

# O maravilhoso na literatura tolkieniana: um olhar sobre a modernidade

Desiree Bueno Tibúrcio<sup>102</sup>  
Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
Sebastião Bonifácio Júnior<sup>103</sup>  
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

## Resumo

Para além da autoria de *O senhor dos anéis* [1954], John Ronald Reuel Tolkien foi também um filólogo e professor da Universidade de Oxford que dedicou sua vida ao estudo e criação de línguas, paralelamente a escrita literária. Embora sua obra mais célebre ainda repouse em *O senhor dos anéis*, o romance épico integra um projeto literário mítico maior, no qual Tolkien intentava suprir a carência de uma mitologia propriamente britânica. Assim, ele concebe um universo completo, palco para o insólito. Por conseguinte, Tolkien era crítico ao seu tempo: foi contrário às duas grandes guerras, tendo combatido ativamente e vivenciado os campos de batalha. Desse modo, a guerra foi um dos temas preponderantes de sua literatura. Nesse sentido, *O senhor dos anéis* é, também, uma narrativa sobre uma luta contra um poder totalitário. Assim, o maravilhoso serve como uma ferramenta literária em que a modernidade é refletida, embora involuntariamente, pelo autor, que negava a alegoria intencional. Sob essa perspectiva, analisa-se aqui o olhar de Tolkien sobre a modernidade por meio do universo maravilhoso de *Eä*. Por conseguinte, a fim de delimitar o corpus, esse trabalho centra-se em *O senhor dos anéis*, de Tolkien.

## Palavras-chave

Maravilhoso. Modernidade. Tolkien. Senhor dos anéis.

---

<sup>102</sup> Doutoranda e Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista CAPES.

<sup>103</sup> Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

## Introdução

“Numa toca no chão vivia um hobbit”.  
(J. R. R. Tolkien)

Nascido em 1892, J. R. R. Tolkien viveu a instauração da modernidade: combateu na primeira guerra e participou, indiretamente, da segunda. Apegado à imagem de um passado bucólico e rural, o romancista repudiava as transformações do mundo moderno. Não obstante, ainda que Tolkien desprezasse as mudanças negativas de seu tempo, é inegável a influência de seu contexto histórico em sua literatura, que é fruto dessa sociedade. Desse modo, por meio de seu *legendarium*<sup>104</sup>, Tolkien se propõe a conceber uma cosmogonia inglesa e, assim, refugia-se em *Eä*<sup>105</sup>, ou “O Mundo que É” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432) – seu próprio universo mítico.

Nesse sentido o escritor desenvolve todo um projeto literário tolkieniano, em que é possível se considerar Earendel<sup>106</sup> como a primeira personagem que viria a integrar o *legendarium*. Segundo seu biógrafo Carpenter (1992, p. 54), Tolkien iniciou a criação da personagem ao final do verão de 1914. Mesmo que nesse período ele ainda tenha continuado a escrever alguns poemas ocasionais, sentiu que essas composições “sem um tema que os interligasse não era o que desejava” (CARPENTER, 1992, p. 56) e voltou aos versos de Earendel, sem ainda saber exatamente o que tinha em vista:

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

O que Tolkien viria a descobrir seria a construção de um projeto literário que daria conta de abarcar a concepção de seu próprio corpo de lendas. Assim, o projeto literário tolkieniano englobaria desde a criação de um universo absoluto completo, até o início do que o escritor chama de Quarta Era<sup>107</sup>. Isso foi posto em prática após Tolkien retornar doente da primeira guerra em 1916. Assim, segundo Christopher Tolkien (TOLKIEN, 2018, p. 27), em *Beren e Lúthien* [2017], os primeiros contos que hoje integram o *legendarium* começaram a

<sup>104</sup> Termo atribuído pelo próprio autor referente à coletânea de obras (póstumas ou não) pertencentes ao projeto literário tolkieniano. Ainda que o legado de Tolkien abranja outras obras, são consideradas apenas aquelas que integram seu corpo de lendas ambientadas em *Eä*.

<sup>105</sup> Universo fictício que ambienta as narrativas pertencentes ao projeto literário tolkieniano.

<sup>106</sup> Posteriormente passa a ser grafado como Eärendil (CARPENTER, 1992, p. 209).

<sup>107</sup> A temporalidade de o *legendarium* é dividida em três grandes eras, a narrativa de *O senhor dos anéis* se localiza temporalmente ao final da Terceira Era. Assim, com a queda de Sauron e a ascensão de Aragorn ao trono, iniciar-se-ia a Quarta Era, dominada pela raça dos seres humanos.

ser escritos por volta de 1917, com a criação de textos que viriam a compor *O Silmarillion* [1977]. Por conseguinte, ainda que sua última publicação em vida seja o livro de letras e partituras, *The road goes ever on a song cycle* [1967], seu *legendarium* integra também as publicações póstumas, organizadas por seu filho e herdeiro literário, Christopher Tolkien.

Sendo assim, o romancista não somente integra o modernismo inglês, como sua produção é fruto da modernidade. Desse modo, esse contexto histórico acaba se refletir nas obras. Sob essa perspectiva, é válido ressaltar que, no que tange a esse período “o mundo europeu que tenta se recompor após a hecatombe da guerra é outro. Não há mais lugar para certezas; os deuses estão mortos e a solidão do homem na terra devastada será um dos temas dominantes da era que se inicia” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 72). Por sua vez, a solidão dos heróis tolkienianos, em um universo dominado seja pelas trevas de Morgoth<sup>108</sup>, seja pelo terror da guerra de Sauron<sup>109</sup>, é uma das problemáticas enfrentadas por suas personagens. Por conseguinte, no que tange a esse período entreguerras, Benjamin (1987, p. 198, grifo nosso) lembra que:

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

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

<sup>108</sup> Morgoth é um espírito imortal: de acordo com a cosmogonia tolkieniana, narrada em *O Silmarillion*, Eru (criador do universo de *Eä* e de tudo que nele habita), ou Ilúvatar, como é chamado em Arda – a Terra –, criou os Ainur, dentre os quais Melkor era o mais poderoso. Ambicionando superar o próprio Ilúvatar e dominar Arda, Melkor cai e é dominado pelas trevas, renuncia a seu nome, mas os elfos nordor se recusam a pronunciá-lo e o chamam de Morgoth, tal como é conhecido na Terra Média. Morgoth, ou Melkor, é então, um Ainur caído e, na literatura tolkieniana, poderia ser equiparado ao Lúcifer cristão.

<sup>109</sup> Sauron é um Maiar caído: Ilúvatar permite que alguns dos Ainur desçam e habitem *Eä*, chamados então de Valar, os Maiar são seus ajudantes. Sauron foi o mais maligno e poderoso servo de Morgoth, que, com a prisão de seu senhor, substituiu-o e, ao intentar dominar a Terra Média, cria o Anel do Poder.

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

Ainda de acordo com o estudioso, isso ocorre, pois a narrativa exige a “transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 1987, p. 10). Não obstante, em Tolkien, ocorreu exatamente o oposto: o escritor intercambiou as experiências vivenciadas nesse conturbado período e, assim, como uma resposta aos aspectos negativos de sua época, concebeu não somente um universo fantástico completo, mas ainda objetivou suprir a carência de uma mitologia essencialmente britânica:

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

O fragmento destacado acima foi extraído de uma das cartas de Tolkien para a editora Collins, escrita provavelmente em 1951 (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 240), em que o romancista intentava publicar *O senhor dos anéis* e *O silmarillion* de maneira interdependente e indivisível. Cabe ressaltar que sua editora atual tinha interesse, no momento, apenas em *O senhor dos anéis*, que seria publicado em três partes. Não obstante, o corpo de lendas tolkieniano se passa em uma temporalidade mitológica e antiga, cuja cosmogonia e a criação do universo de *Eä* são narradas em *O silmarillion*.

Ademais, a criação de universos, por sua vez, é matéria de interesse dos estudos das narrativas insólitas, em que “o imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional” (RODRIGUES, 1988, p. 27 – 28). Em *Introdução à literatura fantástica* [1970], Todorov (2012, p. 25) se propõe a definir o fantástico e, de acordo com o estudioso, apesar do gênero se sobrepor ao maravilhoso e ao estranho, acaba por abordá-los também, pois, ao analisar o

fantástico, não é possível excluí-los. Para Rodrigues (1988, p. 29), as definições apresentadas por Todorov, ainda que limitadoras, apresentam uma forma prática para reconhecer o gênero. Assim, compreendemos o *legendarium* tolkieniano como correspondente ao maravilhoso puro, pois, na perspectiva de Todorov, ao falar sobre literatura fantástica:

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

Nesse sentido, as obras de Tolkien vão ao encontro do que afirma Todorov sobre o maravilhoso puro, pois a obra é construída de modo a não provocar nenhuma reação, tal qual ocorre com o fantástico, cuja definição, segundo Todorov (TODOROV, 2012, p. 16), repousa em uma “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Sob essa perspectiva, no maravilhoso, ocorre uma naturalização do sobrenatural em detrimento dessa vacilação experimentada em textos fantásticos. Essa naturalização, que ocorre tanto por parte das personagens, quanto dos leitores, é possível dada a característica de textos maravilhosos se ambientarem em um universo fechado absoluto. Destarte, para Propp (1984 p. 133) o maravilhoso “domina um conceito de tempo, de espaço e de número completamente diferente daquele a que estamos acostumados e que tendemos a considerar absoluto”. Sendo assim, as personagens tolkienianas estão habituadas às leis que regem este universo e, desse modo, o leitor, por sua vez, aceita essa condição sem que haja uma reação contrária.

Desse modo, a cosmogonia das obras que integram a mitologia tolkieniana são narradas em uma temporalidade fictícia e antiga. Além disso, são localizadas geograficamente em *Eä*, universo mítico absoluto que ambienta essas narrativas. Em *Eä*, localiza-se “Arda, o Reino da Terra” (TOLKIEN, 2019a, posição 820: 13.432) e a Terra Média. Nesse sentido, toda a narrativa de Tolkien pertencente ao *legendarium* é concebida de modo a legitimar o efeito do maravilhoso. Por conseguinte, introduzimos junto ao presente estudo a análise do maravilhoso na literatura tolkieniana.

## 1 O universo tolkieniano e o maravilhoso

No que tange ao maravilhoso, Aristóteles (2004, p. 96) já afirmava que “deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil”. A verossimilhança era, para o

filósofo grego, “uma meta artística a atingir” (RODRIGUES, 1988, p. 19). Todavia, é necessário evidenciar que “o próprio Aristóteles coloca explicitamente a exigência de coerência interna numa obra artística, acima da imitação pura e simples” (RODRIGUES, 1988, p. 20), isto é, a verossimilhança, para Aristóteles, não implica, necessariamente, uma cópia do real sistemática como o era no Realismo-Naturalismo.

Nesse sentido, ainda de acordo com o filósofo: “se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de carácter, também é necessário que seja coerentemente incoerente” (ARISTÓTELES, 2004, p. 67), ou seja, a verossimilhança implica coerência, mesmo que as ações atribuídas a essa personagem sejam incoerentes, como no caso de uma personagem absurda, por exemplo.

Assim, por mais que as leis que regem um determinado universo maravilhoso sejam incoerentes externamente, o coerente, verossímil e esperado é que as personagens sigam essas regras – o que ocorre no universo tolkieniano, tendo em vista a construção de um universo fechado em si mesmo e estruturado de uma maneira que a narrativa seja verossímil, apesar de impossível.

Ademais, para Rodrigues (1988, p. 26), a verossimilhança, enquanto convenção artística, seria um código estético específico de determinadas épocas, como, por exemplo, no Realismo-Naturalismo. Não obstante, apesar de a era moderna ser marcada já no século XV com as Grandes Navegações e de ter os iluministas como precursores do pensamento moderno, literariamente, a “modernidade, no sentido de carácter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire” (COMPAGNON, 1999, p.17), o poeta considerado o pai da modernidade.

Por conseguinte, “no início do século XX, propagam-se as teorias de Freud sobre o papel do inconsciente no comportamento humano. Para qualquer lado que olhe, o homem do início do século só vê interrogações, onde antes havia certezas” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 74). Assim, tendo em vista o período o qual Tolkien se circunscreve, é possível compreender sua literatura de natureza maravilhosa como uma reação artística à sua época; nesse sentido, vale ressaltar que

em primeiro lugar, ele [Freud] nos faz ver que o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll). Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional. Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com

seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos (RODRIGUES, 1988, p. 56).

Desse modo, de acordo com a perspectiva da autora, não há espaço para se questionar a verossimilhança no maravilhoso, tal qual ocorre nos contos de fadas, visto que, “em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma [...]. O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 30). Outrossim, o que distingue os contos de fadas, para Tolkien, seria a existência de uma *Faërie*, ou seja, um Reino Encantado:

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

De acordo com a perspectiva de Tolkien, os contos de fadas se diferenciam por meio do espaço maravilhoso no qual a trama é narrada, ou seja, a *Faërie*, ou o Reino Encantado. Nesse sentido, segundo a conceituação tolkieniana, “não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra” (TOLKIEN, 2017, p.10). Dentro desse âmbito, o universo de *Eä* seria a *Faërie* que ambienta as narrativas tolkienianas, e, com isso, as ações não são apresentadas como sobrenaturais, pois são naturais enquanto parte integrante daquele universo e, assim, não há a necessidade de justificá-las. Por conseguinte, em seu ensaio *Sobre contos de fadas* [1939], Tolkien, (2017, p. 21 – 22, grifo do autor) insere o “subcriador”, que seria a mente por trás do Reino Encantado:

a mente encarnada, a língua e o conto são coetâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bonita de contemplar), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas como foi poderosa, como foi estimulante para a própria faculdade que a produziu, a invenção do adjetivo. Nenhum feitiço nem mágica do Reino Encantado é mais potente. E não é de surpreender: tais encantamentos, de fato, podem ser considerados apenas como outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se podia fazer uma coisa, podia fazer a outra; inevitavelmente fez ambas. Quando podemos tomar o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador – em um plano; e desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas

mentes. Não se segue que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir um horror; podemos fazer luzir a rara e terrível lua azul; ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros vistam lanugens de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa tal “fantasia”, como a chamamos, uma nova forma se faz; o Reino Encantado começa; o Homem torna-se subcriador.

No fragmento acima, Tolkien descreve, por meio de exemplos do uso da adjetivação, o poder de se trabalhar com as palavras. Todavia o diferencial de um subcriador seria justamente utilizar esse poder para a (sub)criação de um Reino Encantado, ou seja: um subcriador, de acordo com a perspectiva do escritor, se distingue, pois, “ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos nisso, enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro” (TOLKIEN, 2017, p. 36). Nesse âmbito, o mundo secundário, ou seja, o Reino Encantado assinalado por Tolkien, ainda vai ao encontro das regras do maravilhoso: em um universo fechado, o que é relatado respeita as leis próprias desse mundo, garantindo a veracidade ou a verossimilhança da narrativa. Assim, ao criar *Eä*, seu mundo secundário, Tolkien se porta como subcriador de suas obras.

Além disso, tanto em *O hobbit* (1937), quanto em *O senhor dos anéis*, o escritor ainda insere nas obras o recurso da *mise en abyme*, técnica narrativa de estrutura em cascata, ou ainda “um procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela” (PAVIS, 2011, p. 245). Dessa forma, isso ocorre, em Tolkien, na medida em que os textos são apresentados como uma tradução do diário de viagem das personagens. Sobre o conceito, “é *mise en abyme* todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1979, p. 18).

É possível afirmar o uso desse procedimento narrativo em *O hobbit*, visto que Bilbo Bolseiro escreve as aventuras vivenciadas enquanto protagonista do romance de Tolkien em seu diário *Lá e de volta outra vez*, que, ao ser inserido na obra, é apresentado como uma narrativa interna cujo conteúdo reflete a narrativa externa. Em *O senhor dos anéis*, a personagem dá seu diário para Frodo Bolseiro, seu sobrinho, para que, assim, ele possa inserir suas próprias aventuras; a personagem repete a atitude de seu tio para que seu amigo Samwise Gamgee complete o diário, que agora passa a se chamar *O Livro vermelho do Marco Ocidental*. Em ambas as obras, há a inserção de uma narrativa interna que reflete a narrativa externa e, segundo Moisés (2004, p. 298), no que tange à conceituação do termo, o “reflexo,

espelhamento, narcisismo ou equivalentes constituem manifestações próprias desse mecanismo estético”.

Sob essa perspectiva, a *mise en abyme*, na literatura tolkieniana, corrobora o caráter maravilhoso das obras, uma vez que o procedimento contribui para sustentar as narrativas enquanto pertencentes àquele universo fechado: o sobrenatural, naquele universo, não somente é possível, como é tão possível, que a narrativa é narrada pelas próprias personagens. Tolkien não é o autor daquelas aventuras, nem daquele universo, pois ele é apenas um tradutor.

Isso é possível ser constatado por meio das inscrições em tengwar, no frontispício de *O senhor dos anéis*, que, em português, afirmam: “O Senhor dos Anéis **traduzido** do Livro Vermelho do Marco Ocidental **por John Ronald Reuel Tolkien**: aqui está contada a história da Guerra do Anel e do Retorno do Rei, **conforme vista pelos hobbits:—**” (TOLKIEN, 2019b, p. 596, grifo nosso). Todavia, vale distinguir autor e personagem, pois mesmo que o frontispício nomeie o tradutor da obra como John Ronald Reuel Tolkien, esse tradutor é uma personagem, portanto fictícia, criada pelo autor real de *O senhor dos anéis*. O escritor constrói um tradutor-personagem baseado em si mesmo, o que, além de contribuir com o efeito da *mise en abyme*, colabora em sustentar o sobrenatural e ainda vai ao encontro da natureza maravilhosa das obras. Sendo assim, por meio da *mise en abyme*, o maravilhoso ocorre, até mesmo, no nível estrutural das narrativas.

Por conseguinte, ao se considerar o contexto vivenciado por Tolkien, há possibilidade para uma leitura alegórica em sua obra, sendo que a alegoria, segundo Moisés (2004, p. 14), concerne a “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. Dessa forma, a problemática da alegoria, de acordo com Todorov (2012, p. 35), repousa em reconhecer um sentido duplo para uma mesma palavra, visto que negaria a natureza maravilhosa da narrativa. Ainda de acordo com o estudioso, isso ocorreria, pois, se o texto descreve um elemento natural, seria necessário, então, interpretá-lo em seu sentido literal, e perde-se, com isso, o caráter insólito daquela narrativa.

Não obstante, Tolkien, por sua vez, nega veemente a alegoria “consciente e intencional” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 244) em suas obras. Porém, o escritor não nega a possibilidade de contaminação do texto por “alguma coisa das próprias reflexões e ‘valores’ do contador” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 389), que possam ser inevitavelmente inseridas em uma obra, e prossegue afirmando que “isso não é o mesmo que

alegoria” (CARPENTER; TOLKIEN, p. 389). Assim, no que tange à presença da alegoria em Tolkien, concordamos com White (2013, p. 162 – 163):

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

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

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

Sob essa perspectiva, ainda que se pretendesse analisar o alegórico em Tolkien, isso não afetaria o maravilhoso por si só, uma vez que a literatura tolkieniana possibilita leituras múltiplas, dada sua natureza complexa. Desse modo, embora a leitura que aqui se apresenta se proponha a analisar as relações entre o contexto da modernidade, no qual o autor se insere, e o caráter maravilhoso das obras em Tolkien, esse estudo não se propõe a realizar uma leitura alegórica, mas se entende aqui que o sobrenatural vem como um modo de resposta do autor aos impactos negativos de seu período. Assim, inserimos, na presente discussão, um estudo sobre o maravilhoso, na literatura tolkieniana, como uma reação artística às consequências negativas advindas do processo de modernidade.

## 2 O maravilhoso como uma resposta à modernidade em J. R. R. Tolkien

Ao conceber seu mundo secundário, Tolkien cria um universo mítico, palco maravilhoso que ambienta suas narrativas insólitas. Sua obra, em especial *O senhor dos anéis*, é permeada de uma visão crítica ao período em que viveu. Há de se ressaltar que a obra foi escrita no período entreguerras e que “as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade” (HOBSBAWM, 1997, p. 14). Nesse sentido, em *O senhor dos anéis*, as imagens do idílico e da natureza podem representar um passado rural pré-guerra,

anterior à modernização urbana britânica. Assim, o idílico, na obra, choca-se às imagens de um progresso tecnológico bélico, utilizado como um meio para uma busca inconsequente por poder e dominação, afinal: “para que falar de progresso a um mundo que afunda na rigidez cadavérica?”, questiona Benjamin (1989, p. 173) ao discutir a obra de Baudelaire. O poeta simbolista também era hostil ao progresso bélico e, assim, por meio da arte pode “dominar Paris em sua poesia.” (BENJAMIN, 1989, p. 174).

Por conseguinte, a crítica de Tolkien ao progresso se reflete por meio de uma recorrente preocupação ambiental. Em *O senhor dos anéis*, a natureza literalmente vai para a guerra por meio da raça dos ents, gigantescas árvores personificadas. Na tentativa de se defender das criaturas sobrenaturais, o mago Saruman<sup>110</sup> as combate com “suas preciosas máquinas” (TOLKIEN, 2019c, p. 826). A batalha ocorre na morada do mago, que segundo o ent Barbárvore: “tem uma mente de metal e rodas; e não se preocupa com seres que crescem, exceto na medida em que lhe servem no momento. E agora está claro que é um traidor sombrio” (TOLKIEN, 2019c, p. 702). Saruman, que outrora fora o maior de sua ordem, é agora coisificado, sendo descrito de modo individualista e mecânico. Além disso, a fortaleza de Isengard, morada do mago, uma fortaleza de aço instaurada em meio à natureza e destrói o que antes era verde e permeado de vida:

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

A ambição de Saruman transformou Isengard em uma fortificação bélica, em que “milhares podiam habitar ali, trabalhadores, serviçais, escravos e guerreiros com grande estoque de armas” (TOLKIEN, 2019c, p. 808) e, segundo Cristelli (2013, p. 102 – 103), é por meio dessa representação imagética que é possível ler, em Tolkien, uma reflexão sobre o processo de modernização das cidades. Na batalha travada contra Isengard, os ents ataram *Orthanc*<sup>111</sup>, uma torre caracterizada como “lisa e dura” (TOLKIEN, 2019c, p. 826), de modo semelhante aos edifícios mencionados por Tolkien em uma carta ao visitar Birmingham, a cidade em que crescera.

Assim, apesar de notar os “escombros medonhos” oriundos da segunda guerra, em Birmingham, ele ressalta na carta que “o principal dano tem sido o crescimento de grandes

<sup>110</sup> Saruman, o branco, um dos cinco magos da Terra Média, que protege esse local de Sauron.

<sup>111</sup> Orthanc era uma torre construída pelo povo númenoriano na cidade de Isengard.

edifícios modernos lisos e descaracterizados”. Tolkien se assombra ainda com a “pavorosa edificação”, com “os fantasmas que se erguiam das calçadas” e concorda com o diretor de seu antigo colégio que “os prédios eram odiosos” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 119). É notório o descontentamento do escritor com o processo de modernização das cidades que ocorria na época, e isso se reflete em sua obra com as construções que se assemelham às fábricas do início do século. Há de se ressaltar ainda um possível apreço de um estilo arquitetônico em particular, por parte do autor, tendo em vista que Tolkien passou a maior parte da sua vida em Oxford, uma cidade medieval e com uma estética mais antiquada.

Por conseguinte, de acordo com Hobsbawm (2016, p. 374), a ciência médica estava em ascensão desde o século XIX, com a realização de experimentos humanos e animais. Em *O senhor dos anéis*, por sua vez, Sauron também realizava experimentos com seus escravos, aprimorando-os e, assim, transformava os orques em semi-orques ou em Urukhai negros – orques aprimorados que eram maiores, mais fortes e resistiam ao sol. Ainda que Sauron fosse um maiar caído e não detivesse o poder de criar monstros, pois, segundo afirmara Frodo: “a Sombra que os gerou só pode zombar<sup>112</sup>, não pode fazer: não coisas novas e reais por si mesma. Não acho que tenha dado vida aos orques, apenas os arruinou e perverteu” (TOLKIEN, 2019d, p. 1310). Desse modo, mesmo que impossibilitado de criar algo, o poder de Sauron lhe possibilitava a aprimoração de seus escravos. Nesse sentido, é possível identificar uma semelhança do que ocorre em *O senhor dos anéis*, com a problemática apontada por Hobsbawm sobre os experimentos humanos na modernidade.

Outrossim, mesmo que, em *O senhor dos anéis*, tanto as próprias criaturas, quanto seu aprimoramento e transformação sejam fantasiosos, pertencentes àquele universo fechado, um aprimoramento humano voltado para a composição de um exército já ocorria na modernidade, por meio do uso da tecnologia como um instrumento de aprimoramento bélico:

a tecnologia como instrumento e arma estende o poder humano - ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de “o minúsculo, frágil corpo humano” e deste modo produz uma contra necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a “ordem mais fria” que ela cria. Jünger escreve que os uniformes militares sempre tiveram um “cunho protetor de defesa”; agora, contudo “A tecnologia é o nosso uniforme”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 35).

Sob essa perspectiva, é possível relacionar as observações de Buck-Morss com o contexto bélico de *O senhor dos anéis*: ocorre, na obra, assim como ocorreu, durante a segunda guerra, a automatização do indivíduo que perde sua identidade para servir apenas a

---

<sup>112</sup> Em *O silmarillion* é explicado a origem dos orques: Morgoth, quando ainda era conhecido por Melkor ludibriou os elfos, os aprisionou e “por lentas artes de crueldade, foram corrompidos e escravizados; e assim Melkor fez surgir a raça hedionda dos Orques” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432).

um propósito maior. Isso é evidente tanto em Sauron, quanto em Saruman<sup>113</sup>: ambos automatizam seus servidores, transformando-os em instrumentos de guerra, tal como ocorre na análise benjaminiana sobre o uso da tecnologia pelo fascismo:

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

De acordo com Benjamin, a guerra objetifica o ser humano, transformando-o em meras fontes de energias humanas. Em *O senhor dos anéis*, existe uma objetificação semelhante, representada por meio de monstruosidades, como os orques e suas derivações. A tecnologia bélica na obra, pode ser representada pelo poder oligárquico de Sauron em aprimorar seu exército composto por servos e escravos.

Por conseguinte, a guerra, em Tolkien, é pela posse do Um Anel, pois em posse do objeto, Sauron controlaria todos os outros anéis, pois “conseguia perceber todas as coisas que eram feitas por meio dos anéis menores e podia ver e governar os próprios pensamentos daqueles que os usavam” (TOLKIEN, 2019a, posição 8361: 13.432). Nesse sentido, é possível relacionar a guerra do Anel ao fascismo, conforme o próprio Tolkien o faz, em uma carta escrita em 1944, para seu filho, que combatia na segunda guerra:

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

*O senhor dos anéis* ainda estava sendo escrito durante a segunda guerra, e Tolkien se utiliza de sua obra como uma metáfora para escrever a seu filho: o anel tem que ser destruído e não utilizado para vencer a guerra, pois, sendo uma arma de dominação, aquele

<sup>113</sup> Após ser corrompido pelo poder do Anel, o mago Saruman aliara-se arditamente a Sauron, no intuito de conquistar o Anel do Poder para si e, então derrotá-lo e dominar a Terra Média.

que o usasse, mesmo que com boas intenções, seria corrompido e se tornaria um novo Sauron. Isso ocorre com Saruman: bastou o desejo de possuir o anel para corrompê-lo.

Além disso, a posse do anel possibilitaria a dominação dos subalternos, entretanto “cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos” (BENJAMIN, 1987, p. 62). Assim, pode-se dizer que houve, no *Senhor dos anéis*, uma forma de insurreição de escravos contra o poder totalitário do Anel: ocorre na narrativa a união de diferentes povos que se rebelam contra uma servidão.

Ademais, de acordo com Benjamin “o herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica.” (BENJAMIN, 1989, p.10). A afirmação de Benjamin pode ser utilizada para a literatura tolkieniana, cujo heroísmo recai na figura de quatro hobbits, raça que vem como uma representação idealizada do imaginário do trabalhador rural britânico. É curioso que, em um universo permeado de raças imponentes e fortes, o destino da Terra Média recaia em simplórios camponeses. O feito dos hobbits, porém já havia sido previsto pelo mago Gandalf anos antes: “‘Muitos são os estranhos acasos do mundo’ disse Mithrandir<sup>114</sup>, ‘e a ajuda amiúde há de vir das mãos dos fracos quando os Sábios falham.’” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432), e não por acaso, são os fracos que destroem o Anel e derrotam Sauron.

É significativo o heroísmo dessas personagens: na Terra Média, poucos conhecem a raça dos hobbits, que, pela natureza contrária a aventuras, preferem o anonimato e sossego de sua terra e evitam se envolver em questões maiores. Não obstante, em *O senhor dos anéis*, o heroísmo cabe justamente aos fracos, pois, segundo o elfo Elrond: “esta demanda pode ser tentada pelos fracos com a mesma esperança dos fortes. Porém assim costuma ser o curso dos feitos que movem as rodas do mundo: as mãos pequenas os fazem porque precisam, enquanto os olhos dos grandes estão alhures” (TOLKIEN, 2019b, p. 385). Em Tolkien, os fracos são os camponeses, usualmente excluídos ou menosprezados pelos povos mais imponentes e importantes da Terra Média, porém a necessidade os impele a lutar e a ganhar a guerra.

Sob essa perspectiva, ao idealizar a figura do trabalhador rural, Tolkien lhes dá um lugar em meio à modernidade, cabendo a eles o papel de herói. Nesse sentido, é válido ressaltar que a Inglaterra, enquanto um país imperialista, havia conquistado praticamente a metade do globo terrestre e é justamente essa corrida imperialista que, de certa forma, culminou com a primeira guerra mundial. Não há mocinhos nesse cenário bélico, há apenas vilões; e o camponês, então, de acordo com o historiador Hobsbawm (2016, p. 59 – 60),

---

<sup>114</sup> Mithrandir é o nome de Gandalf na língua élfica Sindarin, que significa “O Peregrino Cinzento” (TOLKIEN, 2019a, posição 11.449 – 11.464: 13.432).

surgiria como uma forma de inocência ainda intocada pela ganância da modernidade, leiam-se aqui a revolução industrial e a corrida mercadológica. Por conseguinte, a reflexão benjaminiana sobre o herói moderno ocorre por meio de uma análise sobre a obra de Baudelaire cujo herói é o cidadão que batalha pela própria sobrevivência:

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

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

## Conclusão

Ainda que *O senhor dos anéis* seja a obra que mais ganhou visibilidade dentre o trabalho tolkieniano, a contribuição do autor no âmbito dos estudos das narrativas fantásticas repousa, principalmente, na criação do universo ao qual a obra pertence: é em *Eä* que se desenlaça toda a trama das obras que integram o *legendarium*. Não obstante, *O senhor dos anéis* é, seguramente, a narrativa mais completa e madura publicada por Tolkien; todavia, junto à trilogia coexistem, paralelamente, obras complementares que não somente integram o mesmo universo, mas que compõem um corpo literário único. É, portanto, fundamental ressaltar que o projeto literário tolkieniano é composto também por outras obras que juntas integram esse corpo mítico, no qual o autor dedicou toda a sua vida. Apesar disso, é possível ler e trabalhar com essas obras de forma isolada, como a presente análise, que se propôs a estudar, mais especificamente, *O senhor dos anéis*.

Sobre a possibilidade de uma visão alegórica, Tolkien, em uma resposta jocosa a um inquiridor sobre o *Senhor dos anéis* ser uma alegoria, afirma (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 441) que a obra foi idealizada, originalmente, apenas como um esforço para a criação de uma circunstância em que fosse possível utilizar a saudação comum “elen síla lúmenn’ omentielvo”, ou seja “uma estrela brilha sobre a hora do nosso encontro”.

Não obstante, no que tange ainda à presença da alegoria nas obras, a análise aqui presente não somente se esforçou em respeitar a visão do autor em negar uma alegoria intencional, como também não tentou realizar uma leitura alegórica da obra. Embora a perspectiva de análise tenha sido averiguar as convergências do contexto histórico no qual Tolkien se insere, essa pesquisa se centrou em compreender a obra tolkieniana mais enquanto um reflexo crítico da modernidade do que em uma análise da presença da alegoria em *O senhor dos anéis*.

Por conseguinte, a partir das reflexões sobre a modernidade, concluímos que, para além de uma narrativa meramente maravilhosa, *O senhor dos anéis* é envolto de um contexto histórico, e assim, acaba por carregar um cunho político crítico. Desse modo, a literatura tolkieniana acaba por refletir um lado obscuro da sociedade moderna: uma sociedade que vive assombrada por guerras e que teme o fascismo. A obra, por sua vez, questiona um progresso voltado para o uso bélico e que explora seus cidadãos em busca de dominação.

De acordo com Benjamin, um progresso tecnológico que serve para a manutenção da exploração de classes ou para uso do fascismo não é progresso. Para o pensador, o progresso ocorre somente quando há alteração no sistema. Entretanto, da mesma forma que o fascismo faz uso da tecnologia, Benjamin acredita, com certo otimismo utópico, em um uso tecnológico voltado para a desalienação. Não obstante, Tolkien já afirmara: “Mas devo dizer, caso perguntado, que a história não é realmente sobre Poder e Domínio: isso apenas mantém as rodas girando; **ela é sobre a Morte** [...]. Que não mais é do que dizer que esta é uma história escrita por um Homem!” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 436, grifo nosso). Em suma, é inegável a crítica política e ao fascismo, às tecnologias bélicas e à alienação humana na literatura tolkieniana.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- BUCK-MORSS, S. **Estética e anestética**: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia – revista de literatura*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.
- CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Tradução: Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e letras, 2006.
- CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: uma biografia**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CEVASCO Maria Elisa; SIQUEIRA Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. 1985.
- CRISTELLI, Paulo. **J.R.R. Tolkien e a crítica à modernidade**. São Paulo: Alameda, 2013.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DALLENBÄCH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**. *Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades*. nº 27. Tradução: Clara Crabbé. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 51 – 76.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. In. HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **A era dos impérios**. 1875 – 1914. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de toledo. 22. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016.
- HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914 – 1991. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Castello, Maria Clara Correa Castelo. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TOLKIEN, J. R. R. **O silmarillion**. Christopher Tolkien (ed.). Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a. Edição Kindle.
- \_\_\_\_\_. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel – Parte I**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.
- \_\_\_\_\_. **O senhor dos anéis: as duas torres – Parte II**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.
- \_\_\_\_\_. **O senhor dos anéis: o retorno do rei – Parte III**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019d.

\_\_\_\_\_. **Beren e Lúthien**. Christopher Tolkien (ed.). Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

\_\_\_\_\_. Sobre contos de fadas. In: \_\_\_\_\_. **Árvore e folha**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

WHITE, Michael. **J. R. R. Tolkien**: O senhor da fantasia. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

## THE MARVELOUS IN TOLKIENIAN LITERATURE: A LOOK AT MODERNITY

### Abstract

In addition to being authored by *The lord of the rings* [1954], John Ronald Reuel Tolkien was also a philologist and professor at the University of Oxford who dedicated his life to the study and creation of languages, in parallel to literary writing. Although his most famous work still rests in *The lord of the rings*, the epic novel is part of a larger mythical literary project, in which Tolkien tried to supply the lack of a properly British mythology. Thus, the writer conceived a complete absolute universe, the stage for his unusual characters. Moreover, Tolkien was critical of his time: he was contrary to the two great wars, having actively fought and experienced the battlefields. Thus, war was one of the main themes of his literature. In this sense, *The Lord of the Rings* is also a narrative about a struggle against totalitarian power. Thus, the wonderful serves as a literary tool in which modernity is reflected, albeit unintentionally, by the author, who denied the intentional allegory. From this perspective, Tolkien's look at modernity through *Eä's* wonderful universe is analyzed here. Therefore, in order to delimit the corpus, this work focuses on Tolkien's *Lord of the Rings*.

### Keywords

Wonderful. Modernity. Tolkien. Lord of the Rings.

---

Recebido em: 28/02/2020  
Aprovado em: 23/05/2020