



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**UMA ODISSEIA NA TERRA-MÉDIA: UMA ANÁLISE DO ARQUÉTIPO DO HERÓI
E DO SÁBIO SOB A PERSPECTIVA DA FANTASIA E DO MARAVILHOSO MÍTICO**

RAYSSA BATISTA ARAÚJO

**MAMANGUAPE-PB
2023**

RAYSSA BATISTA ARAÚJO

**UMA ODISSEIA NA TERRA-MÉDIA: UMA ANÁLISE DO ARQUÉTIPO DO HERÓI
E DO SÁBIO SOB A PERSPECTIVA DA FANTASIA E DO MARAVILHOSO MÍTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título
de Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

Orientador/a: Profª. Dra. Luciane Alves Santos

Mamanguape-PB
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A663o Araújo, Rayssa Batista.

Uma Odisseia na Terra-Média: uma análise do
arquétipo do herói e do sábio sob a perspectiva da
fantasia e do maravilhoso mítico / Rayssa Batista
Araújo. - Mamaguape, 2023.
98 f. : il.

Orientação: Luciane Alves.
Monografia (Graduação) - UFPB/CAE.

1. J.R.R. Tolkien. 2. Literatura de Fantasia. 3. O
Hobbit. 4. Arquétipo do Herói e do Sábio. 5.
Maravilhoso mítico. I. Alves, Luciane. II. Título.

UFPB/CAE

CDU 82.01

RAYSSA BATISTA ARAÚJO

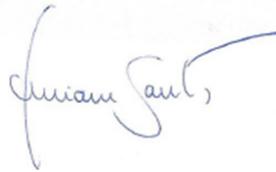
**UMA ODISSEIA NA TERRA-MÉDIA: UMA ANÁLISE DO ARQUÉTIPO DO HERÓI
E DO SÁBIO SOB A PERSPECTIVA DA FANTASIA E DO MARAVILHOSO MÍTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título
de Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

Orientador/a: Profa. Dra. Luciane Alves Santos

Aprovado em 05 de junho de 2023.

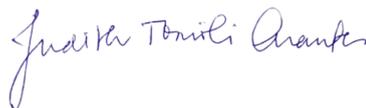
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
(Orientadora – UFPB)



Profa. Dra. Prisciane Pinto Fabrício Ribeiro
(Examinadora 1- UFPB)



Profa. Dra. Judith Toniolli Arantes
(Examinador 2- Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP)

Mamanguape-PB
2023

DEDICATÓRIA

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso aos meus queridos avós Beatriz Germina e João Batista (*in memoriam*), cujas presenças foram essenciais na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Sou grata àquele que me moldou do barro e me encheu com suas maravilhas. Àquele que se senta ao meu lado quando minha alma está abatida. Àquele que me sustenta para que eu permaneça firme sob as montanhas. Àquele que me ergue para atravessar os mares tempestuosos. Àquele que me fortalece enquanto repouso em seus ombros. Àquele que me orienta a ir além do que posso ser. Àquele a quem devo tudo.

Sou imensamente grata aos meus pais por tudo o que fazem por mim. Agradeço de coração à minha mãe, uma mulher batalhadora, que sempre cuidou de tudo para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Também sou grata ao meu pai (painho/pinho), um homem honrado, por prover nossa família e se dedicar integralmente em tudo o que faz.

Agradeço de coração ao meu incrível trio, composto por João Victor e Maria Rita, que esteve ao meu lado nos melhores e piores momentos. Além disso, sou grata por essa amizade verdadeira que levarei comigo mesmo após concluída a graduação. Também agradeço àqueles que assumiram essa missão como se fosse deles.

Não posso deixar de expressar minha gratidão a alguns outros familiares e amigos especiais: tia Rosângela, tio Manoel, Jéssica, Ellen, Sérgio, professor Sílvio e muitos outros. Agradeço do fundo do coração por acreditarem em mim, por cuidarem de mim e até mesmo por tornarem os momentos difíceis mais leves. Minha gratidão a todos eles.

Ainda há uma pessoa em especial a quem devo meus agradecimentos. Sou grata ao professor Matheus Araújo, cujo valioso trabalho com os clássicos da literatura no Instagram foi uma fonte constante de inspiração para mim. Numa época em que o ensino da literatura se concentra grande parte nas demandas dos vestibulares, é crucial trazer à tona e destacar como a literatura pode nos ajudar a compreender as complexidades da existência humana. Mais uma vez, obrigada por motivar a busca por esta temática significativa, principalmente no âmbito acadêmico.

Por fim, gostaria de expressar minha imensa gratidão à minha querida orientadora, Luciane Santos. Ela foi fundamental na escolha do tema deste trabalho, acolheu-me desde o pré-projeto e guiou-me ao longo de todo o processo de pesquisa. Sua orientação fez com que eu me sentisse confiante e capaz em cada etapa. Suas considerações doces e gentis sempre me direcionaram de volta ao caminho certo quando eu me desviava. À senhora, minha mais sincera gratidão.

“Que haja uma luz nos lugares mais escuros, quando todas as outras luzes se apagarem”.

(J.R.R. Tolkien)

RESUMO

No início do século XX, J.R.R. Tolkien resgatou a forma mitológica na literatura, tornando-se um Mestre da Fantasia. Além de trazer de volta a arte de construir histórias de maneira mítica, ele também resgatou os valores essenciais que fundamentam uma civilização, seguindo os passos dos antigos gregos. A obra selecionada para estudo narra as aventuras de um povo sensato e pacato na mítica Terra-Média, habitada por seres como elfos, duendes e magos. Embora muitos acreditem que se trata apenas de histórias fantasiosas para crianças, essa visão equivocada esconde um tesouro de valor mais profundo: a linguagem mítica e arquetípica que permeiam a obra de Tolkien. Desse modo, o objetivo deste estudo é examinar a obra *O Hobbit*, considerando as características da fantasia moderna e do maravilhoso mítico que servirão de ambientação para tal. Além de investigar, analisar e compreender os símbolos presentes na narrativa para identificar a imagem arquetípica cultural do herói Bilbo e do sábio Gandalf, através da jornada do herói como representação concreta desses arquétipos, além de se apoiar na obra da *Odisseia* para esse propósito. Para desenvolver esta monografia, a fundamentação teórica se baseou nos conceitos de Mircea Eliade (2016;1992;2013), Jean-Pierre Vernant (1980;2006;2000) e Pierre Grimal (2009) para compreender a estrutura mitológica presente na literatura, bem como os múltiplos conceitos e significados dos mitos. Também são exploradas as abordagens teóricas da fantasia moderna propostas por Lin Carter (2003), Lucie Armitt (2005) e Farah Medlesohn (2008). E para a sustentação em relação aos conceitos dos arquétipos, será usado a teoria do inconsciente coletivo do psicanalista Carl G. Jung (2000;2013;2008;201) e, por fim, Joseph Campbell (1997;1992;2008;) para o ciclo do herói. Ao final do trabalho, constatou-se que, com a análise do *corpus*, a jornada empreendida pelos personagens, com as provações e superações, são representações simbólicas pela busca da integração interior e o anseio por alcançar a plenitude do ser representam a conquista do eu sobre os instintos regressivos da mente, tornando-se, portanto, arquétipos do imaginário coletivo de uma sociedade.

Palavras-chave: J.R.R. Tolkien. Literatura de Fantasia. *O Hobbit*. Arquétipo do Herói e do Sábio. Maravilhoso Mítico.

ABSTRACT

In the early 20th century, J.R.R. Tolkien rescued the mythological form in literature, becoming a Master of Fantasy. In addition to bringing back the art of building stories in a mythical way, he also rescued the essential values that underlie a civilization, following in the footsteps of the ancient Greeks. The work selected for study narrates the adventures of a sensible and peaceful people in the mythical Middle-earth, inhabited by beings such as elves, goblins and wizards. Although many believe that these are just fantasy stories for children, this mistaken view hides a treasure of deeper value: the mythical and archetypal language that permeates Tolkien's work. Thus, the aim of this study is to examine the work *The Hobbit*, considering the characteristics of modern fantasy and the mythical wonder that will serve as a setting for it. In addition to investigating, analyzing and understanding the symbols present in the narrative to identify the archetypal cultural image of the hero Bilbo and the wise Gandalf, through the hero's journey as a concrete representation of these archetypes, in addition to relying on the work of the *Odyssey* for this purpose. To develop this monograph, the theoretical foundation was based on the concepts of Mircea Eliade (2016;1992;2013), Jean-Pierre Vernant (1980;2006;2000) and Pierre Grimal (2009) to understand the mythological structure present in literature, as well as the multiple concepts and meanings of myths. The theoretical approaches to modern fantasy proposed by Lin Carter (2003), Lucie Armitt (2005) and Farah Medlesohn (2008) are also explored. And for support in relation to the concepts of archetypes, the theory of the collective unconscious of the psychoanalyst Carl G. Jung (2000;2013;2008;201) will be used and, finally, Joseph Campbell (1997;1992;2008;) for the hero cycle. At the end of the work, it was found that, with the analysis of the corpus, the journey undertaken by the characters, with the trials and overcoming, are symbolic representations for the search for inner integration and the desire to reach the fullness of the being represent the conquest of the self on the regressive instincts of the mind, thus becoming archetypes of the collective imagination of a society.

Keywords: J.R.R. Tolkien. Fantasy Literature. *The Hobbit*. Hero and Sage archetype. Wonderful Mythic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os trols.....	69
Figura 2: O ciclope Polifemo.....	69
Figura 3: A Trilha da Montanha.....	75
Figura 4: O dragão Smaug.....	83
Figura 5: Cila, a serpente dragão.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1.....	15
1 A MAGIA DA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN: A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE UM MUNDO MÍTICO.....	15
1.1 O mundo de Tolkien: o fenômeno literário por trás da obra.....	15
1.2 Lá e De Volta Outra Vez.....	20
1.3 Fantasia e a arte da subcriação.....	25
CAPÍTULO 2.....	35
2 UMA REFLEXÃO SOBRE AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS E DE FANTASIA.....	35
2.1 A mitologia grega no Ocidente.....	35
2.2 Fantasia moderna: o reconhecimento de um novo gênero literário.....	44
2.2.1 <i>Fantasy</i> : uma viagem histórica até as terras de sua definição.....	44
CAPÍTULO 3.....	54
3 O HOBBIT À LUZ DA ODISSEIA: UMA ANÁLISE ARQUETÍPICA.....	54
3.1 Uma <i>Odisseia</i> na Terra-Média.....	54
3.2 A simbologia dos arquétipos.....	55
3.3 O arquétipo do herói: Bilbo Bolseiro.....	62
3.4 O arquétipo do sábio: Gandalf.....	88
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

J.R.R. Tolkien (1892-1973) foi um renomado escritor inglês, filólogo e professor universitário, conhecido como autor de obras icônicas como *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, que se tornaram verdadeiros clássicos da fantasia. Após publicar ensaios como “Sir Gawain e o Cavaleiro Verde” (1925) e “Beowulf” (1936), Tolkien embarcou na criação de um personagem mitológico inspirado em sagas épicas medievais, repletas de elementos e seres maravilhosos, assim como mundos imaginários.

A obra intitulada *O Hobbit* (2019), inicialmente destinada a crianças, narra as aventuras de um povo pacífico e sensato que habita a lendária Terra-Média, habitada por elfos, duendes e magos. O hobbit Bilbo, protagonista da obra, sai em uma jornada épica, com um mago e uma comitiva de anões, em busca de matar o dragão e recuperar um tesouro.

Embora essa obra e outras narrativas com histórias fantasiosas sobre monstros, orcs, trolls, elfos, anões, hobbits e magos, no Ocidente tenha se tornado uma “[...] 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 [...]” (ELIADE, 2016, p. 173-174). Contudo, é uma visão equivocada, em relação à obra de Tolkien, destiná-la apenas ao público infantil, pois ela guarda um tesouro muito mais valioso para o nosso desenvolvimento humano e para a pesquisa também: a linguagem mítica dos arquétipos.

Vale ressaltar que os mitos gregos eram histórias com caráter político, social e religioso. Os personagens e eventos dessas narrativas revelavam verdades universais sobre a natureza humana. Através deles, aprendia-se sobre moralidade, virtudes nobres, raça e todas as questões relacionadas ao espírito e ao comportamento social. Essa é uma das razões pelas quais a História na Antiguidade Clássica era amplamente baseada na poesia épica, sendo comparada às duas formas narrativas do passado: a era heroica e a era pós-heroica. Reconhecia-se que a tradição épica se baseava em fatos concretos, fatos para os gregos que concebiam as histórias como reais, como esclarece o mitólogo Eliade (2016, p. 11). Assim, é por meio dessas narrativas que podemos compreender quem somos e quem podemos ser, além de representar o imaginário coletivo das sociedades.

Um dos livros gregos que chegaram até nós e exerceu uma enorme influência na construção do Ocidente foi a *Odisseia* (2015), de Homero. A obra conta a história de Odisseu

(ou Ulisses), um dos guerreiros que participaram da Guerra de Troia, e sua jornada de volta para casa, em Ítaca. Essa obra se tornou uma referência para contar histórias no Ocidente. A guerra, as aventuras, as tentações, a amizade, a família, o campo de batalha, a ajuda dos deuses e o retorno ao lar foram temas comuns por muito tempo. No entanto, ao longo dos séculos, a relevância e a predominância destes temas e elementos, na forma épica, foram gradualmente diminuindo, abrindo espaço para o surgimento deles em novas formas literárias.

É neste contexto que se justifica esta pesquisa, na compreensão de como um tema tão antigo conseguiu perdurar na literatura ao longo do tempo e quais estratégias narrativas foram utilizadas para sua perpetuação em novas formas literárias. Por outro lado, entre explorações e encontros com heróis mitológicos, esta pesquisa também se justifica, pois essa literatura não apenas influencia o mundo real, a exemplo da psicanálise com o complexo de Édipo, que reflete na psique humana, mas também o mundo literário, como vemos em *Os Lusíadas* (2022), de Camões, e *Ulisses* (2012), de James Joyce. Ainda podemos citar a influência da epopeia homérica na obra de Tolkien. Essas obras são testemunhas do impacto duradouro e da influência dessa literatura, transcendendo fronteiras e atravessando gerações, reforçando a importância de compreender e explorar sua relevância contínua.

Considerando que Tolkien foi amplamente influenciado pela mitologia grega em sua formação literária e que é um dos maiores autores do início do século XX, as motivações que justificam este projeto são: expandir os estudos sobre a obra de Tolkien no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira, com foco na literatura de fantasia e do insólito; destacar a importância de resgatar as produções do escritor e proporcionar visibilidade a elas; recuperar a narrativa mítica presente na obra, que representa expressões fundamentais da fantasia e do maravilhoso, que serviram como fonte inspiradora para as civilizações antigas; além de contribuir para desfazer uma visão equivocada que alguns estudiosos e leitores têm deste gênero literário.

Desse modo, a relevância deste trabalho é adicionar fontes de pesquisa ao meio acadêmico nacional, abordando o estudo da produção literária de contos com elementos sobrenaturais, com foco na fantasia e no maravilhoso mítico, e contribuir para a reflexão sobre como essas narrativas influenciam outras histórias e as implicações que continuam a ressoar em nosso imaginário moderno. Assim, como objetivo geral propomos investigar os elementos simbólicos que constroem a narrativa do *Hobbit*, sob a perspectiva da fantasia e do maravilhoso mítico, por meio da análise arquetípica do herói e do sábio. Ademais, o desenvolvimento da análise utilizará a teoria psicanalítica do inconsciente coletivo de Carl. G. Jung, na qual estão inseridos os arquétipos, assim como se apoiará como parâmetro na obra de Homero, *A Odisseia* (2015).

Para isso, o trabalho será dividido em três capítulos. De início, será apresentada uma breve contextualização da vida do autor e influências literárias diversas, nas quais demonstram que suas obras são profundamente enraizadas em mitos, lendas e linguagens criadas por ele próprio, sendo o produto de uma vida imerso nelas. Em particular, a criação de seu romance épico revela a genialidade de Tolkien ao combinar elementos da tradição literária, como a jornada do herói e a construção de um detalhado mundo imaginário. Através de sua mitopoética, Tolkien construiu uma narrativa rica e complexa, na qual a fantasia se torna uma forma de arte da subcriação, uma maneira de dar vida a mundos fantásticos repletos de significado e beleza.

Posteriormente, será abordado o diálogo com pensadores como Eliade (2016;1992;2013), Vernant (1980;2006;2000) e Grimal (2009) para compreender os mitos estudados por eles na literatura, encontrando similaridades nos elementos míticos do *legendarium* tolkieniano. Exploraremos também a relação entre a estrutura de fantasia em obras de mitologia grega, medieval e contemporânea com a obra de Tolkien. Além disso, recorreremos aos estudos de Carter (2003), Armit (2005) e Mendlesohn (2008) para compreender a fantasia como um gênero próprio, capaz de “ir além do horizonte” e criar Mundos Secundários por meio da linguagem, abrangendo elementos maravilhosos como criaturas monstruosas, magia e seres encantados.

Por último, realizaremos uma análise minuciosa e abrangente do nosso *corpus*. Examinaremos cuidadosamente o diálogo presente na prosa moderna do *Hobbit* (2019), fazendo conexões com a narrativa mítica da *Odisseia* (2015) com base nos arquétipos do herói e do sábio. No entanto, antes disso, será necessário estabelecer os fundamentos da perspectiva psicanalítica dos arquétipos, que está enraizada na teoria do inconsciente coletivo de Jung (2000;2013;2008;2011). É importante destacar que a presença da substância arquetípica nessas obras é representada pela jornada do herói, como abordada por Campbell (1997;1992;2008). Sendo assim, esta análise buscará constatar a plenitude da alma humana e a busca pela totalidade do ser, refletida na jornada desses personagens. Assim, os personagens, situações e conflitos que impulsionam a trama e determinam seu desenrolar comprovarão as representações simbólicas do processo de busca pela unidade interior e do anseio por alcançar a totalidade do ser, sendo esse o imaginário coletivo de várias sociedades.

CAPÍTULO 1

1 A MAGIA DA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN: A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE UM MUNDO MÍTICO

*Vi terras da minha terra
Por outras terras andei
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei¹.*

Além de ser um hábil contador de histórias fantásticas, J.R.R. Tolkien era um verdadeiro entusiasta desse tipo de obra. Ele dedicou anos de estudo a explorar o tema dos contos de fadas. Sua paixão era tão intensa que ele parecia viver plenamente em um desses muitos contos sobre o reino dos elfos. A admiração de Tolkien por essas histórias antigas e complexas começou de maneira simples, por meio de suas vivências.

Antes de compreender a visão de Tolkien sobre os embasamentos que permeiam suas obras, é necessário entender como surgiu sua fascinação pela criação de histórias de fantasia — tema central deste capítulo. Portanto, é útil fazer um breve resumo bibliográfico e observar as influências que impactaram em suas composições literárias. Valeremo-nos principalmente das contribuições de Humphrey Carpenter (2018), um dos biógrafos de Tolkien mais conhecido, em seu livro *J.R.R. Tolkien: uma biografia e de suas outras composições*.

1.1 O mundo de Tolkien: o fenômeno literário por trás da obra

Segundo Carpenter (2018), John Ronald Reuel Tolkien nasceu na cidade de Bloemfontein, no Estado de Orange, na África do Sul, filho de Arthur Reuel Tolkien (1857-1896) e Mabel Suffield Tolkien (1870-1904). A família Tolkien era de origem alemã e migrara para a Inglaterra havia poucas gerações, além de trabalharem na produção de pianos. Quando John Benjamin Tolkien, avô de Tolkien, faliu e repassou a fábrica de pianos para as mãos de outros proprietários, Arthur precisou buscar outra profissão para sustentar sua mulher e família. Dedicou-se aos bancos, visando os negócios de extração de ouro e pedras preciosas, e, com isso, ele e Mabel se mudaram para África em 1891. Entretanto, da mesma maneira, John Suffield, pai de Mabel, também estava em decadência, pois havia perdido as terras e fazendas e passara a trabalhar como “caixeiro-viajante” (CARPENTER, 2018, p. 20).

¹ (BANDEIRA, 2001, p. 126).

Após as crianças nascerem, quatro anos depois, Mabel e os filhos viajaram a Inglaterra, de férias. O combinado era Arthur viajar em seguida. Contudo, isso não pode acontecer, pois ele adoeceu e faleceu de febre reumática. Devido a essa tragédia, Mabel precisou lidar com as dificuldades da viuvez, cuidando das crianças com uma pensão deixada pelo seu marido, mas não era suficiente para a educação das crianças e, por isso, também recebia ajuda financeira de alguns familiares, como menciona Carpenter (2018).

Essa infelicidade foi um fator importante na vida de Tolkien, mesmo com poucos recursos, ele era incentivado, antes mesmo de ingressar no colégio, aos estudos de línguas, bem como aos estudos literários de grandes obras clássicas, como *Alice no País das Maravilhas*, embora não se interessasse em viver aventuras como a protagonista. Ele lera também *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson, os contos de Hans Andersen e o *Flautista de Hamelin*, conto folclórico, mas nenhum desses ganhara sua admiração. Agradara-lhe, no entanto, as obras de George Macdonald, além das lendas arthurianas. Mas acima de tudo, eram os livros de fadas de Andrew Lang, especialmente o *Red Fairy Book*, que atraía a sua atenção, “pois nas suas últimas páginas, estava a melhor história que já lera” (CARPENTER, 2018, p.36). É perceptível que histórias de cunho imaginativo, fantasia, cavalaria, monstros e dragões formaram o intelecto literário de Tolkien desde sua infância.

Ainda segundo a biografia elaborada por Carpenter (2018), outro fato marcante na vida de Tolkien foi o Catolicismo. A importância dessa religião é amplamente reconhecida e documentada em sua biografia e em suas próprias palavras. Tolkien era um católico devoto e sua fé influenciou significativamente sua vida pessoal e sua obra literária, incluindo a criação do mundo fictício da Terra-Média. A crença religiosa de Tolkien, que era o catolicismo, foi influenciada pela conversão de sua mãe e sua formação, a qual incluiu sua educação em escolas católicas romanas e sua própria conversão ao catolicismo durante sua adolescência. Ele considerava sua fé uma parte essencial de sua vida e acreditava que o Catolicismo era a única religião verdadeira. Além de sua mãe, outra figura bastante importante durante esta época foi o Padre Francis Xavier Morgan, que o criou nos preceitos católicos, mesmo após a morte precoce de Mabel. A tutoria do padre foi fundamental para Tolkien, especialmente durante a sua fase universitária, embora o padre Morgan tenha proibido o romance de Tolkien com Edith, que anos depois se tornaria sua esposa. E isso parece ter sido crucial para que o jovem Tolkien se mantivesse um católico fiel.

Tolkien incorporou sua fé em sua obra literária de diversas formas. Por exemplo, muitos elementos de suas histórias, incluindo a ideia de que o bem triunfa sobre o mal e a importância da redenção, são fundamentados em ensinamentos cristãos. Além disso, Tolkien

afirmou que sua criação literária era uma expressão de sua fé e que ele buscava transmitir valores e ideais cristãos por meio de suas histórias.

Em 1911, quando era um jovem adulto, Tolkien começou seus estudos em Letras Clássicas no *Exeter College*, em Oxford. Naquela época, a universidade de Oxford era frequentada principalmente por alunos provenientes de famílias aristocráticas e ricas, exceto pelos bolsistas, que muitas vezes eram discriminados. Logo após sua chegada, Tolkien juntou-se a um grupo de amigos que se reuniam para tomar chá e estimular a criatividade e a imaginação literária um do outro, chamando o grupo de “T.C.B.S.” — The Club, Barrovian Society — (CARPENTER, 2018, p.67).

Tolkien sempre demonstrou muito apreço pelos estudos linguísticos e, por isso, fez parte da matéria de filologia comparada, em que estudou galês e descobriu o finlandês, lendo o *Kalevala*² no original. Devido a isso, escreveu ensaios e começou a investigar as baladas mitológicas. “Essas baladas mitológicas”³, disse, ‘estão repletas daquele substrato muito primitivo que a literatura da Europa em geral vem aparando e reduzindo há séculos, de forma mais ou menos completa ou precoce, em diferentes povos’” (CARPENTER, 2018, p.86). Talvez ele já começava a aspirar uma mitologia para a Inglaterra.

O fato de Tolkien ser um filólogo, sem dúvida, contribuiu para sua habilidade em criar obras com maestria. Seu estudo da cultura, geografia e especialmente das línguas permitiu que ele criasse uma Terra-Média extremamente complexa, detalhada e artística. Criou também uma variedade de línguas para cada raça na Terra-Média e desenvolveu a geografia de cada região com grande atenção aos detalhes, tornando cada elemento literário verossímil ou, de alguma forma, plausível. Além disso, ele criou calendários, árvores genealógicas, poemas e provérbios, e até mesmo desenvolveu a fauna e a flora do mundo ficcional. Em síntese, Tolkien “criou” um mundo perfeitamente crível graças ao seu profundo conhecimento e compreensão da linguagem, cultura e geografia.

Tolkien pertenceu a uma geração que testemunhou as grandes mudanças do século XX, especialmente aquelas causadas pelas duas Grandes Guerras, que exigiram uma resposta firme da humanidade diante das atrocidades cometidas pelo homem contra seus semelhantes. Dessa forma, no período de 1915, ele foi convocado para guerra, atuando como especialista em sinalização, mensagens e códigos, sendo nomeado o oficial de sinalização do batalhão. De

² *Kalevala* é uma obra literária épica finlandesa, composta por 50 cantos, que foi compilada e publicada pelo escritor e linguista Elias Lönnrot em 1835. A obra narra a mitologia finlandesa e apresenta diversas histórias que envolvem personagens míticos como deuses, heróis, bruxas e demônios. É considerada uma das mais importantes obras literárias finlandesas e é um símbolo importante da identidade cultural da Finlândia. A obra também influenciou diversos artistas e escritores, tanto dentro quanto fora da Finlândia.

³ Aspas do autor.

acordo com as palavras de Michael White (2013, p. 60), sobre as perspectivas e o estado de espírito das pessoas durante a Primeira Guerra, ele menciona que “[...] havia a reação emocional à guerra, a total falta de sentido, a futilidade e o sentimento irrepreensível de que o futuro poderia ainda provar-se pior do que o presente”. Durante a Batalha de Somme, em 1916, Tolkien participou de uma das batalhas mais violentas, onde lamentavelmente perdeu dois grandes amigos e apoiadores, Rob Gilson e G.B. Smith. Pouco antes de sua morte, Smith escreveu uma carta tocante para Tolkien, na qual expressou o seguinte sentimento:

Meu principal consolo é que, se eu morrer hoje — vou sair em missão daqui a alguns minutos —, ainda restará um membro da grande T.C.B.S. para expressar o que sonhei e no que todos concordamos. Pois a morte de um dos seus membros não pode, tenho certeza, dissolver a T.C.B.S. A morte pode tornar-nos repugnantes e indefesos como indivíduos, mas não pode acabar com os quatro imortais! Uma descoberta que vou comunicar a Rob antes de sair hoje à noite. E você, escreva-a também a Christopher. Deus o abençoe, meu caro John Ronald, e possa você dizer as coisas que tentei dizer, muito tempo depois de eu não estar aqui para dizê-las, se tal for o meu destino. Sempre seu, G.B.S. (CARPENTER, 2018, p. 123).

Após retornar da guerra, ele uniu a sua vontade pela criação de línguas e a necessidade de uma história para essas línguas; sua aspiração à poeta; as experiências de amizade e de guerra; e estimulado pelo seu amigo Christopher Wiseman; além do patriotismo militar que o impulsionou a desenvolver sua mitologia para a Inglaterra. Assim, Tolkien inicia o *The Book of Lost Tales* (O Livro dos Contos Perdidos), contendo a forma inicial dos mitos e lendas que compuseram *O Silmarillion*⁴ e que dão início à concepção da Terra-Média e de Valinor.

É perceptível que a experiência de Tolkien na Primeira Guerra Mundial teve uma grande influência em suas obras literárias, em particular em *O Senhor dos Anéis*. Ele serviu no exército britânico e testemunhou a carnificina e o horror da guerra nas trincheiras na França. Essa experiência traumática o afetou profundamente e moldou suas visões sobre a natureza da guerra e do conflito humano.

John Garth, na biografia *Tolkien e a Grande Guerra: o limiar da Terra-Média* (2022), confirma e descreve todos os aspectos da guerra que influenciaram os escritos de Tolkien. Em uma leitura superficial dessa biografia, é possível perceber o quanto o inferno das trincheiras foi crucial na formação de *O Senhor dos Anéis*, e a história da Grande Guerra foi um tema central para Tolkien. Percebemos ainda que esses horrores, vivenciados em primeira mão por Tolkien, moldaram profundamente suas histórias e personagens, e a visão mais ampla do mal

⁴ A obra narra a história do mundo fictício de Arda, desde a criação do universo até a Terceira Era, a era em que ocorrem os eventos de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*. A obra apresenta a mitologia, as lendas e as histórias dos personagens que habitaram o mundo de Arda, incluindo os Valar (deuses), os Maiar (espíritos), os Elfos, os Anões e os Homens.

que ele desenvolveu, também em *O Senhor dos Anéis*, foi indiscutivelmente moldada pelas desolações da trincheira.

Em *O Senhor dos Anéis*, a influência da guerra é evidente em várias áreas. A batalha final na Terra-Média, a Batalha dos Campos de Pelennor, é uma representação vívida e realista de uma guerra, com descrições detalhadas de lutas, táticas de batalha e o caos e destruição causados pelo conflito. Além disso, essa obra é marcada por uma profunda reflexão sobre o tema da violência e do poder. Nessa trilogia, a luta contra o mal encarnado em Sauron, muitas vezes, se transforma em uma luta contra a corrupção do poder. O personagem Boromir, por exemplo, é tentado a usar o Anel do Poder para lutar contra Sauron, mas é consumido por sua própria ambição.

Vale mencionar que Tolkien também foi influenciado pelas tradições literárias e mitológicas que se concentravam na guerra, como as histórias das batalhas dos deuses nórdicos e as sagas de heróis anglo-saxões. Ele incorporou essas tradições em sua própria mitologia da Terra-Média, com personagens como os guerreiros Rohirrim e as batalhas épicas em Helm's Deep e Minas Tirith. Em suma, a guerra teve uma profunda influência nas obras literárias de Tolkien, não apenas como uma fonte de inspiração para a criação de tramas e personagens, mas também como uma forma de explorar questões profundas e universais sobre a natureza humana e o poder da violência.

Anos depois, Tolkien tornara-se um escritor, filólogo e professor universitário inglês e autor das famosas obras, *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, do universo da fantasia e do maravilhoso. *O Senhor dos Anéis* é sua obra de maior destaque e teve a primeira parte da trilogia publicada na Inglaterra no período de 1954, dezesseis anos depois de Tolkien ter iniciado a sua produção. Alguns dias depois da publicação do livro, ele leria uma crítica na revista *Time & Tide*, escrita por C.S.Lewis — seu melhor amigo —, a seguinte mensagem: “Este livro é como um relâmpago no céu azul [...] na própria história do Romance — uma história que se estende desde a Odisseia e ainda antes — ocorreu não um retorno, mas sim um avanço ou uma revolução: a conquista de um novo território” (CARPENTER, 2018, p. 299, grifo do autor). Além disso, W.H. Auden, pelo *New York Times*, elogiaria não somente o primeiro volume da trilogia, como também afirmou que *O Hobbit* (2019) era, para ele, uma das melhores histórias infantis deste século.

Tolkien enfrentou muitos empecilhos para dar continuidade a sua trilogia, mas, em 1939, dedicou-se à produção de *O Senhor dos Anéis*, bem como a confecção do *Silmarillion*, sua obra póstuma. Esses empecilhos são acontecimentos explícitos em uma de suas correspondências com W.H. Auden, um dos primeiros críticos de suas obras. Na carta datada

de 7 de junho de 1955, Tolkien escreve o seguinte: “Realmente não creio que eu seja terrivelmente importante. Escrevi a Trilogia como uma satisfação pessoal, levado a isso pela escassez de literatura do tipo que eu queria ler (e o que havia com frequência estava pesadamente adulterado)” (CARPENTER, 2006, 352). Certamente, isso está relacionado à informalidade que a literatura representava para Tolkien e seus amigos do grupo dos *Inklings*, seus principais incentivadores.

O grupo dos *Inklings* é outro fator preponderante para a composição literária de Tolkien. Ele foi criado na década de 1930 como um grupo de discussão literária informal entre escritores, professores e acadêmicos, com o objetivo de compartilhar e discutir seus trabalhos em andamento. Participavam desse grupo, além de Tolkien, figuras como C.S. Lewis e Charles Williams, autores cujas obras causavam grande impacto. Foi nesse grupo que o professor Tolkien recebeu seus maiores incentivos em relação ao *Senhor dos Anéis*, principalmente da parte de Lewis.

Durante o período que se estendeu do término da Primeira Guerra Mundial até sua morte em 1973, Tolkien deixou um legado significativo na literatura e na filologia, recebendo honrarias como o título de “Comandante da Ordem do Império Britânico” e um “doutorado honorário em Letras” pela Universidade de Oxford (CARPENTER, 2018, p. 345). Além disso, seus livros foram amplamente lidos em todo o mundo, vendendo mais de 50 milhões de cópias e sendo traduzidos para mais de 50 idiomas diferentes, como aponta Flieger (2016).

1.2 Lá e De Volta Outra Vez

J.R.R. Tolkien, ao criar um universo maravilhoso, além da criação de múltiplas espécies, raças, línguas e culturas na fictícia Terra-Média, ambientada em um período mitológico e imaginário, acabou por estimular a imaginação de inúmeros leitores por todo o mundo, transcendendo as fronteiras narrativas, estilísticas e estéticas da literatura. E, por isso, esta seção focará na descrição do objeto desta pesquisa — *O Hobbit* (2019) —, envolvendo sua temática e outros aspectos mais pontuais, como o mundo desta história.

Os anos mais criativos da vida de Tolkien foram as décadas de 1930 e 1940, pois suas ideias fantasiosas e sua obra literária evoluíram nessa época. Foi um momento crucial para ele encontrar uma base sólida como escritor, por meio das suas histórias infantis, as quais alcançaram uma ampla audiência.

Não se sabe ao certo o período em que Tolkien deu origem ao *Hobbit* (2019), nem ele mesmo. Estima-se que isso aconteceu por volta dos anos 1930 e 1931, sob forma de narrativa oral contada para seus filhos e, após corrigir trabalhos acadêmicos, ele transferiu para o papel essa ideia. De acordo com Michael White (2013), em *O Senhor da Fantasia*, quando o *Hobbit* foi lançado em 1937, Christopher Tolkien mencionou em uma carta ao Papai Noel que seu pai lera essa história anos antes e apenas o final não havia sido concluído.

Segundo White (2013),

Isso é confirmado pelo fato de Tolkien ter emprestado a Lewis o manuscrito sem os capítulos finais antes de apresentá-lo para os *Inklings* e enquanto os *Coalbiters* ainda estavam lendo suas sagas islandesas, estabelecendo a primeira concepção do livro por volta de 1931. (WHITE, 2013, p. 115).

Ao observar essa passagem, percebe-se que após a família de Tolkien, Lewis foi provavelmente o primeiro a ler a história. Sobre as impressões do manuscrito, Lewis, conforme citado por White (2013) escreveu ao amigo Arthur Greeves sobre as primeiras impressões que teve:

Desde que começou o semestre, tenho passado um tempo prazeroso lendo uma história infantil que Tolkien escreveu. Já lhe falei sobre ele anteriormente: um homem absolutamente capaz, se o destino tivesse permitido, de ser um terceiro em nossa amizade nos velhos tempos, pois ele também cresceu com W. Morris e George Macdonald. Ler o seu conto de fadas tem sido estranho – é exatamente o que nós dois desejávamos escrever (ou ler) em 1916: de modo que parece que ele não está criando, mas apenas descrevendo o mesmo mundo do qual nós três conhecemos a entrada [...] Se é bom de verdade isso naturalmente é outra questão: ainda mais se fizer sucesso com as crianças de hoje. (LEWIS apud WHITE, 2013, p. 115-116).

Sem dúvida, grande parte da inspiração por trás do *Hobbit* (2019) surgiu da infância de Tolkien, como mostrado até aqui, incluindo os livros que ele leu na época e suas brincadeiras imaginárias. Ao analisar mais superficialmente a obra, é possível notar indícios e referências aos seus dias de juventude. No entanto, quando Lewis, citado por White (2013, p. 116), escreve “parece que ele não está criando, mas apenas descrevendo o mesmo mundo do qual nós três conhecemos a entrada”, ele gostaria de expressar que Tolkien, juntamente com Lewis e Greeves, mantinha imagens de um mundo imaginário que cultivaram durante a infância.

Segundo Carpenter (2018, p. 241), quando Tolkien escreveu a frase simples “Numa toca no chão vivia um hobbit”, ele não sabia exatamente o que era um hobbit, mas a palavra soava bem, e achou que deveria descobrir quem eram esses hobbits. Sua imaginação sempre abordou essa façanha de “descobrir” ao invés de inventar, característica do próprio autor

(CARPENTER, 2018, p. 108). Dessa forma, a história criada como diversão, foi tomando forma. Após algumas modificações, estava pronta a história de Bilbo e suas aventuras.

A partir daí, Tolkien começou a criar a história de Bilbo Bolseiro — um hobbit pacato arrastado para uma aventura inesperada por um grupo de anões liderados por Thorin Escudo de Carvalho. A história começa quando Gandalf, um poderoso mago, pede a ajuda de Bilbo para uma missão que envolve roubar um tesouro guardado por um dragão chamado Smaug. Bilbo relutantemente concorda e se junta aos anões em sua jornada através de montanhas, florestas e cavernas perigosas, enfrentando trolls, aranhas gigantes e outros perigos no caminho. No final, Bilbo consegue roubar uma importante relíquia dos trolls, encontrar a lendária espada Glamdring, escapar da prisão dos Elfos da Floresta, ajudar a derrotar o dragão Smaug e, finalmente, participar da Batalha dos Cinco Exércitos.

Ao longo da história, Bilbo descobre sua coragem e habilidades, e também é influenciado pelo anel mágico que ele encontra, que se torna um elemento fundamental no universo da obra de Tolkien. *O Hobbit* é uma história emocionante e bem-humorada, cheia de aventura, perigo e magia, que conquistou o coração de milhões de leitores em todo o mundo.

Esta obra, apesar de ser considerada uma literatura voltada para o público infantojuvenil, é apreciada por leitores de todas as idades, como defende Lin Carter (2003, p. 99); além de servir como prelúdio para *O Senhor dos Anéis*, sua obra mais longa, mais famosa e mais direcionada ao público adulto, publicada logo depois do sucesso de *O Hobbit* (2019). Como mencionado anteriormente, ela foi publicada em 1937 e teve sua primeira edição esgotada naquele mesmo ano.

Ainda em 1937, de acordo com White (2013), os editores estavam ansiosos por uma continuação de *O Hobbit*, mas Tolkien apresentou-lhes uma obra em que ele havia trabalhado nos últimos 20 anos — *O Silmarillion* — na forma como estava organizada na época. No entanto, os editores afirmaram que desejavam algo que pudesse reforçar o sucesso de *O Hobbit* (2019) e que esses escritos não atendiam a essa necessidade. Como resultado, eles pediram a Tolkien que escrevesse um novo livro sobre hobbits, e foi assim que ele começou a trabalhar em *O Senhor dos Anéis*. Conforme a história se desenvolvia, Tolkien percebeu que o anel encontrado por Bilbo deveria ter uma história muito mais antiga do que ele poderia imaginar, e que se tornaria o foco central da trama. A narrativa se caracterizou pela sua densidade e riqueza de detalhes, abrangendo toda a história da Guerra do Anel, com referências aos acontecimentos históricos presentes em *O Silmarillion* (obra ainda não publicada e incompleta na época). Destacou-se também a importância dos hobbits,

aparentemente insignificantes, para os grandes eventos do mundo, incluiu as épicas batalhas contra o mal, em defesa da liberdade dos povos da Terra-Média.

Cabe aqui ainda descrever a respeito do cenário que abarca toda a história do *Hobbit* (2019) e que também está presente nas outras obras de Tolkien: a Terra-Média. A obra literária dele, especialmente *O Silmarillion* e *O Senhor dos Anéis*, apresenta um universo ficcional detalhado, com uma história que se desenrola ao longo de várias eras. A Primeira Era é o período inicial da história da Terra-Média, desde a criação do mundo por Ilúvatar⁵ até a derrota do primeiro Senhor do Escuro, Morgoth⁶. Ela é marcada por grandes eventos, incluindo a Guerra das Jóias⁷, a criação dos Noldor⁸, a queda de Gondolin⁹ e a queda de Númenor¹⁰.

A Segunda Era começa com o afundamento de Beleriand¹¹, que marca o fim da Primeira Era, e continua até a derrota de Sauron¹² na Batalha da Última Aliança. Esse é um período importante, marcado pela fundação de Númenor, a criação dos Anéis do Poder e a ascensão de Sauron ao poder. Já a Terceira Era começa com a derrota de Sauron na Batalha da Última Aliança e termina com a destruição do Um Anel¹³, que marca o fim da influência de Sauron na Terra-Média. Por último, a Terceira Era é o período em que ocorrem os eventos principais de *O Senhor dos Anéis*, incluindo a formação da Sociedade do Anel, a Guerra do Anel e a coroação de Aragorn como Rei de Gondor. Assim, cada era tem suas próprias histórias, personagens e eventos significativos, que contribuem para o desenvolvimento da história geral da Terra-Média.

⁵ Ilúvatar é uma divindade suprema na mitologia criada por Tolkien em suas obras literárias. Ele é o criador do universo e de todos os seres vivos dentro dele. De acordo com a história de Tolkien, Ilúvatar é o único ser que existe de forma independente e não é derivado de outra entidade. Ele é a fonte de toda a criação e deu vida aos Ainur, seres divinos que ajudaram a criar o universo. Vale ressaltar que a figura de Ilúvatar retoma a característica central dos mitos cosmogônicos, sobretudo, naquele mostrado em Platão, na obra *Timeu*. A estrutura de Ilúvatar e dos Ainur correspondem a imagem do Demiurgo e dos deuses da mitologia, apresentados pelo filósofo.

⁶ Personagem presente nas obras de *O Silmarillion* e *O Senhor dos Anéis*. Morgoth, também conhecido como Melkor, é o principal antagonista dessas obras considerado o primeiro e mais poderoso dos Ainur (seres divinos criados por Eru Ilúvatar).

⁷ Tal guerra foi travada entre as forças de Morgoth e os exércitos dos elfos e dos Valar, após Morgoth roubar as Silmarils, joias mágicas criadas pelos elfos que continham a luz dos dois primeiros seres divinos que criaram o mundo.

⁸ São uma das três raças de elfos que vivem na Terra-média, junto com os Vanyar e os Teleri.

⁹ Gondolin é uma cidade élfica secreta e impenetrável, construída por Turgon, um dos últimos dos grandes reis dos Noldor.

¹⁰ Grande ilha habitada por uma raça de homens chamada Númenorianos, que foram agraciados pelos Valar (seres divinos) com uma vida longa e com grande sabedoria.

¹¹ Região que ficava a oeste das Montanhas Azuis e a leste do Grande Mar, e foi habitada principalmente pelos elfos, embora também tivesse anões, homens e outras criaturas maravilhosas.

¹² Principal antagonista da trilogia *O Senhor dos Anéis*. Ele é um Ainu, um ser divino de grande poder, seduzido por Morgoth (o primeiro grande vilão) durante a criação do mundo e se tornou seu principal servo.

¹³ Um artefato mágico poderoso que concede controle sobre os outros anéis do poder e permite ao usuário dominar o mundo.

O Hobbit (2019) é ambientado na Terceira Era da história da Terra-Média, especificamente cerca de 60 anos antes dos eventos de *O Senhor dos Anéis*. Embora *O Hobbit* (2019) tenha sido publicado antes de *O Senhor dos Anéis*, a história do *Hobbit* é cronologicamente anterior e, portanto, faz parte da mesma era de *O Senhor dos Anéis*. Nesse sentido, a Terra-Média em que se passa *O Hobbit* (2019), durante a Terceira Era, é descrita por Tolkien como um mundo em transição, onde o poder das raças antigas, como os elfos e os anões, estão diminuindo e o poder da raça dos homens está aumentando. A maioria das grandes cidades dos elfos, como Lothlórien e Rivendell, ainda existem, mas estão diminuindo e perdendo sua antiga glória.

Durante essa Era, a Terra-Média também é assolada por guerras e conflitos, com o mal crescendo em poder e ameaçando a paz e a segurança de todas as raças livres. O Olho de Sauron é uma presença constante, vigiando a Terra-Média e planejando sua conquista. Ela é também um mundo de paisagens épicas e majestosas, com montanhas altas, vastas planícies, florestas profundas e rios caudalosos. As cidades são fortificadas e muitas vezes construídas em colinas ou nas laterais das montanhas. Há também muitas ruínas antigas, que testemunham a grandeza das raças que vieram antes. No geral, a Terra-Média é um mundo em constante mudança, onde as forças da luz e da escuridão lutam pelo controle. A descrição detalhada de Tolkien desse cenário é uma das características que torna sua obra tão rica e envolvente para os leitores.

De acordo com Lin Carter (2003), a definição da Terra-Média é vista sob a perspectiva de um mundo de fantasia extremamente bem construído e completo, que Tolkien desenvolveu com grande detalhe e cuidado. O próprio termo “Terra-Média” é uma representação mítica do nosso próprio planeta em uma época muito antiga, anterior aos épicos que transmitem as mitologias (CARTER, 2003, p. 37). Não é um planeta distante ou um mundo exclusivo da fantasia. O nome também é um conceito antigo para “mundo” e é comumente usado na literatura inglesa, conforme Lin Carter (2003, p.38). Ao entrar no mundo criado por Tolkien, o leitor se sente conectado ao nosso mundo atual, pois caminha sob o mesmo sol e a mesma lua, apesar desse lugar ser um mundo mais antigo.

Não muito distante, há semelhanças e diferenças entre a Terra-Média e o mundo medieval. Sobre esse ponto, Carter (2003) argumenta que essas semelhanças partem da presença de seres mitológicos. Já as diferenças estão no fato de que na Grécia, no período mitológico, os homens compartilhavam o mundo com deuses, semideuses, monstros, “ninfas” (CARTER, 2003, p. 39); enquanto na Terra-Média, os homens compartilhavam com elfos,

“anões”, trolls e outras criaturas mágicas (CARTER, 2003, p.39). Ademais, ambas as culturas também têm lendas e histórias que contam a origem desses seres mitológicos.

No entanto, a abordagem de Tolkien é diferente da abordagem grega clássica. Tolkien criou um mundo baseado nos princípios do mundo primário, planeta Terra, com sua própria história, geografia e mitologia, enquanto a mitologia grega clássica se desenvolveu ao longo de muitos séculos tendo sido construída por várias culturas e mitologias.

Além disso, a Terra-Média, durante a Terceira Era, é descrita como um mundo em transição, onde as raças antigas estão diminuindo em poder e influência, enquanto as raças dos homens estão se tornando mais poderosas. A Grécia Antiga, por outro lado, é vista como um mundo onde os deuses e semideuses ainda exercem grande poder e influência sobre os mortais.

De maneira geral, *O Hobbit* pode ser considerado uma história infantil — embora suas camadas mais profundas de significação seja percebida por um olhar adulto e maduro — que segue o modelo comum da literatura juvenil de busca ao tesouro, como é evidente em *A Ilha do Tesouro* de Robert Louis Stevenson (1883). No entanto, este paradigma é completamente transformado ao ter um hobbit — uma criatura semelhante a um ser humano, mas de tamanho reduzido — como personagem principal, conhecido por ser pacífico, ter costumes burgueses e frequentemente fornecer elementos cômicos à narrativa. Bilbo, o protagonista da obra, está longe de ser o típico herói das histórias românticas ou das epopeias, em vez disso, ele se assemelha mais a um anti-herói ou até mesmo um herói picaresco — mas neste caso, é um herói picaresco com um toque diferente, compreendido a partir da percepção do arquétipo clássico.

Na seção seguinte veremos quais os fundamentos teóricos da filosofia de Tolkien e como ele os aplica em suas criações.

1.3 A fantasia e a arte da subcriação

Ao falar sobre a estrutura e a essência de suas obras, é necessário antes entender seu ponto de partida: a mitopoética. Para Tolkien, ela refere-se ao processo criativo que ele usou para desenvolver a Terra-Média, o mundo fictício que é o cenário principal de suas obras literárias, incluindo *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. Seu termo pode ser definido como a combinação das palavras “mitologia” e “poética”, usada para descrever a maneira como Tolkien criou uma mitologia completa para a Terra-Média, com sua própria história, religião, línguas e geografia. Ou seja, a mitopoética de Tolkien é a arte de criar mitos, ou histórias que

dão sentido à existência humana, e ela se baseia na sua teoria de subcriação — teoria essa que será abordada mais adiante.

Tolkien era um estudioso de línguas antigas e medievais e sua paixão por essas línguas influenciou muito sua mitopoética. Ele criou línguas fictícias para o universo de Arda, e desenvolveu a história desses idiomas para eles parecerem autênticos e orgânicos no mundo que ele criou. Nessa direção, algumas das línguas que o professor criou incluem: “Quenya”, uma língua élfica falada pelos Altos Elfos; “Sindarin”, outra língua élfica falada pelos Elfos Cinzentos; “Khuzdul”, uma língua secreta falada pelos anões; “Adûnaic”, uma língua falada pelos homens de Númenor; e por fim, a “Black Speech”, uma língua criada pelos Senhores do Escuro e falada pelos orcs. Outrossim, Tolkien também criou sistemas de escrita para algumas dessas línguas, incluindo “Tengwar”, usado para escrever “Quenya” e “Sindarin”, e “Cirth”, usado para escrever “Khuzdul” e outras línguas.

Ainda sobre as línguas que influenciaram a mitopoética de Tolkien, Michael D.C. Drout em seu livro *J.R.R. Tolkien: scholarship and critical assessment* (2006) aborda que as línguas criadas por Tolkien não se restringem apenas a um conjunto de palavras ou expressões, mas são sistemas linguísticos complexos, com sintaxe, gramática e vocabulário próprios, capazes de serem falados, escritos e compreendidos em sua totalidade. Isso porque suas obras foram profundamente influenciadas pelo seu conhecimento em linguística como filólogo, área na qual era estudioso e especialista.

Já em relação à mitopoética de Tolkien, percebe-se que ela é caracterizada por sua abordagem detalhada e minuciosa ao desenvolvimento do mundo da Terra-Média, em especial. Ele criou uma história completa, desde a criação do mundo até os eventos que ocorreram nos tempos mais recentes — denominada-as de Primeira, Segunda e Terceira Era, vistas no tópico anterior.

Por ser de tamanha complexidade, a mitopoética tem sido objeto de muita discussão e análise ao longo dos anos, e muitos estudiosos exploram a natureza e a importância de sua abordagem criativa. Alguns autores que discorrem sobre a mitopoética de Tolkien incluem: Verlyn Flieger, que escreveu *Splintered light: logos and language in Tolkien's world* (2002), explora a relação entre a linguagem e a mitologia de Tolkien e argumenta que a mitopoética é única devido a sua atenção meticulosa aos detalhes da linguagem; Tom Shippey, em *J.R.R. Tolkien: author of the century* (2001), o qual examina como a mitopoética foi influenciada por sua vida e experiências pessoais, bem como pelo contexto histórico e cultural em que ele viveu.

Já John D. Rateliff, em *The history of the Hobbit* (2011), analisa a evolução do trabalho de Tolkien na criação da Terra-Média e afirma também que a mitopoética é uma abordagem única e inovadora para a criação de mundos fictícios. Ainda podemos citar Carl F. Hostetter, em *Tolkien's Legendarium: essays on the history of middle-earth* (2000), o qual explora a relação entre a mitopoética de Tolkien e sua paixão pela linguística e expõe que sua abordagem foi fundamental para a criação de um mundo coeso e autêntico. De fato, é nítido como esse escritor se torna único e digno de reconhecimento em suas produções literárias.

Por outro lado, para Tolkien, a mitopoética é uma forma de subcriação, em que os mitos são subcriados a partir do universo criado por “O Autor”. Isso significa que as histórias que Tolkien escreveu não foram criadas do nada, mas sim derivadas de um mundo ficcional preexistente que ele imaginou. Além disso, vale pontuar que ela se baseia na crença de que os mitos são essenciais para a compreensão da existência humana. Ele acreditava que os mitos ajudam as pessoas a entenderem a si mesmas e o mundo em que vivem, e que a subcriação de mitos é uma forma de imitar a criação divina.

Essa teoria ganhou forma quando Tolkien apresentou o ensaio *On fairy stories*¹⁴ em uma palestra na Universidade de St. Andrews em 1938, onde elaborou sua teoria sobre contos de fadas, explicando sua definição conceitual, origem e evolução, bem como sua função e propósito. Foi precisamente nessa época em que Tolkien realizou uma reformulação mais significativa da história de *O Senhor dos Anéis*, apresentando reflexões mais maduras e conectadas com sua mitologia pessoal. Na palestra, ele apresentou uma série de teorias, como a ideia de subcriação. Podemos encontrar todo o universo da imaginação de Tolkien e a extensão de sua habilidade como autor de narrativas contemporâneas em sua obra *Árvore e Folha* (2020), na qual apresenta um compilado de quatro trabalhos unidos de modo mágico, sendo estes: uma conferência, uma história curta, um poema mítico e outro de caráter histórico e reflexivo. Esse livro inicia-se com o ensaio *On fairy stories*, resultado do tema abordado na conferência, além de discorrer sobre as características e o significado do “Reino Perigoso das Fadas”, principalmente para os adultos (TOLKIEN, 2020, p.24).

Na visão do professor Tolkien (2020, p. 24), uma “história de fadas” é “[...] aquela que aborda ou usa *Feéria*, qualquer que possa ser seu próprio propósito central: sátira, aventura, moralidade, fantasia”, sendo *Feéria* um domínio habitado por fadas, um mundo completamente diferente de dragões, elfos, anões, ogros ou bruxas, e inclui o céu, a lua, o mar e a terra. Tentar descrever *Feéria* com palavras é uma tarefa impossível, pois sua essência é algo que não pode ser capturado em linguagem. Embora a mágica de *Feéria* não seja o seu

¹⁴ Sobre Histórias de Fadas.

único propósito, é uma parte essencial de sua natureza e reside nas suas atividades: “[...] entre essas está a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é observar as profundezas do espaço e do tempo. Outra é [...] entrar em comunhão com outras coisas vivas.” (TOLKIEN, 2020, p.27).

É em *Feéria* onde as explicações de Tolkien sobre contos de fadas são claras e fáceis de entender. No entanto, após esse ponto, o autor adota uma postura mais enigmática e sugere a utilização de outros recursos explicativos complementares. Tolkien (2020, p. 23) esclarece que é comum os contos de fadas retratarem as aventuras de humanos na Terra-Média, já que os elfos existem soberanamente em suas próprias histórias e não se interessam pelo que os humanos fazem ou contam, assim como os humanos não se interessam muito pelos elfos, mesmo que sejam criaturas fascinantes. Além disso, os destinos de humanos e elfos são diferentes, e suas vias raramente se cruzam. Mesmo no espaço intermediário entre o Reino Encantado e nosso mundo, elfos e humanos só se encontram por acaso ou numa — “encruzilhada casual dos caminhos” (TOLKIEN, 2020, p.23).

Aqui está um fato interessante: como é possível que os elfos sejam reais se o próprio autor os considera fictícios, como mencionado em uma nota de rodapé, sendo “criações da mente do Homem” (TOLKIEN, 2020, p.23) ? Também é importante destacar que em um trecho anterior do mesmo texto, o autor afirmou que “é o homem que é, em contraste com as fadas, sobrenatural (e frequentemente de estatura diminuta); enquanto elas são naturais, muito mais naturais que ele” (TOLKIEN, 2020, p.18). As passagens podem parecer enigmáticas, mas, com as ferramentas adequadas, é possível esclarecê-las.

O conceito de realidade apresentado por Tolkien, em pistas breves, coincide com a perspectiva epistemológica da Psicologia Analítica. Em seu capítulo *O Real e o suprarreal*, Jung (2013) define como real aquilo que age, e, portanto, a realidade é o conjunto de tudo o que é conhecível, pois algo que não age não pode ser percebido ou conhecido. Por exemplo, os pensamentos existem e têm efeitos externos, mesmo que não sejam tangíveis.

As ideias e as imaginações influenciam o nosso estado mental diário e, muitas vezes, ditam as nossas escolhas. A imaginação criativa e os seus produtos têm um efeito real e direto na forma como nos relacionamos com outras pessoas e o meio ambiente, desde o início dos tempos, conforme Jung (2008). Quando Tolkien (2020, p. 23) descreve a Terra-Média como uma “realidade verdadeira”, é possível que ele esteja compartilhando da perspectiva junguiana de que a realidade psíquica existe, em especial, quando afirma que “[...] é verdade mesmo que eles sejam apenas criações da mente do Homem”. Em suas obras, o professor de Oxford defende que o contato com a Terra-Média e suas criaturas e maravilhas pode

transformar como uma pessoa percebe e valoriza o mundo. Essa é possivelmente a explicação para outra declaração enigmática do autor, sobre como em *Feéria* também existem humanos quando encantados.

Quando há um autêntico enfeitiçamento no universo fictício, completo e autônomo, a criação secundária literária não se restringe a retratar o mundo, mas a gerar um mundo com sua própria estrutura. É por isso que Tolkien (2020, p.23) enfatiza a importância de que seus escritos sejam apresentados como “verdadeiros”, mesmo que os escritores tenham a liberdade de alterar as leis naturais, abrangendo até mesmo as leis da física. No entanto, o sentido interno, a estabilidade e a integridade das normas estabelecidas para esses universos imaginários devem ser respeitadas. Consoante a sua concepção, a Arte dá origem ao mundo fictício, e não pode haver indecisão na narração — como no fantástico de Todorov (2008), o qual veremos no capítulo seguinte. Cada sentença e frase são responsáveis por subcriar este mundo, gerando uma esfera de interpretação que confere vida ao texto.

Colin Duriez (2005) afirma que a criação fictícia pode ser interpretada como uma teologia do romance. Nesse sentido, a subcriação pressupõe o reconhecimento de que há um Criador que outorgou a liberdade criativa e que o ser humano é criado à Sua imagem e semelhança. Essa visão do ato criativo como uma imitação da mente do Criador é compartilhada por George MacDonald, um autor de fantasia e uma espécie de mentor para Tolkien. A palavra subcriação está em consonância com a comparação entre as obras da criação literária e a criação divina. Conforme Eliade (2013, p.34), “[...] o que deve tornar-se ‘¹⁵o nosso mundo’, deve ser ‘criado’ previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses”. Outrossim, ele ainda diz que o homem seria “[...] como imitador dos gestos divinos [...]” (ELIADE, 2013, p. 49, 50).

Sabe-se que Tolkien considerava a si um descobridor, explorador, e não um inventor/criador de fantasia literária. Ele acreditava que, ao imitar a mente divina, os seres humanos estão cumprindo o Mandato Cultural, o qual é o plano divino de cultivar e cuidar da Terra em todas as suas dimensões, transformando-a em um lar. Portanto, a consciência religiosa cristã (tanto católica quanto protestante) de Tolkien influenciava sua interação com o mundo ao seu redor.

Voltando ainda à questão dos contos de fadas, vale ressaltar que a maioria deles não se concentram especificamente nas fadas, mas sim em pessoas comuns, em situações de perigo dentro de *Feéria*, como pontua Carter (2003, p.98). É exatamente essa característica que torna *Feéria* tão encantadora e que reflete a ideia de “subcriação” de Tolkien. Através do poder

¹⁵ Aspas do autor.

mágico da criação, que consiste em atribuir características às coisas por meio das palavras, é possível construir um mundo real enquanto o leitor imerge na leitura. Esse mundo é o que Tolkien chamou de “mundo secundário”. O que tem sido perdido é a habilidade de dar vida às palavras e criar uma realidade vívida que invoca esse mundo.

A habilidade mental de criar coisas que não estão presentes no mundo físico, ou seja, a capacidade de criar imagens mentais, é conhecida como Imaginação. No entanto, o potencial expressivo dessa capacidade é muito maior do que o termo em si sugere. “A consistência interna da realidade”¹⁶, é, de fato, outra coisa, ou aspecto, que precisa de outro nome: Arte, o liame operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação.” (TOLKIEN, 2020, p. 56, grifo do autor). Para Tolkien (2020), a arte é a expressão da fantasia, que pode ser entendida como imaginação que não está limitada pela realidade concreta. Essa liberdade criativa também se manifesta como a ausência de restrições aos fatos.

Se a arte for bem executada, ela pode transportar o criador e o público para um mundo secundário e, portanto, toda arte é um ato criativo. A capacidade de imaginação e criação de mundos de fantasia é natural para o ser humano e não é algo que desafia a razão. De fato, isso não significa que a imaginação necessariamente diminua o interesse pelo conhecimento científico. Embora os seres humanos tenham criado deuses falsos e os tenham adorado, eles também criaram a ciência e a veneraram. Idolatraram “[...] suas nações, suas bandeiras, seus dinheiros; até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas já exigiram sacrifício humano. *Abusus non tollit usum*¹⁷. A fantasia continua a ser um direito humano [...]” (TOLKIEN, 2020, p. 64, grifo do autor.).

De acordo com Tolkien (2020), a arte como subcriação e o mundo secundário que dela resulta, proporcionam a “recuperação”, ou seja, é a capacidade que a literatura tem de nos fazer observar o mundo com novos olhos, permitindo-nos apreciar a beleza e a complexidade da realidade. Tolkien (2020) ainda argumenta que a literatura pode nos ajudar a recuperar uma percepção mais aguçada e sensível do mundo ao nosso redor: “A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada — retomada de uma visão clara” (TOLKIEN, 2020, p.66).

Segundo Martha C. Sammons (2010), os mundos secundários conseguem funcionar como espelhos ou metáforas do nosso mundo real, permitindo que as coisas que acontecem nesses universos de fantasia possam ser aplicadas na nossa realidade. A escritora sugere que,

¹⁶ Isto é: aquilo que exige ou induz a Crença Secundária.

¹⁷ O abuso não impede o uso, ou seja, que algo possa ser usado inadequadamente não significa que não haja usos legítimos daquilo.

ao colocar elementos em um ambiente diferente, esses mundos secundários nos permitem enxergar o mundo real sob uma perspectiva diferente, isto é, a perspectiva da “recuperação”. “Ao nos mostrar as coisas de uma maneira diferente, o outro mundo ilumina o nosso mundo e nos ajuda a retornar a ele com uma visão renovada.” (SAMMONS, 2010, p.166, tradução nossa)¹⁸. Isso é o que a “recuperação” trazia das narrativas de fantasia. No entanto, se por um lado a recuperação se preocupa em recuperar uma visão mais clara das coisas; o “escape”, por outro lado, está intimamente ligado a uma resposta, mas não restrito a ela.

Tolkien (2020, p. 68) começa seu argumento sobre “escape” explicando sua própria interpretação do termo, que difere daquela dos críticos literários de sua época. Esses críticos geralmente associavam narrativas de fantasia com o escapismo, visto como uma forma de evitar a realidade e a responsabilidade. Todavia, Tolkien (2020, p. 69) via a fuga proposta pelas narrativas de fantasia como um desejo de mudança. Ele usa a metáfora da fuga do prisioneiro para explicar que uma pessoa presa não deve ser criticada por querer escapar e procurar uma vida melhor, assim como uma pessoa em uma situação desfavorável não deve ser julgada por tentar melhorar sua situação. Segundo o autor, a busca por mudança não torna o mundo menos real. As narrativas de fantasia de “escape” oferecem uma fuga dos tempos sombrios, fornecendo mensagens de esperança e encorajamento para aqueles que as leem. Tolkien argumenta que o século XX foi uma era de

[...] ¹⁹“meios melhorados para fins deteriorados”. É parte da moléstia essencial de tais dias — produzindo o desejo de escapar, não realmente da vida, mas da nossa presente época e autoimposta desgraça — que nós estejamos agudamente conscientes tanto da feiura de nossas obras como de seu mal. [...] Mas há também outros e mais profundos “escapismos” que sempre aparecem nos contos de fadas e na lenda. Há outras coisas mais sombrias e terríveis das quais fugir do que o barulho, o fedor, a crueldade e a extravagância do motor de combustão interna. Há fome, sede, pobreza, dor, tristeza, injustiça, morte. (TOLKIEN, 2020, p. 72-73).

Além disso, Tolkien (2020) elenca duas formas de escapismo: a fuga do prisioneiro, que é um anseio por mudança e uma volta à realidade das coisas; e a fuga do desertor, que nega a aceitação do estado das coisas e é uma fuga da realidade. Enquanto a primeira forma pode impulsionar alguém à ação e promover mudanças, a segunda não o faz e está ligada ao desespero. Em momentos de crise, aqueles que perdem a esperança muitas vezes são incapazes de enxergar além dos momentos difíceis e se entregam ao desespero em vez de trabalhar em direção a uma solução.

¹⁸ “By showing us things a different way, the other world sheds light upon our world and helps us return to it with renewed vision.” (SAMMONS, 2010, p.166).

¹⁹ Aspas do autor.

Considerando os expostos apresentados anteriormente, pode-se sustentar que a ideia de “escape” defendida por Tolkien em histórias de fantasia auxilia na manutenção da esperança e na tomada de ações mesmo em situações de iminente derrota. Em relação ao desejo despertado por esse tipo de história, além de estar associado à vontade de mudança, também está relacionado ao que C. S. Lewis (2001, p.30, tradução minha)²⁰ descreve como nossa busca por um país distante, um vislumbre de outros mundos: “[...] um desejo por algo que nunca apareceu em nossa experiência”. Essa busca não é meramente por algo inexistente, mas sim por um mundo transcendental. Assim, o “escape” proporcionado pelas histórias de fantasia é, também, uma forma de satisfação de desejos. Esse aspecto está relacionado ao último dos três elementos que Tolkien via como virtudes essenciais das narrativas de fantasia: “consolação”.

No final de *On fairy stories*, Tolkien (2020) aponta que, embora “escape” e “consolação” estejam estreitamente relacionados, eles possuem uma distinção central. Enquanto o “escape” proporciona principalmente satisfação imaginativa de desejos antigos (como o desejo de ver outros mundos ou conversar com seres vivos); a “consolação” está focada na ideia que o professor chama de “Consolação do Final Feliz”, vista por Tolkien como algo essencial em todas as histórias completas de fantasia. Contudo, se isso fosse levado realmente a sério, muitas obras hoje consideradas fantasia não o seriam. Para essa forma de “consolação”, ele criou um termo específico: “eucatástrofe”, que representa a súbita e feliz reviravolta ou a alegria do final feliz (TOLKIEN, 2020, p.75). Ele ainda considera que esse tipo de “consolação”, caracterizado por uma graça súbita e miraculosa concedida aos personagens em face da derrota iminente, é a mais alta função das narrativas de fantasia. Contudo, a “eucatástrofe”,

[...] não nega a existência da *discatástrofe*, da tristeza e do fracasso: a possibilidade dessas coisas é necessária para a alegria da libertação; ela nega (diante de muitas evidências, se você quiser) a derrota final universal e, nesse ponto, é *evangelium*, dando um vislumbre fugidio da Alegria, a Alegria além das muralhas do mundo, pungente como a tristeza. (TOLKIEN, 2020, p. 75-76, grifo do autor).

A importância da palavra “*evangelium*” nessa passagem é fundamental para uma compreensão mais abrangente da ideia de consolo e “eucatástrofe” de Tolkien. Essa palavra, derivada do termo grego “*euangélion*” e presente na forma latina tardia, significa “boa notícia” e possui uma forte conexão com o cristianismo, em particular com os quatro evangelhos do Novo Testamento da Bíblia. De fato, a palavra “evangelho” em si é uma

²⁰ “[...] a desire for something that has never actually appeared in our experience” (LEWIS, 2001, p.30).

tradução do latim tardio “*evangelium*” e também significa “boa notícia”. Vale destacar que os quatro evangelhos na Bíblia narram a história da vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Segundo a crença cristã, a morte de Jesus expiou todos os pecados cometidos pelos seres humanos, enquanto sua ressurreição no terceiro dia representou a vitória sobre Satanás. Como a Bíblia apresenta, Satanás enganou Adão e Eva com sua astúcia e malícia, fazendo com que eles comessem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, o que resultou em sua expulsão do Jardim do Éden e em sua mortalidade. Nesse sentido, a ressurreição de Jesus significa a alegria da libertação, ao negar a morte representa a derrota final universal mencionada por Tolkien em seu ensaio.

Tendo em vista que Tolkien era um católico romano, ele tinha conhecimento dos argumentos mencionados e inclusive os aborda em sua obra:

Os Evangelhos contêm uma estória de fadas ou estória de um tipo maior que abraça toda a essência da estória de fadas. Eles contêm muitas maravilhas — peculiarmente artísticas, belas e comoventes: míticas em sua significância perfeita e autocontida; e, entre as maravilhas, está a maior e mais completa eucastátrofe concebível. Mas essa estória adentrou a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados à plenitude da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucastátrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucastátrofe da história da Encarnação. Essa estória começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Não há estória jamais contada que os homens tenham querido tanto que fosse verdadeira, e nenhuma que tantos homens céticos tenham aceitado como verdadeira em seus próprios termos. Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva ou à tristeza ou à ira. (TOLKIEN, 2020, p.78-79)²¹.

Logo, quando o escritor defende que a “eucastátrofe” nas histórias de fantasia pode ser um reflexo do “*evangelium*” (boa nova) no mundo real, ele está endossando a sua própria teoria de que esse tipo de narrativa oferece aos seus leitores uma forma de consolo, ou ainda, proporciona-lhes a sensação de que a vida e as nossas ações possuem significado. Entretanto, essas ideias não negam que “O cristão ainda tem que trabalhar, com a mente e com o corpo, sofrer, esperar e morrer; mas ele agora pode perceber que todos os seus talentos e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido” (TOLKIEN, 2020, p.79). Dessa forma, a “consolação” presente nas histórias de fantasia está, em grande medida, relacionada à promoção da esperança, especialmente em momentos difíceis, como aqueles experimentados pelo autor.

²¹ É importante lembrar que Tolkien não estava promovendo ou defendendo o cristianismo em suas obras, mas como indivíduo cristão era inevitável que sua visão de mundo fossem refletidas em sua escrita. Vale ressaltar que a crença de cada indivíduo aparecerá naquilo que produzem — elas fazem parte de suas identidades. O foco principal da sua teoria literária era a liberdade criativa e imaginativa.

Sendo assim, o propósito deste assunto não é realizar uma análise minuciosa da mitologia criada por Tolkien, mas sim tentar elucidar o processo criativo e mitológico que ele evidenciou em determinados textos críticos. Tolkien é um autor que teve um grande impacto no século XX com sua teoria literária, suas contribuições acadêmicas e suas obras de ficção de fantasia e maravilhosa destinadas a um público adulto, ajudando a remover o estigma que cercava e ainda cerca esse tipo de literatura. No início do século XX, o gênero fantasia teve que retomar seu lugar na cena literária, pois, conforme apontado por Rosa López (2004), o mundo ficcional mitológico é regido por regras distintas das que governam a realidade cotidiana e mítica. Isso implica que, na narrativa mitológica, a realidade não é representada de acordo com os padrões do realismo, nem enfrenta questões sociais de forma direta e efetiva, o que se tornou uma marca da escrita literária do início do século XX.

Observaremos no capítulo a seguir como se dá a influência da mitologia grega e sua relação com o universo tolkieniano, com o intuito de mostrar como Tolkien conhecia bem essas literaturas clássicas e as incorporou em seu *legendarium*. Veremos também como este autor se apropriou do gênero de fantasia moderna — se consagrando um dos mais conhecidos nessa área — em um cenário que encaminhava em direção a outras abordagens literárias da época.

CAPÍTULO 2

2 UMA REFLEXÃO SOBRE AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS E DE FANTASIA

*Não está em nenhum mapa; os lugares de verdade nunca estão.*²²

No começo do século XX, J.R.R. Tolkien reviveu a forma mitológica na literatura. Com isso, o autor de *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* restaurou a maneira mítica de contar histórias, além de recuperar os valores que moldam uma civilização, assim como os antigos gregos fizeram. Esta relação entre as histórias míticas e a *paideia*²³ é de complementaridade, já que os mitos fornecem um suporte simbólico para a transmissão dos valores e ideais da educação integral dos homens, e, por isso, são considerados parte integrante do processo formativo da cultura grega.

Para compreender o mito na sociedade grega, é fundamental reconhecer seus muitos significados e considerar suas relações sociais, sem deixar de lado sua relevância como fenômeno artístico, sagrado e universal em diversas formas literárias. No entanto, ao investigar o desenrolar e os desfechos do mito, enfrenta-se vários obstáculos, incluindo as influências de diferentes vertentes do pensamento, por exemplo, a Antropologia e a Psicanálise, que vieram posteriormente, em termos cronológicos.

Além disso, falta um elemento importante utilizado por Tolkien, que também trataremos neste capítulo, para essa restauração mitológica: a utilização da fantasia, seu pensamento moderno, suas características e suas origens nas obras homéricas. Podemos afirmar de antemão que essas narrativas — a mítica e a de fantasia — se conectam por meio do maravilhoso. Sendo assim, esse ambiente servirá de cenário para a análise dos arquétipos do herói e do sábio no capítulo seguinte.

2.1 A mitologia grega no Ocidente

O mito, no Ocidente, tem uma longa história que remonta à Grécia Antiga e se estende até os dias atuais. Na Antiguidade, o mito era uma forma de explicar a origem do mundo e

²² (MELVILLE apud CARTER, 2003, p. 193).

²³ Vale ressaltar que esses valores se concentravam no que os gregos chamavam de *paideia*: processo que visava desenvolver o caráter, as habilidades intelectuais e morais, a cultura e a cidadania dos indivíduos; além de ser um ideal fundamental para o florescimento humano e o bem-estar coletivo.

dos seres humanos, bem como as relações entre os deuses e os mortais. O mito grego foi influenciado a religião e a filosofia da época, e muitos filósofos gregos discutiram e reinterpretaram os mitos em seus escritos.

Para entender melhor a respeito desse assunto, é necessário compreender as diferentes epistemes acerca da palavra “mito”, uma vez que sua definição é bastante complexa e exerce um papel fundamental na história da humanidade. De maneira geral, quando algumas pessoas, o senso comum, pensam neste termo, automaticamente vem à memória a significação do mito apenas como uma mentira, algo falso, ou seja, uma história presente na imaginação das pessoas que não pode ser comprovada. Todavia, alguns teóricos, como Mircea Eliade, Jean-Pierre Vernant, Carl G. Jung, explica-nos que é mais do que isso, assim veremos mais adiante.

Conforme Pierre Grimal (2009), em *Mitologia Grega*, os mitos são um

[...] conjunto de relatos fantásticos e lendas cujos textos e monumentos representativos nos mostram que estavam em voga nos países de língua grega entre os séculos IX ou VIII antes de nossa era, época a que se reportam os poemas homéricos, e o fim do paganismo — fê que reverencia múltiplas divindades — três ou quatro séculos depois de Jesus Cristo. (GRIMAL, 2009, p. 3, grifo nosso).

Ou seja, para ele, os mitos são considerados narrativas que expressam a compreensão e as crenças da cultura grega antiga em relação ao mundo, aos deuses e à condição humana. Ele enfatiza que os mitos gregos não devem ser vistos como meras histórias fantásticas ou lendas, como também defende o mitólogo Jean-Pierre Vernant (1980, p. 15), mas sim como uma forma de explicar e interpretar a realidade, a partir de uma perspectiva simbólica e alegórica. Ainda segundo Grimal (2009), os mitos oferecem uma forma de compreender os fenômenos naturais, as questões morais e éticas. Eles são expressões da sabedoria e da experiência acumulada pelos antigos gregos ao longo do tempo, e servem como um registro valioso da história e da cultura da Grécia Antiga, e, por isso, “histórias sagradas” (ELIADE, 1992, P. 9).

Para esse conjunto de mitos, Grimal (2009, p. 3) intitula de “mitologia”, como vimos, são mitos de uma determinada sociedade, práticas narrativas, eventos e relatos míticos repassados ao longo de uma tradição. O mito transmite uma verdade essencial através das ações e comportamentos de seus personagens que vivenciam uma variedade de situações²⁴. A

²⁴ Suas ações cotidianas eram embasadas em ações arquetípicas “*ab origine*” realizadas pelos deuses e heróis “*in illo tempore*”, como pontua Eliade (2016, p. 16-17).

compreensão do mundo e do papel do homem nele foi possível através dessas narrativas em diversas culturas, não só entre os gregos.

Como aponta Grimal (2009, p. 81), embora a mitologia grega tenha sido vista com mais notoriedade a partir do século XIX por estudiosos que desenvolveram teorias baseadas em mitos, alguns deles consideravam o mito uma fase arcaica no desenvolvimento cognitivo humano²⁵. Essa visão ia em contraposição à visão de Claude Lévi-Strauss, um dos mais importantes antropólogos do século XX, que via o mito como um processo em constante evolução e adaptação às mudanças culturais e sociais. Em sua obra *O pensamento selvagem* (1962, p. 277), ele argumenta que o mito é uma forma de pensamento complexo e estruturado que se adapta e se transforma ao longo do tempo e das mudanças culturais.

Cabe aqui também pontuar que a tradição oral desempenhou um papel fundamental na transmissão e preservação dos mitos da Antiguidade. Os mitos gregos eram transmitidos oralmente, de geração em geração, por meio de narrativas, poesia e canções, antes de serem registrados por escrito. O classicista alemão Walter Burkert (1992, p. 4) considera que a tradição oral foi fundamental na formação e preservação dos mitos gregos, uma vez que não é possível separar os mitos da Grécia Antiga da tradição oral, já que a narrativa mítica é uma forma de comunicação simbólica que se inscreve nessa tradição. Ainda nessa linha de raciocínio, Jean-Pierre Vernant (2000, p. 9-11) também enfatiza que os mitos gregos eram uma narrativa mítica, veículo de uma visão de mundo, é um discurso inscrito na tradição oral.

Como vimos, os mitos foram transmitidos de uma geração para outra ao longo do tempo, através da tradição oral que envolvia a memorização de poesias. Apesar disso, alguns autores eternizaram certas narrativas por meio da literatura, registrando-as por escrito, como as obras de Hesíodo e Homero. Além disso, essas obras serviram de base para exemplificar os períodos mitológicos, como podemos observar em Vernant (1980, p. 24).

“No princípio nasceu o Caos, depois Gaia de amplo seio, a eterna base de tudo”²⁶ (HESÍODO, 2007, p. 109). Os mitos de origem ou de criação foram utilizados pelos gregos para explicar a origem do universo, dos deuses, assim como suas relações. Entre essas obras que se constituem por meio cosmogonia está a *Teogonia*, de Hesíodo, a qual é considerada a mais conhecida e organizada dos mitos de origem. O entendimento da importância da Mitologia Grega pode ser aprofundado através do estudo da origem dos deuses, além de

²⁵ Vale mencionar que um dos defensores desse pensamento é o evolucionista inglês Edward Burnett Tylor. Recomenda-se, para um aprofundamento sobre o assunto, a obra *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (1871), em que Tylor argumenta que as sociedades humanas passam por estágios de evolução cultural, e que o mito é uma forma de pensamento primitivo que precede a razão e a ciência.

²⁶ *Teogonia*, v. 120.

apresentar uma genealogia completa dessas divindades descritas nessa obra. A *Teogonia* é tão importante que foi frequentemente utilizada para acalmar as divindades e até mesmo as tormentas, e a primeira canção que Hermes tocou em sua lira foi sobre o nascimento dos deuses.

É importante evidenciar que esses mitos de origem também estão presentes no *legendarium* de Tolkien, especificamente no *Silmarillion* porque apresenta um conjunto de mitos que explicam as origens e a natureza do universo e dos seres que o habitam, como a criação do mundo por uma divindade ou divindades, a presença de seres sobrenaturais e mitológicos, a existência de uma ordem cósmica ameaçada por forças do caos e da destruição.

As obras homéricas, a *Iliada* e a *Odisseia*, expõem muito mais os mitos dos heróis, segundo Vernant (1980, p. 24). Isso porque ambas as epopeias narram eventos relacionados à Guerra de Troia, um evento central nesse período mitológico, feitos por homens que caminham para a tragédia ou para a vitória. Ademais, nesse período os heróis gregos são os personagens principais dessas obras, como Aquiles, Odisseu e Agamenon. Ainda como exemplos desses mitos de herói épico, podemos citar *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, o mito de Teseu e o da Atalanta. Embora não pertençam a nenhum dos períodos mitológicos descritos na mitologia grega, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* (criadas na época moderna e, portanto, não fazem parte do cânone da mitologia clássica grega), contêm elementos que se relacionam com essa tradição mitológica. Os personagens presentes nas histórias, como Bilbo, Thorin Escudo-de-Carvalho, Beorn, Frodo, Aragorn, Legolas e Gimli, possuem habilidades distintas e realizam feitos heroicos ao longo das jornadas.

Outra ligação que as obras tolkienianas têm com a mitologia grega é em relação aos mitos dos semideuses. Esses mitos se destacam pela presença de seres que possuem tanto a natureza divina quanto humana, como Hércules e Perseu. A presença desses seres em Tolkien se dá principalmente pelos personagens elfos, que possuem habilidades sobre-humanas, vistos como um lembrete da existência de um mundo superior além do mundo físico. Conforme Carpenter (2018), esses elfos

São, para todos os efeitos, *homens*, ou melhor, são o Homem antes da Queda que o privou de seus poderes de realização. Tolkien acreditava piamente que outrora existira um Éden na terra e que o pecado original e a subsequente queda do homem eram responsáveis pelos males do mundo, mas os seus elfos, embora capazes de pecar e errar, não ‘caíram’ no sentido teológico e, assim, o seu poder ultrapassa o poder humano²⁷ (CARPENTER, 2018, p. 132, grifo do autor).

²⁷ Embora Tolkien parta de uma concepção mitológica judaico-cristã, podemos inferir esta semelhança dos semideuses com os elfos.

Mircea Eliade (2016), em sua obra *Mito e Realidade*, oferece uma definição do mito baseada em diversas características importantes, tais como a atitude criadora, a ontologia, o caráter sagrado, a verdade, a realidade e, por consequência, o significado das narrativas míticas. Ele reconhece a dificuldade em resumir o mito em uma definição homogênea e simplista. Em vez disso, Eliade (2016) valoriza a complexidade e a profundidade das narrativas míticas e destaca como elas transcendem a simples explicação da origem e da estrutura do universo, permitindo que as pessoas se conectem com a dimensão sagrada do mundo. Vejamos:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2016, p. 11, grifos do autor).

Essas histórias míticas são narrativas que, dentro daquela sociedade, são consideradas, além de sacras, reais justamente porque explicam o surgimento de elementos da realidade. Elas costumeiramente, como já dito, contam a criação de algo: a origem de animais, do céu, da terra, do sol e da lua, das estrelas, do amor, do mal, do homem etc. Sendo assim, os mitos desempenharam um papel fundamental para a civilização grega, pois “[...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.” (ELIADE, 2016,p.13).

Outrossim, Eliade (2016, p. 7-10) ainda expõe o mito como “vivo”, o qual se mantém viva a tradição e a cultura de um povo através do tempo. Em *A Sociedade do Anel* (2019, p. 148-149), há uma passagem em que Frodo e Sam estão fugindo de um Cavaleiro Negro que está perseguindo-os. Quando o Cavaleiro está prestes a alcançá-los, vozes de Elfos começam a cantar uma música em que mencionam a deusa élfica Elbereth. A música é tão bonita e sacra que o mal é forçado a recuar. Já em outra passagem do livro, em um momento de batalha entre o protagonista e os Cavaleiros, Frodo evoca a canção que ouviu dos Elfos, “Ó Elbereth! Gilthoniel!”, para afastar os Cavaleiros Negros (TOLKIEN, 2019, p. 321-322).

Aqui podemos ver essa ideia de como manter vivo o mito. Ao cantá-la, ele está relembando a história e as características desse ser mítico, para seus companheiros. É como se Frodo estivesse conectando-se com o mundo sagrado, pedindo ajuda divina para enfrentar o mal que o ameaça.

O mito existe, o canto é ritualístico, uma forma de invocação da ação desses deuses *in illo tempore*, tempos primordiais, para que essa reatualização permita que esse fato novamente se repita, como nos esclarece Eliade (2008):

A repetição de um ritual pelos Seres divinos traz consigo a reatualização do Tempo original, quando o rito foi celebrado pela primeira vez. É por essa razão que o rito é eficaz: participa da plenitude do Tempo sagrado, primordial. O rito atualiza o mito. Tudo o que o mito diz sobre *illud tempus*, os “tempos de bugari”, o rito o reage, o propõe como sendo realizado agora, *hic et nunc*²⁸ (ELIADE, 2008, p. 21, grifo do autor)

Em contrapartida, ainda podemos ver as marcas do mito vivo em Homero. Na *Odisseia*²⁹ (2015, p. 111), depois que Odisseu e seus companheiros cegam Polifemo, este reza para seu pai, Poseidon, pedindo que este amaldiçoe Odisseu e faça com que ele sofra por suas ações. Aqui também encontramos o mesmo que Frodo faz: uma invocação, uma oração mítica, e essa invocação mítica e o mito dá poder a ele na realidade, bem como aponta Eliade (2016).

Percebe-se, nesse sentido, que os mitos tornaram-se um guia para a sociedade grega, com seus ritos religiosos, suas leis, hierarquia social, organização política e a arte, tinham como base essas histórias inicialmente orais. Os jovens, na Grécia Antiga, ouviam as narrativas dos heróis, deuses e deusas e se inspiravam nelas para desenvolverem suas virtudes, além de servir como base de um sistema educacional, na *paidéia*. Assim, a boa educação passava pela absorção, compreensão e aplicação dos mitos no dia a dia.

Segundo Jaeger (2003), na *Paidéia*, a educação dos homens gregos tinha como fundamento a busca pelo belo e pela perfeição, intrinsecamente ligados à verdade e ao ideal. Esse processo educacional era fortemente influenciado pelas artes, que retratavam modelos sociais e reforçavam ideais fundamentados na *arete*³⁰ — honra e virtude, tanto moral quanto intelectual e guerreira. Os mitos também tinham uma função pedagógica, como aborda

²⁸ “La repetición de un ritual por los Seres divinos trae consigo la reactualización del Tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez. He ahí la razón por la que el rito es eficaz: participa de la plenitud del Tiempo sagrado, primordial. El rito actualiza el mito. Todo o que el mito narra acerca del *illud tempus*, los ‘*tiempos bugari*’, el rito lo reactualiza, lo propone como realizándose ahora, *hic et nunc*” (ELIADE, 2008, p. 21).

²⁹ Canto IX, 520-530.

³⁰ De acordo com Jaeger (2001, p. 25), pode-se dizer que não há um termo idêntico em português para esse conceito em particular. No entanto, o termo “virtude”, quando utilizado em sua acepção mais elevada e nobre, que inclui o ideal cavalheiresco de conduta cortês e distinta, bem como a coragem heroica em batalha, talvez possa transmitir o significado da palavra grega em questão.

Vernant (2006), desde suas origens, nas quais a *poiéses*³¹ contribuía para a formação do indivíduo em diferentes áreas, desde a religiosa até a guerreira. Reconhecendo todo esse poder, Platão (2000, p. 123) propôs, em sua obra *A República* (v. 377c), a regulamentação e a supervisão dos poetas e de suas produções, pois sabia de seu alcance e valor como agentes fundamentais para a sociedade.

Seria complicado abordar o tema do mito sem mencionar Platão, já que sua influência foi crucial em diversos aspectos, alguns até mesmo contraditórios. Por um lado, ele estabeleceu uma relação entre o discurso mítico e a razão filosófica, desqualificando a primeira em relação à última. Por outro lado, ele também utilizou narrativas míticas para exemplificar e fundamentar suas teorias, restaurando assim a importância social do mito. De forma geral, os mitos aparecem em seus escritos como um meio de comunicação e uma ferramenta da *paidéia*.

Um exemplo disso são as obras de Homero, utilizando mitos e lendas gregas para contar histórias de heróis e suas aventuras, e as obras de Tolkien, também usando mitos e lendas criadas por ele mesmo para narrar uma história épica de heróis e vilões, em um mundo imaginário. Na visão de Platão, esses autores seriam considerados escritores de ficção que criam mitos e lendas que não correspondem à realidade e, portanto, seriam uma forma inferior de conhecimento. No entanto, é importante ressaltar que a crítica de Platão não se aplica apenas a eles, mas a todos esses gêneros literários.

Por outro lado, Aristóteles (1992, p. 112), na *Poética*, vê o mito como uma forma de conhecimento que pode ser utilizada na arte da tragédia. Na visão de Aristóteles (1992, p. 111, grifo do autor), “[...] o mito é imitação de ações; e, por ‘mito’, entendo a composição dos actos [...]”, isto é, o mito é visto como uma representação de personagens em ação, o que significa que a arte poética é uma forma de imitar essas ações. Além do mais, os mitos ajudam a criar empatia com os personagens e, assim, aumentar a catarse da audiência. Para ele (1992, p. 231), os mitos são ferramentas úteis para criar histórias que atraiam a atenção do público e gerem emoções intensas, como medo, compaixão e “piedade”, sentimentos esses que desempenham um papel crucial na experiência da catarse.

Já na visão de Aristóteles (1992), as obras de Homero e de Tolkien seriam consideradas exemplos de como utilizar os mitos para criar histórias emocionantes e cativantes, capazes de gerar catarse no público. Esses autores utilizam os mitos para contar histórias de heróis que lutam por honra, glória, amor, lutam também contra as forças do mal, em busca da paz e da justiça em seu mundo fictício (no caso do *legendarium* tolkieniano),

³¹ Composição literária.

gerando emoções fortes no público e levando-os a refletir sobre as questões humanas. Portanto, enquanto Platão (2000) veria Homero e Tolkien como escritores que utilizam mitos de forma limitada, Aristóteles veria suas obras como exemplo de como utilizar os mitos de forma eficaz na literatura épica e de fantasia.

No diálogo da *República*, o filósofo Platão (2000, p. 122-123) aborda a arte das Musas e a importância da formação justa, distinguindo entre mitos verdadeiros e falsos, sendo que os primeiros carregam consigo uma verdade profunda. Ele questiona se as crianças deveriam continuar sendo educadas por essas histórias, e sua preocupação com a qualidade do conteúdo dos mitos leva-o a defender a importância de escolher os mitos mais belos (*kalós mythos*) para serem contados as crianças. Vale pontuar que a *paidéia* (educação) é um assunto fundamental na reflexão de Platão, e ao comentar sobre os perigos dos mitos falsos, ele reforça que as crianças devem ouvir as histórias mais belas e apropriadas, pois a Beleza e a Bondade não são prejudiciais aos ouvintes. Isso porque a sua formulação em prol do pudor (*aidós*) e da justiça (*dike*) determinam a qualificação dos ensinamentos aos jovens e futuros guerreiros, que devem ser orientados por princípios nobres, como mostrado nos parágrafos anteriores. É, por isso, que nossa análise do *corpus* se faz tão necessária, uma vez que ela também possui esse caráter belo e edificante.

Ao comparar as reflexões de Platão e Aristóteles sobre o mito, percebemos diferenças, mas é importante compreender o contexto e as nuances de cada uma. Ambos os filósofos racionalizam o mito, mas isso não significa que tenham rompido totalmente com ele, especialmente Platão. É crucial reconhecer que a visão de cada um sobre o mito é distinta: enquanto um o vê como um meio de educação social (*paidéia*), o outro o considera um elemento poético. Essa interpretação é fundamental para entender as diferentes posições.

Outro teórico essencial sobre o estudo dos mitos é Joseph Campbell (1997), o qual discute, em sua obra *O Herói de Mil Faces*, a respeito do monomito e todos os passos da jornada do herói, como poderá ser visto mais adiante na análise do *Hobbit* (2019). No entanto, o autor também oferece *insights* importantes sobre sua visão de mito, sendo essa ideia de grande interesse para nós neste momento. Segundo Campbell (1997), todas as formas de expressão humana, incluindo religião, filosofia, arte, comportamento social, ciência, tecnologia e sonhos têm suas origens no mito.

O autor ainda comenta sobre as diferentes formas de interpretação do mito e defende que não existe um sistema válido de interpretação, mesmo que ele tenha delimitado a abordagem psicológica. Em vez disso, ele prefere manter abertas as possibilidades de leitura, considerando essa postura mais coerente com o objeto em questão. Concordamos com o autor

nesse sentido, já que tentar abarcar completamente o mito é algo que escapa ao nosso alcance. Por isso, o autor apresenta as muitas e contrárias definições do mito, elencando Frazer, Müller, Durkheim, Jung, Coomaraswamy e a da Igreja, e conclui que “A mitologia é tudo isso. Os vários julgamentos são determinados pelo ponto de vista dos juízes.” (CAMPBELL, 1997, p. 368).

De acordo com o psicólogo Carl G. Jung (2000, p. 15-17), que também estudou a simbologia presente nos mitos, os mitos são fenômenos psíquicos que revelam a própria natureza da psique, como veremos melhor no terceiro capítulo. Eles podem ser entendidos como resumos das experiências de gerações e culturas inteiras, carregando arquétipos presentes no inconsciente coletivo. Para Jung (2000), o estudo do mito poderia contribuir para a conquista da individualidade e aperfeiçoamento da personalidade, permitindo que as pessoas percebam em si mesmas possibilidades, emoções, sentimentos, pensamentos e disposições ao ler sobre deuses e heróis. É importante destacar que Jung (2000) não foi o único psicólogo a utilizar os mitos em suas pesquisas, mas é um exemplo significativo e importante.

Com o passar dos tempos, os mitos tornaram-se “uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo.” (VERNANT, 2006, p. 16). Contudo, eles não ficaram restritos às antigas civilizações, mas ainda hoje influenciam a cultura mundial. Da Psicologia à História, da Literatura à Filosofia, do nome dos planetas às leis dos países: certamente, a mitologia, principalmente a grega, continua fazendo parte do meio em que vivemos. É, por isso, que os escritores foram tão influenciados, pois os mitos não se resumem às histórias do seu tempo, porém continuam eternos, e, a partir deles, podemos entender a realidade, o mundo e o homem — desejo inerente do ser humano.

Sendo assim, podemos ver, portanto, que a mitologia grega é um conjunto de perspectivas difusas e, muitas vezes, opostas, submetidas a critérios parciais, que tem como função, desde tempos passados até os dias atuais, estar atenta às características peculiares do ser humano, seu mestre e cuidador dedicado. E sobre estar atento às especificidades do Homem, Tolkien retrata isso muito bem em suas obras. Podemos inferir, portanto, que Tolkien não apenas se apropria da mitologia grega como fazem muitos escritores modernistas do século XX, como James Joyce em *Ulisses*, mas ele faz — um resgate, uma reconstrução, um voltar-se o olhar para os mitos —, assim como faziam os gregos.

A seguir, veremos a relação da fantasia nas obras que estamos estudando aqui.

2.2 Fantasia moderna: o reconhecimento de um novo gênero literário

A seção sobre a fantasia moderna objetiva apresentar uma contextualização histórica do elemento de fantasia até a contemporaneidade, levando em consideração as mudanças ocorridas na definição e concepção desse gênero literário ao longo do tempo. Além disso, para a fundamentação serão citados autores como Farah Mendlesohn (2008), Lucie Armitt (2005) e Lin Carter (2003), que têm contribuições significativas na análise da literatura fantástica e suas ramificações.

É interessante mencionar também que foram as ideias de Tzvetan Todorov (2008) que impulsionaram o estudo do elemento sobrenatural nas narrativas. Ele define o fantástico como uma hesitação entre o natural e o sobrenatural, contudo essa visão pode ser contrastada com a definição atual de fantasia, abrangendo um espectro mais amplo de elementos imaginários, caminhando para além do horizonte temporal, como constataremos nas páginas seguintes.

A literatura fantástica e a literatura de fantasia são dois gêneros literários distintos, embora muitas vezes sejam confundidos. Por isso, explicaremos também a diferença entre essas duas perspectivas. Além do mais, como ambos os termos se assemelham, serão utilizados como correlacionados somente após a explicação e diferenciação deles.

2.2.2 *Fantasy*: uma viagem histórica até as terras de sua definição

Ao pensar sobre o gênero literário do fantástico, é importante ter em mente que não há limites e definições unânimes para ele. A compreensão do fantástico como um gênero não é absoluta e pode envolver diferentes gêneros dentro da mesma obra, conforme Todorov (2008). As divergências quanto ao fantástico podem ser explicadas pelo interesse crescente da crítica em relação ao gênero, bem como pelo fato de diferentes correntes teóricas terem tentado defini-lo, o que muitas vezes resultou em definições contraditórias ou excludentes entre si, de acordo com as afirmações de Roas (2014, p. 29), em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*.

Iniciaremos, então, a partir de um aspecto em comum, a característica mais importante para qualquer conceito do fantástico: a existência de um elemento sobrenatural. Dessa forma, é essencial que a literatura fantástica apresente algo que esteja fora da compreensão do que é considerado natural, algo que pareça impossível ou altamente improvável, e esse elemento geralmente é o centro dos conflitos e dos efeitos de sentido da história. A importância dele no

fantástico é “O sentido (ou a função) de [...] possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira” (BARTHES, 2011, p. 219).

Contudo, a presença do elemento sobrenatural não é suficiente para caracterizar esse gênero, haja vista que esse fenômeno é muito comum e abrangente na literatura, não conseguindo delimitar um gênero específico. Dessa forma, é necessário algo mais para o fantástico existir como um gênero literário. Segundo Todorov (2008, p. 15-16), esse algo mais é causado pela hesitação, a qual “[...] a ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Assim, a literatura fantástica é um gênero que se caracteriza pela presença de um elemento sobrenatural que desafia a lógica e a razão, provocando a ambiguidade e a incerteza no leitor.

Nessa direção, quando uma obra apresenta uma explicação para o elemento sobrenatural, seja ela aceita ou não como real, ela deixa de ser considerada como pertencente ao gênero fantástico e passa a ser classificada como pertencente ao gênero maravilhoso ou estranho. Conforme Todorov (2008, p. 24), para categorizar uma obra como pertencente ao gênero maravilhoso é necessário que o sobrenatural seja aceito como algo real na narrativa. Por outro lado, ele ainda afirma que o gênero estranho tende a apresentar conteúdos sobrenaturais explicados ao longo da história. A forma como o autor desenvolve a trama determina se ela se enquadra em um desses gêneros.

Cabe ressaltar aqui também que a autoria do termo maravilhoso (*thaumaston*) não pertence a Todorov, uma vez que Aristóteles já o havia utilizado em sua obra *Poética* (séc. IV a.C.). No Capítulo XXIV, Aristóteles (1992, p. 141) menciona como o maravilhoso desempenha um papel crucial na tragédia e na epopeia: O maravilhoso tem lugar primordial na tragédia; mas na epopeia, onde não há ação diante de nossos olhos, é admissível o irracional, do qual o maravilhoso se deriva especialmente. Aristóteles apresenta o maravilhoso como um elemento do irracional, mas não o define conceitualmente.

Le Goff (1994), um historiador francês de renome, explora a literatura produzida durante a Idade Média e investiga a presença do maravilhoso nas obras literárias desse período. Segundo sua perspectiva, a abordagem proposta por Todorov para o maravilhoso não é adequada quando aplicada aos textos medievais, os quais possuíam uma natureza impessoal que excluía a presença de um leitor implícito, elemento central nas teorias modernas de recepção. Essas obras eram produzidas considerando a coletividade em vez de um leitor individual.

O autor destaca a importância de abordar o maravilhoso dentro de seu contexto semântico, ligado à sociedade e à civilização onde a obra está inserida. Portanto, é necessário fazer algumas observações sobre o uso desse termo. De acordo com Le Goff (1994), nas línguas vernáculas medievais não existia um termo específico que correspondesse à categoria intelectual, estética, científica ou mental que conhecemos atualmente como maravilhoso. Levando em consideração a realidade da época, isso englobava:

[...] uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes [...]. O maravilhoso medieval caracteriza-se pela raridade e pelo espanto que suscita, em geral admirativo. Ele afeta primariamente o olhar e implica qualquer coisa de visual, posto que deriva da raiz *mir*, a mesma que se encontra nos termos latinos *miror*; *mirari* (“surpreender-se”) e *mirus* (“surpreendente”) (LE GOFF, 2002, p. 106-107, grifo do autor).

Percebemos nos parágrafos anteriores a visão de Todorov a respeito da literatura fantástica, a qual se conceitua com um pé atrás, uma hesitação. Todavia, não detalharemos o pensamento desse autor, uma vez que não é o nosso foco, apenas se houver precisão, para fins de contraposição. O que faremos a seguir é abordar alguns teóricos que deram formas à literatura de fantasia, como Mendlesohn, Armitage e outros.

Vimos anteriormente a perspectiva do fantástico pelo teórico literário mais influente no estudo desse gênero, a fim de distinguirmos da fantasia. Agora, traçaremos um raciocínio, de modo a apresentar as raízes e os conceitos do gênero de fantasia, o qual servirá de base na ambientação do nosso *corpus* no capítulo posterior.

Em *The encyclopedia of fantasy* (1999), os autores J. Clute e J. Grant definem a fantasia como:

[...] uma narrativa auto-coerente. Quando ambientado neste mundo, ele conta uma história que é impossível no mundo como o percebemos; quando ambientado em um outro mundo, esse outro mundo será impossível, embora as histórias ambientadas nele possam ser possíveis em seus próprios termos. (CLUTE; GRANT, 1999, p. 338, tradução minha)³².

Colin Manlove (1942, p.2) corrobora com essa definição quando afirma, na introdução de *Modern fantasy: five studies*, que mesmo que a fantasia seja impossível de se tornar realidade, se for apresentada de forma convincente e impactante, pode criar uma impressão tão forte em nossas mentes que consegue ser percebida como verdade ou realidade.

Manlove (1942) também reconhece que sua visão sobre a fantasia não pode agradar a todos, mas ainda assim define-a como “[...] uma ficção que evoca maravilha [ou o

³² “A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it (PERCEPTION) ; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there maybe possible in its terms.” (CLUTE; GRANT, 2005, p. 338).

maravilhoso] e contém um elemento substancial e irreduzível de mundos sobrenaturais ou impossíveis, seres ou objetos com os quais os personagens mortais na história, ou o leitor se familiariza, pelo menos em parte.” (MANLOVE, 1942, p. 1, tradução minha)³³. Essa definição e afirmação de Manlove faz todo sentido, uma vez que tanto esse mundo imaginário quanto a presença do maravilhoso partem do pressuposto de admitirem suas existências como tais, conforme Todorov (1975, p. 32).

A literatura de Fantasia, como é conhecida atualmente, não se iniciou como uma ideia original, mas é fruto de um longo percurso histórico que incluiu várias mudanças nos estilos de escrita com o passar dos tempos. De acordo com Roberto de Sousa Causo (2003, p. 82), em seu estudo intitulado *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, a raiz da fantasia pode ser encontrada nos relatos de viagem da Antiguidade, que retratavam um personagem principal — o herói — em constante movimento, vivenciando uma série de eventos fantásticos ou maravilhosos que aconteciam dentro de um contexto temporal e espacial, com seus feitos e aventuras refletindo as tragédias da vida humana, o que Joseph Campbell (2007) chama de jornada do herói. Um exemplo disso é a epopeia de Gilgamesh, narrativa suméria escrita em tábuas de argila.

Conforme a perspectiva de Lin Carter (2003, p. 111), em seu livro *O Senhor do Senhor dos Anéis: o mundo de Tolkien*³⁴, o processo histórico da fantasia remonta aos épicos clássicos gregos, como a *Iliada* e *Odisseia*³⁵, datados do século VIII a.C. De acordo com Carter (2003, p. 112), nessas narrativas, os deuses do Olimpo têm o hábito de manipular a história e salvar heróis de situações perigosas, constituindo um elemento central da fantasia.

Após espalhar-se por todo o Ocidente durante os séculos seguintes, o épico clássico grego também fez parte do crescimento e do declínio dos impérios greco-romanos, e culminou nos romances de cavalaria da Idade Média europeia, como veremos mais adiante. Contudo, Carter (2003, p. 117) discorre que, antes de terminar, esse gênero estabeleceu uma tradição literária influente, em que:

Alguns dos elementos visíveis na obra de J.R.R. Tolkien podem ser considerados tão antigos quanto esses poemas cíclicos: a concepção de mundo, uma paisagem ampla com guerras fantásticas e locais imaginários, habitados por monstros ferozes e

³³ “[...] a fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms.” (MANLOVE, 1999, p. 1).

³⁴ Podemos destacar dois aspectos relevantes do estudo de Carter: em primeiro lugar, sua análise se concentra na literatura ocidental, não abrangendo outras produções literárias de diferentes partes do mundo; em segundo lugar, é importante notar que a abordagem se trata exclusivamente da literatura de fantasia, sem incluir obras dos gêneros de ficção científica ou terror.

³⁵ Vimos até o momento o quanto essas obras homéricas serviram de base para os estudos da literatura, visto que na maioria dos gêneros ou perspectivas estudadas nos levam ao passado para essas histórias gregas.

fantásticos e povos curiosos, dominados por divindades de poderes sobre-humanos. O conceito da história acontecida em um cenário puramente inventado tinha nascido (CARTER, 2003, p.117).

Em *A short history of fantasy*, Mendlesohn e James também corroboram essa influência quando abordam que

As formas mais antigas de ficção escrita que temos do mundo antigo são as obras que podemos compreender como fantasia e que têm influenciado muitos escritores de fantasia moderna: narrativas sobre deuses e heróis (MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2006, p.85)³⁶.

Durante a Idade Média, a literatura de fantasia estava presente de diversas formas, principalmente nos mitos, lendas e contos populares. Algumas das obras mais conhecidas da época que apresentam características da fantasia são as histórias do *Rei Arthur*, o romance de cavalaria *La Chanson de Roland* e as fábulas de Esopo. De acordo com Farah Mendlesohn, as narrativas de cavalaria foram influenciadas pelos contos arthurianos e pela busca do *Santo Graal*: “As histórias arthurianas mais antigas podem ser vistas como parte de uma tradição mais ampla de literatura de cavalaria e são tecidas envolvendo amor e adultério: mais tarde, sob influência da Igreja, as histórias trazem mais temas cristãos, codificados por meio da busca pelo Santo Graal” (MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2006, p.87)³⁷.

Cabe ainda expor que o romance agregou diversos instrumentos de narrativa que, ao contrário do épico formal, era vista como desconhecida, como o “arquétipo do feiticeiro ou do mago” (CARTER, 2003, p.132). Os magos eram praticamente ausentes na literatura épica e só passaram a ser populares com o surgimento do romance. Carter (2003) explica que, apesar disso, não significa que não existissem feiticeiros em tempos antigos, eles só eram vistos de outro modo, como alquimistas, adivinhos, astrólogos e leitores de sonhos, por exemplo. Além do mais, junto ao feiticeiro vem o uso da magia³⁸, outro elemento incorporado nas histórias romanescas. Na Era Clássica não havia o uso deste elemento insólito, já que

[...] o elemento sobrenatural consiste principalmente de monstros fantásticos e híbridos como a Quimera, a Hidra, [...] bem como a conjuração ocasional dos espíritos dos mortos, [...] (ou [...] a descida deste ou daquele herói ao mundo dos mortos, como Hércules e Orfeu) e o surgimento e as ações dos deuses e imortais (CARTER, 2003, p.132).

³⁶ “The earliest forms of written fiction that we have from the ancient world are the works that we might understand as fantasy and which have influenced many modern fantasy writers: stories about gods and heroes.” (MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2006, p.85, tradução de Judith Tonioli Arantes)

³⁷ “The earlier Arthurian stories can be seen as part of the wider tradition of chivalric literature and revolve around love and adultery: later, under the influence of the Church, the stories bring in Christian themes, codified as the quest for the Holy-Grail.” (MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2006, p.87, tradução de Judith Tonioli Arantes).

³⁸ De acordo com Carter, esta magia é o poder do mago, como o uso de armas encantadas, feitiços, talismãs.

De modo análogo, um exemplo dessa magia na literatura de fantasia moderna é a que está presente na série *Harry Potter*, de J.K. Rowling, em que personagens utilizam feitiços e poções para realizar feitos que vão além das capacidades humanas naturais.

Na obra *Fantasy fiction: an introduction*, Lucie Armitt (2005) aponta que a literatura de fantasia se origina nas produções mitológicas, como temos visto, mas ela também indica que outros escritores fizeram parte dessa formação, como a utilização do insólito em *A Tempestade*, de Shakespeare, e *Paraíso Perdido*, de John Milton. A autora ainda enfatiza o êxito dessas obras na construção de mundos secundários que têm como base o mundo primário — como observamos também no ensaio “*On fairy stories*”, de Tolkien —: “por meio do uso da fantasia, Milton é capaz de transmitir o mundo em sua 'perfeição criacional’” (ARMITT, 2005, p.16, tradução nossa)³⁹. Ao comentar sobre essa passagem, Arantes (2016, p.86) ressalta que as obras literárias mencionadas, bem como outras produções da Idade Média, utilizavam o sobrenatural de uma maneira que antecipava ou até mesmo originava a forma como ele seria utilizado nas narrativas de fantasia, ou seja, de maneira positiva e atuante nas histórias.

Ainda segundo a trajetória histórica da fantasia traçada por Carter (2003, p.129), ele menciona que os autores de fantasia incorporaram elementos da literatura clássica. Embora isso tenha acontecido, não podemos atribuir a essas mitologias, citadas nessa linha cronológica, como fantasias — interessa-nos a maneira como enxergam e utilizam o sobrenatural que é o que se aproxima da fantasia. Compartilhamos aqui o mesmo pensamento defendido por Arantes (2016, p.86) de que não se pode afirmar que as narrativas mitológicas sejam exclusivamente fantasiosas, principalmente considerando que tais narrativas derivam das crenças de povos, em algum momento histórico, ou durante toda a sua história⁴⁰.

Embora a literatura de fantasia moderna seja geralmente associada ao século XIX, é possível identificar algumas obras que contêm elementos fantásticos no século XVIII. Na literatura inglesa, por exemplo, temos as obras de Horace Walpole, como *O Castelo de Otranto* (1764). Considerado o primeiro romance gótico, apresenta elementos sobrenaturais, como aparições de fantasmas, castelos sombrios e atmosferas assustadoras. Além disso, neste século, surgiram várias narrativas que exploravam a presença do sobrenatural no mundo natural, abordando a sua chegada ou descoberta. Essas histórias foram vistas com

³⁹ “[...] ‘through the employment of fantasy Milton is enabled to convey the world in its ‘creational perfection.’” (ARMITT, 2005, p.16).

⁴⁰ Foi possível discutir, ainda que de forma sucinta, o aspecto sagrado dos mitos, como abordado no primeiro tópico deste capítulo. É importante lembrar que em determinados momentos da história, os mitos eram encarados como verdadeiros em um sentido sagrado, ou seja, faziam parte do conjunto de crenças de uma sociedade específica.

desconfiança e resistência, pois o Iluminismo, que prevalecia na época, enfatizava a razão e a ciência, desvalorizando as superstições e crenças populares. As obras literárias eram vistas como um meio para a instrução e a moralização, e o sobrenatural era considerado uma distração ou até mesmo uma subversão desses objetivos.

Vejamos o que Mandlesohn e James falam a respeito disso:

Por volta do final do século dezenove, as formas “tradicionais” do fantástico começaram a se unir em direção a um centro comum, combinadas a novas formas que tinham origens um tanto mais modernas. O surgimento da fantasia moderna é parcialmente dependente das mudanças forjadas pelo Iluminismo no clima intelectual da Europa moderna. [...] O mundo havia se tornado algo que se podia tanto entender quanto controlar. [...] Era cada vez maior a consciência de que havia algo abaixo do mundo conforme delineado por aqueles no poder. A própria ideia de um mundo que poderia ser controlado e compreendido foi subvertida em um modo de literatura, o Gótico, no qual este mundo aparente é uma ilusão. (MANDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2016, p. 88)⁴¹

Porém, é importante destacar que a literatura de fantasia ainda não havia se consolidado como um gênero literário específico. Foi apenas no século XIX que ela começou a ser reconhecida como um gênero literário próprio, com os escritores William Morris, Lord Dunsany, Eric Rucker Eddison, que “[...] criaram a tradição do romance de fantasia épico e heróico” (CARTER, 2003, p.160). Ainda neste período, outro escritor é George MacDonald, considerado um dos pioneiros da fantasia moderna, com seu romance *Phantastes* (1858) Podemos citar também outro autor importante desse período foi Lewis Carroll, que em *Alice no País das Maravilhas* (1865) criou um mundo fantástico com elementos insólitos absurdos. No entanto, essa obra de Carroll não é vista por alguns escritores como uma literatura de fantasia devido à presença do *nonsense*⁴², mas Arante (2016,p.89) acredita que podemos enquadrar nessa categoria com base nas ideias de Mendlesohn e James, em que essa função constitui a formação da fantasia “como gênero literário que inspirou outros escritores e até mesmo um modo dentro do gênero, as fantasias urbanas ‘[...] nas quais os mundos das fadas e o mundo moderno colidem’” (MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2016, p.89)⁴³.

⁴¹ “By the end of the nineteenth century, the ‘traditional’ forms of the fantastic were being pulled in towards a common centre, combining with new forms that had rather more modern origins. The rise of modern fantasy is partially dependent on the changes wrought by the Enlightenment on the intellectual climate of modern Europe. [...] The world became something one could both understand and control. [...] Increasingly there was a sense that something existed below the world as it was delineated by those in power. The very idea of a world that could be controlled and understood was subverted into a mode of literature, the Gothic, in which this surface world is a delusion.” (MANDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2016, p. 88, tradução de Judith Tonioli Arantes).

⁴² A narrativa acontece mediante um sonho.

⁴³ “[...] in which faerie and the modern world collide.”(MENDLESOHN; JAMES apud ARANTES, 2016,p.89, tradução de Judith Tonioli Arantes).

Ainda no século XIX, desenvolveu-se uma tendência Pré-rafaelita e que buscava um retorno aos ideais estéticos medievais, assim como um resgate da arte e da cultura da Idade Média. A fantasia também fazia parte desse universo artístico, uma vez que os pré-rafaelitas frequentemente retratavam temas mágicos, mitológicos e literários em suas obras. Alguns artistas, como John William Waterhouse, Edward Burne-Jones e William Morris se destacaram nessa vertente, criando obras de grande beleza e riqueza simbólica. Segundo Arantes (2016, p.90), podemos perceber essa tendência nas obras de Tolkien *O Senhor dos Anéis*, e na obra que estudamos nesta pesquisa, *O Hobbit*. Elas apresentam descrições minuciosas dos cenários e dos personagens, a ponto de ser possível visualizá-las com clareza enquanto se lê a história da Terra-média.

Já durante o século XX, a literatura de Fantasia continuou a crescer em popularidade e diversidade, com autores explorando novos temas e subgêneros. Entre as obras mais influentes desse período, podemos destacar *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien, que se tornou um marco nessa categoria literária, com seus contos épicos e heróicos, e inspirou muitos autores posteriores, cada um com suas diferentes formas de construir histórias por meio do elemento insólito. Além disso, houve um grande aumento na produção deste gênero para o público infantojuvenil, com autores como C.S. Lewis, em *As Crônicas de Nárnia*, e J.K. Rowling, em *Harry Potter*, criando universos mágicos e personagens cativantes que conquistaram uma enorme base de fãs.

Surgiram também neste século interpretações sobrenaturais de cunho psicológico na Literatura, como aponta Coelho (2012, p.120). Essas interpretações consideram que o sobrenatural seja uma representação simbólica do mundo interno do ser humano. Nesse sentido, os elementos fantásticos são vistos como projeções de nossos medos, desejos, angústias e anseios, e a literatura de fantasia pode ser utilizada como uma forma de lidar com essas questões. Contudo, Coelho (2012, p.121) esclarece que, embora essas ideias venham dos estudos de Freud, não serviu muito como objeto de pesquisa para os seguidores dele, já que essas narrativas são criações coletivas, e a ele interessa o individual. Assim, a autora também pontua que a maioria das análises psicológicas foram em direção à teoria psicanalítica de Carl G. Jung, que trabalha o “psiquismo coletivo” (COELHO, 2012, p.121). Vale pontuar que abordaremos no capítulo seguinte, especialmente na análise do *corpus*, a teoria de Jung.

Segundo Farah Mendlesohn, em seu livro *Rhetorics of Fantasy* (2008), a literatura de fantasia do século XX apresenta alguns modos diferentes de abordagem do gênero e cada um desses modos apresenta uma abordagem diferente em relação à construção do mundo

fantástico e à relação dele com o mundo real. Todavia, interessa-nos apenas o modo do portal, o qual podemos classificar a obra tolkieniana estudada aqui.

Para Mendlesohn (2008, p.27-28), o modo do portal é caracterizado pelo protagonista que entra em um mundo fantástico a partir do mundo real, além de sair do seu ambiente familiar para o desconhecido e mostrar ao leitor os caminhos percorridos nesse novo mundo. A autora ainda comenta que essa abordagem tem um foco na entrada, transição e exploração. Como exemplo disso, ela cita a obra do *Senhor dos Anéis* que segue essa estrutura com o personagem Frodo. Mas podemos citar também o caso de Bilbo Bolseiro, história anterior à de Frodo, em que ele se move do seu amado Condado, um lugar pequeno e seguro, para outros lugares desconhecidos e perigosos da Terra-média.

Ao dar continuidade, importa também abordar a visão de fantasia para Armit (2005) e o que aborda sua obra já citada. Antes disso, ela faz uma exploração do gênero da literatura fantástica em seus diversos aspectos, desde as suas raízes históricas, como mostrado em alguns momentos, até a sua posição contemporânea. Segundo a autora (2005,p.8), uma narrativa de fantasia é aquela que ultrapassa as fronteiras do que é visível, estabelecendo mundos que realmente existem “além do horizonte”. Ela (2005, p.1) ainda afirma que outras formas literárias, como o romance gótico, o conto de fadas, o mito, a ficção científica e a literatura utópica, estão intimamente relacionadas com a literatura de fantasia moderna.

Outro ponto central da obra de Armit (2005) é a importância da criação de mundos secundários na fantasia, que podem ser tão ricos e detalhados quanto o mundo real. Armit discute a criação bem-sucedida de mundos secundários que se baseiam no mundo primário e como essa estratégia pode levar a narrativas mais profundas e envolventes. Desse modo, podemos notar que a criação dos mundos imaginários é algo compartilhado pelas obras da literatura de fantasia moderna e também é uma característica presente nas obras de Tolkien, assim como pudemos visualizar no capítulo anterior, quando falamos sobre *On fairy stories*.

Sendo assim, podemos perceber que a fantasia é bem mais antiga do que imaginamos, embora sua nomenclatura e seu estudo como gênero literário próprio seja recente. Além disso, a literatura de fantasia moderna é caracterizada por explorar além do horizonte, em um fluxo contínuo sem fim, por meio da presença de eventos ou personagens maravilhosos que desafiam as leis da natureza e da lógica e transcendem a realidade do mundo cotidiano, para adentrar nas temáticas mais universais do Homem. Percebemos, também, que as obras do nosso *corpus* (*O Hobbit* à luz da *Odisseia*), estão unidas por um elemento em comum: o maravilhoso, o qual transita entre o mítico e a fantasia de forma sublime. Portanto, veremos

no capítulo seguinte, que corresponde à análise da pesquisa, esses elementos insólitos como parte do cenário onde os arquétipos se constroem.

CAPÍTULO 3

3 O HOBBIT À LUZ DA ODISSEIA: UMA ANÁLISE ARQUETÍPICA

*Acredita-se que mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente. Pensa-se igualmente que o mundo exterior não é apenas material para a descrição de conflitos puramente interiores e que o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos [...]*⁴⁴

Considerando as teorias apresentadas anteriormente, o objetivo deste capítulo é analisar a fantasia do *Hobbit* à luz do mito da *Odisseia* na tradição literária, a fim de demonstrar como eles representam arquétipos de herói e de sábio que contribuem para a construção cultural e para a resposta da nossa pergunta da pesquisa. Em outras palavras, o foco deste capítulo é investigar o cerne da pesquisa através da análise dessas obras literárias clássicas.

Nesse sentido, caminharemos nos próximos tópicos para recapitular sobre o que se trata cada obra, apresentar também a respeito da simbologia do arquétipo, valendo-nos principalmente das teorias de Carl G. Jung e de Campbell. Assim, após compreendermos essas bases teóricas, partiremos para a realização da análise, dividida em dois momentos: primeiro traçaremos um olhar analítico da figura arquetípica do herói, de Tolkien, à luz do herói, de Homero; depois, trataremos, seguindo essa mesma abordagem, sobre o arquétipo do sábio ou mago, de Tolkien, também à luz do sábio, de Homero.

3.1 Uma *Odisseia* na Terra-Média

Aqui, nesta seção vale ressaltar o que já foi abordado no primeiro capítulo sobre *O Hobbit*. Essa obra é um romance de fantasia, escrito por J.R.R. Tolkien e publicado em 1937. A história segue o hobbit Bilbo Bolseiro, convocado pelo mago Gandalf para se juntar a uma expedição de anões em busca do tesouro guardado pelo dragão Smaug. Durante a jornada, Bilbo e seus companheiros enfrentam diversos perigos e desafios, incluindo trolls, goblins e aranhas gigantes. Ao longo do caminho, Bilbo encontra o Um Anel, que se tornaria um elemento central na história de *O Senhor dos Anéis*, obra posterior a esta de Tolkien. *O Hobbit* é um clássico da literatura de fantasia amado por gerações de leitores em todo o mundo.

⁴⁴ (MELETÍNSKI apud ARANTES, 2016, p. 57).

Já a *Odisseia* é uma das duas grandes epopeias gregas elaboradas por Homero, e conta a história de Odisseu (ou Ulisses, em latim), um herói grego que retorna para casa após lutar na Guerra de Tróia. A viagem de volta para casa de Odisseu é cheia de perigos, e ele enfrenta criaturas míticas, como o ciclope Polifemo, a feiticeira Circe e a deusa do mar, Calipso. Enquanto isso, sua esposa, Penélope, espera por ele em Ítaca, onde um grupo de pretendentes arrogantes tentam conquistá-la e tomar o seu trono. A história dessa obra é uma das mais importantes e influentes da literatura ocidental, como vimos no capítulo anterior, e tem sido estudada e admirada por séculos.

Conforme os estudos teóricos de Joseph Campbell (1997) sobre a jornada do herói, há uma chamada para aventuras heroicas que desafiam as habilidades físicas e mentais dos seres humanos. O chamado apresenta um caminho que, embora vago, representa uma meta a ser alcançada. Durante todo o ciclo, que inclui o chamado, a jornada e o retorno, o herói passa por transformações significativas e, por fim, deve voltar-se para a comunidade e cumprir seu destino. Percebemos esse chamado em ambas as obras analisadas aqui, especialmente no personagem Bilbo e no Odisseu, além de ser por meio disso que há o desenvolvimento da imagem simbólica do herói. Podemos ainda mencionar que durante os conflitos enfrentados por eles, surge um “auxílio sobrenatural” para dispor aos aventureiros ferramentas que protejam contra as forças opostas, sendo esse auxílio em forma do arquétipo do velho sábio (CAMPBELL, 1997, p.39).

Tanto no *Hobbit* (2019) quanto na *Odisseia* encontramos uma história de aventura que envolve um herói enfrentando perigos e desafios para, eventualmente, retornar para casa. Embora as histórias tenham sido escritas em épocas diferentes e em contextos culturais distintos, elas compartilham alguns elementos em comum. Essas experiências vividas pelos personagens não apenas ajudam a moldar a personalidade dos heróis, mas também os ajudam a crescer e se fortalecer como indivíduos. É nessa máxima que eles se tornam representações arquetípicas para a sociedade.

3.2 A simbologia arquetípica

As narrativas míticas são de grande importância para a compreensão da condição humana, já que são compostas por um universo vasto e complexo de lendas, parábolas, apólogos e outros elementos simbólicos. Esses elementos permeiam as histórias e contribuem para delimitar as fronteiras entre a consciência e o mistério, permitindo aos seres humanos

refletirem sobre questões profundas e universais que transcendem o tempo e o espaço. Dessa forma, o universo da literatura que envolve o insólito está diretamente ligado ao universo mágico dos símbolos, mitos e arquétipos, que Tolkien chama de Caldeirão das Histórias em *On fairy stories*. É por meio desses elementos ou com base neles que essa literatura é criada e transmitida através dos séculos, mantendo a sua relevância e fascínio.

Como vimos no capítulo anterior, os mitos têm sua origem no mundo sobrenatural dos deuses, considerados os criadores da vida e do universo. Ademais, os seres humanos primitivos utilizavam narrativas simbólicas para compreender o que transcende suas próprias experiências. Erich Neumann pontua que:

Os mitos se expressam em uma história desenrolando-se no tempo e no espaço e, em linguagem simbólica, exprimem ideias religiosas e filosóficas, experiências da alma. Houve tempo em que os mitos foram interpretados como imagem ingênua, pré-científica do mundo e da história ou como produto de uma imaginação poética. Mas, do século XIX para cá, os estudos da Mitologia descobrem seu significado religioso-psicológico histórico (NEUMANN apud COELHO, 2012, p. 92).

Carl G. Jung (2016), em *O homem e seus símbolos*, compartilha esse mesmo pensamento ao afirmar que:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (JUNG, 2016, p. 18).

Percebemos, então, que a compreensão humana é limitada e, às vezes, não consegue abarcar completamente conceitos que transcendem nossa compreensão. Nesses casos, utilizamos termos simbólicos para representar esses conceitos, uma vez que esses símbolos carregam significados que vão além do seu significado literal e podem evocar emoções e ideias complexas que seriam difíceis de transmitir de outra maneira. Essa é uma das razões pelas quais a linguagem simbólica é tão importante, sendo amplamente utilizada em religiões, pois permite que conceitos sagrados e divinos sejam comunicados de forma mais acessível e compreensível para as pessoas.

Já Ricoeur (1976, p. 74) enfatiza que os símbolos são perenes e que nunca perdem sua relevância, mesmo que sejam transformados ao longo do tempo. Ele ainda enfatiza que as imagens arquetípicas que os mitos expressam são garantidas pelos símbolos, que permanecem

fixos e transmitem as mesmas ideias por meio de diferentes formas. Um exemplo disso pode ser observado na figura da serpente, um símbolo antigo presente em diversas culturas. Na mitologia grega, a serpente representa a sabedoria e a cura, enquanto na mitologia nórdica ela é associada à fertilidade e à renovação. Já na mitologia cristã, a serpente é associada ao mal e à tentação. Apesar das diferentes interpretações, a imagem da serpente permanece como um símbolo poderoso e universal, de acordo com o contexto em que é utilizada.

Frye (2014, p. 77), em sua obra *Anatomia da crítica*, apresenta uma proximidade entre os símbolos e os signos em relação aos seus significados. O autor explica que os símbolos são elementos linguísticos que carregam um significado mais amplo do que o seu sentido literal, evocando associações culturais, históricas ou pessoais que transcendem o contexto imediato em que são utilizados. Para ele, essa capacidade de conduzir o pensamento para outras direções é o que os diferencia dos signos, convenções puramente convencionais e que possuem um significado estritamente determinado.

Em contrapartida, podemos novamente nos valer das ideias de Ricoeur (1976, p. 67), nas quais os símbolos são uma estrutura com duplo sentido, em que o sentido primário é evidente e claro, mas há um significado subjacente que precisa ser descoberto por meio do primeiro. Esse segundo nível de significado é construído por meio da metáfora, “[...] o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem.” (RICOEUR, 1976, p. 66). Ou ainda, “[...] correspondendo a um processo de transfiguração do real em imagem poética, faz parte dos *recursos estilísticos* responsáveis pela existência do poema.” (COELHO, 2012, p. 99, grifo do autor).

Essa ideia, construída por Ricoeur (1976), de que há uma ligação entre o sentido primário e que envolve o sentido secundário, pode-se ser encontrada, no *Hobbit*, na figura do Anel. Inicialmente, o Anel é apresentado como um objeto mágico que concede poder e invisibilidade ao seu portador, tendo um sentido primário e direto. No entanto, à medida que a história se desenrola, o Anel começa a adquirir um sentido secundário e simbólico, representando a corrupção, a tentação e o perigo que ameaça todos aqueles que buscam controlá-lo. Assim, o Anel se torna um símbolo poderoso da luta contra o mal e a busca pelo equilíbrio da Terra-Média.

Podemos entender que, nesse contexto, a linguagem simbólica é uma ferramenta importante para dar forma às ideias e conceitos que emergem do imaginário humano. Ao nomeá-los, eles se tornam reais e comunicáveis ao mundo, permitindo que sejam compreendidos e compartilhados por outras pessoas. Dessa forma, a linguagem simbólica permite que essas ideias transcendam o indivíduo e sejam expressas coletivamente.

Analisando essas relações com o símbolo, Jung (2000), em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, ressalta:

Um *conteúdo arquetípico* sempre se expressa em primeiro lugar *metaforicamente*. Se falar do *Sol* e com ele identificar o *leão*, o *rei*, o *tesouro de ouro guardado* pelo dragão, ou a “*força vital de saúde*” do homem, não se trata nem de um, nem de outro, mas de um terceiro desconhecido, que se expressa mais ou menos adequadamente através dessas metáforas, mas que — para o intelecto é um perpétuo vexame — permanecendo desconhecido e não passível de uma formulação (JUNG, 2000, p. 150, grifo nosso).

Essas imagens e símbolos são usadas para comunicar uma realidade mais profunda e abrangente, que muitas vezes não pode ser expressa em palavras. Por exemplo, quando o autor fala do Sol como um arquétipo⁴⁵, refere-se a uma ideia muito mais complexa do que o objeto físico em si. O Sol pode ser usado como uma linguagem simbólica para uma ampla gama de conceitos, incluindo poder, realeza, vitalidade, clareza, iluminação, entre outros. No entanto, o conteúdo arquetípico em si transcende essas metáforas e não pode ser completamente compreendido ou definido pelo intelecto humano.

Dessa maneira, os mitos e arquétipos possuem uma Sabedoria inerente que pode ser transmitida por meio da linguagem simbólica. Essa transformação em símbolos é essencial para que essa Sabedoria possa ser compreendida e difundida por toda a sociedade, por meio de diferentes formas literárias, como contos de fadas, novela de cavalaria, de fantasia, romances, entre outras. Além disso, eles são atemporais e continuam a influenciar a literatura contemporânea, utilizando novas linguagens simbólicas para transmitir sua mensagem. Sendo, portanto, a linguagem simbólica “[...] mediadora entre o *espaço imaginário* (do inconsciente, do Mistério, do Enigma...) e o *espaço real* em que a nossa vida se cumpre.” (COELHO, 2012, p. 100, grifo do autor).

Verificamos, desse modo, como os mitos são narrativas ancestrais que abrangem temas universais, incorporando símbolos que refletem aspectos universais da psique humana. Segundo Ribeiro (2017, p. 52), se imaginarmos uma representação visual, os mitos seriam como tetos de diferentes salas, onde estão pendurados os elementos que decoram cada espaço, como amarras sociais, psicológicas e espirituais. Embora sejam estruturas visíveis, elas estão fora de alcance, pois estão elevadas no tempo e no espaço. Cada compartimento possui suas características específicas, refletindo as várias construções sociais dos povos. No entanto, a função do mito é universal, expressa através dos mesmos padrões e imagens.

⁴⁵ Conceito que será destrinchado em breve.

Dessa forma, podemos considerar que a criação do mito é o produto do desenvolvimento de uma mentalidade primitiva inerente à natureza humana, o que podemos chamar de arquétipo. Dentre os estudiosos mais proeminentes do campo da mitologia, fundamental para a nossa cultura, podemos citar o mitólogo Erich Neumann, que estabelece uma forte conexão entre o sagrado e o ser humano. Ele enfatiza, em uma de suas conceituações que “Arquétipo é um modelo, primordial e eterno, de impulsos ou comportamentos humanos, instintivos, que se formaram na origem dos tempos e permanecem latentes no espírito humano.” (NEUMANN apud COELHO, 2012, p. 96).

Ainda em relação à terminologia da palavra, Pieri (2002, p.44), no *Dicionário junguiano*, descreve que os “arquétipos” são utilizados para se referir a uma estrutura que seja original, primordial ou primária, o elemento original de uma série qualquer. Jacobi (1957) complementa em *Complexo, arquétipo, símbolo na Psicologia de C.G. Jung*:

A primeira parte, “arque”, significa início, origem, causa e princípio, mas representa também a posição de um líder, de uma soberania e governo (portanto, uma espécie de “dominante”); a segunda parte “tipo”, significa batida e o que é produzida por ela, o cunhar de moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo, ordem, norma... transferido ao seu sentido mais moderno é amostra, forma básica, estrutura primária (algo que jaz no “fundo” de uma série de indivíduos “parecidos”, quer sejam seres humanos, animais ou vegetais) (JACOBI, 1957, p. 51-52).

Com base na passagem fornecida, a visão de arquétipo está sendo estabelecida como estruturas representativas do início, origem e princípio, que estão no âmago de uma série de indivíduos semelhantes. Essa visão enfatiza também a natureza fundamental e universal dos arquétipos como estruturas subjacentes que influenciam e moldam a psique humana e o mundo ao nosso redor.

Na área da Psicanálise, Freud compreendeu o mito, assim como o sonho, como uma expressão de “impulsos irracionais e antissociais”, em vez de enxergá-lo como vestígios da “sabedoria” de épocas passadas (COELHO, 2012, p. 97). Entretanto, indo além da visão freudiana, Jung fez a descoberta do inconsciente coletivo como uma influência significativa no comportamento humano.

Para Jung (2000), além do consciente, que representa a parte da mente que está consciente e acessível à percepção e à razão, existe um vasto reino do inconsciente que contém elementos não acessíveis à consciência imediata. Com isso, o teórico psicanalista elencou dois aspectos do inconsciente no homem. Segundo ele (2000, p. 15), o primeiro gira entorno do “inconsciente pessoal”, repousando na camada mais profunda do inconsciente de uma pessoa; além de abranger conteúdos e experiências pessoais reprimidos, esquecidos ou

não integrados à consciência.

Jung (2000, p. 15) ainda postula que além do inconsciente pessoal, que é exclusivo de cada indivíduo, existe um nível mais profundo e compartilhado chamado “inconsciente coletivo”. Este é compreendido como a camada mais profunda do inconsciente que contém os padrões, os símbolos e os instintos universais que são comuns a todas as culturas e experiências humanas. É uma espécie de reservatório de conhecimento ancestral e arquetípico que influencia o comportamento humano, as percepções, as emoções e os padrões de pensamento. Campbell, (1992) ao discorrer sobre a teoria junguiana, aborda que:

“A imagem primária”, ele então sugere, “é um depósito da memória, um engrama, derivado de uma condensação de inumeráveis experiências similares [...] a expressão psíquica de uma tendência natural anatômica e fisiologicamente determinada.” (CAMPBELL, 1992, p. 40, grifo do autor).

Vale ressaltar que, no inconsciente coletivo, Jung identificou os arquétipos, formas primordiais e universais que representam padrões de pensamento, comportamento e emoção. Em relação a isso, Jung afirma que:

Arquétipo é um motivo mitológico (mítico) e que, como conteúdo, está eternamente presente no *inconsciente coletivo* — ou seja, comum a todos os homens — e pode aparecer tanto na teologia egípcia como nos mistérios helenísticos de Miltra; no simbolismo cristão da Idade Média e nas visões de um doente mental, nos dias de hoje (JUNG apud COELHO, 2012, p. 97, grifo do autor).

Nise Silveira (1981), retomando as ideias de Jung, assinala que:

Arquétipos são *matrizes arcaicas* que dão forma a *impulsos psíquicos comuns ou naturais* nos seres humanos. São uma espécie de depósito das impressões superpostas, deixadas por várias vivências fundamentais, comum a todos os humanos, repetidas incontavelmente, através dos milênios. Emoções e fantasias suscitadas por fenômenos da natureza, como medo, prazer, experiências com a mãe ou da mulher com o homem, situações difíceis como a travessia de mares, grandes rios, montanhas etc. Seja qual for a sua origem, o arquétipo funciona como um *nódulo de concentração de energia psíquica*. Quando esta energia gerada toma forma, temos a “imagem arquetípica” [...] pois o arquétipo é apenas uma virtualidade. (SILVEIRA, 1981, p. 68-69, grifo meu).

Isso significa que os conteúdos do inconsciente são os mesmos em todos os indivíduos, partindo de uma imagem primitiva e arquetípica. Todavia, quando esses arquétipos se manifestam ao serem trazidos das profundezas da nossa mente para onde paira a percepção racional, eles assumem diferentes formas, estabelecendo uma estrutura específica, mas não uma forma fixa. Assim, isso explica por que há uma diversidade de variações nas formas que expressam as mesmas imagens arquetípicas em culturas específicas.

Indo além das restrições individuais estabelecidas por Freud, Jung concebe a psique como um amplo oceano, sendo o inconsciente, do qual emerge uma pequena ilha que é o consciente. É nesse imenso oceano, uma mistura misteriosa de forças e impulsos ancestrais, que Jung identifica as origens simbólicas presentes nos mitos e contos de fadas, pois “[...] se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo” (JUNG, 2000, p.17). Von Franz (1990) testifica: “Nos mitos, lendas ou qualquer outro material mitológico mais elaborado obtém-se as estruturas básicas da psique humana através da grande quantidade de material cultural.” (VON FRANZ, 1990, p. 17).

É nesse reservatório de conhecimento do inconsciente coletivo que encontramos os motivos ou arquétipos presentes nessas narrativas em que paira o insólito. Desse modo, em sua obra, Neumann ao falar sobre o estudo “Aion” de Jung, faz referência aos contos de fadas ou contos maravilhosos, declarando que:

Os contos de fadas, do mesmo modo que os sonhos, são *representações de acontecimentos psíquicos*. Mas enquanto os sonhos apresentam-se sobrecarregados de fatos de natureza pessoal, os contos de fadas encenam *dramas da alma*, com materiais pertencentes em comum a todos os homens. [...] Mitos e contos de fadas dão expressão a *processos inconscientes e, ao escutá-los, permitimos que esses processos revivam e tornem-se atuantes*, restabelecendo, assim, a conexão entre consciente e inconsciente. [...] Os *mitologemas* (presentes nos contos de fadas) são a linguagem primordial desses processos psíquicos e nenhuma formulação consegue sequer aproximar-se da profundidade e da força de expressão das imagens míticas. Trata-se de *imagens primordiais*, cuja representação faz-se melhor e de forma mais sucinta ao se utilizar da linguagem figurada, a *linguagem dos símbolos*, a linguagem original do inconsciente e da humanidade (NEUMANN apud COELHO, 2012, p. 98, grifo do autor).

A autora e seguidora dos estudos junguianos, Von Franz (1990, p. 5) discute como esses contos representam os arquétipos em sua forma mais simples, completa e concisa. Nessas formas puras, as imagens arquetípicas nos fornecem as melhores pistas para compreender os processos que ocorrem na psique coletiva. Enquanto nos mitos, lendas ou outros materiais mitológicos mais elaborados, alcançamos as estruturas fundamentais da psique humana por meio de uma exposição cultural. Ela ainda comenta que nos contos de fadas, encontramos um material cultural consciente menos específico. Portanto, eles refletem de forma mais clara as estruturas básicas da psique.

Sendo assim, as definições e análises do termo arquétipo são numerosas ao longo do tempo, e às vezes contraditórias, evidenciando a dificuldade de se ligar aos fenômenos pertencentes ao domínio do espírito ou do psiquismo humano à linguagem lógica e racional. Restringindo-nos, então, ao âmbito da literatura, os arquétipos podem ser definidos como representações das poderosas forças ou impulsos da alma humana, como o instinto de

sobrevivência, a crença em um Ser Divino, o medo, a coragem ou heroísmo, o amor, o egoísmo, o ciúme e assim por diante.

Na mitologia grega, um dos grandes personagens arquetípico da condição humana, em seu “egocentrismo”, é Narciso, sendo conhecido por sua beleza excepcional, mas também por sua extrema vaidade e autoadmiração. Ele é retratado como alguém obcecado por sua própria imagem, tanto que acaba se apaixonando por sua própria reflexão na água. Essa história representa o perigo da excessiva autoabsorção e narcisismo, mostrando as consequências trágicas que podem surgir quando uma pessoa se torna completamente absorvida por sua própria aparência e ego. Narciso, de fato, é um exemplo do arquétipo que enfrenta uma queda ou autodestruição devido às suas próprias fraquezas e falta de autoconsciência.

Ao refletirmos sobre a persistência dos mitos e arquétipos em nosso tempo, é importante lembrar da grandiosidade eterna do teatro de Shakespeare, que encontra sua força no substrato mítico e arquetípico que alimenta seus personagens. Podemos citar exemplos como Hamlet, cuja essência está na busca existencial e na dúvida; Otelo, que representa o ciúme; Romeu e Julieta, símbolos do amor e da morte; e Macbeth, cuja trama se desenvolve em torno da paixão pelo poder. Essas peças são testemunho da maneira como os mitos e arquétipos continuam a ressoar e a cativar o público, mesmo ao longo dos séculos.

Sendo assim, pudemos verificar, nas linhas acima, como os arquétipos reaparecem devido à natureza essencialmente comum da mente humana em todo o mundo, que atua como um terreno resistente que transcende as limitações impostas pelo tempo. Traçaremos nas subseções seguintes uma análise literária, na qual exploraremos a jornada do herói como uma manifestação concreta do arquétipo do herói descrito por Jung, além da figura do velho sábio.

3.3 O arquétipo do herói: Bilbo Bolseiro e Odisseu

Conforme Ribeiro (2017, p. 71), pode-se afirmar que, dentre as imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo da espécie humana desde tempos imemoriais, a figura do herói é a única que se manifesta de forma simultânea nos indivíduos, devido à necessidade de adquirir uma identidade coletiva. No entanto, sua função também está voltada para a formação individual.

Carl G. Jung (2011), em *Símbolos da transformação*, assinala que:

O homem como indivíduo é um fenômeno suspeito, cujo direito à existência poderia ser combatido sob o ponto de vista biológico, segundo o qual o indivíduo só tem sentido como ser coletivo, como elemento integrante da massa. Mas o aspecto

cultural lhe confere um significado que o separa da massa e que no decorrer dos milênios levou à formação da personalidade, passo a passo com a qual se desenvolveu o culto ao herói. (JUNG, 2011, p. 211).

O herói, dentre as diversas figuras mitológicas, desperta um fascínio único e ocupa a mente humana ao longo dos séculos. Sua presença é encontrada na literatura, no cinema e em outras formas de expressão artística. Isso se deve ao fato de que a figura do herói, capaz de superar obstáculos desafiadores e realizar feitos grandiosos, desperta a admiração do ser humano.

O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um flagrante poder de sedução dramática e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito nos seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si — como por exemplo as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru. (JUNG, 2016, p. 194).

A abordagem do herói, conforme evidenciado pelas palavras de Jung, representa um exemplo clássico de arquétipo. Ele oferece uma definição dos arquétipos como imagens simbólicas que se repetem em diferentes épocas e lugares ao redor do mundo, como verificado anteriormente. A origem precisa dos arquétipos e a explicação de como os temas se repetem não podem ser definidas com precisão. Não se sabe se isso ocorre por meio de trocas em correntes migratórias ou por descendência direta. No entanto, pode-se afirmar que, embora os arquétipos possam apresentar variações nos detalhes, seu sentido original é mantido.

A partir da compreensão do arquétipo do herói, vamos agora analisar o comportamento do personagem Bilbo Bolseiro, um indivíduo que pertence à raça dos hobbits, além de apreciar uma vida tranquila, ele desfruta da comodidade de uma existência simples, sem grandes agitações e aventuras, como descreve Tolkien:

Esse era um hobbit muito bem de vida, e seu nome era Bolseiro. Os Bolseiros tinham vivido na vizinhança d'A Colina desde tempos imemoriais, e as pessoas os consideravam muito respeitáveis, não apenas porque a maioria deles era rica, mas também porque nunca participavam de aventuras nem faziam nada inesperado: dava para saber o que um Bolseiro dizia sobre qualquer questão sem o incômodo de perguntar a ele (TOLKIEN, 2019, p. 27-28).

O percurso do herói tem seu começo a partir de uma situação específica em que o indivíduo, independentemente de possuir ou não uma inclinação para a aventura, recebe uma espécie de convite que parece desafiar seu destino a adotar uma nova postura diante de sua

própria vida. De acordo com Jung (2016, p. 239) e com Campbell (1997, p. 12), esse é o primeiro desafio da jornada heroica: deixar para trás o local familiar e conhecido, onde se tem uma certa proteção, e embarcar na busca de um caminho próprio, mesmo que este se apresente perigoso e incerto. No *Hobbit*, esse chamado aparece representado nesta cena:

Por algum acaso curioso, em certa manhã muito tempo atrás, na quietude do mundo, quando havia menos barulho e mais verde e os hobbits ainda eram numerosos e prósperos, e Bilbo estava de pé à porta depois do café da manhã, fumando um cachimbo de madeira enormemente comprido que quase chegava aos seus dedos dos pés peludos (cuidadosamente escovados) — Gandalf apareceu. [...] “Estou procurando alguém para tomar parte numa aventura que estou arranjando e é muito difícil achar gente.” “Imagino que sim — nestas partes! Somos gente simples e quieta e não queremos saber de aventuras. Coisas desagradáveis! Fazem o sujeito se atrasar para o jantar! Não consigo imaginar o que alguém vê nelas.” [...] “Sim, [...] vou incluí-lo nessa aventura. Muito divertida para mim, muito boa para você — e lucrativa também, muito provavelmente, se chegar a concluí-la.” (TOLKIEN, 2019, p. 29-30).

Na passagem acima, encontramos o personagem Bilbo recebendo a visita de Gandalf, que expressa sua busca por pessoas que queiram encarar uma viagem. Embora Gandalf demonstre ser apenas uma vontade de encontrar alguém, sabe-se que semanticamente é um convite para o hobbit Bilbo. Segundo Campbell (1997, p. 30), na descrição desta cena, encontramos a primeira fase na jornada mítica do herói: “o chamado para a aventura”. Durante o convite, o mago não pode fornecer muitas informações sobre a viagem para Bilbo, pois o destino não revela todas as suas cartas e a jornada do herói não oferece garantias. Gandalf está ciente de que o caminho será perigoso, mas desafia Bilbo a aceitar a missão e embarcar em sua jornada, oferecendo-lhe uma recompensa.

Mais adiante, em uma reunião com a trupe dos anões, Thorin Escudo de Carvalho expõe os perigos dessa aventura tanto para os mais experientes quanto para os iniciantes, como Bilbo. Vejamos:

“⁴⁶Encontramo-nos para discutir nossos planos, nossos métodos, meios, abordagens e estratégias. Havemos de começar em breve, antes que rompa a manhã, nossa longa jornada, *uma jornada da qual alguns de nós, ou talvez todos nós* (exceto nosso amigo e conselheiro, o engenhoso mago Gandalf), *podem nunca retornar*. É um momento solene. Nosso objetivo é, creio eu, bem conhecido de todos nós. Para o estimado Sr. Bolseiro, e talvez para um ou dois dos anões mais jovens (acho que seria correto mencionar Kili e Fili, por exemplo), a situação exata neste momento pode requerer uma brevíssima explicação...” (TOLKIEN, 2019, p. 42, grifo nosso).

Agora, o protagonista comum, Bilbo, é confrontado com o desafio de assumir um papel ativo no mundo, sendo estimulado a abandonar sua vida tranquila e monótona para embarcar em uma jornada de autodescoberta e realização pessoal. Ele é incitado a trilhar seu

⁴⁶ Aspas do autor.

próprio caminho, deixando para trás uma existência estagnada e desprovida de propósito. Esse despertar do “eu” marca um momento de transição, no qual o horizonte familiar já não é mais adequado para a próxima fase de sua jornada em busca de sua plena realização como indivíduo. É o momento de transcender os limites conhecidos e avançar corajosamente rumo a uma nova jornada de autoconhecimento e autorrealização.

Todos os heróis passam por essa etapa crucial, que marca o início de sua jornada heroica. Essa etapa está presente na trajetória de todos os personagens que se tornaram e continuam a ser reconhecidos como heróis. Podemos recordar, por exemplo, a transformação do herói grego Odisseu, descrita na obra de Homero, quando ele deixa para trás os confortos do seu lar e decide ir lutar na Guerra de Troia, automaticamente ele empreende uma jornada em busca de sua verdadeira identidade com a sua tentativa de volta ao lar. Esse chamado pode se apresentar de várias maneiras, desafiando o herói a enfrentar provações e desafios em sua busca por autodescoberta e conquistas heroicas.

A resposta ao chamado pode ocorrer de diferentes formas: pode ser uma escolha voluntária, na qual o aspirante a herói decide por conta própria embarcar em uma aventura; pode acontecer de maneira não planejada, quando o guerreiro é levado involuntariamente para a jornada épica; ou até mesmo pode ocorrer por acaso. O que importa, como destacado por Campbell (1997, p. 34-34), é que o destino apresenta um desafio, abalando as bases das certezas do herói em direção ao desconhecido. Ao responder afirmativamente a esse chamado, o aventureiro dá início concreto à jornada.

Por isso, demonstrar coragem no chamado dificulta. Como podemos ainda observar na primeira passagem acima, Bilbo de início recusa as possibilidades de se tornar herói, defende a ideia de que sua natureza não foi desenvolvida para lidar com situações perigosas. Como ele, um humilde hobbit⁴⁷, poderia assumir uma responsabilidade tão significativa e arriscada? É o que podemos perceber neste fragmento: “Ao ouvir aquele *podem nunca retornar*, começou a sentir um grito subindo de dentro dele, e logo o grito explodiu feito o apito de uma locomotiva saindo de um túnel.” (TOLKIEN, 2019, p. 42, grifo do autor).

Bilbo encontra-se claramente apreensivo e temeroso. Isso é compreensível, uma vez que abandonar a confortável situação atual e adentrar territórios desconhecidos não é uma tarefa simples. Ele está preocupado com os perigos que podem surgir nessa nova jornada que se desvela diante dele e experimenta um momento de dúvida. Segundo Campbell (1997, p.

⁴⁷ Diferente dos mitos, o herói de Tolkien apresenta características expressamente humanas. Isso é condizente com a visão de protagonismo desenvolvida no séc XIX. A imagem do anti-herói, diferindo exponencialmente de Odisseu.

35), a negação ao chamado pode refletir uma resistência em relação à mudança, um receio de se aventurar no desconhecido e renunciar às comodidades da vida atual. É como se houvesse uma tendência em se apegar a uma realidade conhecida e confortável, buscando segurança e familiaridade. Assim, ao responder ao chamado, o herói não apenas enfrentará e vencerá criaturas como monstros, ogros e dragões que surgem em seu caminho, mas também superará os obstáculos que o impedem de cumprir plenamente seu desenvolvimento de vida.

No entanto, após hesitar, o personagem toma a decisão corajosa de confrontar seu destino e embarcar na aventura. Ele assume a responsabilidade que lhe é atribuída e aceita o chamado. Nesse instante, Bilbo deixa para trás a segurança do seu ambiente familiar e inicia uma jornada em busca do seu propósito pessoal. Observemos: [...] Mas podem considerar que vieram à casa certa. Digam-me o que querem que eu faça, e eu vou tentar, mesmo se tiver de andar daqui até o Leste do Leste e lutar com as Grãs-Serpes⁴⁸ Selvagens no Último Deserto (TOLKIEN, 2019, p. 44).

O momento da travessia do limiar marca o primeiro passo do viajante em direção ao desconhecido. De acordo com Joseph Campbell (2008, p.138), esse momento representa uma espécie de autotransformação, pois ao cruzar essa fronteira, o indivíduo começa a deixar para trás sua vida anterior e se lança em uma nova fase de sua jornada. É um momento de renascimento e despertar para uma dimensão existencial ainda não explorada. A travessia do limiar é um marco crucial, pois é a partir dela que o protagonista mergulha de cabeça na aventura que o aguarda, deixando para trás o que é familiar e se preparando para enfrentar os desafios e descobertas que virão. Assim, Campbell (2008) assinala:

Se, no entanto, o chamado é levado em consideração, o indivíduo é instado a engajar-se numa aventura perigosa. É sempre perigosa porque ele sai da esfera familiar da comunidade. Nos mitos, a representação disso é afastar-se da esfera conhecida em direção ao grande desconhecido. A isso chamo a travessia do limiar (CAMPBELL, 2008, p. 138).

O limiar representa uma fronteira que delimita a zona familiar e conhecida daquela que se revela como algo novo e desconhecido. No contexto do *Hobbit*, essa fase do percurso do herói ocorre quando os personagens estão em viagem pelas terras afora. Pode-se, estabelecer aqui também a categoria do portal do gênero de fantasia, como exposto pela autora Farah Mendlesohn (2008) no capítulo anterior. Isto é, sair de um perímetro conhecido para o desconhecido. Vejamos:

No começo, tinham passado por terras hobbits, uma ampla e respeitável região habitada por gente decente, com boas estradas, uma ou duas estalagens e, de vez em

⁴⁸ Serpentes, conforme a nota de rodapé apresentada no texto original.

quando, um anão ou um lavrador viajando a negócios. [...] Agora, já tinham adentrado as Terras-solitárias, onde não havia mais ninguém, nem estalagens, e as estradas foram ficando cada vez piores. Não muito longe havia montes desolados, erguendo-se cada vez mais altos, escuros e cobertos de árvores. Em alguns deles havia antigos castelos com um ar maligno, como se tivessem sido construídos por gente perversa (TOLKIEN, 2019, p. 57).

Campbell (1997, p. 45) explica que as regiões desconhecidas, como desertos, selvas, fundo do mar e terras estranhas, servem como espaços onde conteúdos inconscientes podem ser projetados livremente. Ao adentrar essas regiões, seja na vida real ou na ficção, as barreiras da consciência são relaxadas, permitindo que elementos e símbolos do inconsciente se manifestem, como preocupações, medos, desejos e anseios individuais e coletivos. Além disso, nesses territórios limítrofes entre o familiar e o desconhecido, é comum encontrar guardiões representados por monstros em diversas formas. Um exemplo bastante recorrente de guardião é o ogro. A respeito desse guardião do limiar, Campbell (1997) salienta que: “Tendo as personificações do seu destino a ajudá-lo e a guiá-lo, o herói segue em sua aventura até chegar ao ‘guardião do limiar’, na porta que leva à área da força ampliada.” (CAMPBELL, 1997, p. 44, grifo do autor).

No *Hobbit*, no início de sua jornada, o protagonista se depara com o primeiro ser maligno que surge em seu caminho, representando a figura de um guardião do limiar: um troll:

“⁴⁹Há uma luz ali!” Havia uma colina a alguma distância deles, com árvores em cima, bem densas em alguns pontos. Da massa escura das árvores agora podiam ver uma luz brilhando, avermelhada e com aparência reconfortante, como se fosse uma fogueira ou tochas brilhando. [...] De repente, a luz vermelha brilhou mais forte em meio aos troncos das árvores, pouco à frente deles. “Agora é a vez do gatuno⁵⁰”, afirmaram, querendo dizer Bilbo. “Vá na frente e descubra tudo sobre aquela luz, para que é e se tudo está perfeitamente seguro e tranquilo”, disse Thorin ao hobbit. [...] Mas de qualquer modo, hobbits conseguem se movimentar sem fazer barulho na mata, em silêncio absoluto. [...] Quando Bilbo, caminhando com cautela na direção da luz vermelha, suponho que nem mesmo uma doninha teria mexido um fio de bigode por causa dele. Então, naturalmente, ele chegou bem perto da fogueira — pois fogueira era — sem incomodar ninguém. E isto é o que ele viu. [...] Mas eram trols. Obviamente trols (TOLKIEN, 2019, p. 58-60).

No momento em que Bilbo se depara com os trols, ele habilmente emprega sua astúcia e esperteza para desviar a atenção do guardião do limiar. Esse desafio marca o início de uma profunda transformação interior para o personagem, que abandona sua natureza acomodada e preguiçosa. Desde as primeiras ações, ao transpor o portão, Bilbo é impulsionado a iniciar um

⁴⁹ Aspas do autor.

⁵⁰ Este termo é frequentemente utilizado na obra para se referir ao personagem Bilbo Bolseiro, por possuir habilidades sorrateiras e que se envolve em atividades furtivas. Além disso, o termo também demonstra outras características e habilidades dele: pequenez, agilidade, ardisidade, astúcia e perspicácia. Mas é importante destacar que esta figura de ladrão funciona como um personagem subversivo para restaurar a ordem.

processo de metamorfose. Sua existência como hobbit do Condado já não é mais a mesma, e ele se lança em um renascimento pessoal. Através desse encontro com os trols, Bilbo deixa para trás sua antiga identidade e abraça um novo eu corajoso e destemido.

Podemos observar essa transformação com a descrição da cena em que Bilbo é capturado pelos trols:

Dos vários procedimentos gatunescos que conhecia, limpar os bolsos dos trols parecia o menos difícil [...] Havia uma carteira dentro dele [de William, um dos trols], tão grande quanto uma sacola para Bilbo. “Há!”, pensou ele, animando-se com seu novo emprego enquanto a retirava cuidadosamente, “é um começo!”. [...] “Ô, quem que é?”, piou ela quando foi tirada do bolso; e William se virou na mesma hora e agarrou Bilbo pelo pescoço, antes que ele conseguisse se esquivar atrás da árvore. [...] “Bilbo Bolseiro, um gatun... um hobbit”, disse o pobre Bilbo, tremendo inteirinho e imaginando como produzir sons de coruja antes que o esgassem. “Um gatunobbit?”, disseram eles, um tanto espantados. Trols são meio lerdos e muito desconfiados em relação a qualquer coisa que seja nova. [...] “Vai que tem mais desses aí em volta, aí a gente fazia uma torta”, disse Bert. “Sim, montes”, disse Bilbo, antes de lembrar que não devia entregar seus amigos. “Não, nenhum mesmo, nem unzinho”, disse imediatamente depois. [...] “E por favor, não me cozinhem, gentis senhores! Eu mesmo sou um bom cozinheiro e sei cozinhar melhor do que cozinho, se percebem o que quero dizer. Cozinharei muito bem para vocês, um café da manhã perfeitamente lindo para vocês, se apenas não me comerem na ceia.” (TOLKIEN, 2019, p. 61-62).

Observemos, também, o momento que Bilbo Bolseiro enfrenta e luta contra os guardiões do limiar:

Bilbo fez o melhor que pôde. Agarrou a perna de Tom — do jeito que conseguiu, ela tinha a grossura do tronco de uma árvore jovem —, mas foi lançado, girando, para cima de alguns arbustos, quando Tom chutou fagulhas da fogueira na cara de Thorin. [...] Mas bem naquele momento, William veio por trás e enfiou o saco pela cabeça de Thorin, até os dedos dos pés dele. E assim a luta terminou. Em que bela enrascada tinham se enfiado: todos cuidadosamente amarrados dentro dos sacos, com três trols bravos (e dois com queimaduras e pancadas memoráveis) sentados ao lado deles, discutindo se deviam assá-los devagar, ou fatiá-los bem fininho e fervê-los, ou só sentar em cima de um arbusto, com suas roupas e sua pele rasgadas, sem ousar se mexer por medo de que o ouvissem (TOLKIEN, 2019, 65).

Podemos visualizar, tanto nas passagens acima quanto na ilustração abaixo, que Bilbo, ao utilizar suas habilidades gatunas para escapar, acaba sendo pego em sua própria artimanha e rapidamente capturado pelos gigantes. No entanto, ao longo dessa situação, Bilbo demonstra coragem e lealdade ao não entregar seus companheiros e ao lutar pela libertação deles, embora não seja um lutador experiente. Além disso, a passagem revela que ele continua usando suas astúcias, não mais para furtar objetos, mas sim para garantir sua própria sobrevivência. Vale ressaltar que o momento de luta de Bilbo é um exemplo de como a coragem e a perseverança podem superar desafios aparentemente insuperáveis.

Figura 1 – Os trols



Fonte: Tolkien (2019, p. 64)⁵¹

De modo análogo, na *Odisseia*, o primeiro desafio de Odisseu, no retorno a Ítaca, fora enfrentar também o guardião do limiar que, assim como no *Hobbit*, era um ogro. Quando Odisseu e seus companheiros chegaram à ilha habitada por Polifemo, um gigante de um olho só, entraram na caverna dele em busca de abrigo. Entretanto, eles se viram encurralados quando o ciclope fechou a entrada com uma grande pedra, impedindo suas saídas. Durante a estadia na caverna, Odisseu e seus homens se depararam com a brutalidade do ciclope, que devorou alguns de seus amigos. Ele, conhecido por sua astúcia, planejou uma estratégia para escapar do ciclope.

Figura 2 – O ciclope Polifemo



Fonte: Homero (2019, p. 22)⁵²

⁵¹ Todas as imagens do *Hobbit* apresentadas aqui são ilustrações do próprio Tolkien.

⁵² Todas as imagens da *Odisseia* apresentadas aqui são ilustrações de Victor G. Ambrus.

Odisseu, demonstrando sua astúcia, oferece vinho a Polifemo, embriagando-o e deixando-o vulnerável. Aproveitando essa oportunidade, ele e seus homens cegam o ciclope com uma estaca afiada, causando-lhe grande agonia. Essa característica distintiva do herói é sua astúcia, que o torna não apenas corajoso como tantos outros, mas também perspicaz, sagaz e cheio de recursos inteligentes. Em situações desafiadoras, ele parece ter a habilidade de antecipar os desdobramentos futuros. É por essa razão que ele engana Polifemo, apresentando-se como “Ninguém”, e, em seguida, elabora um plano de fuga que permite salvar vários de seus companheiros. Acompanhem os versos abaixo:

Em altos brados, então, chama os outros Ciclopes, que em grutas da redondeza habitavam, nos cimos por ventos batidos. Estes lhe ouviram os gritos, correndo de todos os lados. Postos em roda da furna, perguntam de que se queixava: “Ó Polifemo, que coisa te faz soltar gritos tão grandes na noite santa, o que tanto a nós todos o sono perturba? Mau grado teu, porventura, algum homem te pilha o rebanho? Mata-te alguém, ou com uso de força ou por meio de astúcia?” “De dentro mesmo da furna lhes diz Polifemo fortíssimo: ‘Dolosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força.’ (HOMERO, 2015, p. 108, grifo do autor)⁵³.

Assim como Odisseu, Bilbo também enfrenta desafios ao dar esse passo crucial na jornada, pois ao cruzar o limiar, ele está propenso aos vários eventos de mudança. Além disso, a batalha contra os guardiões do limiar representa uma superação dos elementos do inconsciente. É importante ressaltar que, embora Odisseu tenha nascido com uma predisposição para realizar feitos épicos devido à sua linhagem, como mencionado por Brandão (2012, p. 304-305), Bilbo não fica atrás. Apesar de sua origem humilde, o pequeno hobbit se equipara ao herói que inventou o Cavalo de Troia em termos de astúcia, engenhosidade e inteligência. Em algumas ocasiões, ele questiona se é adequado ou não para desempenhar o papel e nem sempre demonstra uma determinação firme em suas ações⁵⁴. Sob essa perspectiva, esse personagem tem uma natureza que também o aproxima das características do anti-heroísmo, conforme apontado pelo estudioso Brombert (2001):

Pode ser esta realmente a principal significação de tais antimodelos, de suas forças secretas e vitórias ocultas. O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. A concomitante crítica de conceitos heroicos subentende estratégias de desestabilização e, em muitas obras examinadas neste estudo, comporta implicações

⁵³ Canto IX, 390-400.

⁵⁴ O questionamento também demarca uma particularidade de Bilbo em comparação à Odisseu.

éticas e políticas (BROMBERT, 2001, p. 14-15).

Apesar de ser um campo de estudo recente na teoria da literatura, é frequente encontrar personagens que pertencem a sagas heroicas, mas não aderem estritamente às características do herói tradicional. Isso porque é comum em narrativas encontrarmos uma variedade de personagens, incluindo heróis, heróis problemáticos e anti-heróis. Além disso, é possível que um personagem apresente tanto atitudes heroicas como anti-heroicas ao longo da história. Meletínski (2002) destaca:

O arquétipo do herói está, desde o início, intimamente ligado ao do anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa. É preciso dizer, antes de mais nada, que justamente aos mais antigos, aos mais arcaicos heróis culturais é que são atribuídos os ardis mais diabólicos, nem sempre realizados por meios legítimos ou edificantes. (MELETINSKI, 2002, p. 92).

Reconhecemos que, apesar das peculiaridades que caracterizam Bilbo Bolseiro, ele ainda preserva a natureza heroica, assumindo uma forma singular de herói, que pode ser descrito como problemático e não convencional.

Outro elemento fundamental na trajetória do herói é o auxílio mágico⁵⁵. Esse tipo de auxílio é frequente em contos de fadas, mitos e epopeias, desempenhando o papel de um ajudante mágico ou seres maravilhosos que fornecem as condições necessárias para o herói prosseguir em sua jornada e alcançar seu objetivo final. Esses personagens secundários aparecem em várias formas, por meio de poções mágicas, armas poderosas, objetos encantados, alimentos especiais e outros recursos que possibilitam sua jornada, conforme explicado por Campbell (1997):

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e proações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (CAMPBELL, 1997, p. 57).

O auxílio mais presente na obra do *Hobbit* é pela figura do mago Gandalf, arquétipo que será melhor explorado na subseção seguinte. Cabe-nos aqui, então, expor os outros

⁵⁵ Esses objetos mágicos são considerados representações simbólicas de conteúdos inconscientes que podem ajudar o indivíduo em seu processo de individuação. Eles representam forças e qualidades internas que o herói precisa desenvolver e integrar em si mesmo para enfrentar os desafios e superar as dificuldades ao longo do caminho.

objetos sobrenaturais que permitem proteger Bilbo e, às vezes, também seus amigos anões. Os elementos mágicos incluem objetos inanimados recebidos pelo herói, geralmente consistindo em itens milagrosos, como um tapete voador ou uma espada indestrutível. Os auxiliares mágicos, por outro lado, são seres vivos, com a peculiaridade de que podem ser tanto um ser divino, um mago, quanto um animal com poderes especiais que fornecem assistência, como uma águia que transporta o personagem por longas distâncias, por exemplo.

No *Hobbit*, o primeiro objeto mágico utilizado como auxílio é o Um Anel. Quando Bilbo estava perdido nas profundezas das Montanhas Sombrias, encontrou “[...] o que parecia ser um minúsculo anel de metal frio caído no chão do túnel.” (TOLKIEN, 2019, p. 94), o qual pertencia à Gollum, uma criatura sinistra e perigosa. Bilbo, procurando uma saída, logo se depara com essa criatura. Nesse momento crucial, Bilbo percebe que o anel possuía o poder da invisibilidade e podia ser sua única chance de escapar. Ele coloca o anel no dedo e se torna completamente invisível, o que lhe permite se esgueirar silenciosamente por Gollum e pelas cavernas, evitando ser capturado. Vejamos:

Bilbo se esgueirou da parede, mais quieto que um camundongo; mas Gollum estacou de imediato, e farejou, e seus olhos ficaram verdes. Sibilou num tom baixo, mas ameaçador. Ele não conseguia ver o hobbit, mas agora estava alerta e tinha outros sentidos que a escuridão aguçara: a audição e o olfato (TOLKIEN, 2019, p. 111).

A respeito do “Um Anel”, objeto da invisibilidade encontrado por Bilbo, é importante destacar que seu significado simbólico e seu uso no livro *O Hobbit* são meramente representados como um talismã da invisibilidade, uma ferramenta que auxilia nos momentos desafiadores. No entanto, ele só adquire seu significado mais profundo, como conhecemos, devido à sua repercussão social na obra *O Senhor dos Anéis*.

Outro exemplo de auxiliares mágicos são os pássaros do Senhor das Águias. Existe uma passagem em que Bilbo e seus amigos anões estavam presos em cima de árvores, cercados por lobos famintos. Nesse momento crítico, os Grandes Passarões, também conhecidos como Águias, apareceram e salvaram o grupo. Elas os levaram em segurança para longe dos lobos, proporcionando-lhes uma fuga da situação perigosa. Esse episódio mostra as Águias como elementos auxiliares, fornecendo o resgate necessário para a sobrevivência dos personagens. Segundo o narrador da obra, “Bem naquele momento, o Senhor das Águias arremessou-se do alto, tomou-o em suas garras e se foi. [...] Outras aves voaram até o topo das árvores e agarraram os anões, que agora estavam tentando escalar o mais alto que ousavam chegar.” (TOLKIEN, 2019, p. 131).

Se pensarmos na *Odisseia*, por exemplo, encontraremos também a presença desses artefatos mágicos e também dos seres auxiliares. Na obra, o Deus Éolo desempenha um papel importante na jornada de Odisseu. Éolo é o governante dos ventos e possui o poder de controlar e direcionar os ventos conforme desejar. Odisseu busca a ajuda de dele enquanto tenta retornar para Ítaca. Quando Odisseu e sua tripulação chegam à ilha eólia, o deus recebe-os calorosamente e hospeda-os em seu palácio. Ao partir, o deus presenteia Odisseu com uma bolsa de couro contendo todos os ventos contrários, a fim de ajudá-lo em sua viagem de volta para casa. Essa bolsa é um presente de grande importância, pois permite a Odisseu manter os ventos contrários afastados e garantir uma viagem tranquila:

Quando, porém, lhe pedi e exortei que de novo o retorno
nos concedesse, mostrou-se disposto e aprestou-nos a volta.
Um odre deu-me de couro, tirado de um boi de nove anos,
dentro do qual encerrou o caminho dos ventos uivantes,
pois guarda ele era dos ventos, que Zeus poderoso o nomeara para
acalmá-los, ou para excitá-los, conforme entendesse (HOMERO, 2015, p. 112)⁵⁶.

As entidades e os amuletos mágicos simbolizam o destino trabalhando a favor do herói, indicando que ele não está sozinho em sua jornada. Essa presença é crucial para manter o aventureiro firme e confiante ao longo de sua trajetória.

Após superar a fase inicial conhecida como o chamado para a aventura, o protagonista irá se deparar com uma sequência de desafios, tarefas e atividades ao longo de seu caminho. Essas provações intermináveis irão dificultar sua jornada e a realização de sua missão. Conforme Campbell (1997) descreve, esse processo de provações representa uma intensificação na trajetória heroica, onde cada passo adiante se torna ainda mais perigoso:

A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se à morte? Pois muitas cabeças têm essa Hidra circundante; cortada uma delas, duas outras se formam — exceto se for aplicado, ao coto mutilado, o cauterizador apropriado. A partida original para a terra das provas representou tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras — repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas (CAMPBELL, 1997, p. 62).

Ao longo da jornada heroica, as provações mencionadas pelo mitólogo surgem em diversas formas. O dragão, por exemplo, é representado como uma criatura monstruosa que o herói deve derrotar para resgatar a princesa. Contudo, simbolicamente falando, o dragão

⁵⁶ Canto X, 10-30.

também significa o medo interno, os conteúdos reprimidos e inaceitáveis do subconsciente⁵⁷, que o indivíduo precisa enfrentar e superar para se tornar um verdadeiro vencedor. Essas provas são multifacetadas e podem assumir diferentes significados ao desafiarem o herói em seu caminho.

Na obra de Tolkien, os integrantes da Companhia dos Anões são submetidos a uma sequência de desafios, nos quais suas forças e habilidades são colocadas à prova: o Monte, a floresta, as aranhas, a luta contra o dragão, a Batalha dos Cinco Exércitos. Em certas ocasiões, os desafios são tão imensos e quase insuperáveis que os aventureiros se veem à beira do fracasso total, exigindo deles, como ressalta Meletínski (2002), uma perseverança e audácia extraordinárias para não sucumbirem ao desânimo:

Predominam as tarefas extremamente perigosas, quase inexecutáveis, muitas vezes absurdas e paradoxais, que não apenas colocam o herói num beco sem saída, mas podem significar a sua ruína, exigindo dele força, ousadia e uma dose excepcional de criatividade (até mesmo a adivinhação de enigmas bizarros) (MELETÍNSKI, 2002, p. 149).

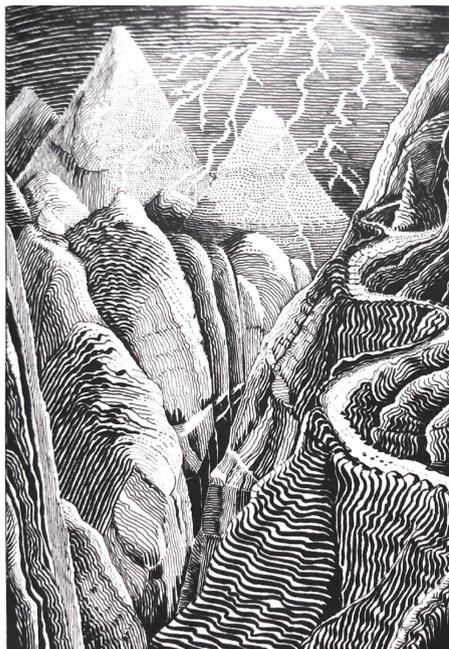
Enquanto atravessavam as Montanhas Sombrias em busca do tesouro guardado pelo dragão Smaug, Bilbo e os anões enfrentaram muitos desconfortos com eventos climáticos:

[...] Era uma trilha dura e uma trilha perigosa, um caminho tortuoso e solitário e comprido. [...] Estava fazendo um frio amargo ali em cima, e o vento passava sibilando pelas pedras. Pedras, além disso, às vezes vinham galopando pelas encostas da montanha, desprendidas pelo sol do meio-dia em cima da neve, e passavam no meio deles (o que era uma sorte) ou por cima de suas cabeças (o que era alarmante). As noites não tinham conforto e eram geladas, e eles não ousavam cantar nem falar muito alto, pois os ecos eram fantasmagóricos, e o silêncio parecia não gostar de ser quebrado [...] Tudo estava bem, até que um dia toparam com uma tempestade de trovões — mais do que uma tempestade de trovões, uma batalha de trovões. Você sabe como pode ser terrível uma tempestade de trovões realmente grande em terras baixas e no vale de um rio [...] Mais terrível ainda são trovão e relâmpago nas montanhas à noite [...] (TOLKIEN, 2019, p. 81-82, grifo do autor).

A imagem abaixo ilustra bem esta passagem:

Figura 3 – A Trilha da Montanha

⁵⁷ Veremos adiante, a partir dos estudos de Jung, que esses conteúdos ocultos e execráveis (ou nefandos) da personalidade são parte do que ele chama de sombra. No processo de individuação, o ego entra em conflito direto com essa sombra, causando o que Jung determina por batalha pela libertação que significa a luta do homem primitivo a fim de alcançar a consciência. No mito, bem como na literatura, esse combate é expresso através do enfrentamento do herói arquetípico contra as potências cósmicas do mal, personificadas em monstros e seres ctônicos.



Fonte: Tolkien (2019, p. 83)

Claramente Tolkien descreve um cenário não muito agradável e cheio de armadilhas. Para eles saírem dessa tempestade violenta e perigosa na estrada, vão em busca de abrigo. Avistam uma caverna e decidem entrar, buscando proteção contra os elementos hostis. Esse antro é a Caverna dos Gobelins, um local subterrâneo habitado por criaturas malignas. Quando Bilbo e os anões entram na caverna, eles não estão cientes dos perigos que estão prestes a enfrentar — exceto Gandalf, “Ele sabia que algo inesperado poderia acontecer e nem ousava ter esperanças de que passariam sem aventuras assustadoras por aquelas enormes e elevadas montanhas [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 82). Logo são capturados pelos gobelins:

Pegaram Bilbo e os anões e se puseram a empurrá-los. Era um lugar fundo, escuro de tal modo que só os gobelins que se acostumaram a viver no coração das montanhas conseguiriam enxergar. [...] Desejou de novo e de novo estar em sua gostosa e iluminada toca de hobbit. Não pela última vez. [...] Os gobelins algemaram as mãos deles atrás das costas e os acorrentaram todos numa fila e os arrastaram até outro lado da caverna, com o pequeno Bilbo sendo puxado no fim da corrente (TOLKIEN, 2019, p. 86-88).

Uma questão muito importante a ser comentada aqui é o pensamento, desejo, do protagonista de uma possível desistência diante de momentos tensos. Chega a ser compreensível, às vezes, esta vontade de Bilbo de nunca ter saído do conforto do seu lar, devido ao lugar e à condição que ele se encontra⁵⁸. Todavia, consoante Von Franz (1990, p. 54), “[...] é necessário que o ego resista ao instinto”. Para a autora (1990, p. 55), ao enfrentar

⁵⁸ Condição natural de todos os heróis. São os influxos da identidade, desejando que seu estado integral absolva o indivíduo.

adversidades, o indivíduo consegue restaurar a ordem interna e recuperar o que foi perdido. Nesse contexto, o herói é reconhecido como uma figura arquetípica que representa um modelo de ego alinhado perfeitamente com o *SELF* — o Eu verdadeiro e mais profundo. Além disso, o herói desempenha um papel crucial na restauração do equilíbrio e harmonia em uma comunidade ou sociedade onde os egos se desviam do padrão básico e instintivo da totalidade.

Após a captura dos anões e de Bilbo pelos gobelins, eles foram levados para diferentes partes da caverna, arriscando serem mortos ou mantidos como prisioneiros. Gandalf, no entanto, surge como um salvador inesperado. Durante a fuga tumultuada pela caverna, Bilbo se separa da trupe. Ele se vê sozinho e desorientado nas profundezas perigosas do complexo subterrâneo⁵⁹. Entretanto, com sua astúcia e determinação, Bilbo consegue encontrar uma saída, depois de fugir tanto do Gollum quanto dos gobelins, e, para sua grande alegria, reencontra seus companheiros pouco tempo depois:

O lugar estava cheio de gobelins correndo por todo lado, e o pobre hobbit se esquivou de um lado para outro, foi derrubado por um goblin que não conseguiu entender no que tinha trombado, saiu rastejando de quatro, deslizou por entre as pernas do capitão bem na hora, levantou-se e correu até a porta. [...] Tinha atravessado, com casaco e colete rasgados, pulando degraus abaixo feito um cabrito, enquanto gobelins confusos ainda estavam catando seus belos botões de latão na soleira da porta. [...] Bilbo tinha escapado (TOLKIEN, 2019, p. 114-115).

A capacidade de Bilbo de se recuperar após se perder demonstra sua força e habilidade em lidar com adversidades e encontrar o caminho de volta para seus companheiros. Essa recuperação também foi notada por eles: “O fato é que a reputação de Bilbo entre os anões melhorou um bocado depois disso.” (TOLKIEN, 2019, p. 118). Apesar dos desafios e contratempos e unidos novamente, fortalecidos por essa experiência compartilhada, estavam prontos para continuar a busca pelo tesouro. Mas essa busca precisou ser adiada mais um pouco, pois os gobelins os seguiram e os alcançaram, travando, mais uma vez, um confronto.

Bem nesse momento os lobos trotaram uivando clareira adentro. De repente, havia centenas de olhos olhando para eles. Ainda assim, Dori não deixou Bilbo desamparado. Esperou até o hobbit saísse dos seus ombros para os galhos e então ele mesmo pulou para a árvore. Foi bem a tempo! [...] Ora, parecia que uma grande incursão goblin tinha sido planejada para aquela noite. Os wargs [pois assim eram

⁵⁹ A caverna é o contato do herói com as regiões ctônicas, o mundo sobrenatural, metafísico, que representa a inconsciência, elementos preexistentes no indivíduo. Muitos heróis que praticaram a *katábasis* (descida ao mundo dos mortos em grego) tiveram nisso a preparação sagrada para a batalha final. O contato com o mundo ífero trata-se de uma reconexão, uma reatualização do indivíduo com as suas raízes inconscientes, é a mais profunda autodomação. Quando o herói sai desse espaço, ele já retorna em outro estado.

chamados os lobos malignos] tinham vindo se encontrar com os gobelins [...] (TOLKIEN, 2019, p. 125-126, grifo nosso).

Enquanto correm pela densa e sombria floresta, Bilbo e os anões se veem cercados pelos terríveis wargs e pelos implacáveis gobelins, que os alcançavam novamente. O confronto é inevitável, e os heróis são confrontados com mais um desafio para sobreviverem. Abrindo um paralelo para destacar a amizade do hobbit com o anão, notamos que diversas vezes ao longo da história Bilbo recebe ajuda não apenas do mago Gandalf ou de objetos mágicos, mas também de seus leais companheiros, como o anão Dori. Para escaparem desses animais sombrios, Bilbo e os anões contam com a engenhosidade de Gandalf e do Senhor das Águias, figura já apresentada anteriormente. Com a ajuda dessas poderosas criaturas aladas, o grupo encontra uma oportunidade de se libertar da ameaça iminente.

Tolkien descreve nas páginas seguintes a esse evento a jornada de Bilbo e a Companhia de Thorin em busca de caminhos mais seguros durante sua viagem. No entanto, era apenas uma questão de tempo até que se deparassem com mais um e novo obstáculo. E foi exatamente isso que aconteceu: “Agora começava a parte mais perigosa de toda a jornada. Cada um deles ajeitou o fardo pesado e o odre de água que lhe cabia e, dando as costas para a luz que cobria as terras de fora, mergulhou na floresta.” (TOLKIEN, 2019, p. 163).

No livro do *Hobbit*, também são encontradas as dificuldades enfrentadas na floresta. Durante sua jornada através dela, a comitiva percebia que as próprias árvores “[...] se inclinavam na direção deles e escutavam.” (TOLKIEN, 2019, p. 164), guiando os viajantes para caminhos que os levam à perdição, trilhados pela própria floresta. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 439), esse lugar tem o poder de consumir aqueles que se aventuram por seus caminhos, isto é, a vasta floresta devoradora descreve-se em uma extensa literatura inspirada pelas matas selvagens, a selva-mãe. Além disso, numa perspectiva simbólica, essa região é ainda vista como o domínio dos seres malignos, conforme descrito por Meletínski (2002, p. 148): “O herói realiza seus feitos fora de casa, na estrada-caminho, sendo que os elementos com que ele vai cruzando isoladamente estão marcados mitologicamente (a floresta como lugar de seres demoníacos, o mundo superior e inferior etc)”.

Segundo Von Franz (1990, p. 111), a floresta⁶⁰, assim como o mar, é um símbolo do inconsciente. Enquanto Odisseu enfrenta sua jornada no mar, é importante ressaltar que esse ambiente marítimo é retratado como um espaço de transformação e renascimento, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 592). No entanto, para alcançar essa etapa de renovação, o herói deve confrontar os monstros que habitam as profundezas, ou seja, as

⁶⁰ A floresta é a ligação do herói com as regiões cósmicas, mundo metafísico.

imagens que representam o subconsciente. Observemos um pouco da atmosfera deste ambiente descrito por Tolkien:

Havia ruídos esquisitos também, grunhidos, remexidos e zunidos nos arbustos e em meio às folhas, que formavam uma pilha de espessura interminável em certos lugares do chão da floresta; mas o que estava fazendo os ruídos ele não conseguia ver. As coisas mais nojentas que viam eram as teias de aranha; teias escuras e densas, com fios extraordinariamente grossos, muitas vezes estendidas de árvore a árvore, ou emaranhadas nos galhos mais baixos de ambos os lados deles. [...] mas o hobbit, que gostava de tocas como um lugar para construir casas, mas não no qual passar dias de verão, sentiu que estava sendo sufocado lentamente (TOLKIEN, 2019, 164-165).

Podemos observar quando o hobbit e os anões adentraram a Floresta das Trevas, as árvores e as teias constantemente obstruíam seus caminhos, conduzindo-os para o coração da floresta, em vez de guiá-los para fora dela. Essa floresta possuía um poder enfeitiçador, capaz de fazer com que eles perdessem a noção do tempo e do senso de realidade, levando-os a acreditar que nunca conseguiriam sair dali, como evidenciado na passagem a seguir:

[...] conforme os dias seguiam aos dias, e, ainda assim, a floresta parecia exatamente a mesma [...] “Será que não há fim para esta floresta amaldiçoada?”, disse Thorim. [...] “A floresta não acaba nunca e nunca em todas as direções! O que será que vamos fazer? [...] Ele acordou de repente e se sentou, coçando a cabeça. Não conseguia entender onde estava de modo algum, nem por que se sentia tão faminto; pois tinha esquecido tudo o que acontecera [...] (TOLKIEN, 2019, 166-173).

Em um determinado momento, Bilbo e a Companhia de Thorin se deparam com uma família de cervos: “[...] apareceram alguns cervos brancos, uma fêmea e filhotes tão alvos e nêveos quanto o macho fora escuro. [...] Os cervos se viraram e desapareceram nas árvores tão silenciosamente quanto tinham vindo [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 170). Enfrentando escassezes de suprimentos alimentares, o grupo inicialmente considerava caçar os cervos para saciar sua fome. No entanto, desconheciam o verdadeiro propósito da aparição daquelas criaturas naquela região da floresta. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 223-224), o cervo é um símbolo poderoso que representa os ciclos de crescimento e renascimento. Além disso, o cervo também é reconhecido como um portador da luz e um anunciador da chegada da claridade do dia. Seu simbolismo é comparado ao do sol nascente, trazendo consigo a promessa de um novo começo e o renascimento da esperança. Se a caravana tivesse se atentado um pouco, perceberiam que “[...] estavam enfim se aproximando da borda leste da mata e que logo teriam chegado, se conseguissem manter a coragem e esperança [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 170).

Essa breve interação com os cervos reforça a ideia de que a natureza possui uma

sabedoria própria e oferece momentos de respiro em meio aos desafios. Em outras palavras, são oportunidades de amadurecimento do nosso interior diante do perigo, da morte⁶¹.

Além da tenebrosidade ofertada pela floresta, há outras provações de grande importância, como o confronto com as aranhas. O trecho a seguir descreve a cena na qual Bilbo é pego de surpresa por um ser aracnídeo, criatura que consome a vida daqueles que se aventuram em seus domínios:

Então a grande aranha, que estava ocupada amarrando-o enquanto ele cochilava, veio por trás e o atacou. Só conseguia ver os olhos daquela coisa, mas podia sentir suas pernas peludas conforme ela se esforçava para enrolar seus fios abomináveis ao redor dele. Foi sorte Bilbo ter recuperado os sentidos a tempo. Logo não teria sido capaz de se mexer de modo algum. Do jeito que foi, precisou lutar desesperadamente antes de se livrar. Bateu na criatura com as mãos — ela estava tentando envenená-lo para mantê-lo quieto, como as aranhas pequenas fazem com moscas —, até que se lembrou de sua espada e a sacou. Então a aranha pulou para trás, e ele teve tempo de cortar a teia em volta de suas pernas. [...] Bilbo veio contra ela antes que pudesse desaparecer e enfiou sua espada bem nos olhos da aranha. Então ela enlouqueceu e pulou e dançou e esticou as patas em sacudidas horríveis, até que ele a matou com outro golpe [...] De algum modo, matar a grande aranha, totalmente sozinho e a sós no escuro, sem a ajuda do mago ou dos anões ou de mais ninguém, fez uma grande diferença para o Sr. Bolseiro. Sentia-se uma pessoa diferente, e muito mais feroz e ousada, apesar do estômago vazio [...] (TOLKIEN, 2019, p. 178- 179).

A criatura aracnídea estabelecia seu lar na floresta, tornando-a seu domínio. Essa característica é de extrema relevância, uma vez que o ambiente carrega consigo um significado profundo e complexo, como vimos. Ao adentrar nesse local, Bilbo, assim como outros aspirantes a heróis, embarcou numa jornada de confronto que o conduziu a uma transformação profunda. O embate com a aranha representou um desafio do qual ele emergiu completamente alterado, não apenas fisicamente, mas também em termos de sua trajetória pessoal como herói. Além disso, Bilbo recorreu ao artefato mágico adquirido na caverna dos trols — Ferroada, que se trata de uma espada ancestral fabricada pelos Altos Elfos do Oeste. Após isso, ele ajuda os anões um por um e, depois partem, dando continuidade a busca pelo tesouro.

A floresta, com sua atmosfera sombria onde apenas um raio de luz penetra, assemelha-se a uma caverna⁶². Essa semelhança nos remete à obra *A República* de Platão, em particular ao mito da caverna, em que esse local está relacionado à ignorância, à obscuridade dos sentidos e à conformidade com as aparências. Para se libertar dessas limitações, é necessário buscar a luz da verdade.

⁶¹ Além disso, é a marca da mudança de *status* do herói. O cervo representa a renovação do herói, seu crescimento no processo de individuação e a sua reintegração ao mundo físico.

⁶² Nesse contexto, a caverna e a floresta é o mundo do inconsciente, dos domínios do inconsciente.

No contexto do *Hobbit*, Bilbo precisou, como um dever heroico, adentrar o mundo subterrâneo, a fim de surgir como um novo ser. É interessante observar que esse ambiente é habitado por uma aranha, cuja presença alegoricamente pode significar um barqueiro que transporta os vivos ao reino dos mortos. A aranha é uma consumidora de vidas, e sua moradia é um lugar escuro e sombrio. Nesse ambiente, o protagonista se envolve em uma guerra de vida e morte contra essa terrível criatura. Chevalier e Gheerbrant (2018) exploram detalhadamente a íntima conexão entre a representação da aranha e o término da existência, conforme mencionado a seguir:

A aranha torna-se às vezes, símbolo da alma ou um animal psicopompo. Entre os povos altaicos da Ásia Central e da Sibéria, principalmente, representa a *alma liberada do corpo*. Entre os muiscas da Colômbia, quando ela própria não é a alma, é quem transporta ao longo do rio, num barco feito com sua teia, as almas dos mortos que devem ir para o Inferno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 72, grifo do autor).

Além disso, podemos fazer uma conexão entre essa ida ao inferno e o momento em que Odisseu se vê obrigado a descer ao Hades, haja vista que precisa das orientações do adivinho cego Tirésias sobre como retornar para casa. Assim como Bilbo, o herói de mil ardis, Odisseu, também teve que enfrentar essa ida ao submundo, adentrando as profundezas do inconsciente e enfrentando a morte. Ele adquire conhecimento sobre o destino de outros heróis, obtém conselhos valiosos para sua própria jornada e reconhece a efemeridade da vida humana. Essa experiência no Hades desempenha um papel importante em sua evolução como herói e contribui para seu amadurecimento ao longo do percurso. Vejamos esta passagem nos versos a seguir:

“A alma chegou, afinal, do Tebano adivinho Tirésias,
com cetro de ouro na mão; conheceu-me e me disse o seguinte:
“Filho de Laertes, de origem divina, Odisseu engenhoso,
por que motivo, infeliz, a luz clara do Sol desprezaste
e vieste aqui ver os mortos e a triste região em que habitam?
Mas, para o lado do fosso retira-te e a espada recolhe,
para que eu possa do sangue provar e dizer-te a verdade.’[...]
‘Andas em busca do doce regresso, Odisseu preclaríssimo [...]’
Mas, apesar dos trabalhos, à pátria hás de ir ter estremada,
se conseguires refrear a cobiça e a dos teus companheiros,
quando chegar teu navio, de sólida e bela feitura,
à ilha Trinácia, fugindo da sanha das ondas violentas,
onde hás de ver nas pastagens as vacas e pingues ovelhas
de Hélio que tudo discerne e que todas as coisas escuta.
Se nenhum mal lhes fizerdes, cuidando somente da volta,
posto que muitos trabalhos tenhais, ainda haveis de ver Ítaca [...]’ (HOMERO, 2015,
p. 124-125, grifo do autor)⁶³

⁶³ Canto XI, 90-100-110.

Quando consideramos uma interpretação simbólica da representação espacial por onde o personagem Bilbo e a Companhia de Thorin passam, é notável a relevância atribuída à floresta, como pudemos verificar, e à montanha no contexto mítico e religioso. Conforme Von Franz (1990, p. 112), a montanha está associada à figura da Deusa-Mãe e, por estar próxima dos céus, é um local propício para revelações, tal como a transfiguração de Cristo. Ademais, podem também estar associados aos símbolos do centro⁶⁴, conforme descrito por Cavalcanti (2008, p. 12): “[...] o lugar no qual o homem pode reconhecer a sua verdadeira identidade e recuperar a consciência de sua unidade com o universo e com Deus, libertando-se do sentimento de alienação e isolamento”.

Após uma longa jornada repleta de perigos e desafios, Bilbo e os anões finalmente alcançam a imponente Montanha Solitária. No entanto, a entrada para o interior da montanha, que guarda os tesouros guardados pelo dragão Smaug, permanece inacessível para eles. A frustração toma conta do grupo quando percebem que não conseguem desvendar o segredo da entrada secreta. Esse momento representa um obstáculo significativo para Bilbo e os anões, pois a entrada da montanha simboliza a passagem para a riqueza e a esperança de recuperar o reino perdido dos anões. No entanto, a falta de conhecimento e habilidade impede que eles alcancem seus objetivos imediatamente. Sabendo-se que Bilbo não é mais o mesmo hobbit do Condado, não desiste tão fácil e encontra uma maneira de superar este obstáculo ao decifrar o enigma da porta, estando pronto, portanto, de passar para a próxima fase da jornada:

A entrada que eles tinham achado não podia ser vista de baixo por causa da altura da encosta, nem de longe, porque era tão pequena que parecia uma fenda escura e nada mais. [...] Nenhum sinal havia de dobradiça ou lintel ou soleira, nem sinal algum de ferrolho ou aldraba ou fechadura; contudo, não tinham dúvida de que haviam encontrado a porta, afinal. Bateram nela, fizeram força e empurraram, imploraram que se movesse, pronunciaram fragmentos truncados de feitiços de abertura, e nada se mexeu. [...] Os outros que estavam ocupados com o segredo da porta, não tiveram mais sucesso. Estavam ansiosos demais para se preocupar com as runas ou as letras-da-lua [...] De repente, Bilbo entendeu. Esquecendo totalmente o perigo, ficou de pé na plataforma e chamou os anões, gritando e acenando. [...] quando a esperança deles estava no nível mais baixo, um raio vermelho do sol escapou feito um dedo através de um rasgo nas nuves. [...] Nesse momento, todos empurraram juntos e, devagar, uma parte do paredão de rocha cedeu. Longas aberturas retas apareceram e alargaram-se (TOLKIEN, 2019, p. 230-235).

⁶⁴ Segundo Ribeiro (2017, p. 56), nas perspectivas junguianas, o centro representa a integralidade do ser humano, sendo denominado como *self* ou Si-mesmo.

Conforme muitos estudiosos apontam, a conquista da montanha está intrinsecamente ligada ao processo de autodescoberta. Ao alcançar o topo, o herói se aproxima de sua essência interior, adquirindo um nível de sabedoria que desencadeia o desenvolvimento pleno de suas capacidades. Segundo Jung (2016, p. 276), esse processo de transcendência “[...] representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo. Fornecem os meios pelos quais os conteúdos do inconsciente podem penetrar no consciente, e são também, eles próprios, uma expressão ativa desses conteúdos”. Todavia, ainda há mais desafios pela frente, como o confronto com o dragão, que está na parte inferior da montanha — um dos momentos mais emblemático na trajetória do herói.

No momento em que a tarefa de enfrentar o temível dragão Smaug e recuperar a Pedra Arken é apresentada, Bilbo Bolseiro é escolhido como o corajoso encarregado dessa perigosa missão. A decisão de confiar a ele essa responsabilidade recai sobre seus ombros de forma inesperada, uma vez que Bilbo, um pacato hobbit, não era considerado um herói em potencial. No entanto, o sábio Gandalf e os outros membros da companhia reconheciam nele qualidades únicas que o tornavam apto para tal tarefa, afinal este sempre foi o motivo final pelo qual Bilbo fora escolhido para participar da comitiva.

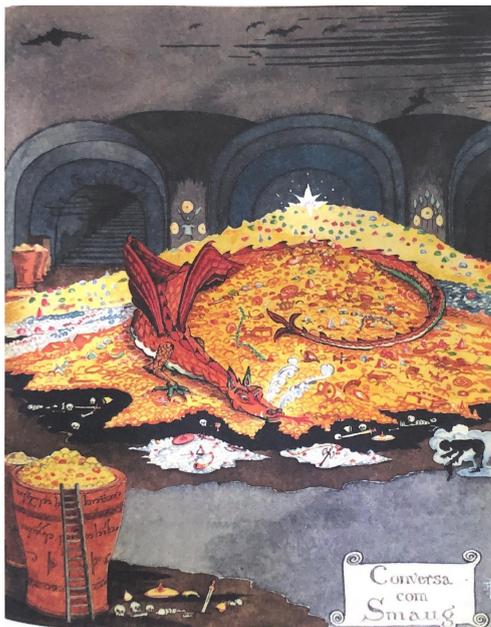
“⁶⁵Agora é o momento em que o nosso estimado Sr. Bolseiro, que provou ser um bom companheiro em nossa longa estrada e um hobbit cheio de coragem e versatilidade [...] é o momento em que ele deve realizar o serviço pelo qual foi incluído em nossa Companhia; agora é o momento em que ele deve fazer jus à sua Recompensa.” [...] Estava tremendo de medo, mas seu rostinho parecia determinado e duro. Já era um hobbit muito diferente daquele que tinha fugido do Bolsão [...] (TOLKIEN, 2019, p. 236-238).

No contexto da obra do *Hobbit*, o encontro de Bilbo com o dragão Smaug pode ser interpretado como uma representação simbólica da batalha pela libertação⁶⁶. Na mitologia e nos contos de fadas, o dragão é frequentemente retratado como um poderoso símbolo da sombra, do mal, representando os aspectos mais obscuros e temíveis do inconsciente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 349). Isso significa que o dragão personifica os medos, as paixões reprimidas, os instintos primitivos e os desafios enfrentados pelo indivíduo. Observemos a imagem abaixo:

Figura 4 – O dragão Smaug

⁶⁵ Aspas do autor.

⁶⁶ De acordo com a perspectiva de Jung (2008, p. 213), a batalha pela libertação é um aspecto essencial do processo de individuação, representa a luta interna entre os elementos conscientes e inconscientes da personalidade, visando alcançar um estado de equilíbrio e plenitude.



Fonte: Tolkien (2019, p. 247)

Ao se deparar com o dragão, Bilbo enfrenta não apenas um confronto físico, mas também um confronto psicológico e emocional. A interação entre Bilbo e Smaug pode ser vista como um jogo de ideias, uma batalha de inteligência e perspicácia. Bilbo precisou usar sua astúcia, criatividade e coragem para desafiar e superar o poder opressor do dragão:

[...] Bilbo não era tão ignorante assim no conhecimento dos dragões e, se Smaug esperava conseguir que ele chegasse mais perto tão facilmente, ficou desapontado. “Não, obrigado, ó, Smaug, o Tremendo!”, respondeu o hobbit. “Não vim pelos presentes. Só desejava dar uma olhada no senhor e ver se era verdadeiramente tão grande quanto as histórias dizem. Não acreditava nelas.” “Acredita agora?”, disse o dragão, algo lisonjeado, ainda que não acreditasse em uma palavra daquilo. “Verdadeiramente, canções e histórias ficam muitíssimo aquém da realidade, ó, Smaug, a Primeiríssima e Maior das Calamidades”, respondeu Bilbo. “Você tem boas maneiras para um ladrão e um mentiroso”, disse o dragão. “Parece estar familiarizado com o meu nome, mas não pareço me lembrar de ter farejador você antes. Quem é e de onde vem, se é que posso perguntar?” “Pode, de fato! Eu venho de baixo da colina, e sob as colinas e acima das colinas minhas trilhas me levam. E através do ar. Sou aquele que caminha sem ser visto.” “Assim posso bem crer”, disse Smaug, “mas esse dificilmente é seu nome normal.” “Sou o descobridor-de-pistas, o cortador-de-teias, a mosca que a ferroa. Fui escolhido por causa do números da sorte.” “Títulos adoráveis!”, ironizou o dragão. “Mas números da sorte nem sempre são sorteados.” “Sou aquele que enterra seus amigos vivos, e os afoga, e os arranca vivos de novo d’água. Vim de um bolsão, mas não me enfiaram em nenhuma bolsa.” “Esses aí não me soam tão dignos de crédito, debochou Smaug. “Sou o amigo de ursos e o hóspede de águias. Sou o Ganhador-do-Anel e o Portador-da-Sorte; e sou Cavaleiro-de-barril”, disse Bilbo, começando a gostar das suas próprias adivinhas. “Assim é melhor!”, disse Smaug. “Mas não deixe sua imaginação sair correndo por aí!” (TOLKIEN, 2019, p. 246).

A batalha com o dragão simboliza a confrontação e a superação dos aspectos mais sombrios da psique. Conforme Jung (2016, p. 214) afirma, “A batalha entre o herói e o dragão

é a forma mais encontrada desse mito e mostra claramente o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências regressivas.”. Nesse sentido, a interação entre Bilbo e Smaug revela uma dinâmica na qual o dragão reforça as características sombrias do protagonista, como orgulho, soberba e prepotência em seus discursos sobre suas próprias conquistas. No entanto, há um momento em que a personalidade de Bilbo se eleva, quando ele faz referência ao batismo e utiliza a simbologia da água. Essa alusão ao renascimento, a um morrer para a vida prévia e um renascer para uma nova existência, como descreve Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 15), mostra uma transformação interior que escapa à compreensão do dragão. Nesse ponto, ocorre o triunfo do ego sobre as forças repressivas mencionadas pelo psicanalista Jung (2016). Embora não seja o hobbit Bilbo quem matou o dragão, foi ele quem matou os conteúdos obscuros de seu inconsciente.

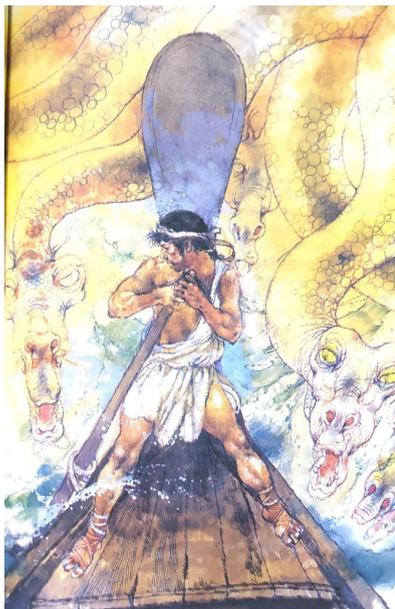
De maneira similar, podemos explorar a experiência de Odisseu ao enfrentar o monstro Cila em alto mar, como um exemplo da batalha pela libertação proposta por Jung. Assim como Bilbo e o dragão, esse encontro representa a confrontação e a superação dos aspectos sombrios da psique do herói Odisseu.

Enquanto o olhar para ali dirigíamos, cheios de espanto,
seis companheiros do fundo da côncava nave arrancou-me
Cila, entre todos os mais distinguidos em força e no braço.
Quando a cabeça de novo volvi para a célere nave
e para os sócios, por cima de mim percebi que agitavam
as mãos e os pés, a chamar por meu nome com voz angustiosa [...] (HOMERO,
2015, p. 140)⁶⁷.

Confirmamos a ilustração deste confronto:

Figura 5 – Cila, a serpente

⁶⁷ Canto



Fonte: Homero (2019, p. 79)

Cila, uma serpente com suas várias cabeças que devoram os marinheiros, personifica o lado sombrio de Odisseu. Vale mencionar que Jung (2016, p. 125) explica que o termo grego para dragão (*drakon*) tem o significado de serpente. Ao se deparar com ela, Odisseu precisa encontrar a coragem e a sabedoria necessárias para enfrentar seus próprios medos e impulsos negativos. Essa batalha interna é um reflexo da luta do herói contra as tendências regressivas e destrutivas presentes em sua própria mente, conforme aborda o psicanalista. Sendo assim, bem como Bilbo, Odisseu passa por um processo de transformação interior ao enfrentar seu próprio monstro. Eles emergem dessas experiências com um maior autoconhecimento, um sentido renovado de propósito e uma compreensão mais profunda de si.

Após receber o chamado para a aventura, aceitar o desafio, cruzar o limiar e enfrentar uma série de provações árduas, o herói finalmente alcança a etapa culminante de sua jornada. Nesse estágio, o aventureiro é recompensado com algo de grande importância, que pode se manifestar de várias maneiras: pode ser o casamento com a princesa, simbolizando a união e a realização do amor; um tesouro valioso, como joias preciosas, representando riqueza e abundância material, ou algo mais abstrato, como um valor espiritual que traz significado e propósito à vida do herói. A recuperação do Santo Graal é outro exemplo emblemático dessa recompensa. Vejamos as ideias de Campbell sobre essa fase final da jornada épica:

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer

os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos (CAMPBELL, 1997, p. 114).

Conforme apontado pelo mitólogo, a recompensa é como uma bênção concedida ao herói em reconhecimento aos esforços empreendidos ao longo de sua jornada. A maneira como essa recompensa se manifesta varia segundo o tipo de aventura vivenciada pelo indivíduo, mas é um elemento essencial em todas as narrativas maravilhosas de natureza heroica. Lembremos, por exemplo, de Ulisses recompensado ao recuperar seu reino e ser reunido com sua esposa e filho.

No que se refere ao *Hobbit*, tal recompensa se manifesta na forma do tesouro, que foi prometido a Bilbo por Gandalf. Embora Bilbo sempre tenha tido conhecimento de seu papel na conquista das riquezas, ele aceitou apenas o que lhe era devido, mostrando, portanto, o desapego aos bens materiais: “No fim, quis levar apenas duas arcas pequenas, uma cheia de prata e a outra cheia de ouro, do tipo que um só pônei forte conseguiria carregar. “Isso será o máximo que consigo transportar.”, disse ele.” (TOLKIEN, 2019, p. 311, grifo do autor).

Como podemos observar ao longo de nossa análise, o herói de Tolkien, assim como o herói de Homero, atravessa todas as fases do arquétipo. De maneiras distintas, ambos atenderam ao chamado, enfrentaram provações e alcançaram seu destino. Apesar das diferenças individuais, é possível identificar um objetivo comum entre eles: a busca pela libertação.

Para Propp (2006, p. 51), em *A morfologia do conto maravilhoso*, essa fase final da aventura pode ser chamada de restauração do dano. No caso do *Hobbit*, o dano principal seria a perda da liberdade dos povos da Cidade do Lago, de Valle, de Thorim e dos anões, principalmente a de Bilbo Bolseiro, causada pelas ações de Smaug. A obtenção da liberdade seria, nesse sentido, o objetivo almejado pelo qual a Comitiva dos anões deveria batalhar.

Na fase final da aventura, o retorno ao lar é um elemento essencial que completa o ciclo do herói. Esse retorno é parte integrante de uma tradição literária acolhedora, que celebra a beleza do amor ao lar e que, de acordo com o filósofo Roger Scruton (2012, p. 129) “[...] compreende as nossas ligações mais profundas e contagia as emoções morais, estéticas e espirituais que transfiguram o nosso mundo, criando, em meio às emergências, um abrigo capaz de amparar as futuras gerações”.

Podemos observar essa temática do retorno em diversas obras da literatura ocidental. Um exemplo significativo é a *Odisseia*, obra que também faz parte do nosso *corpus*, em que a história do herói só adquire sentido pleno quando ele volta para casa após a Guerra de Troia.

Da mesma forma, na literatura medieval, os guerreiros partem para batalhas heroicas, mas sempre retornam, pois estão enraizados em uma tradição e buscam deixar um legado para as gerações futuras. É por isso que o subtítulo do livro do *Hobbit* é “Lá e De Volta Outra Vez”, representando uma jornada de ida e retorno.

Sendo assim, o retorno de Bilbo para o Condado marca o fim de sua jornada épica e o início de uma nova fase em sua vida. Depois de todas as aventuras vividas ao longo da busca pelo tesouro e sua participação na derrota de Smaug, o hobbit retorna à tranquilidade e à familiaridade de sua terra natal:

Como todas as coisas chegam a um fim, até mesmo esta história um dia chegou, afinal, quando ficou à vista deles o país onde Bilbo tinha nascido e se criado, onde as formas da terra e das árvores eram tão conhecidos dele quanto suas mãos e os dedos de seus pés. Chegando a um ponto elevado, ele conseguiu ver sua própria Colina na distância e parou de repente e disse:

*Estradas sempre avante vão
Por floresta e por solar,
Cruzam gruta e escuridão
E rios que não vão pro mar;
Passam por neve e geada,
Varam relva e rocha nua,
Alcançam de junho a florada
E até as montanhas na lua.
Estradas sempre avante vão,
Cobrem-nas astros a brilhar,
Até que os pés que longe estão
Fazem o retorno ao lar.*

*Olhos que viram fogo e espada
E horror nos salões de pedra
Fitam de novo a terra amada,
Colinas onde a hera medra* (TOLKIEN, 2019, p. 319-320, grifo do autor).

Na passagem acima, o Sr. Bolseiro descreveu muito bem os seus sentimentos e experiências em relação ao percurso percorrido nesta aventura. Conforme Tolkien (2019, p. 320), “Gandalf olhou para Bilbo. 'Meu caro Bilbo!', disse ele. 'Alguma coisa mudou em você! Você não é mais o mesmo hobbit de antes'. No entanto, mesmo retornando à segurança e ao conforto do Bolsão, Bilbo não é mais o hobbit que partiu em sua jornada, como pudemos verificar. Sua experiência transformou-o, proporcionando-lhe uma visão mais ampla do mundo e uma sabedoria adquirida por meio das provações enfrentadas. Embora tenha passado por mudanças, Bilbo pode compartilhar suas histórias e as lições aprendidas com aqueles ao seu redor. Ele se torna uma figura respeitada e admirada, capaz de inspirar outros hobbits a buscar novas experiências e a desafiar os limites de suas vidas confortáveis.

Em síntese, a obra do *Hobbit* e a *Odisseia* compartilham uma profunda relação no que diz respeito ao arquétipo do herói. Tanto Bilbo Bolseiro quanto Odisseu passaram por um trajeto heroico marcado por desafios, provações e transformação pessoal. Eles enfrentaram

obstáculos representados por criaturas míticas e maravilhosas, confrontaram suas próprias sombras e descobriram aspectos ocultos de si mesmos. Além disso, ambos vivenciaram um processo de autorrevelação, onde encontraram sua verdadeira identidade e potencialidades.

A jornada do herói em ambas as obras revela a importância do autoconhecimento, do enfrentamento dos medos e da busca pela libertação interior. Por meio desses relatos, portanto, é possível compreender a universalidade do arquétipo do herói, presente em diferentes culturas e épocas, e como ele nos inspira a enfrentar nossos próprios desafios, a descobrir nossa verdadeira essência e a buscar a superação de limites em busca de um maior significado e realização.

3.4 O arquétipo do sábio: Gandalf e Atenas

O arquétipo do Velho Sábio é uma figura recorrente na mitologia, na literatura e nas narrativas populares ao longo da história. Ele representa a sabedoria, o conhecimento profundo e a experiência acumulada ao longo dos anos. Além disso, é frequentemente retratado como um mentor, conselheiro ou guia espiritual para o herói em sua jornada. Sobre isso, Jung (2000) o define como:

O mago é sinônimo do velho sábio, que remonta diretamente à figura do xamã na sociedade primitiva. Como a alma, ele é um daimon imortal que penetra com a luz do sentido a obscuridade cóptica da vida. Ele é o iluminador, o professor e mestre, um psicopompo (guia das almas) de cuja personificação nem NIETZSCHE, o “destruidor das tábuas da Lei”, pôde escapar (JUNG, 2000, p. 46, grifo nosso).

Gandalf, o personagem icônico criado por J.R.R. Tolkien na obra do *Hobbit*, personifica de forma notável o arquétipo do Sábio, proposto pelo teórico psicanalista. Gandalf, o Cinzento, é um mago poderoso e enigmático, cuja presença traz sabedoria e orientação aos personagens principais, especialmente Bilbo Bolseiro. Ele também é um guia espiritual e mentor para Bilbo e os demais membros da Companhia dos Anões. Ele possui um vasto conhecimento sobre o mundo e suas criaturas, bem como uma compreensão profunda dos desafios que os heróis enfrentam em sua jornada. Gandalf desempenha um papel crucial ao encorajar Bilbo a embarcar em sua aventura, reconhecendo o potencial oculto do hobbit e acreditando em sua capacidade de superar obstáculos.

O arquétipo do sábio se manifesta de maneira concreta na jornada do herói, desempenhando o papel de convocador para a missão, além de ser um auxiliar mágico, como pontua Campbell (1997, p. 30). Podemos encontrar um exemplo desse papel no personagem

bíblico Moisés, que convidou as pessoas a segui-lo através do mar e do deserto. De forma semelhante, observamos essa dinâmica quando o mago Gandalf se dirige ao Condado com o objetivo de persuadir Bilbo a aceitar sua vocação, como bem pontuamos no início da análise do arquétipo do herói.

É digno de nota que o mago Gandalf emprega certas estratégias para persuadir Bilbo a embarcar na aventura. Consciente do apego de Bilbo às suas posses materiais, o mago traz os anões, sem o conhecimento do hobbit, para um encontro em sua casa durante o chá da tarde. Esse momento se revela desafiador para Bilbo, uma vez que os anões mexem em sua mobília, consomem grande parte de sua comida e assim por diante. Essas circunstâncias contribuem para romper o apego que Bilbo tem em relação às coisas materiais, removendo assim os obstáculos que o impediam de embarcar nessa jornada.

[...] “Sinto tanto por fazê-lo esperar!”, já ia dizendo, quando viu que não era Gandalf de jeito nenhum. Era um anão com uma barba azul enfiada num cinto dourado e olhos muito brilhantes debaixo de seu capuz verde-escuro. Assim que a porta se abriu foi entrando, exatamente como se estivesse sendo esperado. [...] E o que você faria se um anão não convidado aparecesse e pendurasse suas coisas no seu corredor sem uma só palavra de explicação? [...] Não fazia muito tempo que estavam à mesa, de fato mal tinham chegado ao terceiro bolo, quando veio outro toque ainda mais alto da campainha. “Com licença!”, disse o hobbit, e lá se foi para a porta. “Então você chegou aqui afinal!” Isso era o que ia dizer a Gandalf dessa vez. Mas não era Gandalf. Em vez dele, havia um anão que parecia muito velho na soleira, com uma barba branca e um capuz escarlate; e também ele pulou para dentro assim que a porta abriu, como se tivesse sido convidado. [...] Bilbo saiu correndo pela passagem, muito bravo e totalmente desorientado e desacorçoado — essa era a quarta-feira mais desagradável de que conseguia se lembrar. Abriu a porta com um tranco, e eles todos caíram para dentro, um em cima do outro. Mais anões, quatro mais! E lá estava Gandalf atrás deles, apoiando-se em seu cajado e rindo (TOLKIEN, 2019, p. 32-35).

Além de convocar o herói, o mago também desempenha o papel de ajudante em momentos cruciais. Nas obras literárias de todo o mundo, esse auxiliar pode se apresentar de várias maneiras, como um eremita, um pastor ou um barqueiro que guia almas. Quanto às diferentes manifestações do auxiliar, Campbell observa:

Não é tão incomum que o ajudante sobrenatural assuma a forma masculina. Nos contos de fadas, pode se tratar de algum ser que habite a floresta, algum mágico, eremita, pastor ou ferreiro, que aparece para fornecer os amuletos e o conselho de que o herói precisará. As mitologias mais elevadas desenvolvem o papel na grande figura do guia, do mestre, do barqueiro, do condutor de almas para o além (CAMPBELL, 1997, p. 40-41).

No caminho de Bilbo, Gandalf desempenha o papel de guia principal pela Terra-Média. Por outro lado, Gandalf confere a Bilbo a responsabilidade de buscar o tesouro e

permanece presente em todo o percurso do hobbit, oferecendo orientação quando necessário. Quando o aspirante a herói está em apuros, Gandalf usa o seu poder e sabedoria para livrá-lo. Vale ressaltar o episódio em que Bilbo e os anões são capturados pelos trols gigantes. Nesse momento, Gandalf demonstra sua grande sabedoria e perspicácia, utilizando frases astutas para confundir os gigantes:

“Não adianta assar êis agora, ia levar a noite inteira”, disse uma voz. [...] “Não adianta cozinhar eles! A gente num tem água, e o poço tá longe e tudo mais”, disse uma voz. [...] “Em cima de quem a gente senta primeiro?”, disse a voz. [...] “Que mané amarela, é o de meia cinza”, disse uma voz parecida com a de William. [...] “Que o amanhecer os leve e de vocês faça pedra!”, disse uma voz que soava com a de William. Mas não era. [...] “Excelente!”, disse Gandalf, enquanto saía detrás de uma árvore e ajudava Bilbo a descer de um arbusto espinhento. Então Bilbo entendeu tudo. Tinha sido a voz do mago que mantivera os trols batendo boca e brigando, até que a luz do sol veio e pôs fim a eles (TOLKIEN, 2019, p. 65-67).

O velho sábio também é geralmente retratado como alguém que vive em isolamento, afastado da sociedade, em busca de um entendimento mais profundo do mundo e de si mesmo. No *Hobbit*, muitas vezes, Gandalf se afasta da Companhia de Thorin para analisar os caminhos futuros e garantir o fornecimento de suprimentos essenciais para a jornada. Ele utiliza seu discernimento para explorar o ambiente, traçar estratégias e garantir que a Companhia esteja preparada para os desafios que virão, como podemos observar abaixo:

“Para onde você tinha ido, se é que posso perguntar?”, disse Thorin a Gandalf enquanto cavalgam. “Fui olhar adiante”, disse ele. “E o que o trouxe de volta na hora exata?” “Olhar para trás [...] Fui espionar nossa rota. Ela logo vai se tornar perigosa e difícil. Além disso, também estava ansioso sobre como reabastecer nosso pequeno estoque de provisões [...] (TOLKIEN, 2019, p. 69, grifo do autor).

Essas ausências proporcionavam oportunidades para que o hobbit Bilbo assumisse a liderança e demonstrasse sua coragem e habilidades. Essas ausências do mago eram estratégicas, permitindo que Bilbo enfrentasse desafios e tomasse decisões importantes por conta própria. Esta é a função do mago, como define Jung (2016, p. 197-198), cultivar na pessoa a consciência de si mesma, isto é, o reconhecimento de suas próprias habilidades e limitações, a fim de capacitá-la para enfrentar os desafios difíceis que inevitavelmente surgirão ao longo da vida.

Gandalf também prestou assistência crucial na situação em que Bilbo e os anões foram capturados pelos gobelins. Ele agiu como um guerreiro destemido, lutando ao lado deles e usando sua magia para garantir sua sobrevivência. Sua presença e habilidades foram fundamentais para superar esse momento desafiador e garantir a continuidade da jornada da

Companhia. Observemos:

De repente uma espada brilhou com luz própria. Bilbo a viu atravessar o corpo do Grande Gobelim enquanto ele estava de pé, todo confuso em meio à sua fúria. [...] “Sigam-me rápido!”, disse uma voz bravia e baixa [...] Uma luz pálida estava guiando o grupo. “Mais rápido, mais rápido!”, disse a voz. [...] Então Gandalf acendeu seu cajado. É claro que era Gandalf, mas num momento daqueles estavam ocupados demais para perguntar como ele tinha chegado lá (TOLKIEN, 2019, p. 91).

Depois de escaparem da caverna dos goblins, Gandalf e a comitiva seguiam adentrando a floresta em busca de segurança. No entanto, eles foram perseguidos pelos wargs e, diante dessa ameaça, Gandalf e os demais encontram refúgio temporário ao subirem nas árvores. Essa estratégia de se abrigar nas alturas demonstra a astúcia do mago e sua capacidade de encontrar soluções improvisadas para proteger o grupo.

Juntou as enormes pinhas que havia nos galhos da árvore. Então ateou um fogo azul brilhante numa delas e a lançou zunindo no meio do círculo de lobos. A pinha acertou um deles no lombo, e imediatamente sua pelagem desalinhada pegou fogo, e ele se pôs a pular de lá para cá, ganindo horrivelmente. Então Gandalf jogou outra e mais outra, uma em chamas azuis, uma em chamas vermelhas, outra em chamas verdes. Elas explodiram no chão no meio do círculo e soltaram faíscas coloridas e fumaça. [...] Os anões e Bilbo gritaram e aplaudiram (TOLKIEN, 2019, p. 127).

As orientações de um sábio são sempre dignas de confiança. Quando optamos por ignorá-las, corremos o risco de enfrentar sérias consequências. Ao longo da jornada, encontramos momentos em que Bilbo lamenta não ter seguido os conselhos de Gandalf: “Ouviram sua voz chegar fraca: ‘Adeus! Sejam bonzinhos, cuidem-se — e NÃO SAIAM DA TRILHA!’” (TOLKIEN, 2019, p. 163, grifo do autor). Estas lamentações refletem a compreensão de que suas ações precipitadas ou imprudentes resultaram em situações desfavoráveis, como a que ele passou na floresta das aranhas. Fica evidente a importância de ouvir e valorizar a sabedoria daqueles que possuem um conhecimento mais profundo e experiente. Vemos isso quando o hobbit diz que: “‘Oh, por que não nos lembramos das advertências de Beorn, e de Gandalf!’”, lamentou. ‘Em que bagunça nós nos metemos agora! Nós! Só queria que fosse mesmo *nós*: é horrível ficar sozinho.’” (TOLKIEN, 2019, p. 179, grifo do autor).

Se nos atermos de forma mais detalhada na obra de Tolkien, veremos um suporte constante do mago para com o hobbit. Todavia, um dos momentos marcantes na relação entre Gandalf e Bilbo é quando o mago acompanha o hobbit de volta para o Bolsão após a aventura. Nesse momento, Gandalf demonstra seu cuidado e apoio contínuo ao herói, garantindo sua

segurança e bem-estar. A presença de Gandalf ao lado de Bilbo simboliza não apenas a amizade entre eles, mas também a importância de um guia sábio e experiente nos momentos de transição e retorno à vida cotidiana, isto é, o auxílio sobrenatural para triunfar sobre as sombras e o ego. Acompanhando Bilbo até sua casa, Gandalf garante que o hobbit seja recebido com respeito e honra, reconhecendo as mudanças que ele passou e a sabedoria adquirida em sua jornada, como exposto no final da subseção anterior.

Semelhante ao personagem Gandalf, tem-se Atena, a deusa grega da sabedoria, estratégia e guerra justa, desempenha um papel fundamental na proteção e orientação de Odisseu durante sua jornada épica de retorno a Ítaca. Como protetora do herói, Atena o auxilia tanto diretamente, assumindo diferentes formas para aconselhá-lo e guiá-lo, como indiretamente, influenciando eventos e pessoas em seu favor. Ela é representada como uma mentora sábia e leal, sempre disposta a intervir para garantir a segurança e o sucesso de Odisseu.

A intervenção inicial de Atena ocorre quando ela inspirou Telêmaco, filho de Odisseu, a empreender a busca por notícias do pai. Posteriormente, Atena dirigiu-se a Ítaca, aparecendo diante de Telêmaco na forma de Mentos, o rei dos Tófios. Durante sua conversa, eles trocaram palavras significativas, na qual Atena aconselhava Telêmaco a iniciar sua busca por informações, começando em Pilo, a cidade de Nestor, e seguindo para Esparta, a cidade de Menelau.

A de olhos glaucos, Atena, a Telêmaco fala, após tê-lo
feito sair de seu quarto de boa e formosa feitura,
mui semelhante a Mentor, na figura exterior e na fala [...] (HOMERO, 2015, p. 35)⁶⁸.

Outrossim, ela também foi responsável por auxiliar Odisseu a escapar da ilha de Calipso. Ela intercedeu em seu nome perante os outros deuses, especialmente Zeus, persuadindo-os a permitir que Odisseu deixasse a ilha e continuasse sua jornada de retorno a Ítaca. Além disso, Atena forneceu orientações estratégicas e apoio a Odisseu, assegurando que ele pudesse navegar em segurança e evitar os perigos que surgissem em seu caminho.

“Zeus, nosso pai, e vós outros, ó deuses eternos e beatos,
que doravante nenhum rei cetrado jamais se revele
nobre, sensato e bondoso, nem cheio de retos desígnios,
mas, ao contrário, só pense austerezas e viva maldades,
pois entre o povo ninguém do divino Odisseu se recorda,
que sobre todos reinou como pai de bondade extremada.
Vive numa ilha jogado, a sofrer indizível martírio,
em o palácio da ninfa Calipso, que à força o tem preso,

⁶⁸ Canto II, 400.

sem que ele possa, por isso, voltar para a terra nativa.
Faltam-lhe naves providas de remos, assim como sócios
que pelo dorso do mar extensíssimo possam levá-lo.
Ora o projeto concebem de o filho querido matar-lhe,
quando de volta estiver, pois à Pilo sagrada e à divina
Lacedemônia viajou, porque novas do pai alcançasse.” (HOMERO, 2015, p. 64)⁶⁹.

No final, com a ajuda de Atena e de seus aliados leais, Odisseu triunfou sobre os pretendentes e retomou o controle de Ítaca. Atena desempenhou um papel fundamental na restauração da ordem e na reconstrução do reino de Odisseu. Sua intervenção divina garantiu que Odisseu pudesse retornar ao seu lugar de direito e restabelecer a paz e a prosperidade em Ítaca.

Sendo assim, o arquétipo do sábio ou do mago desempenha um papel essencial na jornada do herói, oferecendo não apenas conselhos valiosos, mas também inspiração e orientação nos momentos cruciais. Segundo Jung (2000, p. 44), o velho sábio é o mestre superior e protetor, representando o significado preexistente e oculto na vida caótica, sendo o pai da alma. Tanto a presença de Gandalf quanto de Atena foram fundamentais para o crescimento e amadurecimento dos heróis, guiando-os em suas jornadas, ajudando-os a descobrir seus propósitos, superar limitações e alcançar a transformação necessária para o cumprimento de suas missões. Esses sábios representam a fonte de sabedoria e conhecimento que capacita os heróis a enfrentarem seus desafios com coragem e discernimento, e a se tornarem versões mais completas de si mesmos. A presença do arquétipo do sábio é uma poderosa força motivadora e um guia espiritual que ilumina o caminho do herói rumo à sua jornada de autodescoberta e realização.

⁶⁹ Aspas do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das páginas anteriores, buscamos trilhar um caminho extenso e complexo, um caminho que nos expôs a várias possibilidades, porém, escassas foram as portas que nos levaram à saída tão desejada. Optamos por atravessar a porta que nos conduziria à floresta mítica onde muitos se aventuraram. Exploramos a vida de Tolkien e investigamos suas influências literárias, que o capacitaram a criar mundos inimagináveis, cheios de perigos e grandiosidade. Conforme o próprio autor defende, esse mundo de fantasia precisa refletir as realidades do mundo primário, tal como ele se manifesta sob a luz do sol: com alegrias e tristezas, bondade e maldade, salvação e condenação, perigos e aventuras. Também apresentamos as biografias mais conhecidas para melhor compreender o universo que o envolvia.

Após a fase inicial, propusemo-nos a estabelecer um diálogo com alguns pensadores. O objetivo era chegar a um ponto no qual os mitos estudados por eles seriam aplicados na literatura, encontrando essas mesmas características no *legendarium* tolkieniano como uma forma de resgatar os elementos míticos primitivos. Ao nos despedirmos desses pensadores, compreendemos que o conhecimento adquirido com eles nos acompanharia em nossa jornada pelo labirinto da floresta mítica, renovando nossa coragem na busca pela Pedra Arken, nosso tesouro.

Munidos desse aprendizado inicial, poderíamos aprofundar nosso estudo sobre o mundo ao qual nos aventurávamos: a Terra-Média, um lugar subcriado por Tolkien que havíamos adentrado ao escolher nossa primeira porta. Nessa investigação, contamos com a assistência do próprio autor e de seus escritos mencionados anteriormente, para estabelecer uma relação entre a estrutura de fantasia que identificávamos em sua obra e aquela presente nos mitos da mitologia grega, medieval e contemporânea.

No entanto, embora houvesse elementos de fantasia presentes, eles transcendiam o mundo real para adentrar um universo distinto, construído por meio de palavras e imaginação. Nessa jornada, nos deparamos com o primeiro autor a explorar esse contexto, mas suas ideias nos levaram por caminhos diferentes dos que inicialmente planejávamos seguir. Essa percepção nos levou a buscar novas fontes de conhecimento, levando-nos aos autores que seriam nossos guias.

Com eles, compreendemos que essa forma de fantasia, que posteriormente denominaríamos como um gênero específico, ia além das características comuns da literatura

fantástica. Era uma forma de expressão totalmente inovadora em termos de terminologia, abrangendo aspectos que não seriam encontrados na literatura fantástica tradicional. Adquirimos o entendimento de que essa forma de literatura vai além dos limites convencionais, pois é capaz de criar Mundos Secundários por meio da linguagem.

Essa habilidade linguística é tão poderosa que nos permite aceitar plenamente a existência de mundos nos quais o sol pode ser verde, sem questionar essa possibilidade. Além disso, constatamos que as narrativas míticas e de fantasia desempenham um papel fundamental na próxima etapa, especialmente por abraçarem o maravilhoso como um elemento sobrenatural comum: criaturas monstruosas, magia, objetos poderosos, seres encantados e assim por diante.

Por fim, ao alcançarmos a Montanha Solitária, deparamo-nos com uma trilha sinuosa. O clima tempestuoso e o vento gélido, capaz de tocar as profundezas de nossas almas — o inconsciente —, exigiram que buscássemos apoio nos deuses da psique humana, como Jung e Campbell. Dentre as análises da substância arquetípica presente nessas narrativas — manifestada pelo ciclo do herói —, ressalta-se aquela que se refere à busca pela plenitude da alma humana, em sua jornada em direção ao cerne e à totalidade do ser (*self*). Portanto, as personagens, situações e conflitos que desencadeiam os eventos, reviravoltas e desfechos são representações de imagens, ou melhor, do processo de busca pela unidade interior.

Além disso, os trols, orcs, dragões, objetos e seres mágicos auxiliares, profecias, obstáculos e desafios que parecem quase intransponíveis representam símbolos de situações arquetípicas. Essas situações são vivências éticas, sociais e existenciais que remontam à outrora, assumindo diversas manifestações e impulsionadas pelo desejo de autorrealização do indivíduo em relação ao mundo ao seu redor, o qual motiva o ser humano em sua jornada. Contudo, é importante lembrar que na realidade cotidiana não encontramos fadas nem fadas-madrinhas que possam realizar magicamente nossos desejos. Na vida, há um trabalho a ser feito, uma batalha a ser travada por cada um de nós. E, nessa perspectiva, a literatura é essencial, pois por meio da imaginação, uma espécie de varinha mágica capaz de revelar a essência humana, a literatura revela ao homem mundos que enriquecem sua existência.

Portanto, a obra que dedicamos nossa análise reflete todos os elementos mencionados anteriormente: uma jornada tumultuada e uma oportunidade para enfrentar o dragão e recuperar o tesouro. Assim, constatamos através dos arquétipos do herói e do sábio, representados por Bilbo e Gandalf, à luz da *Odisseia* (a primeira obra no Ocidente com esta estrutura), sob perspectiva da fantasia e do maravilhoso mítico, fazem parte do imaginário humano desde tempos remotos. Diversas culturas tiveram experiências com o mito do herói

de formas distintas, aprendendo sobre heroísmo, persistência, fé e tantas virtudes que por ele são forjadas. Por outro lado, o velho sábio também foi e é um guia vivo para suas ações, assim como um mestre espiritual ou um modelo de comportamento que moldou a identidade de um povo. Portanto, é seguindo esta jornada que os arquétipos surgem e se tornam parâmetros de vida ideal para o inconsciente coletivo de uma civilização.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Judith Tonioli. **Fantasy e mito em o silmarillion de J.R.R.Tolkien**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992. Disponível em: https://www.academia.edu/37329189/Arist%C3%B3teles_Po%C3%A9tica_pdf >. Acessado em: 09 de maio de 2023.

ARMITT, Lucie. **Fantasy fiction: an introduction**. New York: Continuum, 2005. Disponível em: <https://books.google.td/books?id=mZny5uwvSd8C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=true> . Acessado em 07 de maio de 2023.

BANDEIRA, M. **Antologia poética: Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa. 7 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega: vol. III**. 19 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BURKERT, Walter. **Greek religion: archaic and classical**. John Wiley & Sons, 1992.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athenas, 1992.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CARPENTER, H. **As cartas de J.R.R. Tolkien**. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006. Disponível em: <https://bibliotecaelfica.org/2023/01/15/as-cartas-de-j-r-r-tolkien-j-r-r-tolkien/>>. Acessado em: 16 de março 2023.

CARPENTER, H. **J.R.R. Tolkien: uma biografia**. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

CARTER, Lin. **O senhor do senhor dos anéis: o mundo de Tolkien**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAVALCANTI, R. **Os símbolos do centro:** imagens do self. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. et al. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CLUTE, J; GRANT, J. **The encyclopedia of fantasy.** New York: St. Martin's Press, 1999. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/qdownload/john-clute-amp-john-grant-the-encyclopedia-of-fantasy-3-pdf-free.html>>. Acessado em: 07 de maio de 2023.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas:** símbolos, mitos e arquétipos. 4 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

DROUT, Michael D.C. **J.R.R. Tolkien encyclopedia:** scholarship and critical assessment. New York: Routledge, 2006. Disponível em: <<https://books.google.mv/books?id=9s7ab4nKIMMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true>>. Acessado em: 09 de maio de 2023.

DURIEZ, Colin. **Manual prático de nárnia.** São Paulo: Novo Século, 2005.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/5cx8x5v>>. Acessado em: 25 de abril de 2023.

ELIADE, Mircea. **Tratado da história das religiões.** Tradução de Fernando Thomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FLIEGER, V. **Splintered light:** logos and language in Tolkien's world. Kent: Kent State University Press, 2002.

FLIEGER, V. **A história de kullervo.** Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FRANZ, Marie Lousie von. **A interpretação dos contos de fadas.** Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014.

GARTH, John. **Tolkien e a Grande Guerra:** o limiar da terra-média. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2022. Disponível em: <<https://www.lerlivros.net/tolkien-e-a-grande-guerra/>>. Acessado em: 16 de março de 2023.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **A Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/nxe8svn8>>. Acessado em: 25 de abril de 2023.

HOSTETTER, Carl F. **Tolkien's legendarium**: essays on the history of middle-earth. New York: Greenwood Press, 2000.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na Psicologia de C.G. Jung**. Tradução de Margit Martincic. Cultrix: São Paulo, 1957.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Tradução de Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia. Tradução de Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. Cavalaria. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

LEWIS, C. S. **The weight of glory**. New York: HarperCollins, 2001.

LÓPEZ, R. S. **O Senhor dos anéis e Tolkien**: o poder mágico das palavras. [S.l.]: Devir, 2004.

MANLOVE, C. N. **Modern fantasy**: five studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/modernfantasyfiv0000manl_b8l3/page/n7/mode/1up?view=theater>. Acessado em: 07 de maio de 2023.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Bernardini. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MENDLESOHN, Farah. **Rethorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008. Disponível em: <<https://www.pdfdrive.com/rhetorics-of-fantasy-e196282598.html>>. Acessado em: 07 de maio de 2023.

MICHAELIS. **Dicionário**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acessado em: 16 de março de 2023.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/enecee>>. Acessado em: 19 de abril de 2023.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RATELIFF, John. **The history of the hobbit**. Londres: HarperCollins, 2011.

RIBEIRO, P.P.F. **Orfeu: o arquétipo de um herói atípico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2017.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edição 70, 1976.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julian Fuks. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAMMONS, Martha C. **War of the fantasy worlds: C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien on art and imagination**. Oxford: ABC-CLIO, 2010.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: author of the century**. London: HarperCollins, 2001.

SILVEIRA, Nise da. **Vida e obra de Jung**. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLKIEN, J.R.R. **Árvore e folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

TOLKIEN, J.R.R. **O hobbit**. Tradução de Reinaldo José Lopes. 1 ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel**. Tradução de Ronald Kyrmse. 1 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/nxc0ce1n>>. Acessado em: 25 de abril de 2023.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WHITE, Michael. **O senhor da fantasia**. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside, 2013. Disponível em: <<https://dlivros.com/livro/tolkien-senhor-fantasia-michael-white>>. Acessado em: 22 de março de 2023.

WHITE, Michael. **Tolkien: uma biografia**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Imago, 2002.