

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**DIMENSÕES DO FANTÁSTICO E AVENTURAS DA TRADUÇÃO
EM *THE LORD OF THE RINGS*, DE J.R.R. TOLKIEN**

Carlos Alberto Nogueira Filho

GOIÂNIA, 2013
CARLOS ALBERTO NOGUEIRA FILHO

**DIMENSÕES DO FANTÁSTICO E AVENTURAS DA TRADUÇÃO
EM *THE LORD OF THE RINGS*, DE J.R.R. TOLKIEN**

Trabalho apresentado ao Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como pré-requisito para obtenção do título de mestre em Letras.

GOIÂNIA, 2013
DIMENSÕES DO FANTÁSTICO E AVENTURAS DA TRADUÇÃO EM *THE LORD OF THE RINGS*, DE J.R.R. TOLKIEN

Carlos Alberto Nogueira Filho

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Apreciada por

Prof. Dr. Divino José Pinto (PUC-Goiás) (Presidente)

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes (UFG)

Profª Drª. Maria Teresinha M. do Nascimento (PUC-Goiás)

Profª Drª. Lacy Guaraciaba Machado (PUC-Goiás)

Goiânia, 2013

DEDICATÓRIA

À minha mãe que, partilhando comigo o seu amor pelos livros, me proporcionou o acesso ao mundo fantástico da leitura.

EPÍGRAFE

“I don’t think you realize, I don’t think any of us realize, the force, the daimonic force that the great myths and legends have. From the profundity of the emotions and perceptions that begot them, and from the multiplication of them in many minds – and each mind, mark you, an engine of obscured but unmeasured energy. They are like an explosive: it may slowly yield a steady warmth to living minds, but if suddenly detonated, it might go off with a crash: yes, might produce a disturbance in the real primary world.”

(J.R.R. Tolkien)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Divino, por ter aceitado me acompanhar nesta jornada pela Terra Média e pelo apoio sincero em todos os momentos.

À Prof^a Dr^a Maria de Fátima por sua compreensão, apoio de todas as horas e pela amizade sincera.

A todos os meus professores do mestrado dos quais levarei conhecimentos, recordações e muito carinho para o resto do meu caminho acadêmico.

Aos meus irmãos do Priorado São José, da Ordem de São Bento, pela paciência e apoio silencioso nas longas horas de produção desta dissertação.

À minha família, em especial minha mãe, Maria Aparecida, pelo incentivo e encorajamento, mesmo a distância.

Aos meus colegas de mestrado da PUC Goiás, de modo particular Maria Aparecida e Luane, pela amizade e carinho que superaram a sala de aula e transbordaram para a vida.

A CAPES pelo financiamento de minha pesquisa.

A vocês, minha eterna gratidão.

RESUMO

NOGUEIRA FILHO, Carlos Alberto. Dimensões do Fantástico e Aventuras da Tradução em *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien (Mestrado em Letras –

Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013).

O escritor britânico John Ronald Reuel Tolkien foi, durante 34 anos, professor na Universidade de Oxford. Da mesma forma com que orientava suas aulas para assuntos de sua predileção, sua produção literária é marcada por aspectos que satisfaziam seu gosto pessoal, proporcionando emoção e prazer. Sua obra de maior sucesso *The Lord of the Rings* tem suscitado discussões há mais de meio século, em grande parte, acerca de sua fundamentação linguística. O presente trabalho pretende estudar as dimensões do fantástico e da fantasia presentes na obra citada, assim como a atividade tradutória para o português do Brasil nas publicações das décadas de 60 e 70 pela editora Artenova e na década de 90 pela editora Martins Fontes. Utilizamos como fundamentação teórica para o estudo da fantasia, o trabalho de Tzvetan Todorov, Brian Attebery e Richard Mathews e para os estudos da tradução a desconstrução proposta por Jacques Derrida, o resíduo relacionado à tradução por Lawrence Venuti e a singularidade proposta por Maria Paula Frota. Este trabalho está dividido em três capítulos, sendo que nos dois primeiros serão discutidos assuntos relacionados à narrativa e os limites do fantástico e da fantasia, e o terceiro, versará sobre a tradução da obra *The Lord of the Rings* e algumas nuances do processo tradutório.

Palavras-chave: Literatura Fantástica, Tradução, J.R.R. Tolkien.

ABSTRACT

NOGUEIRA FILHO, Carlos Alberto. Dimensões do Fantástico e Aventuras da Tradução em *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien (Mestrado em Letras –

Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013).

The British writer John Ronald Reuel Tolkien was, for 34 years, professor at Oxford University. Likewise as he conducted his classes with his favorite subjects, his writings are marked by features that satisfy his personal taste, providing excitement and pleasure. His most successful work *The Lord of the Rings* has sparked discussions for more than half a century, and in large part, about his linguistic grounds. The present work aims to study the dimensions of the fantastic and fantasy quoted in this book, as well as the activity of translation into Brazilian Portuguese by Artenova publishing in 1974 and by Martins Fontes publishing, in 1994. The work of Tzvetan Todorov, Brian Attebery and Richard Mathews are used as the theoretical framework for the study of fantasy. And for studies of translation are used the deconstruction, proposed by Jacques Derrida, the residual linked to the translation, by Lawrence Venuti and the notion of singularity proposed by Maria Paula Frota. This dissertation is divided into three chapters, with the first two discussed issues related to the narrative and the limits of the fantastic and fantasy, and the third will focus on the translation of the book *The Lord of the Rings* and some nuances of the translation process.

Keywords: Fantastic Literature, Translation, J.R.R. Tolkien.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
------------------	----

I	DIMENSÕES DO FANTÁSTICO (BREVE OLHAR SOBRE O MUNDO DA FANTASIA)	10
1.1	A fantasia como gênero literário	12
1.2	Os subgêneros: a alta e a baixa fantasia	15
1.3	A trajetória da fantasia: fontes e história	18
1.4	Uma questão de modo, gênero e fórmula	21
1.5	Teorias da fantástico	24
1.6	As in/definições do fantástico	26
1.7	O fantástico tradicional de Todorov	28
1.8	O fantástico contemporâneo de Sarte	30
II	THE LORD OF THE RINGS (ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DA FANTASIA)	33
2.1	A estrutura narrativa	34
2.1.1	Da tessitura da trama	35
2.1.2	De pessoa a persona	37
2.1.3	Da espacialidade mágica	43
2.2	Terra Média: do improvável à plausibilidade	45
2.3	A padronização da fantasia	49
2.4	The Lord of the Rings elementos românticos na estrutura romanesca	50
III	A SAGA DA TRADUÇÃO	54
3.1	Entre a teoria e a prática da tradução	54
3.2	Jacques Derrida e a desconstrução	56
3.3	O resíduo e a singularidade	59
3.4	Tolkien e a tradução - <i>The Lord of the Rings</i>	66
3.4.1	As traduções em língua portuguesa	66
3.4.2	Guide to the Names in <i>The Lord of the Rings</i>	69
3.4.2.1	Antropônimos e topônimos	70
3.4.2.2	A tradução dos nomes	74
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo a literatura fantástica não foi considerada digna de pertencer ao cânone literário e, conseqüentemente, não era estudada nas universidades, permanecendo destinada ao público infantil. John Ronald Reuel Tolkien, juntamente com autores como Lewis Carroll, C.S. Lewis e Marion Zimmer Bradley, foi um dos responsáveis pela mudança de atitude do público em relação à fantasia, gênero que ganhou fôlego pelo aumento das vendas de livros, assim como pela tradução para a televisão e para o cinema de obras de cunho fantástico.

O legado de fantasia deixado por Tolkien e pelos demais escritores desse gênero rompe a barreira da narração de histórias e aventuras, constituindo um amplo repertório de mitos e lendas pertencentes a um imaginário construído com esmero e que inclui línguas, mapas, costumes, raças, cronologias. Assim, a Terra Média de Tolkien não é apenas o nome de um lugar, mas denomina todo um microcosmo comum a um espaço imaginário criado como mundo secundário, ao mesmo tempo semelhante e diferente da realidade conhecida do mundo primário.

O crescente interesse da teoria literária sobre o gênero da fantasia é uma indicação clara da aceitação cada vez maior do gênero e de seu potencial inerente. Apesar disso, se o enorme sucesso comercial não é garantia de valor estético é, certamente, um indicador de sua popularidade. Embora os aspectos modais do fantástico, como Attebery sugere, têm sido uma parte da literatura desde as suas origens, o esforço para estabelecer a fantasia como gênero é relativamente recente, tendo sido usado somente nas últimas quatro ou cinco décadas como base para análise e discussão.

A obra *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien, publicada pela primeira vez em 1954, alcançou enorme sucesso e foi traduzida para diversas línguas. A tradução para o português do Brasil se deu nas décadas de 60 e 70 pela editora Artenova e na década de 90 pela editora Martins Fontes.

Este trabalho procurará fazer um levantamento das teorias sobre o gênero fantástico que fundamentam o universo alternativo de Tolkien, o procedimento narrativo concernente ao fantástico e aos seus limites e os da fantasia, e estudar os processos tradutórios bem como a recepção da obra *The Lord of the Rings* para o português do Brasil.

Assim, o primeiro capítulo irá apresentar uma discussão atual sobre a teorização da ficção de fantasia e estabelecer os termos que serão utilizados na análise do texto. O teórico Brian Attebery toca em uma questão central: o que constitui a fantasia e o fantástico? Esta questão será discutida nesta tese, mas de um modo geral, tem-se a impressão de que as definições tendem a tornarem-se amplas ou limitadas demais. Devido ao considerável sucesso comercial do gênero, um grande número de romances de fantasia é publicado todos os anos, alguns dos quais contribuem para desafiar os parâmetros existentes na teoria dos gêneros. As ideias de Attebery, estabelecidas em *Strategies of Fantasy* (1992), mostram que de um gênero situado entre o modo e a fórmula, esse tipo de literatura fornece a base para a teorização do gênero fantasia na atualidade, além de que seu ponto de vista sobre modo, gênero e fórmula é essencial para a tentativa de definição e delimitação do campo de estudo. Richard Mathews e Brian Stableford são outros teóricos constroem a partir das ideias de Attebery uma compreensão da fantasia e do fantástico e que serão estudados neste capítulo.

O segundo capítulo tratará das estratégias narrativas presentes na literatura de fantasia e como elas contribuem para a criação do imaginário. Este capítulo examinará a posição do narrador, o ponto de vista e a focalização da narrativa, bem como a caracterização dos personagens. Além disso, será explorada a forma pela qual os elementos fantásticos presentes nesses textos influenciam aspectos como a estrutura do enredo e criam suspense.

O terceiro capítulo abordará os processos tradutórios da obra em estudo para o português do Brasil, levando-se em conta o conceito de desconstrução iniciado por Jacques Derrida, que fundamenta a possibilidade de escolhas feitas pelo tradutor. Da mesma forma, serão apresentadas as noções de “resíduo”, utilizada por Lawrence Venuti, e de “singularidade”, proposta por Maria Paula Frota, que dizem respeito aos fatores que determinam a forma como o tradutor escreve-se (transcria) no texto e todo o processo de realização de seu trabalho.

I. DIMENSÕES DO FANTÁSTICO (BREVE OLHAR SOBRE O MUNDO DA FANTASIA)

Que diabo! A realidade é um lugar agradável para visitar, mas ninguém tem vontade de viver ali por muito tempo, e certamente também a literatura ficou muito tempo presa a ela [...]

JOHN BARTH

Em tempos imemoriais, a humanidade convivia com fenômenos que, muitas vezes, não possuíam explicações baseadas nas leis naturais, na lógica. Fossem esses fenômenos fatos ou mitos, é curioso notar que causavam perplexidade em culturas e sociedades diversas. Os relatos transmitidos por gerações, as histórias e as lendas, mexiam com o imaginário e provocavam no homem o desejo de explicar aquilo que não conseguia entender.

Segundo Jean-Pierre Vernant, o pensamento mítico e o pensamento lógico não possuíam, a princípio, caráter de oposição, o que somente veio a ocorrer entre os séculos oitavo e quarto antes de Cristo como consequência do advento da escrita. Com isso, o pensamento lógico passou a encarnar a racionalidade como valor, estabelecendo-se na esfera do crítico e do verdadeiro, ao passo que o mito se colocou na ordem do maravilhoso e do encantamento.

Ao perder seu estatuto de história verdadeira e sagrada, o mito adquire ares de ficção e encontra nas artes, e na literatura, um novo terreno de expressão. Assim, a narrativa mítica, que sofreu alterações ao longo do tempo, não desapareceu completamente, mas passou a constituir de forma mais ou menos explícita várias elaborações da ficção moderna. A continuidade e presença do mito na literatura são claramente perceptíveis se considerarmos que ele narra um acontecimento e, em sua formulação original, buscava explicar o que a razão humana não conseguia compreender apelando para o transcendental, sobrenatural e fantástico, elementos constitutivos de inúmeras obras literárias.

O mundo da fantasia surge, então, na literatura, tanto como uma alternativa para a realidade a partir da elaboração mítica, quanto como forma de evasão frente ao desenvolvimento exacerbado do pensamento lógico-científico. A literatura do fantástico e do maravilhoso apresenta narrativas excepcionais que rompem com as leis que regem o mundo sensível e eliminam as fronteiras entre o real e o sobrenatural.

Sobre esse assunto Tolkien diz que:

A fantasia é uma atividade humana natural (...). A fantasia é criativa e se funda na firme aceitação de que as coisas no mundo são assim como elas nos aparecem à luz do sol; é uma aceitação dos fatos em si, mas não uma submissão a eles (...). Se os homens não soubessem distinguir de verdade entre os seres humanos e os sapos, as fábulas sobre os príncipes-sapos nunca seriam possíveis. (TOLKIEN, 2006, p. 54-55)

A literatura fantástica, dessa forma, viola as noções do real que são aceitas como possibilidade, subvertendo as regras e convenções normalmente reproduzidas na literatura ao justapor elementos incompatíveis e alterar sua ordenação espacial, temporal e imagética. O mundo fantástico transforma o que é familiar em algo diferente, joga com a interpretação dos eventos e desorienta a capacidade de percepção do que é ou não real por parte do leitor.

Teorias genéricas sobre a literatura de fantasia têm sido, sem sombra de dúvida, um campo de estudo bem problemático por várias razões. Teóricos como Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson e Christine Brooke-Rose são alguns dos que têm se dedicado à discussão da fantasia e do fantástico na literatura. No entanto, uma teoria do gênero que seja clara, abrangente e inclusiva ainda não é uma realidade. Independentemente do problema de teoria, a fantasia como um gênero parece ter adquirido um lugar sólido e indiscutível no mercado de ficção popular nas últimas décadas, e os esforços recentes em analisar, examinar e discutir o papel da fantasia, bem como suas características são relevantes quando examinamos as obras mais recentes desse ramo da literatura.

Teóricos como Brian Attebery com *The fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin* (1980) e *Strategies of fantasy* (1992), Richard Mathews com *Fantasy: the liberation of imagination* (2002) e Brian Stableford com *Historical dictionary of fantasy* (2005) são representantes da mais recente discussão sobre a fantasia como gênero literário e suas obras principais serão recorrentes na fundamentação da argumentação.

Neste capítulo serão apresentadas reflexões sobre a teorização da ficção de fantasia no que concerne ao desempenho do fantástico e do maravilhoso no imaginário humano, com o intuito de explicitar a especificidade de cada um deles e sua contextualização teórica.

1.1 A fantasia como gênero literário.

Gênero é um termo da teoria literária que tende a estar sempre sendo redefinido nas obras de teoria literária. Etimologicamente, a palavra gênero vem do francês *genre* (tipo, espécie), tendo suas raízes no francês antigo *gender* e no latim *genus*. Por sua vez, o tipo literário é expresso pelo termo espécie.

Em um sentido amplo, um gênero é um tipo de texto classificado levando em conta elementos formais já dados. No entanto, esses elementos não são exatamente indicados, fazendo com que as fronteiras entre os gêneros sejam muito tênues. Dessa forma, é praticamente impossível que um texto seja a concretização pura de um determinado gênero.

René Wellek afirma que o gênero não é apenas o rótulo para distinguir um texto de outro, o acordo convencional definido nas regras do gênero que também são seguidas também pelo autor. A avaliação do gênero é de grande importância quando se trata de obras de arte:

Nós usamos os gêneros literários como um meio para a definição e avaliação das qualidades originais de trabalhos individuais. [...] nós tendemos a pensar os gêneros não somente como descrições generalizadas de certo número de trabalhos individuais, mas sim como um conjunto de limitações e potencialidades artísticas. Com essa concepção em mente, podemos avaliar obras individuais de pelo menos duas formas diferentes: (a) pelo modo que cumpre ou deixa de cumprir os potenciais ideais inerentes ao gênero e, assim, atingir ou falhar em alcançar o efeito artístico completo deste tipo de construção em especial; (b) pelo modo em que o trabalho individual desvia do padrão estabelecido do gênero, para realizar alguma expressão individual de efeito. (CAWELTI, 1976, p. 7)

A partir dessa reflexão percebemos que um gênero é uma estrutura que pode ser cumprida ou não. No entanto, semelhante a outras noções tradicionais da teoria literária a legitimidade da distinção entre os gêneros tem sido recentemente desafiada.

Textos clássicos da teoria dos gêneros são as obras de Aristóteles (*Poética*) e Horácio (*Ars Poetica, Ad Pisones*). A *Poética* de Aristóteles coloca a tragédia como superior à comédia, predominantemente a partir do drama. As obras de Horácio, por sua vez, estão entre as teorias pragmáticas da literatura, pois apresentam as características básicas de um poema com a presença dos três

objetivos que toda obra literária deveria buscar. Os propósitos de um texto de acordo com ele são *docere* (educar), *movere* (afetar) e *delectare* (agradar).

A distinção básica dos gêneros derivados dos textos clássicos é a prosa, a poesia e o drama. René Wellek, no capítulo que trata sobre esse tema, traça o seu desenvolvimento e conclui com uma definição: “gênero literário deve ser visto como um agrupamento de obras literárias teoricamente baseado tanto na forma externa (estrutura) quanto na forma interna (sujeito e leitor)” (WELLEK, 1995, p. 330). Para Wellek, a moderna teoria dos gêneros é descritiva porque não estabelece regras imutáveis e assume que novos tipos podem ser criados.

Outra abordagem para a classificação dos gêneros baseia-se na apresentação radical da obra literária e é utilizada por Northrop Frye, cuja crítica genérica é baseada em qualidades retóricas: o drama é atuado, o lírico é cantado e o épico é falado ou lido em voz alta. Pelo fato da classificação de gênero decorrer do período clássico, não existe um termo para a prosa. Frye o coloca em relação aos épicos que passaram de um contato direto entre o autor e o público a um autor invisível comunicando com destinatários invisíveis. Não é de surpreender que, enquanto sua base para a distinção de gênero é a apresentação retórica, seu princípio organizador é o ritmo – o ritmo de recorrência (poema), o ritmo de continuidade (na prosa), o ritmo de decoro (no drama) e o ritmo de associação (na lírica). Depois disso, ele enumera as formas específicas de cada ritmo e, em decorrência disso, o termo ficção se torna o gênero da palavra escrita com o ritmo predominante da prosa; o romance se estabelece como tradicional gênero de ficção.

Aparentemente, definição e classificação do gênero da obra literária não são questões simples. Há uma variedade de teorias sobre essas temáticas e cada uma delas trata a questão de um ponto de vista diferente. Embora existam tais obstáculos óbvios, a análise dos gêneros é um dos frequentes princípios da crítica literária. É uma tentativa de sintetizar as raízes do gênero, bem como o seu desenvolvimento. Isso deve incluir as fontes que foram de particular importância para esta teoria específica ao longo da história e será capaz de traçar os elementos e as características típicas para a sua estrutura.

O gênero que interessa de modo particular a esse trabalho é o da fantasia. Apesar de podermos encontrar narrativas de fantasia desde os primórdios da humanidade entre os contadores de história, a fantasia enquanto gênero literário é algo bem mais recente. Alguns teóricos, uns mais antigos como Tzvetan Todorov e

outros mais recentes como Brian Attebery e Brian Stableford, preocuparam-se em estabelecer os possíveis limites da fantasia como gênero literário.

Antes que o conhecimento científico dominasse o mundo, a imaginação humana tinha liberdade para interpretar a realidade mundana, através das forças sobrenaturais. Com o desenvolvimento da razão, o número de explicações aceitáveis fundamentadas no pensamento mítico foi reduzindo, deixando menos espaço para a crença irrestrita e a imaginação. Esse processo mostra que a ciência e a razão passaram a ser as formas usadas na interação com o mundo tal qual é.

Esse é o motivo, pelo menos em parte, de que os termos *fantasia* e *fantástico* carregam certas conotações, pois eles fazem referência a coisas e situações que são, total ou parcialmente, impossíveis ou irreais. Embora a noção de gênero literário seja sempre de algo em desenvolvimento, a fantasia, como qualquer outro, tem uma relação estreita com a literatura do passado. Stableford (2005) afirma que apesar de ser o gênero mais recente de literatura é também o mais antigo, pois suas narrativas são anteriores à própria literatura. Ele argumenta que as culturas pré-letradas são todas iguais no que diz respeito às histórias que são contadas antes de passarem a ter uma cultura literária, que são quase em sua maioria, exemplos de histórias fantásticas. O valor desses textos era, muitas vezes, ligado à sua pretensa antiguidade, o que garantia sua autoridade e poder na construção de mitos.

Nos dias atuais os contos de fada e a fantasia substituíram as narrativas míticas, mas, da mesma forma, sempre retomam algo do passado. Esse é um dos pontos que distingue a fantasia de gêneros semelhantes, como a ficção científica, que se ocupa de organizar uma forma possível para o futuro. A fantasia retoma o mundo passado sem preocupar-se com a possibilidade ou não de sua empreitada.

A fantasia é um gênero difícil de delimitar. Os teóricos têm discutido definições durante anos e, por isso, o termo tem sido questão de constante especulação sem que haja uma definição precisa. Isso se justifica porque a fantasia tem se expandido ao longo dos tempos e, principalmente no último século, dando origem a subgêneros.

A fantasia, como um gênero literário, é composta por obras em que os fenômenos não racionais desempenham um papel bastante significativo. Isto significa que os eventos, em alguns casos, lugares e com alguns seres, não poderiam existir de acordo com o mundo real por não se aplicarem às leis naturais

que regem esse mundo. Temos, dessa forma, uma literatura realista e uma não realista. Na literatura realista o mundo é exatamente como o conhecemos, uma cópia da realidade, e o que lemos nesse tipo de literatura poderia ter sido de fato real. A literatura não realista precisa romper com a nossa visão de realidade e, dessa forma, nesse tipo de literatura a magia e a existência de criaturas míticas são tão naturais como usar o celular é para nós. Os fenômenos que não são racionais constituem uma parte importante da literatura não realista. Os contos de fadas, as fábulas, as lendas e os mitos são outros subgêneros da literatura fantástica dos quais a fantasia imprestou muitas características, como a magia e os seres estranhos.

Ao lado da definição da literatura de fantasia e a importância dos fenômenos não racionais para constituí-la, também desempenha um importante papel a compreensão de suas duas classificações principais: a alta fantasia e a baixa fantasia.

1.2. Os subgêneros: alta e baixa fantasia.

Este trabalho aborda também a literatura de alta fantasia como um subgênero da fantasia propriamente dita. Isso se faz necessário para que se obtenha um entendimento, o mais correto possível, das implicações do termo *fantasia* quando se fala do gênero em um contexto contemporâneo. No dicionário Aurélio Buarque de Holanda, o termo fantasia é descrito da seguinte forma:

[Do grego *phantasia*, pelo latim *fantasia*.] s. f. 1. Imaginação. 2. Obra ou criação da imaginação; concepção. 3. Capricho da imaginação; imaginação; devaneio. 4. Capricho, esquisitice, excentricidade. (...) 6. *Bras.* Vestimenta usada pelos carnavalescos, e que imita palhaços, tipos populares, figuras mitológicas. (HOLANDA, 1986, p. 756).

Já John Clute em sua *Encyclopedia of Fantasy* (1997) descreve a fantasia como sendo uma narrativa coerente por si mesma. Segundo ele, “when set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it [...]; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms. (CLUTE, 1997, p. 311)

Quando o assunto em questão são os gêneros, essa definição não pode ser tomada como absoluta, nem pretender abranger as muitas possibilidades dos subgêneros, mas serve para dar uma visão geral do que implica a fantasia enquanto tal. O termo subgênero é tomado na acepção de alta ou baixa fantasia no sentido de que representam a esfera da narrativa em que a história se passa, isto é, em um mundo primário ou secundário. Se o gênero fantasia é o termo geral para descrever um tipo de narrativa, a alta ou baixa fantasia são subgêneros desse termo, pois representam uma descrição mais detalhada sobre o tipo de fantasia que um determinado texto apresenta.

O fato dos subgêneros serem chamados de alta ou baixa fantasia não tem nenhuma relação com a qualidade literária que um texto possa ter. Ao contrário, eles são usados para ilustrar o plano em que a narrativa acontece. Assim, se a história se passa totalmente, ou pelo menos em parte, no nosso mundo, é considerada baixa fantasia. Um bom exemplo de baixa fantasia é o livro *Harry Potter*, obra da escritora inglesa J. K. Rowling. Por outro lado, a alta fantasia indica uma história que se passa totalmente em um mundo fictício, inventado e secundário, onde anões, trolls, fantasmas e outros seres são habitantes naturais e, às vezes, vivendo lado a lado com os humanos. *The Lord of the Rings*, do também britânico J.R.R. Tolkien, é um exemplo clássico de alta fantasia. Essa obra é ambientada em um mundo secundário, a Terra Média, repleta de criaturas diferentes como hobbits, elfos, anões, orks, ballrogs, magos, entre outros, onde paira uma ameaça pelas forças do mal.

Em seu livro *The Fantasy Tradition in American Literature* (1980), Attebery faz referência à noção de um “outro mundo”, um lugar profundamente enraizado na tradição dos contos de fadas e que não é acessível por meios comuns, tais como uma porta ou estrada, pois não existe no mesmo plano do real e ao qual chamamos de primário. Apesar disso, esse outro lugar pode aparecer integrado ao mundo primário como é o caso de *Harry Potter*, ou apresentado de uma forma mais proeminente e distinta como fazem os escritores de alta fantasia. Os criadores desses outros mundos têm diferentes premissas para levar em consideração, mas o princípio fundamental a ser considerado é que, sem um quadro bem definido de referência do mundo primário (o real), o escritor precisa apresentar seu mundo secundário de forma a estimulá-las mais ou menos inconscientes que o leitor tenha

em sua mente e prepará-lo para a difícil tarefa de substituir um mundo que é simulacro do real por um de fantasia.

Esses dois subgêneros estão relacionados com o que Stableford, a partir das ideias da escritora britânica Farah Mendlesohn¹, categoriza como as três classificações distintas das histórias de fantasia: a fantasia intrusiva, a fantasia de portal e a fantasia imersiva. A imersiva é própria da alta fantasia e as outras duas são versões da baixa fantasia. Veja-se cada uma dessas concepções.

A fantasia intrusiva é aquela em que o mundo real é perturbado pela irrupção do fantástico e, dependendo do grau ela tem lugar no mundo primário, onde não há outros mundos ou portais separados, os mundos secundários residem dentro do primário. Normalmente apresenta algum tipo de limites físicos no mundo real, o que permite que eventos sobrenaturais possam ocorrer.

Na fantasia de portal encontramos uma relação entre o mundo primário e o secundário. Uma característica importante para este tipo de alta fantasia é o uso de portais para viajar de um lugar para outro. Um dos mais famosos portais da literatura de fantasia é um armário feito de uma árvore que abre caminho para Nárnia². No entanto, tornados, facas mágicas, buracos de coelho e portas estranhas também podem funcionar como ligação para outros mundos.

Por sua vez, a fantasia imersiva, diz respeito à substituição do mundo primário pelo secundário, permitindo ao leitor mergulhar, diretamente e, sem aviso prévio, em uma realidade diferente sem que essa cause qualquer tipo de estranheza. É o mundo secundário clássico e não possui nenhuma ligação com o primário, que foi simplesmente ignorado, pois não existe fisicamente ou geograficamente.

Esteja o mundo primário e real fora de cogitação, ou os portais funcionem como uma ponte entre os dois mundos, ou o mundo secundário irrompa dentro do primário, o mundo secundário nos dá uma nova visão do mundo em que vivemos. Todos os escritores criam mundos secundários a partir do primário, quer eles escrevam literatura realística ou de fantasia. O texto do autor realista tenderá à mimese e o autor de fantasia, ao contrário, afastará o mundo ficcional do mundo objetivo de modo a criar uma experiência diferente da que se experimenta aqui e

¹ Acadêmica e escritora britânica de ficção científica e literatura de fantasia, ganhou em 2005 o *Hugo Awards* pelo trabalho *The Cambridge Companion to Science Fiction*.

² *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis.

agora. Em ambos os casos, o mundo primário e extratextual servirá como referência para o secundário e textual.

1.3 A trajetória da fantasia: fontes e história

A fantasia, em sua versão moderna, data de apenas dois séculos; no entanto, suas fontes remontam ao mundo antigo. Alguns estudiosos afirmam que ela se origina dos contos de fadas, enquanto Tolkien a encontra ainda em tempos mais antigos, na mitologia nórdica e anglo-saxã. Independentemente disso, encontramos traços seus em obras como nas epopeias de *Gilgamesh* ou da *Odisseia*, textos que, na época de sua produção, eram tidos como reais. Segundo Matheus (2002, p.6), para os povos antigos, a magia e as criaturas sobrenaturais eram consideradas sobre o prisma da realidade e essas obras buscavam estimular, educar e entreter, além de impressionar e influenciar.

Se olharmos com atenção, os antigos romances gregos e romanos, o romance medieval, a lírica e a prosa moderna apresentam elementos comuns que podem ser considerados típicos da fantasia: feiticeiros, dragões, transformações mágica, a existência de um mundo sobrenatural. As primeiras formas de ficção escritas no mundo antigo são obras que podem ser entendidas como fantasia e influenciaram muitos escritores modernos desse gênero: histórias sobre deuses e heróis.

A epopeia de *Gilgamesh*, do rei Assurbanipal, e a *Odisseia*, de Homero, são exemplos de obras nas quais encontramos muitos elementos precursores para a fantasia moderna. Da mesma forma, os épicos e fábulas do Oriente assim como as ocidentais, da qual Esopo é o maior expoente, servem até hoje de inspiração e emprestam para a fantasia seu arcabouço de animais falantes, moral e ética. Vários elementos dessas obras serviram de base para a criação de um modelo que, com o tempo, seria a fantasia.

Com o passar do tempo, a ciência e a tecnologia foram avançando e, com elas, o tesouro perdido da literatura antiga pode, mais uma vez, ser apreciado. A Europa foi apresentada às *Mil e uma noites*, traduzidas do inglês por Richard Burton; Alexander Pope traduziu a *Ilíada* e a *Odisseia* para o inglês; na Alemanha os irmãos Grimm publicavam sua popular coleção de contos de fadas, introduzindo-os na

fantasia. O Egito antigo foi redescoberto pela descoberta e decifração da Pedra Roseta, que possibilitou a tradução de muitas obras. O surgimento da psicanálise com Freud e Jung, trouxe para a fantasia um arsenal de imagens e símbolos e, mais do que isso, os estados da mente tornaram-se parte da fantasia e uma ferramenta importante na mão dos escritores.

Mais uma vez os escritos antigos puderam ser lidos e, com as traduções, muitas obras passaram a ser apreciadas por pessoas comuns. No entanto, o progresso não trouxe apenas os escritos antigos de volta. Surgia outro tipo de fantasia, relacionado com a baixa fantasia, que também colaboraria para o desenvolvimento desse tipo de literatura: o horror. Muitas são as obras que perpassam essa temática. Charles Dickens criou, com grande sucesso, um mundo de fantasmas e espíritos em *Um Conto de Natal* (1843). Edgar Allan Poe é notório por abordar com maestria o suspense e o horror em seus contos, assim como Washington Irving e sua obra clássica, *A lenda de Sleepy Hollow* (1819-20). O melhor representante da literatura do medo é, sem dúvida, *Drácula*, de Bram Stoker (1897), uma obra que tem sido a fonte de inspiração para tantas outras há mais de cem anos.

Até agora, vimos que a fantasia foi escrita para adultos, no entanto, dois autores foram fundamentais para que a fantasia também fosse um gênero para crianças, L. Frank Baum e Edith Nesbit, que foi a primeira a introduzir o sobrenatural no mundo real sem que precisasse ser aterrorizador, como eram os outros textos. Baum, por outro lado, foi o primeiro a usar um portal real para transportar uma personagem para um mundo secundário. A fantasia de portal era ainda muito recente quando *O Mágico de Oz* (1900) foi escrito. *Oz* era um mundo secundário com localização, governo e habitantes. Durante os anos seguintes muitos livros de fantasia para crianças foram escritos, como *Peter Pan* (1911) e *Mary Poppins* (1934).

Nesse mesmo período, dois professores universitários ingleses também causariam grande impacto no desenvolvimento da literatura de fantasia: J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis. Com a publicação de *The Hobbit* (1937) a fantasia estava no caminho certo para se firmar como uma modalidade literária. Através da mitologia da Terra Média, Tolkien nos apresenta a um novo ser – o hobbit – e muda a perspectiva da fantasia ao eleger como personagem principal não um guerreiro ou mago poderoso, mas alguém pequeno e desacreditado que vai ser capaz de realizar sua

tarefa no mundo dos grandes. Tolkien teve um impacto tão grande na literatura de fantasia que tem servido de inspiração para gerações de autores.

No final da década de 1950 a fantasia perde terreno para a ficção científica. A situação econômica da Europa na década de 60 tornou também as coisas mais difíceis. Uma boa solução foi a possibilidade de comprar *The Lord of the Rings* impresso em um papel mais simples, o que tornava o preço mais acessível para muitos. O resultado foi a reimpressão de várias outras obras de fantasia que, ao manterem as vendas, ajudaram a consolidar esse tipo de literatura como gênero.

Enquanto a fantasia para adultos estava tentando ganhar terreno no mundo, a fantasia para crianças se fortalecia. Um autor que, sem dúvida, vale a pena citar é aquele considerado como um dos melhores autores no gênero fantasia, o galês Roald Dahl. Suas obras, como *Matilda* (1988), *Bruxas*³ (1983) e *A Fantástica Fábrica de Chocolate*⁴ (1972), são extremamente populares ainda hoje.

Muitos subgêneros da literatura de fantasia floresceram nas décadas de 1970 e 1980, tornando o gênero mais distinto com obras de horror, fantasia urbana, fábulas modernas, suspense, entre outros. A década de 1990 teve início e trouxe com ela uma maior diversidade ainda, com o surgimento de novos subgêneros. O gênero fantasia continua a tratar de coisas que nos preocupam na sociedade atual e continuam a ser inspirados em fantasias antigas, mitos e contos de fadas, mas, ao mesmo tempo, também encontram inspiração para o novo. A fantasia de horror, subgênero da baixa fantasia, tem experimentado um grande impulso com o sucesso de sagas como *Crepúsculo*, que ganhou adaptação para o cinema e popularizou os vampiros na atualidade, a ponto de muitas séries televisivas como *True Blood* e *Diários de um vampiro* fazerem sucesso.

1.4 Uma questão de modo, gênero e fórmula.

Brian Attebery fundamenta a fantasia como gênero e, para isso, constrói uma diferenciação, segundo ele, de fundamental importância, para os termos *modo* e *gênero*. Sobre isso, Mathews afirma em *Fantasy: The Liberation of Imagination*:

³ No original em inglês: *Witches*

⁴ No original em inglês: *Charlie and the Chocolate Factory*.

Although it is difficult to define literary fantasy precisely, most critics agree it is a type of fiction that evokes wonder, mystery or magic – a sense of possibility beyond the ordinary, material, rationally predictable world in which we live. As a literary genre, modern fantasy is clearly related to the magical stories of myth, legend, fairy tale, and folklore from all over the world. There are also elements of fantasy in even the most realistic literature, just as daydream and imagination hover at the edges of our waking minds. Fantasy as a distinct literary genre, however, may best be thought of as fiction that elicits wonder through elements of the supernatural or impossible. It consciously breaks free from mundane reality⁵. (MATHEUS, 2002, pp. 1/2).

Esta passagem de Mathews ilustra a essência dos argumentos de Attebery. Pode-se perceber a qual aspecto do termo fantasia se refere e considera os três pontos que Attebery salientou em suas *Strategies of Fantastic*, as manifestações⁶ da fantasia e do fantástico: a fórmula, o modo e o gênero.

Attebery conceitua fórmula como um grupo fixo de elementos facilmente discerníveis que beira o clichê. Basicamente, a fantasia como fórmula pode ser entendida como uma receita para a produção de uma história facilmente reconhecível, onde o uso de estereótipos e a polarização de personagens representantes do bem e do mal são sempre uma constante. Esse processo de produção não deixa de ser uma forma de produzir uma narrativa comercialmente desejável de forma rápida, e pode ser um bem ou um mal, dependendo da habilidade do autor na utilização dos elementos das fórmulas.

O modo é a segunda manifestação da fantasia e diz respeito à forma de fazer algo, que no caso é contar histórias. Para Attebery, o modo é a posição tomada no mundo e como ele é retratado, levando em conta as concepções de identidade, causalidade, intencionalidade e da benignidade, malignidade ou indiferença do universo. Este aspecto da narrativa é crucial na diferenciação entre os termos *fantasia* e *fantástico*. Attebery apresenta o último como usado para indicar o modo, enquanto o primeiro é utilizado para designar o gênero. Assim, quando Mathews afirma que há também elementos de fantasia mesmo na literatura mais

⁵ Embora seja difícil definir de forma precisa a fantasia literária, a maioria dos críticos concorda que é um tipo de ficção que evoca maravilha, mistério e magia - um senso de possibilidade para além do mundo normal, material, e racionalmente previsível em que vivemos. Como um gênero literário, a fantasia moderna está claramente relacionada com as histórias mágicas do mito, da lenda, do conto de fadas e do folclore de todo o mundo. Há também elementos de fantasia mesmo na literatura mais realista, assim como devaneio e imaginação pairam em nossas mentes despertas. A fantasia como gênero literário distinto, no entanto, pode ser mais bem pensada como ficção que provoca admiração através de elementos do sobrenatural ou impossível. Conscientemente se liberta da realidade mundana.

⁶ Entendidas como as características fantásticas de um texto.

realista, no caso do devaneio e da imaginação, ele está retomando o significado do fantástico descrito por Attebery.

O termo *gênero* é usado por Attebery para indicar o que ele se refere como o meio termo entre a fórmula e o modo. Sem surpresa, a discussão que gira em torno deste meio termo tem sua base em Tolkien que, com *The Lord of the Rings*, lançou o fundamento da fantasia moderna. Isso não representa que a fantasia moderna começou com Tolkien, mas que tem sido fortemente influenciada por seus escritos, principalmente por *The Lord of the Rings*, que precede outras obras de fantasia que buscam inspiração nos mesmos lugares que Tolkien.

Os escritos de Tolkien são recebidos na atualidade com grande aceitação. Em primeiro lugar devido aos temas fundamentais que aborda, tais como o amor, o sacrifício, a perda e, segundo Stableford, Tolkien insiste que “as fantasias inspiradas nas histórias de fada realizam três funções psicológicas importantes e vitais: a recuperação, o escape e o consolo” (xlv). Como acadêmico e estudioso, o seu interesse linguístico desencadeou a criação de uma mitologia que consiste em línguas, cultura e história. Sua obra *O Hobbit* (1937) foi recebido com aclamação da crítica e, em décadas posteriores, *The Lord of the Rings* teve grande influência sobre a forma como a fantasia ganhou notoriedade e passou a ser aceita com maior seriedade pela crítica literária. A palestra dada por Tolkien em 1938 cujo tema era *Sobre o conto de fadas* transformou-se em um ensaio em 1947 e se tornou uma grande contribuição para a teoria da fantasia moderna, estabelecendo um campo da fantasia destinado a um público adulto.

Attebery diz que “as obras que reconhecemos como fantasia tendem a ter semelhanças com *The Lord of the Rings* de três maneiras fundamentais. Uma delas tem relação com o conteúdo, outra com a estrutura e a terceira com a resposta do leitor. Estes três pontos são importantes para ilustrar a esfera da fantasia como um gênero.

Conceituando-a melhor, tem-se que o conteúdo da ficção de fantasia relaciona-se com a esfera do impossível. Mathews o descreve como “um tipo de ficção que evoca a maravilha, o mistério e a magia – um senso de possibilidade para além do mundo normal, material e racionalmente previsível em que vivemos” (1), enquanto Attebery explica que há algumas variações quanto à definição do impossível na fantasia, mas que algum tipo de violação da realidade é essencial para a fantasia. Em relação a este ponto, pode se ver um exemplo claro da diferença

entre a baixa e a alta fantasia, já cristalizada em torno das obras centrais como *The Lord of the Rings*, que exigem uma ruptura nítida da realidade. Na alta fantasia fica mais evidente a transposição para outro mundo, imediatamente aceito pelo leitor. A ruptura da realidade também pode ter a ver com a existência de um tipo diferente de lógica. Mathews afirma:

Ao contrário da ficção realista, a fantasia não requer lógica – tecnológica, química ou alienígena – para explicar as ações surpreendentes ou as mudanças dos personagens ou do enredo registrados em suas páginas; tais eventos podem ser explicados por magia ou não explicados simplesmente (MATHEWS, 2002, p. 3).

Um ponto também importante para a discussão da fantasia como gênero se relaciona com a estrutura. A narrativa de fantasia tem uma estrutura linear, ou seja, narra os fatos seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos. Ela tem início com um problema e se encerra com a solução encontrada. Embora isso possa parecer geral ou demasiadamente simples, esse pensamento leva em consideração as consequências narrativas que Tolkien chama de *eucatástrofe*⁷, referindo-se ao final feliz e inesperado no final das sagas, após algo muito ruim ter acontecido. Apesar dos diferentes elementos de modo presente nas histórias de fantasia é o de *eucatástrofe* algo essencial que se concretiza dependendo de como a narrativa termina, ou seja, se provoca uma sensação de completude para a história em si, um sentimento de totalidade e de mudança para melhor. O conceito de eucatástrofe, de Tolkien, tem muito a ver com a recepção do texto por parte do leitor, que através dele faz experiência do maravilhoso ao sair da realidade do mundo real.

1.4 Teorias do fantástico

O sentido etimológico da palavra *fantástico* (*phaíno*, em grego do qual deriva *phantasticus*, em latim) estabelece uma relação estreita com a noção de imaginário e de fantasia. De acordo com o dicionário online de português, as

⁷ Tolkien, J. R. R. On Fairy-Stories. In: TOLKIEN, J.R.R *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001, p. 22

definições de fantástico são: 1. Cujas existências ocorrem somente na imaginação; 2. Que só existem na fantasia: gastava seu tempo pensando em coisas fantásticas; 3. De natureza caprichosa, em que há extravagância, extravagante; 4. Incomum ou extraordinário: ele tinha uma casa fantástica; 5. Sem verdade, que pode ter sido inventado, falso: ninguém acreditava no que ele dizia, suas histórias eram fantásticas; 6. Em literatura, diz-se da narrativa que se enquadra no gênero literário fantástico: contos fantásticos; 7. s.m. Aquilo que só ocorre na imaginação: o fantástico lhe atormentava.

O caráter ficcional e de criação do imaginário caracteriza a produção literária. Porém, em sentido amplo, a literatura parte sempre do real e o transforma em ficção. A literatura fantástica, por sua vez, extrapola o caráter ficcional/metafórico da própria literatura adentrando caminhos que levam para um mundo irreal, de fantasia, rompendo com as barreiras que separam o real do imaginário, sem perder de vista a verossimilhança.

Desde o primórdio da humanidade existem registros literários marcados pela presença do insólito, do inexplicável e do irracional. Tanto as narrativas bíblicas quanto as epopeias gregas apresentavam, de forma rotineira e comum, a interferência do mundo sobrenatural no natural, sem que isso provocasse qualquer tipo de estranhamento. Na cosmogonia grega e romana, por exemplo, ocorria a interferência (Deus ex machina) quando os deuses interviam na história dos homens de forma pessoal e concreta.

Nelly Novaes Coelho, afirma que a literatura sempre:

[...]foi essencialmente fantástica: Na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos, rituais, contos maravilhosos, novelas de cavalaria, etc. (COELHO, 1984, p. 32).

O inexplicável e o sobrenatural constituem, portanto, o ponto de partida da literatura fantástica, proporcionando ao leitor um contato com acontecimentos estranhos, possibilitados pela não delimitação entre o real e o irreal. Nesse processo, a narrativa fantástica provoca a ruptura dos padrões estabelecidos, permitindo que o inadmissível emergja no cotidiano ordinário, desconstruindo a realidade tida como verdadeira.

As obras literárias consideradas como *fantásticas* possuem características próprias que justificam sua classificação, pois sempre provocam algum tipo de reação no leitor, ao contrário das de outros gêneros. Esse modo de reação próprio do texto fantástico pode ocorrer na forma do horror, do medo ou da curiosidade frente a temática apresentada; do suspense criado com maestria; ou mesmo do contato com um mundo onde as leis da realidade ficam suspensas, exigindo uma percepção peculiar dos acontecimentos.

O fato de possuir essas características próprias faz do fantástico, apesar das discussões ainda existentes, uma categoria literária, um gênero, ou seja, “(...) um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (FURTADO, 1980, p. 16). O que não indica que todas as obras a ele pertencentes possuam as mesmas características expressas da mesma forma, pois o fantástico pode manifestar-se como algo extraordinário que ocorre no mundo real e o transforma, ou em um mundo secundário para o qual o leitor é transportado. Dessa forma, tanto as obras de Franz Kafka quanto as de J.R.R. Tolkien podem ser consideradas como fantásticas apesar da diferença de estilo.

De acordo com Rosemary Jackson, as diversas faces do fantástico se justificam não só pela diversidade estilística dos variados autores, mas, principalmente, porque se trata de “um gênero literário que assume diferentes formas genéricas ao longo do tempo” (JACKSON, 2003, p. 35). Essa capacidade de transformar-se fica evidente quando contemplamos sua evolução histórica: no século XVIII e no começo do XIX era fundamental a presença do sobrenatural na forma de algum ser irreal; em meados do século XIX, com Freud e a psicanálise, o foco muda para a dimensão psicológica e o sobrenatural cede espaço para as expressões da mente humana evidenciando a loucura e as alucinações; já no século XX, o fantástico se instaura no absurdo que permeia o cotidiano, sendo expresso pela linguagem.

Em seu desenvolvimento, esta narrativa foi se caracterizando por retratar acontecimentos que fogem ao domínio da razão e rompem com as fronteiras entre o real e o irreal, desconstruindo a noção de verdade e dotando os indivíduos de capacidades especiais ao rejeitar o que poderia limitá-los. Ao leitor cabe decidir se os fatos narrados são reais ou fruto da imaginação.

1.5 As in/definições do fantástico.

Apesar das diversas formas de expressão desenvolvidas ao longo do tempo, foi somente a partir do século XVIII, com o surgimento do movimento gótico no romantismo alemão, que o fantástico lançou as bases para seu desenvolvimento assumindo uma visão crítica frente ao progresso científico que estava em curso. O século XIX assistiu à formação de sua teorização, no século XX, ele atinge a sua maturidade, fragmentando-se em vários subgêneros como a fantasia, o terror, o gótico e mesmo a ficção científica.

A maturidade encontrada pelo fantástico no século XX diz respeito ao aumento do interesse que sua temática passou a despertar em teóricos da literatura que começaram a estudá-la buscando desvendar as relações existentes no *corpus* formado. Isso não significa que a formulação de uma definição única para o que seja o fantástico tenha sido encontrada de forma unânime. Várias tentativas de definição foram feitas e, dentre elas, quatro abordagens se destacam por conseguirem sistematizar contribuições efetivas para o estudo dessa literatura.

De origem dadaísta⁸, André Breton foi um dos primeiros a contribuir com o gênero fantástico. Autor do manifesto surrealista⁹ de 1924, Breton apresenta um sentido de afastamento da realidade e ressalta a importância do onírico, do irracional e do inconsciente. Suas ideias criticam a racionalidade burguesa em favor do maravilhoso, levando-o a estruturar o conceito de mundos paralelos, aproximando o mundo surreal do fantástico.

O escritor norte-americano de narrativas sobrenaturais, H. P. Lovecraft, definiu o conceito de literatura fantástica em sua obra *Supernatural Horror in Literature*¹⁰, tornando-se um dos primeiros a dar forma a esse novo tipo de literatura. Escrito em 1927 e somente publicado em 1945, esse livro serviu de referência para outros autores em trabalhos posteriores, principalmente ao tratar da importância do

⁸ O Dadaísmo foi um movimento artístico da vanguarda moderna que teve origem em Zurique, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial. Movimento de caráter antirracional, contrário à Primeira Guerra Mundial e aos padrões estéticos da época, tem na falta de sentido da linguagem, no *non sense*, sua maior expressão. Seu principal expoente foi Tristan Tzara.

⁹ O Surrealismo apresenta-se como crítica cultural que interpela não somente as artes mas modelos culturais, passados e presentes. Na contestação radical de valores que empreende, faz uso de variados canais de expressão - revistas, manifestos, exposições e outros -, mobiliza diferentes modalidades artísticas como escultura, literatura, pintura, fotografia, artes gráficas e cinema.

¹⁰ LOVECRAFT, Howard Philips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

leitor implícito para o gênero fantástico e a curta duração do fantástico em si. Segundo Lovecraft, “ the oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (1973, p.1), assim, a literatura fantástica é aquela que consegue despertar no leitor o medo, principalmente o medo do desconhecido. Dessa forma, tudo aquilo que escapa à compreensão racional da realidade se torna material para a narrativa fantástica e, a partir dessa ideia, Lovecraft propõe o agrupamento das obras de cunho fantástico ou sobrenatural a partir da temática apresentada.

Outro autor que contribui com a reflexão sobre o fantástico foi o filósofo francês Jean-Paul Sartre que, em 1947, publicou *Situations I*¹¹, cujo capítulo intitulado *Aminadab ou do fantástico considerado uma linguagem*, classifica os contos escritos no século XX como gênero fantástico. Com isso, este gênero passa a ter uma divisão conceitual, diferenciando o que havia sido feito até o início século XX, conhecido pela definição de Todorov como fantástico tradicional, daquele produzido a partir do século XX por autores como Kafka.

Em 1952, Peter Penzoldt publicou a obra *The Supernatural in Fiction*¹², usando os conceitos da psicanálise desenvolvidos por Sigmund Freud na interpretação das narrativas fantásticas. A apresentação de suas teorias sobre o inconsciente, o sonho, a fantasia e as alucinações ajudaram a criar novas perspectivas na compreensão da literatura fantástica.

As obras citadas até agora contribuíram para que a literatura fantástica alcançasse a sua maturidade, todavia, foi publicação, em 1970, de *Introdução à literatura fantástica*, do teórico búlgaro Tzvetan Todorov que nos proporcionou um estudo consistente e detalhado, com a sistematização das características formais da literatura fantástica. Todorov compartilha da visão de Sarte sobre a redefinição do fantástico no século XX e foca sua pesquisa no que ele conceitua como fantástico tradicional.

A apresentação dessas abordagens e a sua contribuição para o estudo desse gênero mostram como as noções foram se alternando e definindo ao longo do século XX, até chegarem às duas conceituações que serão analisadas nesse agora: o fantástico tradicional, de Todorov, e o contemporâneo, de Sarte.

¹¹ SARTE, Jean- Paul. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

¹² PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

1.6 O fantástico tradicional de Todorov.

Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica*, define o fantástico. Ele o classifica como tradicional a partir de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso.

A narrativa do estranho apresenta duas possibilidades. Na primeira delas o estranho tem feições de fantástico e os acontecimentos que não podem ser explicados, a princípio, pela racionalidade, são considerados sobrenaturais tanto pelo leitor quanto pela personagem, que somente no final percebem que tais fenômenos possuem explicações baseadas nas leis da natureza. Por sua vez, o estranho puro é aquele cujos fatos narrados podem ser explicados pela razão, mas tais fatos possuem características extraordinárias e surpreendentes, provocando no leitor ou na personagem reações particulares, principalmente de medo.

O maravilhoso também pode ser entendido de duas maneiras: o fantástico e o puro. O fantástico maravilhoso narra acontecimentos sobrenaturais caracterizando-se por essa ocorrência sem levar em conta a reação que provoca nas personagens. No maravilhoso puro, os acontecimentos sobrenaturais não causam nenhuma reação nas personagens ou no leitor implícito. De acordo com Todorov “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2010, p. 60).

Todorov ao estudar o gênero fantástico o situa entre o maravilhoso e o estranho. O fantástico acontece quando há uma indecisão sobre a natureza de um acontecimento. Se considerarmos que se trata de um acontecimento sobrenatural, que fogem as leis naturais do mundo que conhecemos, então estamos no âmbito do maravilhoso. Se, ao contrário, for possível dar uma explicação plausível no mundo real, o acontecimento entra no campo do simplesmente estranho. Assim, para que o fantástico se sustente, é necessário que haja a hesitação do leitor entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Esse é o ponto máximo do fantástico.

Para que essa hesitação aconteça é necessária a satisfação de três condições básicas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma

explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; (...) Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2010, ps. 38/ 9).

Com isso, o tempo de duração do fantástico é o mesmo da incerteza entre uma explicação natural ou sobrenatural, pois ao decidir-se e abandonar a dúvida, o leitor entra no terreno dos outros dois gêneros vizinhos já apresentados: o estranho e o maravilhoso. A hesitação provocada pela ambiguidade entre o racional e o não racional, entre o natural e o sobrenatural, faz com que o leitor se envolva em um mundo de fantasia, interagindo com as personagens.

Segundo Todorov (2010, ps. 65/6) para que um texto seja considerado fantástico é necessário que a hesitação se mantenha do início ao fim da narrativa. A continuidade do mundo fantástico é ameaçada por dois perigos que colocam em xeque a hesitação, mas que, se usados na medida certa, podem ser aliados na construção do fantástico. O primeiro deles é fazer uma leitura poética, quando o leitor pode pôr fim a hesitação e, conseqüentemente, ao fantástico, uma vez que tal leitura permite desvincular as causas dos efeitos. O segundo perigo reside na leitura alegórica tratada por Todorov com mais rigor. A alegoria pressupõe um sentido figurado oposto ao sentido ficcional ou literal do texto e, assim, a interpretação inicial de um fato narrado pode assumir outro sentido.

Às leituras poéticas e alegóricas, agrega-se outro elemento que pode se tornar uma ameaça ao fantástico é o uso de recursos cômicos, porque

Esses efeitos anulam o equilíbrio da ambiguidade fantástica e levam a narrativa até ao grotesco. Assim, tornando a manifestação meta-empírica objeto do riso de diversas personagens, suprimem qualquer dúvida quanto à possibilidade de sua existência objectiva, ao mesmo tempo que viabilizam leituras de carácter “alegórico” (FURTADO, 1980, p. 69).

Como Todorov, na leitura alegórica, Furtado centra seu argumento na dúvida provocada pelo elemento fantástico. Apesar disso, se a alegoria não é categórica, ela pode contribuir para o estabelecimento da dúvida ao explicitar

somente no final seu caráter alegórico, permitindo a experimentação do fantástico no desenrolar da história.

1.7 O fantástico contemporâneo de Sartre.

Em um mundo pautado pelas ideias positivistas e pelas descobertas científicas, a literatura fantástica do século XIX se torna uma expressão de ruptura da ordem estabelecida ao propor novas possibilidades de compreensão do real. No século XX, contudo, a ordem estabelecida se esvazia na ambiguidade, a esfera do desconhecido retrocede graças à ampliação do conhecimento em todas as áreas, os valores e as certezas conhecem a relativização e passam a ser questionados. Neste contexto, o fantástico perde sua função de subverter a ordem do real conhecido.

O existencialista francês Jean-Paul Sartre, em *Situations I*, estabelece a distinção entre o fantástico tradicional e o contemporâneo definido por ele como resultado do desenvolvimento do anterior e que teria em Kafka o seu principal expoente.

Em sua dissertação de mestrado *Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)* apresentada em 2003, Márcio Cícero de Sá afirma que as leis da causalidade são transgredidas tanto no fantástico tradicional quanto no contemporâneo. A diferença é que no contemporâneo não há hesitação diante dos acontecimentos nem por parte do leitor nem das personagens. O próprio narrador não se surpreende frente às situações que lhe sucedem. Outro ponto em que tradicional e contemporâneo divergem é no que diz respeito à natureza das personagens. Enquanto no primeiro uma personagem comum que vivia no plano da realidade do mundo que conhecemos era levada para outro mundo, agora fantástico e não mais regido pelas leis naturais, no segundo, a própria personagem possui características fantásticas e não mais a realidade que a cerca.

Percebe-se, dessa forma, que a marca do fantástico contemporâneo é o retorno ao humano, ou seja, este fantástico não busca explorar a realidade de mundos paralelos ou elementos externos que causem hesitação, mas sim apresentar “o homem às avessas” e a sua condição humana. Segundo Sartre, o fantástico contemporâneo afasta-se das fadas do mundo maravilhoso e coloca o homem no centro das preocupações.

Em sua caracterização do fantástico contemporâneo, Sartre parte da análise da obra *Le Mythe de Sisyphe* (1942), do autor francês Albert Camus, que recupera na obra um mito da Grécia Antiga para apresentar o “homem absurdo” através dele. Para Camus, o absurdo retrataria tanto o impossível de ser atingido quanto o contraditório. No mito, Sísifo representa o mortal que se sente impotente e revoltado pelo fato de ter sido condenado pelos deuses a empurrar incessantemente uma grande pedra até o alto de uma montanha, de onde ela cai sistematicamente. Da mesma forma que Sísifo, o homem quando inserido no mundo absurdo nunca conseguirá atingir o fim desejado, mas contraditoriamente continuaria tentando.

Camus afirma:

Acabo de defini-lo como uma confrontação e uma luta sem descanso. E enfrentando até o fim essa lógica absurda, tenho de reconhecer que essa luta pressupõe a total ausência de esperança (que não tem nada a ver com o desespero), a recusa contínua (que não se deve confundir com a renúncia) e a insatisfação consciente (que não acertaríamos em associar à inquietude juvenil) (CAMUS, 1989, p. 50).

O homem absurdo representa o impossível e o contraditório, ao encontrar-se preso numa luta incessante e infrutífera. Para Sartre, esse homem absurdo é o homem típico do fantástico contemporâneo e salienta a importância da intenção do narrador ou da personagem central em esforçar-se na tentativa de atingir um fim que, entretanto, nunca alcançará. Define-se conscientemente como um lutador absurdo, que empurra a pedra até o alto da montanha mesmo sabendo que perto do fim a ser atingido, ela rolará novamente obrigando-o a começar do zero.

No fantástico contemporâneo definido por Jean-Paul Sartre, não ocorre o mesmo espanto que tem lugar no fantástico tradicional, uma vez que o mundo em questão é o cotidiano e a preocupação vigente com a condição humana. A sensação do absurdo, de um mundo caótico que inviabiliza constantemente a própria vida, atinge o leitor de forma incontestável, igualmente determinante para o fantástico contemporâneo.

II. *THE LORD OF THE RINGS* (ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DA FANTASIA)

*Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for the Dark Lord on his dark throne
In the land of Mordor where Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them,
In the land of Mordor where Shadows lie.*

(TOLKIEN, 2001, p. 49)

O gênero de fantasia utiliza várias ferramentas textuais, a fim de criar uma ilusão ficcional. *The Lord of the Rings*, como um exemplo de alta fantasia em escala épica, possui recursos narrativos cujo objetivo principal é criar uma sensação de amplitude que funcione como um substituto para o mundo primário. Eles incluem um grande número de personagens e enredos complexos, abrangendo longos períodos de tempo e grandes espaços geográficos. A narrativa nesse formato representa um projeto ambicioso e desafiador tanto para o autor quanto para os leitores, que têm expectativas ao embarcar neste mundo de ficção.

A obra *The Lord of the Rings*, composta por três volumes – *The fellowship of the Ring* (1954), *The Two Towers* (1954) e *The Return of the King* (1955) –, é a continuação da saga iniciada em *The Hobbit*, quando Bilbo Baggins encontra um anel mágico em sua jornada com anões na tentativa de retomar sua fortaleza sob o domínio do temível dragão Smaug.

A história de *The Lord of the Rings* tem início sessenta anos após os eventos descritos no *The Hobbit*. O poder de Sauron, o senhor das trevas, começa a crescer novamente e o anel encontrado por Bilbo na fortaleza dos anões não é nada menos que o anel do poder que Sauron procura para dominar a Terra Média. Portanto, ele tem que ser destruído no monte Orodruin, na terra escura de Mordor, onde foi forjado pelo senhor dos anéis. Essa difícil tarefa será desempenhada por um grupo bastante heterogêneo composto por Frodo Baggins, sobrinho de Bilbo e herdeiro do anel; três outros hobbits, Merry, Pippin e Sam; Gandalf, o mago cinza; Gimli, o anão; Legolas, o elfo; e dois homens: Aragorn e Boromir. Essa *fellowship of the ring* acaba dividindo-se, e Frodo e Sam viajam pela Terra Média em direção à Mordor, guiados pelo nada confiável Gollum, enquanto os outros fazem alianças

com os Ents, os cavaleiros de Rohan, derrotando o exército de Sauron e marchando como a última aliança para lutar contra Sauron, no portão negro de Mordor. Frodo e Sam superam muitos obstáculos e conseguem ter sucesso na destruição do anel, o que provoca a queda de Sauron e o fracasso de seu exército. Aragorn assume o trono de Gondor que lhe é de direito, os hobbits retornam ao condado, sua terra natal e, alguns anos depois, Frodo e Gandalf, juntamente com os elfos, partem para as terras imortais do Oeste.

A obra de Tolkien não é fácil de categorizar. O próprio autor a chama simplesmente de um conto, sendo fiel a sua definição de conto de fadas. Alguns críticos a consideram um grande romance centrado em tempos antigos, outros a classificam como fantasia exterior devido à criação de toda uma realidade alternativa. Já Charles Moseley afirma que *The Lord of the Rings* “ignora todo o desenvolvimento do romance com a mais engenhosa forma de ficção verbal” (1997, p. 33). Essa ignorância, segundo ele, se dá principalmente pelo uso de uma caracterização sem cor, de uma voz narrativa incerta, uma narrativa acentuadamente de perspectiva masculina e a criação de um mundo imaginário muito amplo no espaço, porém, com limitações quanto à profundidade. De acordo com Moseley, *The Lord of the Rings* usa somente o modo prosaico do romance e, em outros aspectos, sofre a influência da tradição pré-romântica.

Esse capítulo tratará das estratégias narrativas presentes na literatura de fantasia e como elas contribuem para a criação do imaginário. Será examinada a posição do narrador, o ponto de vista e a focalização da narrativa, bem como a caracterização dos personagens. Além disso, será explorada a forma pela qual os elementos fantásticos presentes nesses textos influenciam aspectos como a estrutura do enredo e criam suspense.

2.1 A estrutura narrativa.

A narrativa em *The Lord of the Rings* ocorre de forma cronológica e acompanha Frodo e os outros membros da sociedade do anel em sua jornada. Um narrador relata a história do anel desde o início e procura esclarecer a urgência de tal empreitada. A partir daí, os eventos ocorrem em ordem, a partir da chegada de Gandalf ao condado. As várias histórias do enredo acontecem mais ou menos ao

mesmo tempo. Sonhos, visões e mensagens psíquicas ocasionalmente aparecem e revelam imagens de eventos passados ou futuros, mas uma vez que estes ocorrem nas mentes dos personagens, obedecem a cronologia da ação.

2.1.1 Da tessitura da trama

O suspense representa o medo e a incerteza sobre o destino das personagens com as quais o leitor se preocupa. Em *The Lord of the Rings* este quesito é cumprido em abundância, já que o enredo é repleto de momentos perigosos e reviravoltas. Os heróis são formados em uma perigosa jornada na qual têm que passar por uma série de batalhas que vão testar sua bravura e desafiar as suas vidas.

De acordo com a classificação de Frye (1976) sobre os motivos presentes nos enredos dos romances, os encontrados em *The Lord of the Rings* podem ser dividido sob dois aspectos: temas de descida e temas de subida.

Temas de Descida

- Amnésia
 - Perda da memória
 - Mudança na sorte
- Confusão de identidade
- Atmosfera de sonho
- sonhos reais
 - sonhos lógicos
- caçador e caça



O mundo da noite

Temas de Subida

- Reintegração**
Descoberta da identidade verdadeira
- Lembrança**
- Crescimento da liberdade
- Fuga
- Quebra do encantamento



A estrutura de *The Lord of the Rings* apresenta vários temas de descida. Tudo começa com a jornada a Mordor para destruir o anel. A viagem vai ganhando ares sombrios, caracterizando a proximidade do mal e, por isso, Frodo, o portador do anel, vai perdendo suas forças pela ação do próprio objeto que carrega:

Do you remember that bit of rabbit, Mr. Frodo? He said [...] No, I am afraid not, Sam, said Frodo. At least, I know that such things happened, but I cannot see them. No taste of food, no feel of water, no sound of wind, no memory of tree or grass or flower, no image of moon or star are left to me. I am naked in the dark, Sam, and there is no veil between me and the wheel of fire. I begin to see it even with my walking eyes, and all else fades (TOLKIEN, 2001, p. 916).

Frodo está ficando mais fraco e sua dependência cada vez maior do anel pode ser considerada outro ponto de descida, mais precisamente os seus sonhos e devaneios. Eles são causados pelo anel, poderoso demais para ser carregado por um hobbit. Frodo se sente em outro mundo ao colocar o anel e, nesse momento, pode sentir o olhar do senhor das trevas.

Outros motivos de descida também estão envolvidos, como a confusão da identidade de Gollum - um pacífico hobbit chamado Sméagol que se deixou corromper pelo anel e se transformou no violento Gollum - e a noção de caçador e caça, uma vez que os hobbits são caçados por inúmeras criaturas que servem ao senhor do escuro, Sauron.

Por outro lado, os temas de subida precisam estar presentes para equilibrar a narrativa. O oposto da amnésia é a lembrança. Durante a exigente jornada de Frodo, as lembranças do condado e dos dias felizes são a única coisa, além do amigo Sam, que faz com que ele continue em frente.

[...] and now as once more the night of Mordor closed over them, through all his thoughts there came the memory of water; and every brook or stream or found that he had ever seen, under green willow-shades or twinkling in the sun, danced and ripped for his torment behind the blindness of his eyes (TOLKIEN, 2001, p. 917).

A noção de fuga é bastante comum nesse tipo de literatura e se relaciona intimamente com o final feliz, fundamental para o gênero. O que propicia a escapada é um artefato mágico, ou seja, em *The Lord of the Rings* o anel. Portanto, a quebra

do encantamento vai acontecer quando ele for destruído em Mordor e, conseqüentemente, sua influência sobre Frodo e os acontecimentos cessará.

Um ponto típico para os romances é a retomada da identidade, especialmente para personagens nobres. Em *The Lord of the Rings*, ela pode ser percebida na personagem Aragorn, que visita as colinas de Eryn Muiil, lugar onde seus antepassados viveram e lá aceita sua condição.

Fear not! Said a strange voice behind him. Frodo turned and saw Strider, and yet not Strider; for the weatherworn Ranger was no longer there. In the stern sat Aragorn son of Arathorn, proud and erect, guiding the boat with skilfull strokes; his hood was cast back, and his dark hair was blowing in the wind, a light was in his eyes: a king returning from exile to his own land (TOLKIEN, 2001, p. 384).

Tomando como referência os romances medievais que estão, também, entre as fontes de inspiração para *The Lord of the Rings*, Tolkien combina habilmente elementos dos romances alemães e franceses. A história cobre uma vasta geografia, uma vez que toda a Terra Média e todos os seus habitantes irão participar da guerra do anel e, ao mesmo tempo, se concentra na vida e nos destinos de heróis individuais. Os temas próprios de enredo dos romances estão empregados na obra em abundância. Eles seguem a estrutura da missão heroica, além do eterno conflito entre o bem e o mal.

2.2 De pessoa a persona

O sucesso de um texto épico está na capacidade do autor em construir um mundo e nele colocar personagens que despertem uma noção de identificação, que está relacionada com o desejo dos leitores em participar da história. Em *The Lord of the Rings*, dois personagens básicos aparecem. O primeiro é o típico herói romântico, superior ao leitor em suas obras e triunfos, como os reis, os elfos ou os magos. Entre eles e o leitor há uma distância e seus feitos são para serem admirados.

Por outro lado, existe outro grupo de personagens que está no mesmo nível em que o leitor. Eles são estrangeiros no mundo secundário, tal como o leitor, participam da trama, mas não estão acostumados aos fatos que se sucedem. É através deles que os eventos são explicados e o leitor é guiado ao longo do enredo.

Em termos de romance, o personagem que realiza algum tipo de ação notável é chamado de herói. Tolkien em *The Lord of the Rings* introduz um conjunto de heróis e os coloca como parte da *Fellowship of the Ring*¹³, um grupo de nove personagens que podem ser considerados heróis e seus caminhos se dividem em três histórias diferentes, contudo completamente inter-relacionadas. Frodo e Sam seguem para a Montanha da Perdição; Merry e Pippin, sequestrados por orcs, conseguem escapar e vão participar da guerra lutando ao lado dos reinos de Rohan e Gondor; o resto da sociedade segue os orcs na tentativa de salvar os dois hobbits. Além desses personagens membros da sociedade de anel, outros, também com características de heróis surgem na história: os cavaleiros Faramir, irmão de Boromir, e Eomer, o sobrinho do rei Theoden, de Rohan.

Da mesma forma como outras obras de fantasia (inspiradas na mitologia da Grécia Antiga), algumas figuras heroicas femininas estão envolvidas na narrativa. Em *The Lord of the Rings*, dois tipos de heroínas aparecem: a passiva, que pode ser comparada à amante medieval Isolda, é Arwen, a princesa élfica; o segundo tipo é a personificação das antigas Valquírias, aqui representadas pela irmã de Éomer, Éowyn.

A passividade de Arwen pode ser vista não somente no personagem em si, mas também na forma como ela é descrita na história. Ela somente aparece em cenas domésticas, como na casa de seu pai Elrond ou o acompanhando a algum lugar. No resto da história ela tem a função de representar o amor belo e distante de Aragorn. É somente no apêndice A que sua história é contada e o leitor pode conhecer mais o seu destino trágico: Arwen é imortal como todos os elfos, no entanto, abre mão desse dom por amor a Aragorn que, em seu leito de morte, diz a ela:

‘I speak no comfort to you, for there is no comfort for such pain within the circles of the world. The uttermost choice is before you: to repent and go to the Havens and bear away into the West the memory of our days together that shall there be evergreen but never more than memory; or else to abide the Doom of Men.’ [...]

‘Nay, dear lord,’ she said, ‘that choice is long over. There is now no ship that would bear me hence, and I must indeed abide the Doom of Men, whether I will or I nill: the loss and silence (TOLKIEN, 2001, P. 1037).

Depois da morte do marido, Arwen percorre as ruínas do reino élfico e morre sozinha e esquecida. Já o elemento ativo feminino é representado pela figura de Éowyn, sobrinha do rei Theoden. Ela lembra as antigas amazonas ou as figuras

¹³ “Sociedade do Anel”

das sagas nórdicas. A diferença entre essas duas mulheres é óbvia em suas descrições. Ambas são vistas pela primeira vez por Aragorn.

And suddenly even as he sang he saw a maiden walking on a greensward among the white stems of the birches; and he halted amazed, thinking that he had strayed into a dream, or else that he had received the gift of the Elfminstrels, who can make the things of which they sing appear before the eyes of those that listen. For Aragorn had been singing a part of the Lay of Luthien which tells of the meeting of Luthien and Beren in the forest of Neldoreth. And behold! There Luthien walked before his eyes in Rivendell, clad in a mantle of silver and blue, fair as the twilight in Elven-home; her dark hair strayed in a sudden wind, and her brows were bound with gems like stars (TOLKIEN, 2001, p. 1033).

É a beleza de Arwen que chama a atenção de Aragorn a primeira vista, enquanto que seus encontros como Éowyn são marcados pelo encanto com sua beleza, mas também, com sua personalidade.

As she passed the doors she turned and looked back. Grave and thoughtful was her glance, as she looked on the king with cool pity in her eyes. Very fair was her face, and her long hair was like a river of gold. Slender and tall she was in her white robe girt with silver; but strong she seemed and stern as steel, a daughter of kings. Thus Aragorn for the first time in the full light of day beheld Eowyn, Lady of Rohan, and thought her fair, fair and cold, like a morning of pale spring that is not yet come to womanhood (TOLKIEN, 2001, p. 504).

A atividade de Éowyn e sua vontade de participar das batalhas são, em parte, explicadas por sua juventude e por não ter seu amor correspondido, como confessou seu irmão Éomer a Aragorn: “Eu não sabia que Éowyn, minha irmã, havia sido tocada por tais sentimentos, até que ela olhou para você a primeira vez” (TOLKIEN, 2001, p. 849).

Ela já não vê nenhuma razão para viver, então ela parte para a guerra junto com os cavaleiros de Rohan disfarçada em escudeiro. Enquanto espera pela morte, ela consegue matar o rei chefe dos Nazgul e, durante sua recuperação sua recuperação, se apaixona por Faramir. Este foi o impulso que provocou sua mudança de guerreira a curandeira.

The heart of Eowyn changed, or else at last she understood it. And suddenly her winter passed, and the sun shone on her. [...] I will be a shieldmaiden no longer, nor vie with the great Riders, nor take joy only in the songs of slaying. I will be a healer, and love all things that grow and are not barren. (TOLKIEN, 2001, p. 943).

As duas, Éowyn e Arwen, são importantes para a história. Elas estão entre os heróis com seus próprios destinos individuais retratados como pano de fundo para a reviravolta dos acontecimentos na Terra Média.

Todos os personagens passam por sua própria busca, no entanto, em função da estrutura do romance, Aragorn é visto como o herói principal da história. Isso se dá porque ele se assemelha aos príncipes encantados dos contos de fada ao ser, de fato, o herdeiro do trono, mas impedido de assumi-lo. Seu longo caminho até o trono de Gondor é marcado pelos nomes que recebe durante a narrativa e que lhe são dados pelos outros personagens. No início da história ele é conhecido pelos hobbits, que o encontram no povoado de Bree, como Passolargo, por seu um dos guardiões das fronteiras. Frodo descobre sua verdadeira identidade em uma mensagem de Gandalf que traz um poema que fala de um rei sem coroa que voltará a reinar.

Mais tarde, na casa de Elrond, a identidade de Aragorn é revelado para os que não o conheciam, os hobbits, e para os que estavam na dúvida sobre quem ele era, como Boromir:

'And who are you, and what have you to do with Minas Tirith?' asked Boromir, looking in wonder at the lean face of the Ranger and his weatherstained cloak. 'He is Aragorn, son of Arathorn,' said Elrond; 'and he is descended through many fathers from Isildur Elendil's son of Minas Ithil. He is the Chief of the Dunedain in the North, and few are now left of that folk (TOLKIEN, 2001, p. 240).

Os personagens, assim como o leitor, sabem que Aragorn é o herdeiro do trono de Gondor, o líder legítimo do exército dos povos livres da Terra Média contra Sauron. No entanto, em comparação com outro personagem real, o rei Theoden de Rohan, também respeitável e corajoso, Aragorn se mostra mais próximo dos leitores ao fazer, juntamente com eles, sua jornada à realeza. Além disso, Aragorn é descrito não só como guerreiro e líder, mas como alguém que sabe confortar e curar, o que o constitui o protótipo do rei ideal.

Tolkien utiliza a forma tradicional ao construir seus heróis. A identidade de Aragorn é definida pela linha de seus antecessores (ele é filho de Arathorn que é herdeiro de Isildur) e sua tarefa é apresentada na forma de cumprimento profético das lendas. Além dessas convenções dos heróis próprios dos romances, Tolkien

dotou Aragorn da noção de misericórdia e piedade cristãs como, por exemplo, na cena em que ele impede que um homem desarmado seja morto pelos inimigos.

A conexão de Aragorn com os romances medievais também justifica o relacionamento amoroso entre dois personagens nobres. O próprio Aragorn, que descende de muitos reis e é herdeiro do trono de Gondor, apaixona-se pela princesa dos elfos, Arwen, e, apesar desse amor ter que superar muitos obstáculos causados por suas origens e pela guerra do Anel, o final será feliz. A temática do amor entre um mortal e uma imortal também faz referência ao conto de fadas. A mulher sobrenatural e imortal desiste de sua vida eterna pelo amor de um homem mortal. No caso de Aragorn e Arwen o amor é feliz porque eles compartilham muito tempo e ainda têm filhos.

Enquanto Aragorn possui caracteres heroicos que o fazem superior aos leitores que conhecem as histórias de todos os personagens, os hobbits representam os forasteiros da história. Eles são um dos povos da Terra Média, mas vivem um isolamento deliberado em relação ao mundo exterior. Frodo e Sam são bons exemplos de heróis que são subestimados por não possuírem as características que todo herói tem, mas carregam escondido uma grande força interior. Eles representam personagens comuns lidando com eventos extraordinários, heróis improváveis que superam os obstáculos e conseguem vencer.

Existem duas missões que se complementam na trama: a afirmação de Aragorn como rei e o esforço de Frodo para destruir o Anel. O uso de hobbits como heróis tem a função de surpreender o leitor, já que seu heroísmo é inesperado. No centro de seu épico, Tolkien colocou o portador do Anel, membro de uma raça que é mais feliz em dormir e comer e, assim, fugindo do estereótipo do herói convencional, contra todo o poder de Sauron. A ideia é que Frodo faça sua jornada do herói e cresça durante a história. Para Tolkien, os hobbits representam a humanidade e a inexperiência dos leitores, por isso ele conta toda a história do ponto de vista de um deles. É uma narrativa em terceira pessoa na qual o narrador não é onisciente, pois só conhece aquilo que é comum aos hobbits.

Os eventos são apresentados para os leitores na mesma proporção que eles o são para os hobbits, o que torna a história mais fácil de ser acompanhada. Eles também figuram como um contraponto cômico para equilibrar o clima altamente

heroico de alguns momentos da narrativa como, por exemplo, depois da derrota de Sauron:

Frodo ran to meet him, and Sam followed close behind. 'Well, if this isn't the crown of all!' he said. 'Strider, or I'm still asleep!' 'Yes, Sam, Strider,' said Aragorn. 'It is a long way, is it not, from Bree, where you did not like the look of me? A long way for us all, but yours has been the darkest road.' And then to Sam's surprise and utter confusion he bowed his knee before them (TOLKIEN, 2001, p.932).

Tolkien emprega uma grande variedade de heróis, tradicionais ou não, para tornar a história mais interessante. Apesar disso, a maior parte de seus personagens está em absoluta concordância com as convenções do gênero fantasia ao separar o bem do mal. Em *The Lord of the Rings*, Tolkien passa do esquema de conflito interior da personagem inadequada para o tamanho da tarefa que a aventura demanda para a luta contra forças externas, representadas pelo Anel e pelos poderes de Sauron.

A classificação dicotômica dos personagens como bons ou maus é comum nesse tipo de literatura, cuja tendência é preferir a caracterização dos personagens pela ação que desempenha aos conflitos internos que possuam. Esse tratamento dado aos heróis está profundamente enraizado na classificação arquetípica do gênero fantasia. Para facilitar a compreensão da história e aprofundar a imersão no mundo imaginário o autor usa rótulos tradicionais com os quais os leitores já estão familiarizados, como o sábio feiticeiro, o rei nobre, uma linda princesa e um traidor qualquer. O leitor não quer ficar chocado ou surpreso e é por isso que os personagens são estáveis e se acontecem mudanças interiores, elas são mínimas. O próprio enredo segue um padrão já estabelecido, apesar do desenvolvimento inesperado que o gênero fantasia exige da história.

Quanto à demarcação das fronteiras entre o bem e o mal, o uso de cores é uma recorrência tanto no conto de fadas quanto no gênero fantasia. Cores claras, o branco, é uma característica dos bons (Gandalf, o branco), ao passo que cores escuras são típicas do mal (o senhor das trevas, cavaleiros negros).

2.3 Da espacialidade mágica

A literatura de fantasia tem na criação de mundos imaginários um de seus elementos fundamentais. Na alta fantasia como *The Lord of the Rings*, a história acontecer em um mundo secundário (a Terra Média) é crucial para a trama. A criação de um mundo imaginário próprio é um dos elementos-chave do gênero, mas, para isso é preciso respeita algumas regras de lógica e consistência interna que, embora possam diferir das que operam em nosso mundo, devem ser tão verossímeis como as do mundo real.

O realismo deve pautar o modo de narração mesmo quando o mundo criado é imaginário, e o autor tem que seguir as regras do mundo a que deu início. A consistência interna é vital para todo o mundo secundário. Não somente o cenário criado e os eventos, mas também os aspectos morais e emocionais do mundo secundário precisam ser plausíveis. O autor tem que garantir o interesse do leitor pela história e sua crença no que está sendo narrado, que se manifesta pela compreensão e simpatia por determinada personagem.

De acordo com a terminologia de Tolkien existem dois principais desejos em todo ser humano. O primeiro é saber a realidade sobre o mundo real e objetivo no qual vivemos e o segundo é a capacidade de criar um mundo secundário e partilhá-lo com os outros. O primeiro impulso para a criação de um mundo secundário vem da insatisfação com o mundo primário.

Os elementos típicos de outros mundos são a estranheza e a admiração, que são incorporados normalmente ao nível sobrenatural ou mágico da história. Contudo, Tolkien usa apenas o poder verdadeiramente sobrenatural, mas limitado, dos magos. Sua construção da Terra Média mais parece o mundo feudal das sagas e seus mistérios naturais do que eventos realmente fantásticos ocorridos em um lugar totalmente diferente de nossa compreensão.

Se percebermos bem, há pouca coisa absolutamente mágica na narrativa de Tolkien e, o que existe é somente em relação ao nosso mundo que ganha feições de sobrenatural. Os poderes do bem e do mal personificados pelos magos e pelo senhor das trevas, Sauron, quase nunca aparecem. Todos os anéis mágicos, o um anel, os três e os nove foram forjados originalmente pelos elfos, colocando a ênfase muito mais nas habilidades naturais que em questões sobrenaturais. Da mesma forma, os Nazgúl, os cavaleiros fantasmas eram reis humanos que foram escravizados por Sauron e pelo poder dos anéis.

Tolkien trata de objetos e fenômenos do mundo natural e os coloca no contexto do fantástico do mundo imaginário em concordância com toda a mitologia criada por ele. Dessa forma, esses elementos ficam livres da familiaridade e aparecem mais plenamente como eles mesmos.

A Terra Média é fruto da criação de Tolkien, no entanto, mantém as leis fundamentais da física, tais como a mortalidade das criaturas, mudanças nas estações, associações entre luz e trevas ou quente e frio. Também contém a maioria dos animais e as plantas do mundo primário. É um mundo com funcionamento próprio, com uma grande variedade de ambientes, que se estende no espaço e no tempo.

O espaço em que as ações se desenvolvem é tão importante quanto as personagens que nele se movimentam. Na Terra Média, o ambiente é mais que pano de fundo para os acontecimentos, e inúmeros capítulos são intitulados fazendo referência aos lugares em que as personagens vão atuar. Além disso, Tolkien organiza mapas e, em quase todas as edições da trilogia, há um atlas completo sobre as narrativas, tudo para que seja mais fácil ao leitor localizar a intrincada geografia da Terra Média, demonstrando o quanto é importante visualizá-la corretamente.

O espaço, portanto, não é um tópico acessório, ele tem uma realidade narrativa intrincada com a organização da trama, sugerindo a cartografia do poder e a estratégia de controle dos indivíduos, obrigando-os a suportar o confinamento ou a deslocar-se para o exílio, como se pode verificar quando as forças do mal começam a agir.

A intenção de Tolkien era criar em seu livro uma espécie de epopeia heroica. A trilogia tem uma escala épica ao fazer-nos viajar mais de 1300 quilômetros do Condado até Mordor, atravessando uma variedade de regiões e entrando em contato com muitas raças. Assim, *The Lord of the Rings* parte da terra dos hobbits, o Condado, e passa pela terra dos elfos, Rivendel, as minas de Moria, Lothlórien, Rohan, Ithilien e Mordor. O sentido da extensão no espaço é completado pela extensão no tempo: a todo tempos ficamos cientes dos milhares de anos passados sobre a história do Anel que, na verdade, é a história de seu criador e remonta à Primeira Era da Terra Média.

Como vimos os mundos imaginários geralmente carregam uma quantidade considerável de elementos mágicos e inesperados. Mas na alta fantasia

moderna, estes são acompanhados também pela precisão geográfica e outros dados científicos das terras imaginárias. A Terra Média de Tolkien é o melhor exemplo disso.

2.4 Terra Média: do improvável à plausibilidade

A consistência interna que é exigida dos mundos e realidades criados é, em certa medida, dependente da informação fornecida pelo autor. Esta informação fornece um quadro de referência para toda história. Nos apêndices após o enredo de *The Lord of the Rings*, Tolkien explica muita coisa da história da Terra Média, apresenta um dicionário de linguagem élfica e sua linguística, as árvores genealógicas das famílias mais proeminentes de todas as raças, bem como mapas detalhados de várias regiões. Isso tudo faz com que o caráter histórico-fantástico da obra de Tolkien seja a base de seu significado.

Estes materiais secundários, não necessários para o entendimento da história, colocam *The Lord of the Rings* em relação histórica com outros elementos do trabalho de Tolkien, como *The Silmarillion* e *The Hobbit* representando o passado, bem como a nossa própria história apresentada de forma paralela, já que o início da trilogia coincide com o do domínio dos homens.

Além de estabelecer a linearidade histórica, as informações adicionais também ajudam na tentativa de Tolkien em apresentar sua história como sendo parte de uma crônica, fazendo a ficção passar por verdade. Quanto menos inventado um mundo de fantasia parecer ser, mais verossímil e livre de controle ele será.

Junto com a criação de um mundo secundário e sua apresentação como parte da história, caminha o processo criativo para nomear todas as suas partes constitutivas e seus habitantes. Os nomes podem ser vistos como indicativos que garantem a existência de uma coisa, o que é muito útil na esfera dos mundos imaginários porque isso implica toda uma fundamentação histórica por trás de cada nome. A consistência interior que dá unidade à narrativa e o contexto dos acontecimentos descritos dependem da precisão com que o mundo secundário é criado, o que significa que as nomenclaturas e os mapeamentos devem receber atenção especial.

A mais óbvia relação entre fantasia e realidade está na apresentação do mundo secundário e dos mapas que acompanham tanto *The Lord of the Rings* como as outras obras de Tolkien. A alta fantasia tende a trabalhar com configurações espaciais detalhadas sobre as terras imaginárias, o que torna a criação de novos mapas parte essencial do gênero fantasia. Assim, a história pode ser seguida passo a passo, a partir dos mapas da Terra Média. Além disso, os mapas de toda a Terra Média com os nomes de lugares que não fazem parte efetiva da história, da mesma forma que algumas lendas presentes nas obras de Tolkien, fornecem ao leitor uma oportunidade para ampliar a mitologia e acrescentar uma dimensão pessoal à história.

A impressão de profundidade histórica em *The Lord of the Rings* é conseguida não só através da base de dados de informações nos apêndices dos livros, mas também ao longo da história quando mitos e lendas da Terra Média são recontadas ou mencionadas pelos personagens. As lendas estão presentes sob a forma de canções e poemas, quer para evocar a noção de profundidade histórica como na canção de Beren and Lúthien¹⁴ ou Eärendil¹⁵ criadas pelos elfos, ou para expressar emoções, como por exemplo, o luto após a morte de Gandalf.

Quando a noite no Condado era cinza, seus passos na colina foram ouvidos; antes do amanhecer ele foi embora, em uma longa viagem, sem uma palavra. De Wilderland à Costa Ocidental, a partir do norte ao sul da colina, através do covil do dragão e da porta escondida, nas matas escuras andou à vontade [...] Eles estava sozinho sobre a ponte e desafio o fogo e a sombra; seu grupo foi quebrado contra a pedra, em Khazad-dûm sua sabedoria morreu (TOLKIEN, 2001, p. 350).

O amor de Tolkien pela arte poética, oral e escrita, é uma das maneiras de distinguir os feitos dos bons das ações dos maus. Orcs não têm lendas nem músicas para transmitir experiências para as gerações seguintes, ou organizar o conhecimento. Como resultado da falta de noção da história de sua raça e de sua relação com o meio ambiente, eles não parecem ter liberdade de escolha e fazem apenas o que lhes é ordenado. Ao contrário, os elfos reúnem sua sabedoria em canções e histórias. Não foi surpresa que Tolkien, como autor, baseou sua narrativa na criação das línguas élficas enfatizando o poder das palavras ao longo da história. Ele mostra, assim, a estreita relação entre as palavras e os desejos humanos

¹⁴ *The Lord of the Rings*, p. 187.

¹⁵ *Ibidem*, p. 227.

básicos em histórias mágicas em que, se as palavras certas forem ditas no lugar certo, a realidade será revelada de acordo com os desejos de quem as pronuncia. As palavras são colocadas por Tolkien como geradoras de forças elementares.

Em *The Lord of the Rings* é notável o papel da linguagem. Além de nomear novas criaturas e lugares como parte da criação do autor, Tolkien desenvolve novas línguas. A língua franca na Terra Média é o discurso comum representado pelo inglês. Tolkien presta muita atenção na descrição das línguas de raças específicas como os elfos, anões, entes ou orcs. Ele cria um sistema completo para o idioma élfico com conjuntos de alfabetos. Ao longo da história, as línguas élficas aparecem principalmente em canções e contos:

A Elbereth Gilthoniel,
silivren penna miriel
o menel aglar elenath!
Na-chaered palan-diriel
o galadhremmin ennorath,
Fanuilos, le linnathon
nef aear, si nef aeron!¹⁶

No entanto, as lendas e as histórias das músicas são repetidas de várias formas que não é impossível ao leitor reconhecer os nomes dos protagonistas. O que é enfatizado aqui é a qualidade do som da língua élfica. Ao mesmo tempo, as músicas são parte integrante da narração, como no início da jornada em que Frodo traduz para Sam uma canção:

[...]

O Elbereth! Gilthoniel!
We still remember, we who dwell
In this far land beneath the trees,
Thy starlight on the Western Seas.¹⁷

¹⁶ TOLKIEN, 2001, p. 231

¹⁷ TOLKIEN, 2001, p. 78

Então, na casa de Elrond, eles encontram a mesma história cantada por Aragorn em élfico. Finalmente, quando Frodo é levado pelos Orcs e Sam está lutando contra a gigantesca aranha Shelob com um frasco de luz prateada, ele se lembra da música e a usa para despertar sua coragem.

A Elbereth Gilthoniel
o menel palan-díriel,
le nallon sí di'nguruthos!
A tiro nin, Fanuilos.¹⁸

Além das músicas élficas que recontam as lendas de tempos antigos, *The lord of the Rings* contém músicas com funções tradicionais, como a “música para beber”¹⁹ ou as músicas para honrar os mortos.

As línguas de várias terras e raças possuem qualidades específicas e podem, ou não, ser usadas por outras pessoas. Tolkien resumiu essas características nos apêndices de sua obra. Sobre os entes ele diz:

The language that they had made was unlike all others: slow, sonorous, agglomerated, repetitive, indeed long-winded; formed of a multiplicity of vowel-shades and distinctions of tone and quality which even the masters of the Eldar had not attempted to represent in writing. They used it only among themselves; but they had no need to keep it secret, for no others could learn it.(TOLKIEN, 2001, p. 1104).

Ele também descreve a linguagem dos orcs, que é chamada de língua negra:

It is said that they had no language of their own, but took what they could of other tongues and perverted it to their own liking; yet they made only brutal jargons, scarcely sufficient even for their own needs, unless it were for curses and abuse. And these creatures, being filled with malice, hating even their own kind, quickly developed as many barbarous dialects as there were groups or settlements of their race, so that their Orkish speech was of little use to them in intercourse between different tribes (TOLKIEN, 2001, p. 1105).

Para Tolkien, a linguagem é um dos meios de expressão da mitologia. Como escritor de uma fantasia tendenciosa, ele está do lado do bem e esta atitude é

¹⁸ Ibidem, p. 712.

¹⁹ Ibidem, p. 88

mostrada na incapacidade das criaturas do mal em criar a sua própria língua, ou mesmo a incapacidade de comunicar-se através dela.

2.5 A padronização da fantasia

Outro elemento do gênero romance que ecoa nas obras de Tolkien é a padronização estrutural da história, que toma a forma de um entrelaçamento, comumente utilizado nos romances medievais e intimamente ligado ao motivo da missão. A estrutura, dessa forma, tende a ser mais episódica que uma relação de causa e efeito. Apesar disso, em *The Lord of the Rings*, Tolkien enriquece os episódios individuais com o contexto da história da Terra Média, tornando-os mais complexos.

The Lord of the Rings emprega um padrão cíclico da narrativa muito comum nos contos de fadas. O entrelaçamento das histórias é, simplesmente, o acúmulo de acontecimentos que não podem ser influenciados pelas decisões ou ações do herói. Os personagens parecem entrar em uma jornada na qual estão fadados a superar os obstáculos que aparecerem.

Essa estrutura cíclica se fundamenta na jornada do herói que deixa um mundo conhecido para se aventurar no desconhecido e voltar. A única diferença é que o objetivo dos heróis que formam a sociedade do anel não está garantido por um objeto mágico, mas pela sua destruição. Estruturalmente, as jornadas heroicas possuem uma série de eventos emocionantes que evocam o sentido de escopo épico da narrativa. Tematicamente, a jornada permite o desenvolvimento do senso de conhecimento próprio nos heróis. A noção cíclica da história é representada pelo Anel do poder, um símbolo de que a luta entre o bem e o mal nunca tem fim e garantia de muitas histórias.

2.6 *The Lord of the Rings* – elementos do romance romântico

Alguns elementos do gênero romântico que aparecem em *The Lord of the Rings* são a subjetividade e a autoridade do autor, a mistura de amor e aventura na trama e a necessidade de um final feliz.

Como já foi dito anteriormente, *the Lord of the Rings* deve lembrar ao leitor o texto de uma crônica e, assim, carrega o estilo de uma narrativa histórica com eventos que ocorrem em determinadas datas e em lugares específicos. Portanto, o autor está distanciado da história, mas pode ser perceptível através dos personagens bons.

Quanto à autoridade por trás do texto, a distância histórica e espacial dos eventos descritos é semelhante à de lendas ou sagas. A história tem que ser aceita como é e não pode ser questionada ou discutida. No prólogo e nos apêndices, Tolkien fala de *The Lord of the Rings* como uma tradução do Livro Vermelho do Marco Ocidental que parece ser uma crônica dos feitos dos hobbits.

This account of the end of the Third Age is drawn mainly from the Red Book of Westmarch. That most important source for the history of the War of the Ring was so called because it was long preserved at Undertowers, the home of the Fairbairns, Wardens of the Westmarch. It was in origin Bilbo's private diary, which he took with him to Rivendell. Frodo brought it back to the Shire, together with many loose leaves of notes, and during S.R. 1420-1 he nearly filled its pages with his account of the War. But annexed to it and preserved with it, probably in a single red case, were the three large volumes, bound in red leather, that Bilbo gave to him as a parting gift. To these four volumes there was added in Westmarch a fifth containing commentaries, genealogies, and various other matter concerning the hobbit members of the Fellowship (TOLKIEN, 2001, p. 14).

Dessa forma, Tolkien se coloca na posição de mero tradutor ou de quem reconta a história, sem necessariamente ser seu autor.

A mistura obrigatória de amor e aventura como os dois principais atrativos de qualquer narrativa também está presente na obra em questão. No entanto, o tema das relações afetivas em sua forma tradicional é colocado de lado, já que as histórias de Farami e Eöwyn, Sam e Rose, Aragorn e Arwen são contadas apenas nos apêndices. Essa formulação constitui o material básico do romance medieval que se debruça sobre a aventura e tem no interesse amoroso apenas um tema incidental. Por outro lado, o amor à terra natal, à natureza, e à amizade está reforçado na obra de Tolkien, que os aborda de forma heroica e os coloca no centro das motivações de seus heróis.

O gênero fantasia tem suas raízes também no folclore e na tradição do conto de fadas em empregar finais felizes. Tolkien usa a sorte para ajudar os seus heróis no curso da história. Em seu ensaio "On fairy stories" ele define a reviravolta no enredo para um final feliz como eucatástrofe.

But the “consolation” of fairy-tales has another aspect than the imaginative satisfaction of ancient desires. Far more important is the Consolation of the Happy Ending. Almost I would venture to assert that all complete fairy stories must have it. At least I would say that Tragedy is the true form of Drama, its highest function; but the opposite is true of Fairy-story. Since we do not appear to possess a word that expresses this opposite—I will call it Eucatastrophe. The eucatastrophic tale is the true form of fairy-tale, and its highest function. The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous “turn” (for there is no true end to any fairy-tale): this joy, which is one of the things which fairy stories can produce supremely well, is not essentially “escapist,” nor “fugitive.” In its fairy-tale—or otherworld—setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of dyscatastrophe, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is evangelium, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief (TOLKIEN, 2001, p.80).

Em *The Lord of the Rings*, o conceito de eucatástrofe é amplamente utilizado, por exemplo, quando Gandalf (o cinzento) dá a sua vida por seus amigos nas minas Moria e depois retorna mais poderoso como Gandalf, o branco. Ou quando Sam pensa que Frodo, depois de ser picado pela aranha gigante, está morto e descobre que na verdade ele ainda vive e vai resgatá-lo em uma torre repleta de orcs.

A última das características que aparecem tanto no romance quanto no gênero fantasia é o esforço em conservar as coisas como elas são, o que se relaciona de forma íntima com o caráter cíclico das narrativas. Enquanto outros gêneros envolvem um desenvolvimento dinâmico do herói, que ganha mais experiência, na fantasia s e tem a impressão de que o ponto de partida é o mesmo que o de chegada.

No entanto, uma mudança sempre acontece. O mundo exterior pode não mudar porque na literatura de fantasia é visto como um lugar sagrado, mas o interior do herói sempre está aberto para o novo. Essa mudança pode ser leve e apenas percebida como uma característica peculiar do personagem em questão.

Bilbo was very rich and very peculiar, and had been the wonder of the Shire for sixty years, ever since his remarkable disappearance and unexpected return. The riches he had brought back from his travels had now become a local legend, and it was popularly believed, whatever the old folk might say, that the Hill at Bag End was full of tunnels stuffed with treasure (TOLKIEN, 2001, p. 21).

Além disso, a aventura pode ter resultados mais profundos, como no caso de Frodo que foi ferido e debilitado durante a jornada. A mudança de Frodo é mais óbvia em comparação com os outros três hobbits que o acompanharam e retornam ao Condado de forma mais ou menos intocados e continuam suas vidas. Frodo, por outro lado, sobrevive à margem da comunidade e não tem a mesma alegria de antes. Ele próprio sente que está mudado para sempre: “I tried to save the Shire, and it has been saved but not for me. I must often be so, Sam, when things are in danger: someone has to give them up, lose them, so that others may keep them” (TOLKIEN, 2001, p. 1006).

O conceito de conservar as coisas como são é um dos aspectos mais criticados da literatura de fantasia. Tolkien, embora admitindo mudanças históricas, é preocupado com a sobrevivência do ser e do individualismo na Terra Média, procura conservar o quadro geral da destruição do poder de Sauron e a reconstituição do trono de Gondor ao seu legítimo herdeiro.

Da noção de conservar surge também a nostalgia do passado. A obra de Tolkien é profundamente enraizada na tradição literária do passado e constitui um trabalho pioneiro da alta fantasia do século XX. Sua influência é notável na geração de escritores de fantasia desde 1960 quando *The Lord of the Rings* ganhou popularidade e tornou o gênero fantasia mais respeitável. Ao contrário dos autores de ficção científica, Tolkien depende das tradições literárias do passado como fonte de inspiração para sua fantasia. Ele não deseja romper com a cultura ocidental ou com a tradição romântica e acredita que o conhecimento dá poder para mudar o mundo para melhor. Da mesma forma que a imaginação enriqueceu o passado, pode continuar a fazê-lo no presente, ao construir novos degraus sobre a herança recebida dos mitos, símbolos e sonhos.

A imaginação é uma força para o bem e para a ação no mundo real, não apenas uma ferramenta para fugir da realidade. No entendimento de Tolkien, o escritor de literatura de fantasia é um contador de histórias e historiador que torna o passado valioso e manifesta seu poder no presente.

3. A SAGA DA TRADUÇÃO

Neste capítulo serão apresentados e discutidos aspectos e bases teóricas sobre a tradução. Primeiramente será mostrada a relação entre a teoria e a prática da tradução. Em seguida, será feita uma explanação sobre a desconstrução proposta por Jacques Derrida, uma exposição sobre os conceitos de resíduo e singularidade, duas noções que possibilitam a melhor compreensão dos fatores e elementos que determinam as escolhas que o tradutor realiza em seu trabalho e que permitem a análise da maneira pela qual ele se coloca na tradução. E será feita a associação entre essas duas noções, que proporcionará, por fim, uma base mais abrangente a partir da qual será possível refletir sobre a inscrição inevitável do tradutor na tradução. Na sequência serão apresentados os elementos tradutórios presentes na obra em estudo *The Lord of the Rings*.

3.1 Entre a teoria e a prática da tradução

Para abordar a questão da tradução da literatura fantástica é necessário, primeiramente, definir o seu conceito para o estudo em questão. Confinada durante muito tempo a discussões sem resultados relevantes sobre sua definição e alcance, a tradução vem ganhando espaço. Compreendida anteriormente como mera equivalência formal, justificada em parte pela abordagem comparativista dos textos de partida e os textos de chegada, mas que não levava em conta outros parâmetros importantes, a tradução foi afastando-se das imprecisões e limitações que a caracterizavam e alcançando um caráter científico, acadêmico e artístico.

Tendo sido superada a visão da crítica da tradução que julgava o tradutor como “traidor” do texto, hoje é um consenso que a existência de fatores variados, tanto internos quanto externos, legitima as escolhas possíveis ao tradutor. Esta evolução se deve, pelo menos em parte, ao aparecimento do paradigma funcionalista que deu à tradução uma dimensão nova. De fato, ao aplicar os fundamentos desta teoria à tradução, os adeptos do modelo funcionalista como Christiane Nord e outros insistiram que o tradutor deve subjugar as suas escolhas à

funcionalidade determinada pela finalidade do texto de partida (TP) ou do texto de chegada (TC).

Outros pensadores também contribuíram para o aprofundamento da teoria da tradução. Entre eles tem destaque Paul Ricoeur, filósofo francês, que afirma:

Duas vias de acesso se apresentam ao problema colocado pelo ato de traduzir: seja tomar o tema 'tradução' no sentido estrito de transferência de uma mensagem verbal de uma língua em outra, seja tomá-lo em um sentido largo, como sinônimo da interpretação de todo conjunto significativo no interior da mesma comunidade linguística (RICOUER, 2012, p. 33).

O conceito de tradução, em seu sentido estrito, é bastante relevante, pois equaciona a tradução como processo de transferência e abre campos novos de ação para o tradutor, além de ampliar o conceito tradicional dando uma dimensão mais dinâmica e reflexiva a essa área do conhecimento. Essa atitude reflexiva possibilita que a tradução se beneficie do conhecimento e aprofundamento de outras disciplinas como a filosofia, a antropologia, a história, a informática, entre outras que, ao adentrarem o campo da tradução, diminuem suas limitações ao mesmo tempo em que a tornam mais complexa.

A história da tradução também colocou em relevo as especificidades do contexto cultural que permite explicar de que forma os romanos traduziram dos gregos, como se traduziu e ainda se traduz sob os regimes totalitários, como se traduz em países colonizados a ponto de influenciar a própria produção literária nacional, apenas para citar alguns exemplos de que o exercício da tradução permeia tanto a "letra" quanto o "espírito" do texto, podendo gerar uma dicotomia que os coloca em campos opostos. Qualquer que seja a opção terminológica adotada, a partir do ângulo com que se encara a tradução, a essência da questão inicial tende a reaparecer, opondo fidelidade e liberdade.

A esta visão dualista e antagônica da tradução, alguns pensadores propõem outra via que obriga o tradutor a assumir um papel de intermediário, oscilando permanentemente entre um e outro polo, negociando todos os elementos com vista a atingir o melhor equilíbrio possível.

3.2 Jacques Derrida e a desconstrução

Ao negar a existência da verdade, a desconstrução desestabiliza uma série de concepções seguras até então vigentes na teoria da tradução. Com isso a falsa noção de segurança é perdida, mas em contrapartida se ganham infinitas possibilidades de significados. Entretanto, o que precisa ser determinado é se a desconstrução contribui, efetivamente, para a prática da tradução ou se seu questionamento de noções convencionais como a equivalência e a fidelidade não torna suas ideias demasiadamente relativistas.

Desta forma, a desconstrução não pode ser considerada uma teoria e não tem como objetivo formular hipóteses ou definir regras e métodos que sejam aplicáveis ao que quer que seja. Por isso, a própria desconstrução não se presta a uma definição e tentar fazê-lo é uma tarefa bastante complexa. O próprio Derrida explica que essa dificuldade

deve-se ao fato de que todos os predicados, todos os conceitos definidores, todas as significações lexicais, e mesmo as articulações sintáticas que parecem um momento se prestar a essa definição [...] são também desconstruídas ou desconstrutíveis, diretamente ou não (DERRIDA, 1988, p. 23).

A utilidade da desconstrução para a prática da tradução tem sido frequentemente questionada em razão de sua natureza filosófica. Apesar disso, o principal problema que ela representa para a prática tradutória é o seu caráter aberto e relativista em relação aos processos de significação. Assim, a desconstrução afeta noções convencionais como equivalência e fidelidade ao questionar conceitos como *verdade*, *origem* e *centro*. Simplificando, a desconstrução remove o propósito da tradução. Esta simples ação de eliminação, no entanto, tem graves consequências para a própria identidade da tradução. Como é do conhecimento de qualquer tradutor, a equivalência, independente de como se defina esse conceito elusivo, continua a ser o único e o mais importante critério pelo qual as traduções são avaliadas.

Entretanto, a prática da desconstrução não deve ser entendida como uma sugestão no sentido de pluralidade ou relativismo, mas como um instrumento de análise que propicia uma elevada consciência ao ato de ler e escrever. Afinal, um bom tradutor é, em primeiro lugar, um bom leitor que, em virtude de sua posição de

mediador entre o texto e a tradução, tem que estar ciente da infinidade de lacunas existentes nas línguas de partida e de chegada. Na verdade, é precisamente este poder que deriva de sua percepção do contexto e de sua subjetividade que faz com que a desconstrução possa ser de valor inestimável. De acordo com Lima e Siscar,

aquilo que comumente chamamos de desconstrução não é uma lógica da inversão, da subversão, no sentido de negação da ordem. Ela é, mais exatamente, um questionamento da hierarquia, um questionamento da oposição que subordina e que pretende excluir aquilo que, na verdade, continua a fazer parte de um sistema. (LIMA E SISCAR, 2000, p. 101)

A contribuição de Derrida para a teoria da tradução reside, principalmente, na recuperação do poder da palavra e em tudo o que ela tem potencial para significar. “No início da tradução está a palavra. Nada menos inocente, pleonástico e natural, nada é mais histórico do que esta proposição, mesmo que pareça óbvio demais” (DERRIDA, 2001, p. 180). A importância da palavra é particularmente evidente em sua noção de *différance*, fundamental para a desconstrução e com impacto sobre a atividade tradutória, literária ou não.

Ele afirma ainda:

O que está escrito como *différance*, então, será o movimento do jogo que ‘produz’ – por meio de algo que não é simplesmente uma atividade – essas diferenças, esses efeitos de diferença. Isso não significa que a *différance* que produz diferenças é de alguma forma, anterior a eles. [...] *Différance* é a não integral, a não simples, estruturada e diferenciada origem das diferenças. Assim, o nome ‘origem’ não mais lhe convém (DERRIDA, 1982, p. 11).

A desconstrução propõe a reflexão de que a verdade não existe por si mesma, sendo criada pelo sujeito. Da mesma forma, o texto não possui uma estabilidade, mas é múltiplo e não guarda em si significados, uma vez que é o leitor quem os constrói. No que diz respeito à desconstrução aplicada a tradução, o tradutor não pode resgatar os significados do texto original e transportá-lo para outra língua e, também, não existem formas de garantir que aquilo que se quer dizer será entendido. Frente a essas considerações, pode se chegar, de forma apressada e errônea, a uma conclusão simplista de que qualquer tradução é possível, uma vez que o tradutor não precisa, segundo essa visão, se preocupar com a fidelidade ao original.

Afirmar que a verdade e os significados são construções do leitor enquanto sujeito e que o texto apresenta uma infinidade de possibilidades, não quer dizer que se esteja livre de coerções que determinem as construções e leituras, mantendo certa ordem necessária para as relações humanas. De acordo com Lima e Siscar,

aquilo que comumente chamamos de desconstrução não é uma lógica da inversão, da subversão, no sentido de negação da ordem. Ela é, mais exatamente, um questionamento da hierarquia, um questionamento da oposição que subordina e que pretende excluir aquilo que, na verdade, continua a fazer parte de um sistema. (LIMA E SISCAR, 2000, p. 101)

Não se pretende dar primazia aos subordinados e os tornar subordinantes, mas sim reconhecê-los naquilo de que sempre fizeram parte. Dessa forma, a desconstrução busca o reconhecimento do sujeito-leitor na produção dos sentidos e na constituição do texto, mas não prega a morte do autor, apenas desconstrói o poder tradicionalmente atribuído a ele, e não eleva o leitor ao posto de um soberano pleno de poderes para inventar os sentidos e textos livremente como quiser. Assim,

não há na desconstrução [...] o preceito da destruição, do parricídio que instauraria uma nova hierarquia: a do leitor. A perturbação da autoridade paterna, nesse caso, deveria levar a uma outra maneira de se conceber o sentido, em que essa ambivalência da origem fosse elevada a elemento constitutivo da produção e recepção do conhecimento. (LIMA; SISCAR, pp. 103/4)

O sentido é construído na interpretação do texto pelo leitor/tradutor, sendo determinada por fatores como o contexto (social, político, histórico, cultural, etc.) em que a leitura/tradução é feita. As experiências vividas pelo leitor/tradutor e o seu inconsciente, que determinam sua percepção do mundo; a concepção de fidelidade do tradutor; a idéia que ele tem do autor; as relações entre os significantes, que só são percebidos como tais enquanto se relacionam uns com os outros, já que, “o elemento fônico, o termo, a plenitude que se denomina sensível, não apareceriam como tais sem a diferença ou a oposição que lhes dão forma” (DERRIDA, 1999, p. 76), entre outros.

Além de buscar a inclusão do sujeito-leitor como parte determinante na atribuição de significados, “a desconstrução em Derrida é aquilo que interroga a ideia da paternidade do saber, que coloca em cheque a ideia do autor como sendo pessoalmente responsável pela verdade e pelo destino de seus enunciados” (LIMA; SISCAR, p. 103). Assim, o autor, como o tradutor, não controla totalmente o texto que produz e nem é o único responsável pela verdade e pelos sentidos que suas palavras poderão receber, mas isso não quer dizer que a ideia que o leitor/tradutor tem do autor, de sua época, deixe de influir sobre a constituição dos sentidos do texto.

O fato de que todo texto é constituído por uma multiplicidade de outros textos e que, por isso mesmo, não é possível definir rigorosamente os seus limites, não significa que tais limites não possam ser definidos provisoriamente em cada leitura.

Percebe-se, assim, que a desconstrução não ocorre para destruir os limites do texto, ou mesmo as verdades nele figuradas e mesmo o autor, favorecendo uma homogeneidade indiferenciada, mas ocupa-se em promover uma revisão dos conceitos aparentemente estáveis, de forma a incluir elementos que há muito foram deixados de lado em nome da cientificidade e objetividade.

3.3. O resíduo e a singularidade

Após ser apresentado o conceito de desconstrução proposto por Jacques Derrida, se faz necessária uma exposição sobre os conceitos de resíduo e singularidade, duas noções que possibilitam a melhor compreensão dos fatores e elementos que determinam as escolhas que o tradutor realiza em seu trabalho e que permitem a análise da maneira pela qual ele se coloca na tradução.

Foi Jean-Jacques Lecercle que, na obra *The violence of language* (1990), cunhou o termo *resíduo* em relação à linguagem em geral. Mais tarde, Lawrence Venuti em *Escândalos da tradução* (2002) aplicou esse conceito aos processos tradutórios, discutindo os diversos fatores que contribuem para a marginalidade da tradução. Segundo o autor,

a tradução é tratada de forma tão desvantajosa em parte porque propicia revelações que questionam a autoridade de valores culturais e instituições dominantes. E como todo desafio às reputações estabelecidas, ela provoca

seus esforços para controlar danos, suas diversas funções policiais, todas com o objetivo de escorar os valores e as instituições questionados, mistificando os usos que fazem da tradução. (VENUTI, 2002, p. 10)

Venuti também mostra que a atividade de tradução pode produzir efeitos significativos nas relações políticas e econômicas internacionais, sendo que o mais relevante deles é, segundo o autor, a formação de identidades culturais, uma vez que “a tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras” (VENUTI, 2002, p. 130), e nacionais, já que “a longo prazo, a tradução penetra nas relações geopolíticas ao estabelecer as bases culturais da diplomacia, reforçando alianças, antagonismos e hegemonias entre nações” (VENUTI, 2002, p. 130).

A identificação dos “escândalos” que nomeiam seu livro foi realizada a partir de uma “uma ética que reconhece e procura remediar as assimetrias no ato tradutório, uma teoria de métodos bons e ruins para praticar e estudar a tradução” (VENUTI, 2002, p. p. 19). Essa teoria é constituída, entre outros elementos, pelo resíduo que, segundo Venuti, “subverte a forma maior revelando-a como social e historicamente situada” (VENUTI, 2002, p. 25), despindo-a de sua aparência imparcial e deixando visíveis as marcas do tempo em que foi produzido o texto, da situação social e econômica de seu produtor e também da cultura de que ele faz parte.

Além disso, “o resíduo, a possibilidade de variação em qualquer conjuntura linguística, significa que o tradutor trabalha numa relação assimétrica, sempre cooperando mais com a cultura doméstica do que com a cultura estrangeira e, em geral, com uma entre outras comunidades” (VENUTI, 2002, p. 48). A comunidade geralmente privilegiada é a dominante, aquela que fala o dialeto considerado padrão, a mais poderosa e influente na sociedade doméstica.

Assim sendo, de uma forma bastante simplificada, o processo de tradução ocorreria da seguinte maneira: o tradutor, frente à tarefa de traduzir um texto, levaria em consideração os objetivos que aquela determinada tradução deve atingir e faria suas escolhas tradutórias, podendo privilegiar o dialeto padrão ou um dos dialetos marginais/não-padrão, dependendo dos efeitos que pretende produzir e dos objetivos que busca alcançar com sua tradução. Um tradutor que compartilhasse das ideias de Venuti, por exemplo, deveria privilegiar dialetos

marginais, introduzindo a diferença, a heterogeneidade, no dialeto padrão. Como ele mesmo explica, é preciso manifestar a estrangeiridade do texto estrangeiro e essa manifestação se dá com a liberação do resíduo:

A boa tradução é desmitificadora: manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro. (Berman, 1985, p. 89). Essa manifestação pode ocorrer por meio da seleção de um texto cuja forma e tema desviam-se dos cânones literários domésticos. Mas sua ocorrência mais decisiva depende de introduzir variações que alienam a língua doméstica e, visto que são domésticas, revelam a tradução como sendo de fato uma tradução, distinta do texto que ela substitui. (VENUTI, 2002, pp. 27/8)

O fato de serem utilizadas variações que tornam o dialeto padrão estranho a si mesmo, supostamente causaria um estranhamento no leitor e faria com que ele percebesse que o texto em questão não foi escrito, originalmente, em sua língua. Dessa forma, marcando a heterogeneidade dentro da própria língua, o resíduo levaria o leitor a perceber a estrangeiridade do texto traduzido, evidenciando a tradução e contribuindo para a sua valorização.

Conforme esclarece Venuti,

a questão central é [...] utilizar um número de elementos minoritários pelo qual “se inventa uma formação específica, inédita, autônoma” (Deleuze e Guattari, 1987, p. 106). Essa ética da tradução não impede a assimilação do texto estrangeiro, mas objetiva ressaltar a existência autônoma daquele texto por trás (no entanto, por meio) do processo assimilativo da tradução. (VENUTI, 2002, p. 28)

Desse modo, a tradução não deixaria de assimilar o texto estrangeiro à língua para a qual se está traduzindo, mas, com a liberação do resíduo, revelaria a existência desse texto estrangeiro por trás dela. Agindo assim, Venuti propõe que os tradutores utilizem elementos minorizantes em sua tradução, tornando-a visível aos leitores que passariam a percebê-la como se tratando de um texto traduzido, alterando os padrões de leitura e rompendo com a noção de que a tradução é um texto menor. Como o próprio autor explica, “o objetivo é, basicamente, alterar os padrões de leitura, forçando a um reconhecimento que não seja desprazeroso da tradução entre as comunidades que, apesar de possuírem valores culturais

diferentes, compartilham, contudo, de uma antiga resistência em reconhecê-la” (VENUTI, 2002, p. 30).

Venuti chama de “minorizante” a tradução que evidencia o resíduo, cujo objetivo é “nunca conquistar a maioria’, nunca erguer um novo padrão ou estabelecer um novo cânone, mas, ao contrário, promover inovação cultural, assim como o entendimento da diferença cultural ao proliferar as variáveis dentro da língua” (VENUTTI, 2002, p. 27). Essa tradução “minorizante” seria a forma ideal da tradução, o modo bom e correto de se traduzir. Nas palavras de Venuti: “a boa tradução é a minorização: libera o resíduo ao cultivar o discurso heterogêneo, abrindo o dialeto-padrão e os cânones literários para aquilo que é estrangeiro para eles mesmos, para o subpadrão e para o marginal” (VENUTTI, 2002, p. 28).

Por sua vez, a noção de singularidade foi trazida para os estudos da tradução por Maria Paula Frota que em sua obra, *A singularidade na escrita tradutora* (2000), procura “superar a dicotomia sujeito/objeto implícita no modo como a maioria dos teóricos da área concebe a relação entre os tradutores e os textos com que trabalham” (FROTA, 2000, p. 18). Dessa forma, separa-se o tradutor do original, atribui-se a este último uma existência anterior ao tradutor, a quem só restaria recuperar significados depositados no texto pelo autor, o falante produtor de sentidos que tem total poder sobre o que fala/escreve. Ao tradutor caberia resgatar os significados do texto e transmiti-los fielmente para outra língua. Esse ideal de fidelidade nunca é atingido e a tradução passa a ser vista, por alguns, como algo impossível por não conseguir transmitir plenamente os significados de uma língua para outra. A conhecida afirmação de George Mounin sobre a impossibilidade da tradução é exemplar. Segundo ele,

a atividade de tradução suscita um problema teórico para a linguística contemporânea: se aceitarmos as teses correntes a respeito da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível. Entretanto, os tradutores existem, eles produzem, recorremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea. (MOUNIN, 1975, p. 19)

Frota afirma que, ao priorizar os fatores históricos, sociais e ideológicos, Venuti também separa o tradutor do texto, embora o faça por outros meios. Já foi possível observar um pouco mais detalhadamente que Venuti considera que o tradutor é determinado pelo contexto social, econômico, histórico, cultural e

ideológico em que vive, realizando, portanto, seu trabalho a partir dessas determinações. Segundo Frota, ao afirmar que o sujeito-tradutor é determinado sócio-historicamente, Venuti leva a pensar que o tradutor é determinado pelo contexto e deste não pode fugir, sendo, num primeiro momento, servo do contexto. Num segundo momento, em que passa a ser senhor, resta ao tradutor/falante escolher, dentre as opções fornecidas pelo contexto social/língua, as formas linguísticas de que fará uso para se expressar. Venuti parece crer que se o tradutor souber fazer uso dessas opções de maneira adequada, se fizer uso do “resíduo”, poderá até mesmo subverter as instituições sociais e os valores predominantes na sociedade em que se encontra.

Segundo Frota, além de determinado social, cultural, econômica e ideologicamente, o tradutor também é determinado por fatores intrínsecos a ele próprio, por sua história individual, por suas experiências pessoais, por seu desejo, por seu inconsciente. Essa determinação do inconsciente seria marcada pela singularidade. Frota, introduzindo essa questão na tradução, pretende abrir

a possibilidade de fatores subjetivos de diferenciação que, pressupondo aqueles de natureza supostamente social, os ultrapassariam, desencadeando formações singulares vinculadas ao inconsciente. Na situação de escrita, tais formações se materializariam em significantes que, a despeito de sua (in)visibilidade, representariam o sujeito que se escreve, ou seja, o sujeito que emerge simultaneamente a tais formações. (FROTA, 2000, p. 95)

Dessa forma, a noção de singularidade seria constituída “como uma diferença que, vinculada a histórias próprias do sujeito que (se) escreve, extrapola diferenças vinculadas a sistemas linguísticos e a formações discursivas” (FROTA, 2000, p. 19). Para a autora, não há como estudar a tradução se deixarmos de lado o inconsciente do sujeito-tradutor.

A singularidade seria fruto do desejo inconsciente do tradutor. Segundo Frota, a singularidade como acontecimento, seria caracterizada principalmente por uma natureza terceira e por sua in-visibilidade já que não se constitui como erro ortográfico ou incongruência com o contexto linguístico em que se encontra. No contexto da tradução, a singularidade só pode ser percebida quando se confronta o texto traduzido com o original, o que também não assegura a sua percepção.

Apesar disso, a noção de singularidade delinea

uma modalidade de evento na escrita tradutória para além daquelas que contam com os selos do *certo* e do *errado*. Tal evento, do ponto de vista de sua recepção, não é unanimemente aceito nem rejeitado; do ponto de vista de sua produção, ele se realiza através de formas lingüísticas sobredeterminadas na diversidade lingüístico-cultural, que é ao mesmo tempo condicionante e efeito da história subjetiva daquele que (se) escreve. (FROTA, 2000, p. 194)

Dessa forma, Frota, com a singularidade, propõe uma relação mais ampla do tradutor com a linguagem, uma relação de determinação mútua, concebendo

a linguagem como uma estrutura que preexiste ao indivíduo, sim, esse último tornando-se sujeito justamente por sujeitar-se a ela, mas como uma estrutura que, por incluí-lo enquanto sujeito plural e dividido, não só o constitui sob formas singulares, como pode por ele ser singularmente rompida, em sua atualização discursiva. ((FROTA, 2000, p. 21)

Assim, por meio dessas formações singulares, o tradutor é capaz de romper a estrutura da língua, mas esse rompimento não necessariamente se daria segundo a vontade consciente do tradutor, ou seja, a singularidade, por estar intimamente ligada ao inconsciente, escreve-se mesmo quando o tradutor assim não o queira e também pode não ser percebida pelo leitor.

Examinados o resíduo e a singularidade, é importante estabelecer uma relação entre eles, reunindo-os em uma terceira noção, na qual o tradutor influenciado pelos fatores sociais, econômicos, históricos, ideológicos e inconscientes, escreve-se (ou não) no texto que produz. Essa noção, denominada por Patrícia Mara da Silva (2005) de “resíduo singular” é responsável por proporcionar uma maior visibilidade das marcas do tradutor.

Dessa forma,

será considerada resíduo singular a ocorrência de uma inscrição do tradutor que possa ter sido influenciada tanto por fatores sociais, quanto por fatores inconscientes. Nesse sentido, o resíduo singular pretende abranger os aspectos inconscientes, deixados de fora do resíduo, e os aspectos sociais, não incluídos na singularidade. Assim, o resíduo singular não difere totalmente do resíduo e da singularidade, ele apenas tenta abranger o que cada um dos outros dois deixa de lado. (SILVA, 2005, 43)

A ocorrência do resíduo singular se dará apenas quando as marcas do tradutor forem percebidas pelo leitor ao atribuir sentidos ao texto traduzido que não foram atribuídos ao original. Um exemplo do que foi dito é a tradução da impressão de Frodo na passagem pelos Argonath, estátuas colocadas às margens do rio Anduin. No original em inglês, o narrador descreve: "the great pillars rose like towers to meet him. Giants they seemed to him" (TOLKIEN, 2001, p. 383), já a tradução para o português do Brasil é feita da seguinte maneira: "os grandes pilares assomaram como torres vindo ao seu encontro. Pareciam-lhe dois gigantes" (TOLKIEN, 2000, p. 418).

Como pode ser percebido, ao leitor da tradução é fornecida, nesse momento, a informação de que eram duas estátuas, coisa que não acontece ao leitor do original. Assim, a tradução para o português permite o entendimento de um sentido que o original só permitirá um pouco mais adiante no livro. Essa ocorrência constitui, portanto, uma inscrição na tradução da obra, um resíduo singular, que pode ter sido motivado pelo fato de que a tradutora já devia ter lido o livro antes e já sabia que se tratava de duas estátuas quando traduziu essa passagem e esse conhecimento se manifestou nessa passagem.

Outro exemplo de resíduo singular aparece na cena em que, tentando convencer Frodo a desviar-se de seu caminho e levar o anel para Gondor, Boromi diz: "the fearless, the ruthless, these alone will achieve victory" (TOLKIEN, 2001, p. 389). A tradução para o português apresenta: "os corajosos, os destemidos, só estes conseguirão a vitória" (TOLKIEN, 2000, p. 424). O adjetivo "ruthless", segundo o dicionário *Longman Dictionary of English Language and Culture*, significa "que não mostra sentimentos humanos; sem pena ou perdão". Dessa forma, a tradução dessa palavra por "destemidos" constitui um resíduo singular, já que essa ocorrência permite a atribuição de sentidos diferentes do que aqueles que se atribui ao original, já que, no âmbito social, pessoas que não demonstram sentimentos como pena são incapazes de perdoar ou não são consideradas destemidas. Aos destemidos atribui-se um valor mais positivo do que aos que não são capazes de perdoar ou se sensibilizar com o sofrimento alheio.

Apesar de o analista perceber o resíduo singular como um "acréscimo" ou um "apagamento" de sentidos da tradução em relação ao original, o resíduo singular não constitui um erro, já que se adapta perfeitamente ao contexto e, por esse motivo, geralmente não é percebido durante a leitura apenas da tradução.

3.4 Tolkien e a tradução – *The Lord of the Rings*

The Lord of the Rings foi publicado na década de 1950 (1954/55), originalmente em três volumes, sendo reimpresso várias vezes e traduzido para mais de 40 idiomas, o que faz dessa obra uma das mais lidas do século XX. Seu autor, John Ronald Reuel Tolkien, dedicou-se aos estudos desde cedo, demonstrando grande talento linguístico e dominando cerca de dezesseis idiomas, entre eles o grego e o latim.

Autor de 34 obras em inglês, sendo três delas publicadas postumamente, Tolkien possui algumas obras publicadas em português, além de numerosos livros e estudos sobre a sua obra. Tolkien escreveu *The Lord of the Rings* como se estivesse reunindo e traduzindo documentos antigos de uma época distante, comportando-se como um pesquisador.

No texto *Da Tradução*, que está na segunda parte do apêndice F que acompanha a obra, o autor coloca-se no papel de tradutor e descreve sua metodologia de trabalho, comenta e justifica suas escolhas. Este texto funciona como uma *nota do tradutor*, ao mesmo tempo em que faz parte da ficção construída por Tolkien. Ele se insere na obra revelando o autor-tradutor em pleno processo criativo.

Além dos apêndices e de uma mitologia própria que inclui mapas, genealogias e línguas, *The Lord of the Rings* também possui uma série de canções e poesias que são entoadas no decorrer da trama.

3.4.1 As traduções em língua portuguesa

A primeira edição da obra *The Lord of the Rings* em língua portuguesa, chamada aqui de *O Senhor dos Anéis*, foi publicada na década de 1970 pela editora brasileira Artenova, que lançou o livro no formato de seis volumes separados: A terra mágica, O povo do anel, As duas torres, A volta do Anel, O cerco de Gondor e o Retorno do rei. A tradução dos dois primeiros volumes foi feita por Antônio Ferreira da Rocha e a dos quatro últimos por Luiz Alberto Monjardim, com revisão de Salvador Pittaro e tendo Álvaro Pacheco como editor.

Em 1977, a obra foi publicada pela editora portuguesa Europa-América, com tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Na final da década de 1990, uma nova edição para o português do Brasil foi lançada, desta vez pela editora Martins Fontes. A tradução ficou a cargo de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pissetta, e foi lançada em três volumes, como o original, sendo reunidas em um único volume em 2001.

Analisando as duas traduções feitas para o público brasileiro, a da Artenova e a da Martins Fontes, algumas diferenças foram constatadas tanto nos paratextos quanto no próprio texto. A edição da Artenova traz na capa o título da série em português (*O Senhor dos Anéis*) e o título do primeiro livro (*A terra mágica*), assim como a frase: “o mais fabuloso romance de fantasia de todos os tempos – Livro Primeiro”. Ainda na capa dessa tradução contam o nome do autor e da editora. A edição da Martins Fontes apresenta, na capa, grande destaque para o sobrenome do autor, colocando em seguida o título da série e do livro (*A Sociedade do Anel*). Ainda na capa aparece o nome da editora.

Na folha de rosto das duas traduções repetem-se as informações da capa, acrescidas do título do original em inglês e do nome dos tradutores. Na tradução da Martins Fontes ainda pode se encontrar informações sobre as credenciais dos tradutores, do revisor técnico (Ronald Kyrmse) e do coordenador (Luís Carlos Borges). Na página que se segue encontra-se uma Nota à Edição Brasileira, na qual os editores relatam de forma breve as escolhas tradutórias, a apreciação dos executores do espólio de Tolkien e, ainda mais uma vez, das credenciais da equipe responsável pela tradução e edição da obra. A seguir, encontra-se o prefácio, no qual o autor fala sobre o processo de criação e sobre a crítica literária sobre sua obra. Essa edição traz, na orelha, além dos elementos já citados, informações sobre os livros que darão continuidade à série

A edição Artenova, por sua vez, é bem mais simples, não apresentando orelhas ou notas explicativas, partindo diretamente da folha de rosto para o prólogo. Essa editora publicou os seis livros separadamente, diferentemente do que aconteceu com o original e com a tradução da Martins Fontes. Dessa forma, o volume que, na Martins Fontes foi publicado com o título *A Sociedade do Anel* engloba o que a editora Artenova publicou em dois volumes: *A Terra Média* e *A Sociedade do Anel*.

Levando-se em consideração a macroestrutura, que engloba, entre outras coisas, a divisão do texto, a estrutura interna da narração e os comentários do autor, constatou-se que, quando à divisão em capítulos, ambas as traduções equivalem-se em quantidade. O mesmo não se pode afirmar sobre os parágrafos, uma vez que a tradução da Artenova é visivelmente menor que a da Martins Fontes, indicando a omissão de alguns parágrafos pelo tradutor.

Analisando-se seleção de palavras, os padrões gramaticais dominantes e as estruturas literárias formais - a microestrutura dos textos traduzidos - com o objetivo de destacar, principalmente, os deslocamentos nos níveis gráfico, sintático, léxico-semântico, estilístico, entre outros, chegou-se a várias conclusões. Constatou-se que os nomes próprios diferem bastante de uma tradução para a outra, sendo que o tradutor da edição Artenova optou por aproximar-se da cultura brasileira (não um processo de domesticação) enquanto a da Martins Fontes preferiu manter a proximidade com o original, como se pode observar no quadro abaixo.

Edição Artenova	Edição Martins Fontes	Original
trollo	troll	troll
Gandolfo	Gandalf	Gandalf
Mundas-Modorras ²⁰	Colina dos Túmulos	Hills of the Barrow-downs
Pônei Empinado	Pônei Saltitante	Prancing Pony
Ceveiro Sombreiro	Cevado Carrapicho	Barliman Butterbur
Vagamundos	Guardiães	Rangers
Caminheiro	Passolargo	Strider

Na pesquisa realizada por Carolina Alfaro de Carvalho (2003) sobre as traduções de *O Senhor dos Anéis* para a língua portuguesa e a sua recepção por leitores brasileiros, foi constatado que os fãs preferem, em vários aspectos, a tradução que foi lida primeiro. Essa preferência não constitui uma novidade, uma vez que Lefevere e Bassnett (1990, *apud* CARVALHO, 2003) já demonstraram a existência de um sentimento de violação que parece descaracterizar o mundo

²⁰ É interessante observar as escolhas desta última tradução, posto que *Munda* é mesmo que colina e *Modorra* é uma palavra arcaica para túmulo (romano), assumindo certo tom de estranhamento.

construído pelo leitor e que, comumente, é atribuído ao texto e ao seu autor, e não à interpretação pessoal.

Dessa forma, as impressões que um leitor tem sobre um texto não são dependentes nem do texto em questão, nem do próprio leitor, e sim, exclusivamente, do grupo no qual está inserido e da forma com que esse grupo percebe a realidade. Quando se trata das obras presentes no cânone, cuja fama as precede, essa influência é bem mais perceptível.

A tradução da editora Martins fontes enfatiza as fontes originais, buscando valorizar e resgatar o autor, as suas ideias e sua obra, de acordo com padrões mais tradicionais. Essa edição, já nas primeiras páginas, apresenta as credenciais dos tradutores e do consultor, além de uma *Nota à Edição Brasileira*, na qual justifica as escolhas para alguns nomes próprios a partir das instruções deixadas pelo próprio Tolkien. Dessa forma, a editora buscou amenizar o sentimento de violação apelando para o senso comum dos leitores, sugerindo através de seu texto a ilusão de um contato mais direto com o autor e a obra original, afirmando que têm uma tradução “mais fiel” da obra de Tolkien.

Ao centrar os objetivos na investigação da influência dos aspectos da cultura de chegada sobre a tradução, não se emitiu um juízo acerca do valor das edições, visto que se trata de algo pessoal. Do ponto de vista prático, constatou-se que a intenção de tornar os textos o mais acessíveis gerou diferentes efeitos sobre o resultado das traduções. A tradução da editora Artenova que optou por uma maior aproximação com a língua de chegada não atingiu o mesmo prestígio que a da editora Martins Fontes. Com isso, percebe-se a existência de elementos que supõe as influências externas sobre os tradutores, como por exemplo, as políticas das editoras, o mercado consumidor, os padrões literários da cultura de chegada e também a língua.

3.4.1 Guide to the names in *The Lord of the Rings*

Tolkien foi professor, escritor e tradutor. E como tal, conhecendo as dificuldades do trabalho tradutório, tenha imaginado que a complexidade linguística de sua obra suscitaria dificuldades para os seus futuros tradutores. Em seu texto, os nomes das pessoas, dos povos e lugares não são apenas nomes próprios, mas

servem também para caracterizar a personalidade e o caráter, da mesma forma que atribuir características físicas ou geográficas. No mundo criado por Tolkien, a nomenclatura não é acidental, ao contrário, obedece a um esquema cuidadosamente elaborado e uma tradução equivocada poderia comprometer a compreensão de partes da história.

Foi por esse motivo que o autor criou um compêndio com as explicações necessárias sobre a sua criação linguística e instruções para os seus possíveis tradutores. O *Guide to the names in The Lord of the Rings* foi publicado em 1980 e escrito por Tolkien para, segundo ele,

ajudar os tradutores a distinguir “invenções”, feitas a partir de elementos de uso comum no inglês moderno, como *Rivendell* e *Snow-mane*, de nomes reais em uso na Inglaterra, independentes desta história e, portanto, elementos da língua inglesa moderna. (TOLKIEN, 1980, p. 170)

O guia se inicia com uma introdução geral à nomenclatura utilizada, na qual o autor aconselha os tradutores a seguirem sua teoria tradutória conforme ele apresenta no Apêndice F do livro. Na sequência são apresentadas três listas com glossários com orientações sobre os nomes de pessoas e povos, sobre os nomes de lugares, e sobre outros nomes em geral. Essas listas explicam a origem de diversos nomes e sugere as bases sobre as quais as traduções devem ser feitas.

Dentre as possibilidades de tradução estão: a tradução pelo sentido, a tradução parcial, a tradução com alteração de grafia na língua-alvo, a adaptação da grafia e a manutenção do original.

Esse guia surge da necessidade que o autor tinha em tentar manter o controle de sua obra e impedir que as traduções seguissem caminhos que ele julgava poderem levar o sentido das palavras para longe de suas intenções.

3.4.2.1 Antropônimos e topônimos

A preocupação com os nomes próprios é recorrente na obra de Derrida, como pode ser visto no ensaio *Torres de Babel*, no qual ele relata o mito da construção da torre de Babel e as suas implicações para a tradução. Segundo o filósofo, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir

do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua” (2002, p. 21).

Derrida conta que ao impor seu nome (Babel) à tribo de Sem, Deus estabelece a diversidade das línguas que impede os trabalhos de construção da torre, impondo também a necessidade e a impossibilidade da tradução. Deus diz: “Traduzam-me e, mais, não me traduzam. Eu desejo que vocês me traduzam, que vocês traduzam o nome que eu imponho a vocês; e ao mesmo tempo, seja lá o que façam, não o traduzam, vocês não serão capazes de traduzi-lo” (DERRIDA, 1985, p. 102). A necessidade e a impossibilidade da tradução do nome de Deus são estendidas a todo nome próprio. Derrida afirma:

Por um lado, não me traduza, ou seja, respeite-me como um nome próprio, respeite minha lei de nome próprio que permanece sobre e acima de todas as línguas. E, por outro lado, traduza-me, ou seja, entenda-me, preserve-me dentro da língua universal, siga minha lei. (DERRIDA, 1985, p. 102)

Mas, não é somente a tradução do nome próprio que se mostra uma atividade complexa, outros elementos também apresentam dificuldades tradutórias em níveis diversos. Geralmente, os nomes próprios são preservados pelos tradutores da mesma forma em que se apresentam no texto original. Entretanto, existem casos em que eles permitem inferências acerca do personagem e, quando isso ocorre, se faz necessário a tradução de tal forma que se consiga, na língua de chegada, estabelecer as mesmas relações presentes no texto original.

Em *The Lord of the Rings*, os nomes de pessoas e povos, de lugares e de coisas em geral, sempre têm uma história que precisa ser respeitada e compreendida. Na tradução para o português do Brasil, a tradutora optou por não traduzir os nomes a não ser aqueles cujo significado contribuísse de forma decisiva para o entendimento da narrativa, fazendo com que o leitor, caso não perceba as relações com nomes comuns, não entenda alguma associação e, dessa forma, perca alguma característica do personagem ou do lugar. Para solucionar esse problema foram usadas notas de rodapé.

Segundo as orientações de Tolkien, os nomes “devem, de preferência, ser traduzidos por equivalentes na língua da tradução, respeitando-se seus significados originais e também, quando possível, sua forma arcaica ou modificada” (TOLKIEN, 1980, p. 170). Ele é enfático ao afirmar que “os nomes que não estão na lista [...] devem ser deixados *inteiramente* inalterados em qualquer língua usada na

tradução, exceto as flexões –s, -es [morfema de número], que devem ser traduzidas de acordo com a gramática da língua” (TOLKIEN, 1980, p. 168, grifo do autor).

Além disso, ele explica que, o texto em inglês do original representa a Língua Geral do período e que a língua da tradução deverá substituir o inglês como equivalente à Língua Geral, usada como língua principal da Terra Média. Ele explicita ainda que os nomes ingleses “devem, por essa razão, ser traduzidos na outra língua *de acordo com seus significados* (o mais exatamente possível)” (TOLKIEN, 1980 p. 169, grifos do autor).

Tolkien tem consciência, ao elaborar o guia de nomes, de que alguma perda de sentido na tradução é inevitável. Contudo, ele quer evitar que os significados que ele atribuiu aos nomes em sua obra não sejam perdidos durante o processo de tradução, mas possam ser preservados pelos tradutores. Um exemplo da importância do uso das notas do autor para evitar associações equivocadas foi o caso da tradução dos nomes “Brandywine” e “Gladden Fields”. A tradutora explica:

“Brandywine” [...] é o nome de um rio, mas esse nome não tem, na etimologia construída pelo autor, nenhuma relação com “brandy” ou “wine”, e sim é uma corruptela de “Baranduin”, um nome da língua dos elfos, criada pelo autor, e que quer dizer “rio comprido da cor do cobre” [...]. A expressão “Gladden Fields” não se relaciona com o termo “glad”, como se poderia pensar. Na intenção do autor, “glad” or “gladden” corresponde à íris, à flor-de-lis, tão comum nos escudos e insígnias medievais. A expressão se origina então em *glædene*, do inglês arcaico. Aliás, traduzir “gladden fields” por “campos alegres”, como fez a tradução portuguesa, cria uma inconsistência para a história, já que tais campos foram alvo de uma das mais sangrentas batalhas de toda a narrativa. (ESTEVES, 1997, p. 69)

Seguindo os parâmetros de tradução nos quais Tolkien prescreve a maneira como os antropônimos e os topônimos de sua obra devem ser traduzidos, “Brandywine” foi traduzido por “Brandevin”, mantendo a semelhança fônica com “Baranduin”, e “Gladden Fields” por “Campos de Lis”, afastando a ideia “errônea” trazida pelo verbo “gladden” (alegrar).

A ocorrência acima descrita pode suscitar a ideia de que ao contar com a ajuda e orientação do autor, o trabalho de tradução apresenta um resultado mais fiel do que sem a contribuição dele. Isso se dá devido a crença nos significados depositados pelo autor em seu texto, fazendo dele uma peça central no processo de desvelamento de sua obra.

Fornecer aos seus tradutores uma guia não deixa de ser uma tentativa de controle por parte do autor. Esse desejo pelo controle existe não apenas por parte do autor em relação ao seu texto original, mas também pelo tradutor em relação à sua tradução, assegurando os sentidos de interpretação que esses mesmos textos receberão. Derrida afirma,

uma criança não é apenas alguém em direção a quem e para quem um pai ou uma mãe sobrevive; é um outro que começa e continua a falar por si mesmo, sem sua ajuda, que nem sequer responde a você, exceto em suas fantasias. Você acha que ela está falando com você, que você está falando por meio dela, mas, na verdade, ela fala por si mesma. (DERRIDA, 1985, p. 157)

A ideia de controle passa a falsa sensação de que o texto, como produto, pode ser manejado da maneira como o autor/tradutor deseja, definindo sua forma de utilização. Isso não procede, uma vez que não é possível estabelecer as interpretações que serão feitas a partir de um texto. Tolkien procura preservar um texto a partir de outro que, supostamente, controlaria o anterior. O que não foi levado em conta é que esse outro texto também é um texto e, como tal, está sujeito a interpretações que não são garantias da correta compreensão de seu significado.

Com o texto traduzido acontece a mesma coisa, ou seja, o controle sobre ele não é perdido quando da publicação. A esse respeito, Derrida enfatiza que “mesmo antes que alguém o cite ou o leia [...], a identidade do texto foi perdida, e ele não é mais o mesmo tão logo ele parta, tão logo ele tenha começado, tão logo ele esteja na página. No final da frase, ela não é mais a mesma do começo” (DERRIDA, 1985, p. 158). Desse modo, a ilusão do controle nasce a partir do momento em que se coloca a letra no papel.

A utilização do guia de nomes de Tolkien dá a impressão de que a tradução se torna mais verdadeira e mais próxima da intenção do autor. Essa sensação não deixa de ser apenas isso, porque a intenção do autor ao escrever um texto qualquer não é conhecida em sua plenitude nem por ele mesmo. Derrida afirma isso quando diz: “Eu não acredito que alguém possa retraduzir suas próprias palavras de um modo exaustivo” (DERRIDA, 1985, p. 157).

3.4.2.2 A tradução dos nomes

O guia para os nomes, escrito por Tolkien, fornece orientações para a tradução de alguns topônimos e antropônimos que se constituem como elementos fundamentais no entendimento da narrativa. Procurando, de modo implícito, reduzir as possibilidades de equívocos nas traduções para outras línguas, ele enumera uma sequência de nomes e suas respectivas etimologias, fazendo referência à língua inglesa, às línguas germânicas e às línguas élficas criadas por ele como o *quenya* e o *sindarin*. São feitas, também, indicações de como os nomes devem ser traduzidos, deixando explícito que alguns nomes que não aparecem na lista não devem sofrer nenhuma forma de alteração.

A edição para o português do Brasil feita pela editora Martins Fontes segue, de uma forma geral, as instruções de Tolkien, sem as quais seria inevitável a presença de associações equivocadas ou inconsistências na tradução. Como nenhum texto está isento de interpretações, o texto traduzido por Lenita Esteves apresenta suas opções, que não são as únicas possíveis, a partir de seu entendimento das orientações do autor. Tais opções ficam evidentes nos exemplos a seguir.

Ao saírem da Vila dos Hobbits, antes de deixarem o Condado para iniciarem sua jornada, os hobbits Frodo, Sam, Merry e Pippin passam pela fazenda de Magote, um hobbit que vivia na região do Pântano. No texto original, o nome desse hobbit é *Maggot*, cuja tradução do inglês pode significar “larva de mosca ou inseto, gusano: verme que se desenvolve onde há matéria orgânica em decomposição” (MICHAELIS, 1998). Tolkien, em seu guia, explica que esse nome:

não era para ter sentido algum, mas para soar como um nome de hobbit. Na verdade, é por acidente que *maggot* seja uma palavra do inglês que signifique ‘larva’ [...] provavelmente o melhor é deixá-lo como está [...] embora algum tipo de assimilação ao estilo da língua de tradução fosse apropriada. (TOLKIEN, 1980, pp. 181/2)

Como pode ser percebido, caso as instruções do autor não fossem seguidas, a tradução poderia grafar o nome do fazendeiro como *larva* ou algo do gênero. Entretanto, a tradutora optou pelo nome *Magote*, apenas adaptando o termo em inglês à língua portuguesa ao omitir uma letra “g” e acrescentando o “e” no final.

Outro nome que poderia resultar em uma tradução equivocada é o sobrenome da hobbit Rosa, que se torna esposa de Sam, companheiro de jornada de Frodo na destruição do anel. O sobrenome de Rosa é *Cotton* que, em inglês, significa “algodão”. Sobre esse sobrenome, Tolkien orienta:

Este é, na origem, um nome de lugar (como são muitos sobrenomes modernos) que vem de *cot*, cabana ou moradia humilde, e de *-ton*, a abreviatura de “cidade” em nomes de lugar (inglês arcaico *tûn* “vila”). Deve ser traduzido nesses termos. É um sobrenome comum em inglês e não tem, claro, em sua origem, nenhuma ligação com *algodão*, o material têxtil, embora seja naturalmente associado com ele atualmente. (p. 174)

Obedecendo as orientações do autor, o termo “Cotton” foi traduzido por *Villa*, fugindo da possível associação de “Cotton” com “algodão”, ao mesmo tempo em que se abandona a noção de “cabana ou moradia humilde”. Observando as opções utilizadas no processo tradutório, pode-se perceber que o texto de Tolkien exerceu influência significativa na tradução do texto para o português do Brasil.

Entretanto, em outros casos, as instruções do autor não foram seguidas. A opção por desconsiderar o guia de Tolkien em algumas situações nada tem de arbitrária ou inconsequente. A tradutora segue a sua interpretação, a sua leitura dos nomes em sua forma original e sabe da responsabilidade que essa postura acarreta.

Um desses casos é o dos nomes “Bag End” e “Buckland”, por exemplo. “Bag End” é o nome da casa de Bilbo e, segundo Tolkien, “era para ser associada (pelos hobbits) com o fim de uma ‘bolsa’ ou ‘pudding-bag’ = beco sem saída. Traduza pelo sentido; [...] o mesmo elemento [bag] na língua da tradução deve aparecer em ambas as palavras *Baggins* e *Bag End*” (TOLKIEN, 1980, p. 190).

Na tradução de “Bag End” optou-se pelo termo “Bolsão”, que inviabiliza a interpretação de “beco sem saída” ou de “fim de uma bolsa”, como Tolkien gostaria que acontecesse. Por outro lado, foi mantido o radical “bols” em “Bolseiro” e “Bolsão”, seguindo-se as prescrições do autor. Essa orientação pode ter sido o motivo pelo qual a tradutora não tenha seguido a orientação de traduzir pelo sentido apontado por Tolkien, o de “fim de uma bolsa”.

No que diz respeito à tradução de “Buckland”, uma das partes da Quarta Leste do Condado, lugar onde moram os hobbits da família Brandebuques, Tolkien declara que esse nome

também deve conter [como *Brandybuck*] a palavra “buck” (animal): ou o inglês arcaico *bucc* “veado macho” [...] ou *bucca* “bode”, embora *Buckland*, um nome de lugar em inglês, seja, na verdade, freqüentemente derivado de “bookland”, terra originalmente mantida por carta patente. (p. 173)

O autor instrui que, na tradução, o nome deve conter a palavra “veado” ou a palavra “bode”, o que não acontece na tradução de Lenita Esteves, que prefere “Terra dos Buques”, preservando o som de “buck” e a ideia de “land” (“terra”). O nome “Terra dos Buques”, no entanto, possibilita a leitura de que esse era um lugar em que moravam/havia “Buques”, o que não procede, já que os habitantes do lugar eram os Brandebuques.

Outro caso em que as instruções de Tolkien não foram seguidas é a tradução do nome “Dunlandings”, habitantes de “Dunland”. Sobre esse nome o autor orienta: “Deixe inalterado, exceto o fim que indica plural” (TOLKIEN, 1980, p. 175). Baseada nas informações fornecidas pelo autor sobre a etimologia de “Dunland” (“contém o adjetivo *dun* ‘escuro, pardo, de coloração escura’” (TOLKIEN, p. 196), Lenita Esteves traduz “Dunlandings” por “Povo da Terra Parda”, desobedecendo explicitamente as orientações do guia de nomes, já que nele Tolkien diz que o nome não deve ser alterado.

Da mesma forma, a tradução do sobrenome do dono da estalagem em Bri, “Butterbur” não seguiu as orientações propostas no guia, que são:

Até onde eu sei, não é encontrado como um nome na Inglaterra, embora *Butter* seja bastante usado, assim como em combinações (originando nomes de lugar) como *Butterfield*. Foram modificadas na história para “butterbur” (*Petasites vulgaris*), o nome da planta, para se adaptar aos nomes geralmente botânicos de Bri. Se o nome popular dessa planta contiver um equivalente de “butter” [manteiga], melhor. Se não, use outro nome de planta que contenha “manteiga” [...] ou que se refira a uma planta carnuda e espessa. A *butterbur* é ma planta carnuda com uma cabeça de flor pesada na ponta de uma haste grossa e com folhas muito grandes. (TOLKIEN, 1980, pp. 173/4)

O sobrenome acaba sendo traduzido por “Carrapicho”, nome de uma planta que não tem o sentido de “manteiga” como se pode associar, nem faz referência à planta descrita por Tolkien. A planta popularmente denominada “Carrapicho” é parecida com a planta descrita pelo autor no que diz respeito à cabeça de flor pesada, mas essa cabeça de flor encontra-se na ponta de uma haste fina e que não é carnuda, além de a planta não possuir folhas grandes.

Essa escolha fez com que parte da história em que esse sobrenome aparece precisasse ser adaptado para continuar coerente. Durante o Conselho de Elrond, uma reunião em que se relatam os fatos ocorridos até a chegada dos hobbits a Valfenda e se tenta decidir o destino do anel trazido por Frodo, Gandalf conta que entregou ao dono da estalagem em Bri uma carta a ser entregue a Frodo o quanto antes. Ao saber que a carta foi entregue com atraso, o mago relata seus pensamentos e a reação do estalajadeiro ao vê-lo: “‘Butterbur they call him. [...] If this delay was his fault, I will melt all the butter in him. I will roast the old fool over a slow fire.’ He expected no less, and when he saw my face he fell down flat and began to melt on the spot.” (TOLKIEN, p. 256/7). Rocha traduz essa passagem da seguinte forma: “‘Seu apelido é Bola de Manteiga, e se for culpado desta demora vou derreter toda a manteiga que existe nele e cozinhar o velho idiota em fogo brando.’ [...] Ele esperava por isso e quando viu minha cara caiu estatelado e começou logo a se derreter.” (p. 64). Já a tradução de Lenita Esteves resultou: “‘Chamam-no Carrapicho. [...] Se essa demora foi culpa dele, vou espetá-lo com todos os carrapichos do mundo. Vou assar o velho idiota em fogo brando.’ Ele não esperava menos, e quando viu meu rosto caiu duro, e começou a derreter ali mesmo.” (p. 278-279).

O guia de nomes de Tolkien, como pode ser percebido, exerceu influência sobre a tradução, contribuindo com soluções possíveis e advertindo quanto a interpretações imediatas e errôneas. Apesar disso, as orientações do autor as vezes são deixadas de lado, cedendo espaço à interpretação da tradutora que, conhecedora da língua portuguesa, sabe que, nem sempre, é possível fazer as associações que Tolkien gostaria que fossem mantidas. Dessa forma, o guia de nomes, a despeito de sua aparência objetiva e neutra, está sujeito à interpretação do leitor, e do tradutor, não garantindo que os sentidos supostamente atribuídos por Tolkien aos nomes sejam preservados na tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois objetivos que marcaram o desenvolvimento desse trabalho foram a abordagem das teorias sobre o fantástico, em suas diversas manifestações, e a reflexão sobre alguns procedimentos tradutórios, que possibilitam o acesso aos livros de leitores de variadas culturas. Para isso, usou-se como *corpus* a obra *The Lord of the Rings*, do escritor britânico, J.R.R. Tolkien.

Na teoria de Tolkien, a fantasia assume-se como a capacidade humana que conduz à criação de outros mundos, ou seja, é um processo conceitual que permite a realização de um *mundo secundário*, isto é, paralelo e imaginário. Esta capacidade de criar é intrínseca ao homem e parte do *mundo primário*, real e visível.

A obra de Tolkien, que se insere no âmbito da *alta fantasia* pela construção de espaços alternativos ou *mundo secundário*, combina uma grande variedade de elementos de diversos gêneros. Tal como foi demonstrado, não é fácil definir a qual gênero corresponde *The Lord of the Rings*. O termo mais geral aplicável a essa obra seria o “romance de fantasia”, com fantasia referindo-se aos elementos temáticos e estruturais enquanto romance se relaciona ao modo realista e à extensão da obra, aproximando-a dos textos épicos.

Nos dois primeiros capítulos foram abordadas as teorias de autores que desenvolveram estudos na área da literatura de fantasia e contribuíram para fundamentar o estudo da narrativa fantástica de Tolkien. Dessa forma, foram apresentados dois aspectos da fantasia, que se divide em *Baixa Fantasia*, quando o fantástico irrompe inesperadamente no cotidiano, no espaço do *mundo primário*, e *Alta Fantasia*, quando o fantástico ocupa um espaço próprio, à parte, designado por *mundo secundário*. A primeira é mais frequente, a segunda implica a criação de todo um imaginário, podendo ser considerada como a fantasia por excelência.

Das teorias sobre a fantasia apresentadas, verifica-se certa concordância em relação ao uso de elementos fantásticos e poderes sobre-humanos e sobrenaturais, assim como em relação à existência de uma vertente escapista inerente a este tipo de literatura.

Brian Attebery salienta a importância de uma ligação entre a fantasia e a mimese, pois a introdução de elementos reais, conhecidos e da esfera cotidiana do leitor, ajuda a situá-lo no interior de uma narrativa fantástica. Esta questão da complementaridade entre o real e a fantasia é, de igual modo, defendida por Filipe Furtado, que advoga a criação de um espaço híbrido, equilibradamente natural e

sobrenatural. Isto porque, tal como afirma Rosemary Jackson, a literatura fantástica opera uma subversão do real, uma contradição das regras, mostrando o irreal, o não dito, o invisível, apesar de se manter fiel às suas próprias regras internas.

Tzvetan Todorov relata que a fantasia ocupa uma posição intermédia entre o *maravilhoso*, no qual os acontecimentos fantásticos são aceites pelos padrões de referência do leitor, e o *estranho*, no qual os acontecimentos são explicados por leis da razão e aceites como naturais. Para a instalação do fantástico, o texto deve fazer prevalecer a hesitação face aos eventos, ou, segundo Filipe Furtado, deve predominar a manutenção da incerteza e da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural.

De forma a manter a incerteza e a ambiguidade perante um texto fantástico, Filipe Furtado defende o recurso a artifícios de verossimilhança, como o uso de personagens ditas sérias a apresentar argumentos favoráveis ao fantástico ou a utilização de mapas e textos supostamente históricos ou antigos para fundamentar determinada ação ou local.

O importante é que a história mantenha a sua coerência interna, o que pode ser conseguido também através do tratamento de temas do domínio público e que são aceites mesmo sendo fantásticos e sobrenaturais. Todorov enumera uma série de temas utilizados pela fantasia que, apesar de extraordinários, são reconhecidos e admitidos pelo leitor, como por exemplo, os fantasmas, o vampirismo, a metamorfose ou a cessação ou repetição de tempo.

Em relação aos procedimentos tradutórios trabalhados nessa dissertação, tentou-se mostrar de que forma o conceito de desconstrução e as noções de resíduo e singularidade contribuem para a inserção do tradutor no próprio texto e como isso fica latente na prática tradutória. Dessa forma, percebeu-se que a tradução não é um processo neutro de transposição de uma língua para outra, mas é regulada por fatores e elementos que definem o que pode ou não ser aceitável. As noções de resíduo e singularidade possibilitam uma compreensão mais ampla desses fatores e elementos, determinando a atividade do tradutor e explicando suas interferências no texto.

O tradutor deixa, então, a esfera de “traidor” da língua e alcança o status de também criador na obra traduzida, inscrevendo-se nela e sendo considerado como parte constitutiva da tradução. Assim, a maneira como tradutor percebe a

realidade que o cerca e o contexto no qual está inserido são determinantes para a realização plena de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

ALFARO DE CARVALHO, Carolina. *Teorias e práticas de interpretação: o caso das traduções de O senhor dos anéis em língua portuguesa*. In: XII Congresso da Assel-Rio: Linguagens: modos de dizer, modos de fazer, 2004, Rio de Janeiro. Anais do XII Congresso da Assel-Rio. Rio de Janeiro, 2003.

ATTEBERY, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

_____. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago UP, 1976.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CLUTE, John; GRANT, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: St. Martin's press, pp 310-15, 1997.

COELHO, Nelly. *Os contos de fadas: mitos, símbolos e arquétipos*. São Paulo: Ática, 1984.

DERRIDA, J. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, P. *Tradução: a prática da diferença*. Trad. Érica Lima. Campinas: UNICAMP, FAPESP, 1998.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991

_____. *Gramatologia*. 2 ed. Trad. Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Teologia da tradução. In: OTTONI, P. *Tradução: a prática da diferença*. Trad. Nícia Bonatti. Campinas: UNICAMP, FAPESP, 1998.

DICIONARIO ELETRÔNICO MICHAELIS. Versão 5.0. S.1: DTS Software Ltda, 1998.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *Tradução fiel: a quem? A quê? Por quê?* Estudos acadêmicos Unibero, são Paulo, ano III, n 5 p. 64-71, mar. 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua portuguesa* [2a ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas: Pontes, 2000.

FRY, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1976.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 2003.

LICERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.

LIMA, E; SISCAR, M. *O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida*. Alfa, São Paulo, v. 44 n. esp. p. 99-112, 2000.

LOVECRAFT, Howard Philips *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

Mathews, Richard. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. London: Routledge, 2002.

MOSELEY, Charles. *J. R. R. Tolkien*. Plymouth: Northcote House, 1997.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.

RICOUER, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

STABLEFORD, Brian. Introduction. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. By Stableford. Historical Dictionaries of Literature and the Arts . Lanham, MD: Scarecrow, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, J. R.R. *O senhor dos anéis*. Primeiro livro: a terra mágica. Trad. Antônio Ferreira da Rocha. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *O senhor dos anéis*. Segundo livro: o povo do anel. Trad. Antônio Ferreira da Rocha. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *O senhor dos anéis*. Terceiro livro: as duas torres. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *O senhor dos anéis*. Quarto livro: a volta do anel. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

_____. *O senhor dos anéis*. Quinto livro: o cerco de Gondor. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Artenova, 1979.

_____. Guide to the names in *The Lord of the Rings*. In: LOBDELL, J (Ed.) *A Tolkien Compass*. New York: Ballantine Books, 1980, p. 168-215)

_____. *O senhor dos anéis*. Primeira parte: a sociedade do anel. 2 ed. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

_____. *O senhor dos anéis*. Segunda parte: as duas torres. 2 ed. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

_____. *O senhor dos anéis*. Terceira parte: o retorno do rei. 2 ed. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000c.

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

_____. On Fairy-Stories. In: Tolkien, J.R.R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001.

_____. *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers, 2001.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Vilela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WELLEK, René (Austin Warren). *Teoria da Literatura*. Mem Martins: Europa América, 1995.

Textos eletrônicos

COELHO, Braz José. **Algumas considerações sobre literatura fantástica**. Disponível em <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/maciel.htm>> . Acesso em: 14 jun. 2013.

DICIONÁRIO ONLINE DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <<http://www.dicio.com.br/fantastico>> Acesso em: 20 jun. 2013.

<http://search.4shared.com/q/CCAD/1/supernatural%20horror%20in%20literature?>