. In: *Walter Benjamin. Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Jeanne Marie Gagnebin (Org.). Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011b

BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo: Editora Paz e Terra; 2007.

BORELLI, Silvia H. Simões. *Ação, Suspense, Emoção. Literatura e Cultura de Massas no Brasil*. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica Social do Julgamento*. Trad. Daniela Kern & Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

_____. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Espaço Social e Poder Simbólico. In: _____. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Editora Brasiliense, 2009a

_____. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. Leitura, leitores, letrados, literatura. In: _____. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Editora Brasiliense, 2009b.

_____. O Campo Intelectual: um mundo à parte. In: _____. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Editora Brasiliense, 2009c.

_____. Os usos do Povo. In : _____. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Editora Brasiliense, 2009d.

_____. Espace Social et Genèse de “classes”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 42-53. Juin 1984. Paris: Editions du Seuil.

_____. Les Trois États du Capital Culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 30. Novembre 1979. Paris: Éditions du Seuil.

_____. Une Révolution Conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 126/127. Mars 1999. Paris: Éditions du Seuil.

BRITISH Broadcasting Corporation, *The Big Read*. Disponível em:
<http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/> - acessado em 13/06/2012.

BOSCOV, Isabela. Sob o Feitiço do Anel. *Revista Veja*. 1708. 11 de julho de 2001. pp-126-128. Disponível em : <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien. A Biography*. London: Harper Collins Publishers, 2002.

_____. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, S/D.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Edições Graal; 1986.

DAVIS, Stephen. *Hammer of the Gods*. New York: William Morrow & Co, 1985.

DROUT, Michael D.C.; WYNNE, Hilary. Tom Shippey's *J.R.R. Tolkien: Author of the Century* and a Look Back at Tolkien Criticism since 1982. *Envoi*. Vol.9 no. 2. Glan yr afon: Cinammon Press; 2000.

EL-JAIK, Ana Paula, FROTA, Paula e MARTINS, Helena. Teorias e Práticas de Interpretação: O Caso das Traduções de O Senhor dos Aneis em Língua Portuguesa. XII CONGRESSO DA ASSEL-RIO: LINGUAGENS: MODOS DE DIZER, MODOS DE FAZER. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2003. *Livro de Resumos e Programação*.

ELIADE, Mircea. Os Mitos e os Contos de Fadas. In: _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva; 2010.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Os Hobbits. *Revista Veja*, 336. 12 de fevereiro de 1975. pp-88-89. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012

_____. Saindo do Porão. *Revista Veja*. 253. 11 de julho de 1973. p.82. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

FEYRABEND, Paul. *Contra o Método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FLOOD, Alison. *J.R.R Tolkien's Nobel prize chances dashed by 'Poor Prose'*. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2012/jan/05/jrr-tolkien-nobel-prize?INTCMP=SRCH> - acessado em 04/07/2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Vol. I*. Walter Benjamin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. In. ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institute São Paulo; 2009.

GIBBS, Laura. *Aesopica*. Disponível em: <http://www.mythfolklore.net/aesopica/>, acesso em 22/08/2011.

HALL, Michael. *The Influence of J.R.R. Tolkien on Popular Culture*. (Honors Thesis – Paper 287). Southern Illinois University. Carbondale, 2005.

HALLEWELL, Laurence. *Livros no Brasil (sua história)*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1982.

HARPER Collins Publishers. Disponível em: <http://www.harpercollins.com/> - acessado em 04/11/2011.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISAACS, Neil D. On the Possibilities of Writing Tolkien Criticism. In: ISAACS, Neil D; ZIMBRANO, Rose A. (Orgs.). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976.

JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/> - acesso em 04/11/2011

LERER, Seth. *Children's Literature. A reader's history from Aesop to Harry Potter*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

LEWIS, C.S. Três Maneiras de Escrever para Crianças. In: _____. *As crônicas de Nárnia. Volume Único*. Trad. Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Um Experimento na Crítica Literária*. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MAUROIS, Andre. *Eduardo VII e o seu Tempo*. Trad. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1935.

MÜNSTER, Arno. *Progrès et Catastrophe. Walter Benjamin et l'Histoire. Reflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme 'mélancolique'*. Paris: Éditions Kimé, 1996.

OS MAIS Vendidos. *Revista Veja*. 1703. 6 de junho de 2001. p.165. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

OS MAIS Vendidos. *Revista Veja*. 1714. 22 de agosto de 2001. p.161. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012

OS MAIS Vendidos. *Revista Veja*. 1742. 13 de março de 2002. p.125. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012

OXFORD Dictionaries. Disponível em:

<http://oxforddictionaries.com/definition/fairy+tale?region=us> acesso em 10/08/2011.

RAFFEL, Burton. *The Lord of the Rings as Literature*. In: ISAACS, Neil D; ZIMBRANO, Rose A. (Orgs.). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976

REILLY, R.J. Tolkien and the Fairy Story. In: ISAACS, Neil D; ZIMBRANO, Rose A. (Orgs.). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976.

SELLING, Kim. *Imagining Alternatives : Fantasy, the New Age and the 'Cultic Milieu'*. *Sidney Studies in Religion*. Sidney : Sidney University Press ; 2008

SULLIVAN III, C.W. Folklore and Fantastic Literature. *Western Folklore Studies*. Autumn, 2001. Vol. 60. No. 4.

THE GUARDIAN. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/jan/18/5/INTCMP> - acessado em 13/06/2012.

_____. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/mar/18/01/johnevard/INTCMP> - acessado em 13/06/2012.

THE TOLKIEN Society. Disponível em: <http://www.tolkienociety.org/> - acessado em 04/11/2011

THOMPSON, Edward P. As Peculiaridades dos Ingleses. In: NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Sergio (Orgs.). *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. *Customs in Common*. London: Penguin Books, 1993.

_____. Modos de Dominação e Revoluções na Inglaterra. In: NEGRO, Antonio Luigi, SILVA, Sergio (Orgs.). *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. William Morris. In: THOMPSON, E.P. *Persons, and Polemics, Historical Essays*. Merlin Press, 1959.

TIMMERMAN, John H. *Tolkien's Crucible Faith: The Sub-Creation*. Disponível em: <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1607> - acessado em 05/09/2011.

TINKLER, John. Old English in Rohan. In: ISAACS, Neil D; ZIMBRANO, Rose A. (Orgs.). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976

TOLKIEN, John R. R. Beowulf. The Monster and the Critics. In: _____. *Beowulf: the Monster and the Critics*. New York: W.W. Norton & Company Ltd., 2002a.

_____. Foreword to the Second Edition. In: _____. *The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring*. London: Harper Collins Publishers, 2007.

_____. A Secret Vice. In: _____. *Beowulf: the Monster and the Critics*. New York: W.W. Norton & Company Ltd., 2002b.

_____. Mythopoeia. In: _____. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins Publishers, 2001a.

_____. On Fairy Stories. In: _____. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins Publishers, 2001b.

VEJA Recomenda. *Revista Veja*. 1631. 12 de janeiro de 2000, p. 147. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - acessado em 12/07/2012.

WIKIPEDIA - Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books - acessado em 04/11/2011

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

_____. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

_____. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo; Companhia das Letras, 2011.

Apêndice – Lista de obras dedicadas a Tolkien publicadas no Brasil

BRUNER, Kurt. *Encontrando Deus em O Senhor dos Aneis*. São Paulo: Editora Bom Pastor; 2003.

CARPENTER, Humphrey. *As Cartas de J. R. R. Tolkien*. Curitiba: Arte e Letra; 2006.

_____. *Tolkien. Uma Biografia*. São Paulo: Martins Fontes; 1992.

CARTER, Lin. *O Senhor do Senhor dos Aneis. O Mundo de Tolkien*. Rio de Janeiro: Editora Record; 2003.

COLBERT, David. *O Mundo Mágico do Senhor dos Aneis*. Rio de Janeiro: Editora Sextante; 2002.

CONDE, Osvaldo. *Mitologia e Esoterismo em O Senhor dos Aneis*. Brasília: Editora Gilgamesh; 2004.

DAY, David. *O Mundo de Tolkien*. São Paulo: Siciliano; 2004.

DURIEZ, Colin. *Tolkien e C.S. Lewis – O Dom da Amizade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2006.

FONSTAD, Karen Wynn. *O Atlas da Terra-Média*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

GISSORD, Clive. *Você Sabe tudo sobre O Senhor dos Aneis?* São Paulo: Panda Books; 2003.

GREGGERSEN, Gabrielle. *O Senhor dos Aneis – Da Fantasia à Ética*. Viçosa; 2003.

KYRMSE, Ronald E. *Explicando Tolkien*. São Paulo: WMF Martins Fontes; 2003

LOPEZ, Rosa Silvia. *Senhor dos Aneis e Tolkien – O Poder Mágico das Palavras*. São Paulo: Arte e Ciência; 2004.

MARTINS FILHO, Ives Gandra da Silva. *Ética e Ficção- De Aristóteles a Tolkien*. São Paulo: Editora Campus.

_____. *O Mundo do Senhor dos Aneis*. São Paulo: Editora Madras; 2002

_____. *O Mundo do Senhor dos Aneis*. São Paulo: WMF Martins Fontes; 2.a edição 2006

MURRAY, Andrew. *Perguntas e Respostas sobre o Universo de Tolkien*. São Paulo: WMF Martins Fontes; 2003

SMITH, Mark Eddy. *O Senhor dos Aneis e a Bíblia*. São Paulo: Editora Mundo Cristão; 2002.

WHITE, Michael. *Tolkien. Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Imago; 2002.