

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS – UFPEL
Instituto de Ciências Humanas
Curso de História (Licenciatura)



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Alma, fogo e sombra:

uma história do imaginário por trás dos monstros de J.R.R. Tolkien

LUCAS TUNES FERNANDES

Pelotas, 2022

LUCAS TUNES FERNANDES

Alma, fogo e sombra:

uma história do imaginário por trás dos monstros de J.R.R. Tolkien

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Pelotas como requisito parcial à obtenção
do título de Licenciatura em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

F364a Fernandes, Lucas Tunes

Alma, fogo e sombra : uma história do imaginário por trás dos monstros de J.R.R. Tolkien / Lucas Tunes Fernandes ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2022.

76 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) — Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. História do imaginário. 2. Usos do passado. 3. Monstros. 4. Literatura fantástica. 5. J.R.R. Tolkien. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD : 398

Lucas Tunes Fernandes

Alma, fogo e sombra: uma história do imaginário por trás dos monstros de
J.R.R. Tolkien

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciatura em História, Instituto de Ciências Humanas,
Universidade Federal de Pelotas.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Daniele Gallindo Gonçalves (Orientadora)

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-Friedrich-
Universität Bamberg

Prof. Dr. Lukas Gabriel Grzybowski

Doutor em História pela Universität Hamburg

Agradecimentos

Enfrentei alguns monstros obstinados ao longo da graduação, mas esse trabalho foi o dragão final. Apesar de que tudo e todos nos trouxeram onde estamos, agradeço especialmente a algumas pessoas, sem as quais a jornada não teria sido possível.

A meus professores do Colégio Estadual Getúlio Vargas, que no decorrer de onze anos cultivaram em mim o maravilhamento e o amor pelo saber, e me mostraram, na prática, a importância de se lutar pela educação e por um futuro para todos.

A meus professores da Universidade Federal de Pelotas, que nesses últimos seis anos me fizeram repensar tudo – até a mim mesmo – e me ensinaram que, no fim das contas tudo o que temos é o tempo. Em especial à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Danielle Gallindo Gonçalves, que há muito tem sido uma grande inspiração.

A meus amigos antigos e aos novos-mas-nem-tanto – as Crystinas e as Winx, respectivamente – que lutaram ao meu lado em aulas, trabalhos, provas, saídas de campo, viagens e outros projetos; mas também fora da escola e da universidade, porque o que mais importa são os laços que criamos. Que estavam comigo nas ruas de Pedro Osório ou de Pelotas nos momentos bons e nos momentos de incerteza, e que, para além do coleguismo, me acolheram em suas casas e suas vidas e me mostraram que eu nunca estava sozinho.

A minha família, que incentivou minha educação e crescimento desde sempre, e especialmente a minha mãe, que acreditou em mim e me fez continuar seguindo sempre em frente, que me colocou primeiro nos caminhos da razão e da imaginação e me permitiu acreditar nos meus sonhos – aqueles da vida real e aqueles que só existem nas páginas e mundos de fantasia.

A todos, meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

FERNANDES, Lucas Tunes. **Alma, fogo e sombra**: uma história do imaginário por trás dos monstros de J.R.R. Tolkien. Orientadora: Daniele Gallindo Gonçalves. 2022. 76 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Na palestra *Beowulf: The Monsters and the Critics* (1936), J.R.R. Tolkien contraria os críticos de seu tempo e argumenta a favor da importância dos monstros na narrativa do poema medieval. Os estudos posteriores sobre a obra do autor, sobretudo *O Hobbit* (1937), *O Senhor dos Anéis* (1954-5) e *O Silmarillion* (1977), revelam o mesmo destaque a essas figuras e uma tentativa de emular *Beowulf* através da combinação de elementos e significados passados com os contemporâneos. Com base nisso, o trabalho objetiva analisar o desenvolvimento histórico e usos do passado de quatro monstros: orcs, trolls, dragões e balrogs, traçando suas origens folclóricas, desenvolvimentos e influências literárias, transformações em Tolkien e representações até os dias atuais. Considera-se os monstros, segundo Jeffrey Cohen (1996), pistas para as questões sociais de seu tempo: a análise aponta nos orcs e trolls tanto uma crítica às guerras e industrialização no século XX quanto uma pintura grotesca de supostas culturas selvagens não-europeias; já nos dragões e balrogs percebe uma externalização de conflitos culturais das próprias sociedades ocidentais sobre a relação da humanidade com a natureza e com o infernal.

Palavras-chave: História do imaginário. Usos do passado. Monstros. Literatura fantástica. J.R.R. Tolkien.

Abstract

FERNANDES, Lucas Tunes. **Soul, fire, and shadow**: a history of imagination behind J.R.R. Tolkien's monsters. Advisor: Daniele Gallindo Gonçalves. 2022. 76 f. Course conclusion work (Degree in History) – Department of History, Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

In the lecture *Beowulf: The Monsters and the Critics* (1936), J.R.R. Tolkien contradicts the critics of his time and argues for the importance of monsters in the narrative of the medieval poem. Later studies on the author's work, especially *The Hobbit* (1937), *The Lord of the Rings* (1954-5) and *The Silmarillion* (1977), reveal the same emphasis on these figures and an attempt to emulate Beowulf through the combination of past elements and meanings with contemporary ones. Based on this, the work aims to analyze the historical development and past uses of four monsters: orcs, trolls, dragons and balrogs, tracing their folkloric origins, literary developments and influences, transformations in Tolkien and representations to the present day. Monsters are considered, according to Jeffrey Cohen (1996), clues to the social issues of their time: the analysis points in orcs and trolls both a critique of wars and industrialization in the 20th century and a grotesque painting of supposed non-European savage cultures; in dragons and balrogs, however, it perceives an externalization of cultural conflicts of the western societies themselves about the relationship of humanity with nature and with the infernal.

Keywords: History of imagination. Uses of the past. Monsters. Fantasy literature. J.R.R. Tolkien.

Lista de figuras

Figura 1	“Os Três Trolls viram Pedra”.....	52
Figura 2	“Glórund sai em busca de Túrin”.....	59
Figura 3	“Conversa com Smaug”.....	62

Sumário

1 Introdução	10
2 Tolkien por Tolkien	15
2.1 Contos de fadas, Beowulf e a sombra da morte	15
2.2 Cartas, temas e alegorias.....	22
2.3 O mal dos orcs e do satanismo	27
3 Monstros e Maravilhas	33
3.1 História do <i>outro</i> externo e interno.....	33
3.2 Gêneros, maravilhas e a origem dos monstros.....	39
4 Monstros e Tolkien	45
4.1 Orcs e trolls à beira da humanidade	45
4.2 Dragões, balrogs e os dois polos do pecado	56
5 Conclusão	71
Referências bibliográficas	74

1 Introdução

“Você não pode passar!” (TOLKIEN, 2000a, p. 351) exclama Gandalf para a figura monstruosa – um balrog – parada diante dele na ponte. Os arredores estão cheios de orcs. O balrog é humanoide, mas maior que um homem: sombras e fogo materializados, portando um chicote e uma espada flamejante. Perto dele, Gandalf parece pequeno, um velho encolhido segurando um cajado e uma espada.

A cena do livro *A Sociedade do Anel*, do filólogo britânico J. R. R. Tolkien, já era popular entre os leitores, e foi difundida ainda mais após a adaptação para o cinema em 2001, sob a direção de Peter Jackson. Com o advento dos memes de internet, a imagem de Gandalf e a frase impactante (“*you shall not pass*”, no filme) estamparam camisetas, canecas, tapetes, decorações e brinquedos, além de serem repetidas até hoje em fóruns de internet e redes sociais, mesmo vinte anos após o filme e quase setenta desde a publicação do livro¹, tudo a partir de uma única cena. É notável o impacto que a obra de Tolkien – e as obras derivadas desta – tiveram e ainda têm na literatura fantástica e na cultura popular como um todo.

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em Bloemfontein, África do Sul, em 1892, filho de um bancário e uma dona de casa britânicos, mas retornou para Birmingham com a família aos 4 anos de idade, após a morte do pai. Sua mãe morreu em 1904, então o jovem Tolkien e o irmão passaram a viver com o padre Francis Morgan, o que fortaleceu a devoção católica do autor por toda sua vida. Concluindo sua graduação em Letras em 1916, casou-se com Edith Bratt e teve que lutar na Primeira Guerra Mundial, período no qual começou a escrever os primeiros esboços que se tornariam suas obras principais: *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*. Continuando os estudos, lecionou Inglês Antigo e Médio na Universidade de Oxford, e ao longo de todo o período, continuou desenvolvendo a mitologia fantástica e as línguas da Terra-média. *O Hobbit* foi publicado em 1937, fazendo grande sucesso; e a continuação, a trilogia *O Senhor dos Anéis*, foi publicada entre 1954 e 1955. Assim que se

¹ Vide a lista de produtos em <https://www.elo7.com.br/lista/you-shall-not-pass> ou o popular fórum online <https://www.reddit.com/r/lotr/>, que conta com mais de meio milhão de membros. Acessados em 30 de junho de 2021.

aposentou, em 1959, ele e a esposa se mudaram para Bornemouth. Edith faleceu em 1971, e Tolkien apenas dois anos depois, sem ter publicado o que ele considerava sua *magnum opus*: *O Silmarillion*. O livro só seria organizado e publicado postumamente por seu filho Christopher, em 1977².

Tolkien era professor de inglês e tinha íntimo conhecimento da história, das línguas e da literatura anglo-saxãs medievais. Ao desenvolver o universo dos livros, buscou inspiração nestas fontes e nas produções de outros povos envolvidos na história e política da Grã-Bretanha, como finlandeses, galeses, nórdicos e germânicos, objetivando construir em sua obra um corpo mitológico para a Inglaterra à altura – segundo ele mesmo – de outras mitologias europeias, como a celta e a grega (CHANCE, 2003, p. 2). Ao fazer isso, Tolkien ressignifica os temas medievais originais para uma lógica concordante com suas crenças católicas e ideologias próprias do seu período histórico, levando à recepção de um certo passado, ou seja, “não somente percepção e representação da história, mas também discussão e apropriação ou rejeição; portanto, toda mediação e presentificação do passado” (KÖHN, 1991, p. 409 apud SILVA; QUINTANA, 2015, p. 10).

Voltemos às minas de Moria, como exemplo: a caracterização de Gandalf é similar à caracterização do deus nórdico Odin na *Saga dos Volsungos*, do século XIII, na qual ele é descrito como um velho grisalho, venerável, usando capa e capuz, que tem o costume de desaparecer e reaparecer (FINCH, 1965, p. 4). Mas aqui, Gandalf assume apenas metade da simbologia por trás da divindade, sendo destituído dos traços bélicos e necromantes de Odin para se adequar à visão bem-definida de bem e mal do autor (GREEN, 1969, p. 60-65).

Não à toa, o embate que se segue entre o mago e o balrog é remanescente de um duelo entre o sagrado e o demoníaco. Quando o balrog abre as asas, a escuridão aumenta, e Gandalf responde produzindo ondas de fogo branco com suas armas, que derrubam a ponte junto com o balrog para o abismo. Quando se pensa que o duelo foi ganho, Gandalf é puxado para baixo pelo chicote flamejante do monstro (TOLKIEN, 2000^a, p. 351), avisando que os outros fujam em um quase-sacrifício – tema caro ao medieval. As sombras do balrog e as chamas brancas de Gandalf servem como uma última amostra à

² <https://www.tolkiensociety.org/author/biography/>. Acessado em 14 de junho de 2021.

presentificação de um tipo de imaginário medieval e cristão, ao se encaixarem numa concepção de sobrenatural que delimita e contrasta o mágico – satânico e maléfico, magia negra – do milagroso – magia branca, ou forças divinas que dissipam o sobrenatural (LE GOFF, 1994, p. 49-50).

Neste duelo-exemplo sobre a ponte, o foco do entusiasmo popular tende a recair sobre a figura de Gandalf. O balrog – como muitas das figuras monstruosas em Tolkien – atende a uma face da figura dupla dos gigantes representados em narrativas medievais. Sobretudo na Inglaterra, o gigante representará tanto o horror visceral da completa destruição do indivíduo humano e sua criação quanto a celebração dos prazeres da comida, da bebida e do sexo (COHEN, 1999, p. xiii). O balrog, sem dúvida um gigante, corresponde à primeira face visto que seu propósito na estrutura do texto é criar tensão narrativa via embate – a ameaça da destruição de Gandalf – e ser derrubado, trazendo satisfação apenas através de sua morte.

De tal forma nos propomos neste trabalho a focar estas criaturas monstruosas que, não infrequente, são recursos literários metaforizando problemas a serem superados, e que sobrevivem nas mídias da atualidade numa miríade de reinterpretações e ressignificações. Para isso, investigaremos a origem, a construção e o papel dos monstros na obra de Tolkien em relação ao imaginário histórico, sobretudo medieval, buscando compreender de que forma ocorre – em Tolkien e em outras aparições desses monstros – o encontro e ignição do passado e do presente, nos termos tolkienianos, ou seja, os seus significados culturais e ressignificações ao longo do tempo.

O Brasil não se exime do consumo e da produção de mídias e releituras do passado, logo, o estudo nacional da recepção do medieval é uma forma de compreender as modificações que as noções quanto ao passado sofrem ao longo de determinados períodos (SILVA, 2016, p. 4).

A pesquisa sobre Tolkien e análise de suas obras surge bastante cedo em relação à publicação destas, talvez por consequência conjunta de dois fatores: a procedência acadêmica do autor e o fato de que seus livros já eram um sucesso desde a publicação de *O Hobbit*, em 1937. De certa forma, as análises acadêmicas quanto ao conteúdo e aos usos do passado em Tolkien se concentram entre a década de 1950 e a metade da década de 2000. Dentre outros estudos importantes dos anos 50-60, está *'The Hobbit' and Other Fiction*

by *J. R. R. Tolkien: Their Roots in Medieval Heroic Literature and Language*, uma dissertação de William Howard Green publicada em 1969, que busca descrever os ecos da literatura medieval heroica nos motivos e personagens tolkienianos (GREEN, 1969, p. iii).

A década de 1970 possui diversos estudos críticos³, os anos 1980 possuem o *The Road to Middle-earth* (1982) de Tom Shippey, enquanto os anos 1983 a 1996 veem a publicação dos 12 volumes de *A História da Terra-média*, um detalhado estudo da construção de mundo e do processo de escrita do autor, organizado e editado por Christopher Tolkien. Novos estudos são feitos ao longo destes 30 anos, mas o cenário ganha novo fôlego a partir dos anos 2000, com o lançamento das adaptações cinematográficas de *O Senhor dos Anéis*, entre 2001 e 2003 (CHANCE, 2003, p. 1). O novo entusiasmo impulsiona novas biografias; trabalhos relacionados às artes (línguas artificiais, mapas, desenhos, pinturas, etc.); livros que exploram as inspirações contemporâneas a Tolkien, como sua casa, relações, locais onde ele esteve ou mesmo suas vivências na Primeira Guerra Mundial; guias, anotações, comentários e novas edições dos livros; importantes análises literárias como *J.R.R. Tolkien Author of the Century* (2005) de Tom Shippey, e, é claro, uma nova leva de estudos medievalistas⁴.

Das publicações sobre o assunto no século XXI, talvez a mais expressiva seja a trilogia organizada pela historiadora estadunidense Jane Chance: *Tolkien the medievalist* (2003), que será referência neste trabalho, *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader* (2004) e *Tolkien's Modern Middle Ages* (2005), que também conta com a organização do pesquisador Alfred Siewers.

Em língua portuguesa, a maior parte do conteúdo acadêmico sobre Tolkien se concentra nos estudos literários, filosóficos e teológicos. Essas pesquisas ganharam espaço a partir da realização da Jornada Mackenzie de

³ Vide Tolkien Criticism: An Annotated Checklist (Richard West, 1970); Master of Middle-earth: The Fiction of J. R. R. Tolkien (Paul Kocher, 1972); Tolkien's World (Randel Helms, 1974); A Tolkien Compass (Jared Lobdell, 1975); The mythology of Middle-earth (Ruth Noel, 1977); Wordhord Onleac: The Medieval Sources of J. R. R. Tolkien's Linguistic Aesthetic (Anthony Ugolnik, 1977); A Question of Time: J. R. R. Tolkien's Road to Faërie (Verlyn Flieger, 1977); Tolkien's Hobbit Tetralogy as 'Anti-Nibelungen' (Robert Hall, 1978); Tolkien's Art: A Mythology for England (Jane Chance, 1979); Two Faces of Eve: Galadriel and Shelob as Anima Figures (Peter Damien Goselin, 1979); One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mythology (Anne Petty, 1979).

⁴ <https://www.tolkiensociety.org/author/books-about-tolkien/>. Acessado em 18 de junho de 2021.

Estudos Tolkienianos, promovida pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e que realizou três edições de 2017 a 2019⁵. Além disso, as obras com enfoque específico nos monstros de Tolkien – mesmo na literatura anglófona – são escassas. Uma destas, que também será importante para este trabalho, é a tese *J.R.R. Tolkien and the morality of monstrosity*, publicada por Christina Fawcett em 2014.

Esperando contribuir com as produções historiográficas e em língua portuguesa, este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro explora a criação do universo tolkieniano segundo o próprio autor, partindo da palestra *Beowulf: The Monsters and the Critics*, de 1936; do ensaio *Sobre contos de fadas* (publicado pela primeira vez em 1938) e d'*As Cartas de J. R. R. Tolkien*, editadas por Humphrey Carpenter em 1981. Com isso, buscaremos definir o sentido e o papel do monstro para Tolkien dentro do contexto do universo fantástico.

O segundo capítulo discute os significados de fantástico, maravilhoso e monstruoso, relacionando estes conceitos ao imaginário histórico – do medieval até as representações do século XIX e início do XX – e ao desenvolvimento da literatura fantástica e do uso literário do elemento monstruoso. Por fim, o terceiro capítulo pesquisará as raízes históricas de algumas criaturas presentes nesse universo: orcs, trolls, dragões e balrogs. Além de seus desenvolvimentos históricos, buscaremos comparar as origens com suas versões em Tolkien, no intuito de entender as transformações de pensamento, como o passado é instrumentalizado pelo autor e quais podem ser as ligações gerais entre esses monstros, bem como o que lhes é específico.

Bem, o balrog caiu no abismo. Caiamos junto com ele, para nos aprofundarmos em sua matéria, seus significados e no porquê de ele estar destinado, mesmo antes das chamas brancas de Gandalf, a cair daquela ponte.

⁵ <https://tolkienista.com/2019/05/21/mackenzie-realiza-a-3a-jornada-de-estudos-tolkienianos/>. Acessado em 19 de junho de 2021.

2 Tolkien por Tolkien

Tendo como base para o estudo desses monstros a obra de Tolkien, é preciso primeiro compreender o que o próprio Tolkien entendia e tentava representar em sua ficção. Através de seus ensaios, cartas e até entrevistas, buscaremos nos aprofundar gradativamente nas suas noções de literatura fantástica; religiosidade; nas relações entre as diversas inspirações e como cada uma influencia a obra; nos temas abordados e de que forma eles são encarados; nas visões do mal tolkienianas e, por fim, nas maneiras que essas visões são adequadas aos diferentes tipos de monstro.

Essas análises se tornam necessárias para a compreensão do contexto no qual a obra é produzida, de quais são os discursos reproduzidos nela, bem como para a identificação dos usos do passado por Tolkien (e os usos que se fazem hoje, a partir dele). Assim, o monstruoso e também seus temas subjacentes serão o ponto de comparação histórica a partir dos próximos capítulos.

2.1 Contos de fadas, Beowulf e a sombra da morte

No ensaio *Sobre contos de fadas*, Tolkien disserta amplamente em torno daquilo que, hoje, comumente se entende por literatura fantástica: sua origem; suas características definidoras; os pontos que deveriam conter e que as tornam menos interessantes ou de qualidade inferior; seus usos e as percepções lançadas sobre estas histórias (TOLKIEN, 2015, p. 6).

Sobretudo entre os séculos XVI e XVII, durante o período elisabetano da Inglaterra, obras como *Sonho de uma Noite de Verão* (William Shakespeare, 1605) e *Nymphidia* (Michael Drayton, 1627) estabeleceram a noção de elfos e fadas diminutos e delicados, de um mundo de “flores-e-borboletas”. Tolkien dá duas explicações para essas interpretações: o amor elisabetano à miudeza fina e requintada; e a racionalização do pensamento ao fim da Idade Média, que achava cada vez menos espaço para este tipo de criatura fantástica (TOLKIEN, 2015, p. 10).

Porém, nesta definição, o *conto de fadas* é qualquer história que envolva o “Reino Encantado”, ou *Faerie* como registram os escritos medievais: uma

terra mágica na qual vivam seres mágicos (*fae*, relacionado ao latim *fātum* “destino” e ao inglês *fairy* “fada”⁶). Para Tolkien, todos os *fae* podem ser chamados de elfos e fadas, mas desassociados dos estereótipos modernos de seres alados minúsculos vivendo em colinas e florestas ou de pequenos ajudantes do Papai Noel⁷. Na sua definição, ele busca resgatar e se apropriar dos elfos originais do folclore medieval nórdico, onde os *álfar* (significando “alvo” ou “branco”) são seres menores mágicos, adorados e geralmente benéficos, que são posteriormente comparados aos anjos cristãos (BARREIRO, 2015, p. 151).

Exemplos de contos de fadas desta “tradição verdadeira” tolkieniana são as histórias do Rei Arthur. Aqui, a importante personagem da Fada Morgana (*Morgan le Fay*) não é a mulher pequenina do período elisabetano, ainda que seja representada como tendo poderes mágicos e possa voar, tanto nas obras de Geoffrey de Monmouth (séc. XII) quanto nas de Thomas Mallory (séc. XV) (DALECKY, 2008).

Para Tolkien, a Magia e o Reino Encantado não podem ser laboriosas nem científicas, afastando-se do conceito de “magia dura” (*hard magic*) criado pelo escritor estadunidense Brandon Sanderson, através do qual explicitasse que a magia em uma obra ficcional possui regras explícitas e específicas⁸. Ela não pode ser alvo de zombaria dentro do universo ficcional: “Naquela história ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem.” (TOLKIEN, 2015, p.12).

Estes contos tradicionais são muito mais emocionais do que racionais, de limites imprecisos o suficiente que permitem até mesmo a inexistência da própria magia física, em troca de uma beleza e encantamento únicos:

A magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é vistoriar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (como veremos) é entrar em comunhão com outros seres vivos. Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos, com ou sem a operação de máquina ou magia, e na medida em que tiver êxito aproximar-se-á da qualidade e do sabor do conto de fadas (TOLKIEN, 2015, p. 14).

⁶ https://www.etymonline.com/word/fairy#etymonline_v_1086. Acessado em 4 de junho de 2022.

⁷ <https://www.livescience.com/39689-history-of-elves.html>. Acessado em 27 de maio de 2022.

⁸ <https://www.brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>. Acessado em 19 de agosto de 2021.

De forma geral, ele defende que o cerne desses desejos é o de conhecer outros mundos “mais ricos e mais belos” (TOLKIEN, 2015, p.29), delimitando o tipo de história compreendido como conto de fadas. Histórias surreais mas que não abarquem essa “atmosfera mágica” não são consideradas – no ensaio – contos de fadas. É o caso de *Uma viagem a Lilliput*, cuja inclusão no *Blue Fairy Book* (“Livro Azul das Fadas”) por Andrew Lang, em 1889, é criticada por Tolkien. E já que o conto de fadas tem que ser levado a sério e se apresentar como verdadeiro, histórias que envolvem sonhos, delírios e alucinações não se encaixam nessa definição; bem como as fábulas de animais, nas quais frequentemente os animais poderiam ser substituídos por humanos comuns, sem alteração no sentido da história nem exploração do Reino Encantado.

Em seguida, Tolkien parte para explicar a origem dos contos de fadas, ligando-a à invenção da linguagem e dos elementos fantásticos como um todo. Ele admite que a História e o mito são feitos da mesma matéria, comparando a produção e desenvolvimento destas narrativas a uma “panela de sopa” onde elementos e personagens históricos (e de outras literaturas) são jogados e misturados. Com isto, aponta e critica uma tendência dos estudos científicos – sobretudo de folcloristas e antropólogos – a analisarem as fontes por trás de uma história e igualarem obras que possuem inspirações umas nas outras. Apesar das similaridades, “o colorido, a atmosfera, os inclassificáveis detalhes individuais de uma história e acima de tudo o teor geral é que dotam de vida os ossos não dissecados do enredo, que realmente contam.” (TOLKIEN, 2015, p. 17), mais uma vez defendendo o aspecto emocional acima do objetivo.

Algumas páginas do ensaio *Sobre contos de fadas* são dedicadas à relação que se construiu entre estes e as crianças. Em resumo, Tolkien considera essa relação um erro, um “processo artificial”. Ele desconsidera a hipótese de que as crianças têm mais gosto por contos de fadas por terem maior suspensão de credibilidade, e argumenta que isso só significa que a arte não é boa o suficiente para que o adulto acredite nela. Ainda assim, reconhece que há aprendizado nos contos de fadas:

Uma das lições dos contos de fadas (se é que se pode falar em lições de coisas que não se ensinam) é que, à juventude imatura, indolente

e egoísta, o perigo, o pesar e a sombra da morte podem conferir dignidade e às vezes até sabedoria (TOLKIEN, 2015, p. 31).

A noção de que o mal no conto de fadas confere ferramentas psicológicas à criança não é exclusiva de Tolkien, e concorda com o que diz o escritor britânico Gilbert Keith Chesterton, que viveu quase na mesma época (1874-1936):

Contos de fadas não passam à criança sua primeira concepção do bicho-papão. O que eles fazem é passar-lhe sua primeira noção clara de que o bicho-papão pode ser derrotado. O bebê já conhece o dragão intimamente desde que desenvolveu a imaginação; o que o conto de fadas faz é providenciar-lhe um São Jorge para matar o dragão (CHESTERTON, 1909, apud SILVA; QUINTANA, 2015, p. 9).

O dragão também é usado por Tolkien para se referir ao mal e ao perigo. Mas ele revela desejar profundamente o dragão, porque este só se encontra no Reino Encantado. Se a “sombra da morte” é algo que dignifica, o perigo que lança esta sombra é algo a ser desejado, mesmo que na imaginação: “O habitante da planície tranquila e fértil pode ouvir falar das colinas atormentadas e do mar sem colheita e ansiar por eles em seu coração” (TOLKIEN, 2015, p. 29).

Outras coisas entram na lista de valores e funções dos contos de fadas, em diferentes graus: fantasia, recuperação, escape e consolo. Tolkien se demora mais explicando a fantasia – que não é o mesmo que literatura fantástica. Segundo ele, ela é a qualidade essencial do conto de fadas, que combina a imaginação (capacidade de criar imagens mentais); o irreal (aquilo que não existe na realidade); e a liberdade da dominação dos fatos.

Como requer a imagem mental, a fantasia estaria ligada à palavra escrita e à literatura, sendo menos rica em outros meios, como o drama e a pantomima (e, embora Tolkien não mencione, certamente o cinema e a televisão), porque ou as formas fantásticas não podem ser simuladas ou arriscam parecer tolas ou mórbidas caso sejam. Essa simulação requer que a fantasia seja “traduzida” a partir das palavras, arriscando a quebra da suspensão da credibilidade. Ainda sobre a fantasia como uso e função, ele critica a noção desta como algo irracional, apontando justamente o oposto: que

ela se baseia “no reconhecimento do fato, mas não na escravização a ele” (TOLKIEN, 2015, p. 37).

O segundo valor do conto de fadas é a recuperação de uma “velhice dos tempos”. Tolkien descreve um desânimo de sua época – uma decorrência das Guerras Mundiais, crises econômicas e novos movimentos artísticos e filosóficos que rompiam com as tradições. Daí, o conto de fadas serviria de remédio contra as produções (em suas palavras) ineptas, disformes, sombrias, violentas, tolas e delirantes, citando G. K. Chesterton e o conceito de *Mooreeffoc*, que nada mais é do que a palavra *Coffee-room* (“sala de café”) vista do lado de dentro de uma janela. Essa perspectiva fantasiosa serve para “denotar a estranheza das coisas que se tornaram triviais” (TOLKIEN, 2015, p. 39) e recuperar o frescor – os valores tradicionais que já estavam em jogo no meio do século XX.

O terceiro e quarto valores, o escape e o consolo, estão mais proximamente ligados. Neste caso, Tolkien defende algum nível de escape enquanto a realidade for ruim e decadente, afirmando que os críticos têm confundido o “Escape do Prisioneiro” com a “Fuga do Desertor”. Assim, o conto de fadas deveria se preocupar com coisas fundamentais, e não objetos e tecnologias do século XX, que sejam “insignificantes e transitórias”. Para ele, as nuvens e árvores são mais inspiradoras que telhados e chaminés de fábricas, e os contos de fadas fazem coisas e são melhores “Mestres de Artes” que os acadêmicos e engenheiros. Mesmo deixando de lado a fantasia, é racional o gosto pelo arcaísmo como forma de escape, e a condenação de “coisas progressistas como fábricas, ou de metralhadoras e bombas” (TOLKIEN, 2015, p. 41).

Admitindo novamente a feiura de seu tempo, ele argumenta que ela também existe no Reino Encantado, porém lá o feio é sempre mal e o belo é sempre bom, coisa que não se pode dizer da realidade. Daí o monstro ser a representação do mal, uma vez que sua aparência inumana reflete a natureza maligna interna. Voltando à noção do monstro como necessidade para a dignificação do herói, podemos relacioná-la à perspectiva de Tolkien na palestra *Beowulf: The Monsters and the Critics*, de 1936. No texto, o autor defende o papel dos monstros no poema *Beowulf* – sobretudo o monstro

Grendel e o dragão – como essenciais para a trama, em opinião contrária às críticas anteriores.

A visão dele sobre os monstros em Beowulf se transpõe ao seu próprio universo ficcional, inclusive na mescla da mitologia do norte europeu (dos anglo-saxões e nórdicos) com os temas cristãos. A cultura pessimista do norte pré-cristão imaginaria uma natureza mais agressiva e deuses mais humanos em constante ameaça, em contraste aos deuses da Antiguidade Clássica grega, por exemplo, por serem imortais e mais indiferentes à humanidade. Os do norte são caracterizados pelo autor mais como antepassados divinizados, mortais e vivendo dentro do tempo, que buscariam aliados nos humanos e batalhariam contra as trevas do “mundo exterior”, o selvagem; e contra seus inimigos, os monstros e as coisas que habitam este mundo selvagem.

Nesse contexto, os monstros não poderiam passar sem explicação – nem em Beowulf nem no universo de Tolkien, Arda. No poema, ele considera de grande importância a passagem que explica a origem dos gigantes e do monstro Grendel, que são descendentes de Caim. A menção seria a conexão entre os inimigos dos deuses nórdicos e os espíritos malignos que são inimigos do deus cristão, um entrelaçamento dos temas tradicionais e novos:

O homem alheio a um mundo hostil, engajado numa luta que ele não pode vencer enquanto o mundo durar, é assegurado de que seus inimigos também são os de Dryhten [o Senhor], que sua coragem nobre, em si mesma, é também a mais alta lealdade⁹ (TOLKIEN, 1963, p. 78).

A população da Terra-média (e das regiões além dela) incluiu diversos tipos de criaturas não-humanas derivadas dos mitos nórdicos, sobretudo os elfos e anões, mas também monstros como os dragões (ainda que os dragões nórdicos sejam mais serpentiformes do que em Tolkien); os trolls, que são relacionados aos gigantes; e os wargs, lobos monstruosos à maneira de Fenrir. Da mesma forma que o poeta de Beowulf, Tolkien insufla esses corpos pagãos monstruosos com males inimigos aos cristãos – mas não explicitamente – e acrescenta os novos males do armamentismo, da industrialização pesada e da poluição. O perigo e a sombra da morte são as escadas sobre as quais ambas

⁹ Tradução nossa. No original: Man alien in a hostile world, engaged in a struggle which he cannot win while the world lasts, is assured that his foes are also of Dryhten, that his courage noble in itself is also the highest loyalty.

as narrativas escalam, e o monstro é apenas a forma física do mal que projeta essa sombra. Na palestra sobre Beowulf, Tolkien explora a natureza do dragão, que mais tarde seria usada da mesma forma em seu próprio material:

O dragão de Beowulf, se se deseja realmente criticar, não deve ser culpado por ser um dragão, mas sim por não ser dragão o suficiente, puro dragão de contos de fadas. Há no poema alguns toques vívidos do tipo certo [...], com uma vida animalesca e pensamento próprios, mas a concepção, ainda assim, se aproxima mais de *draconitas* [draconidade] do que de *draco* [dragão]: uma personificação da malícia, ganância, destruição (o lado mau da vida heroica) e da crueldade indiscriminada do destino, que não distingue nem bom nem mau (o aspecto mau de toda a vida)¹⁰ (TOLKIEN, 1963, p. 65-6).

Aqui, o autor não só admite a necessidade da *draconidade* acima da forma do monstro, mas também revela outra camada do combate a esse monstro: o mal deles não vem apenas dos inimigos de Deus ou das novas tecnologias; esse perigo também está dentro do próprio herói. A superação do monstro é a superação do mal tanto fora, no mundo físico, quanto dentro, no indivíduo; e este é o processo da transformação – da sabedoria, da dignidade – que oferece ao leitor as armas psicológicas contra esses males na vida real.

Mas voltemos aos valores. O consolo, o quarto e último da lista, é a consequência natural do escape, e todos os desejos humanos que discutimos antes são sanados pelo conto de fadas. Em Tolkien, assim como o drama requer a tragédia, o conto de fadas requer o final feliz. Cunhando os termos *eucatástrofe* (uma virada alegre da trama) e *discatástrofe* (uma virada de pesar e fracasso), o autor reforça a necessidade do mal, mas assegura que o contraste do final feliz é a marca do bom conto de fadas.

Na conclusão de seu ensaio, Tolkien relaciona esta *eucatástrofe* ao mundo real sob sua ótica católica. Em todo o texto, faz menção ao escritor e aos contos de fadas como “Subcriador” e “Subcriação”, por entendê-los como ecos de Deus, dos Evangelhos e da própria História humana. Se o nascimento de Cristo e sua ressurreição são as *eucatástrofes* da humanidade, a alegria do

¹⁰ Tradução nossa. No original: Beowulf's dragon, if one wishes really to criticize, is not to be blamed for being a dragon, but rather for not being dragon enough, plain pure fairy-story dragon. There are in the poem some vivid touches of the right kind [...], with a bestial life and thought of his own, but the conception, none the less, approaches *draconitas* [dragon-ness] rather than *draco* [dragon]: a personification of malice, greed, destruction (the evil side of heroic life), and of the indiscriminating cruelty of fortune that distinguishes not good or bad (the evil aspect of all life).

conto de fadas é similar à alegria cristã, numa escala menor. Aqui, a inclusão do bem e do mal, do horror e da morte, das narrativas cósmicas épicas, das histórias mundanas e íntimas, da alegria e do final feliz, tudo é reflexo da intenção realista de Tolkien, baseada em seu contexto profundamente católico. E refletir esta realidade é seguir os passos de Deus.

2.2 Cartas, temas e alegorias

Enquanto o ensaio anterior pensa sobre os contos de fadas de forma geral, encontramos muito sobre os símbolos, temas e razões por trás do universo da Terra-média nas *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Organizadas em 1981 por seu biógrafo Humphrey Carpenter e por Christopher Tolkien, elas abrangem textos desde 1914 até 1973, escritos poucos dias antes da morte do autor. A carta 131, (talvez) a mais valiosa para nós, foi escrita provavelmente ao fim de 1951. Nela, Tolkien tenta demonstrar a um possível editor a complexidade de seu mundo e que representações ele contém.

A ficção de Tolkien existiu desde que ele é capaz de lembrar, e fundou-se na criação das línguas artificiais. Já em 1916, a poucos dias de seu casamento com Edith Bratt, ele escreve:

Dei alguns retoques na minha absurda língua das fadas — para sua melhoria. Com freqüência anseio por trabalhar nela e não me permito pois, embora eu muito a adore, ela parece ser um passatempo tão louco! (CARPENTER, 2010, p. 12).

Carpenter aponta que essa “língua das fadas” provavelmente se refere ao idioma élfico Quenya, uma das duas línguas élficas amplamente desenvolvidas por Tolkien (a outra sendo o Sindarin) e que servem de repositório para muitos dos nomes de locais e personagens de suas obras. A partir delas, Tolkien pretendia conferir às narrativas um senso de coesão, consistência de estilo linguístico e ilusão de historicidade (CARPENTER, 2010, p. 241): mais aspectos “realistas” e “sérios”, que afastassem sua obra dos contos de fadas estereotípicos.

Na verdade, Arda nunca foi um mundo à parte, mas uma versão “mitificada” distante do passado real: Tolkien estipula uma distância de 6 mil

anos entre a queda de Barad-Dûr – ao fim de *O Senhor dos Anéis* – e o seu presente em 1958. Não à toa, a *Terra-média* é apenas sua tradução para termos mais antigos, como o anglo-saxão *Middangeard* e o nórdico antigo *Miðgarðr* (“Midgard”), referentes ao nosso próprio mundo – uma terra do meio – em relação a outros mundos das cosmologias nórdicas e proto-germânicas¹¹.

Além dos motivos religiosos e ideológicos já apontados, esta preocupação histórica também se baseia grandemente numa ambição artística – romântica, nacionalista – de Tolkien: a de criar um corpo mitológico para a Inglaterra. Já no meio da vida, ele descreve o objetivo como “absurdo”, mas o alcance de suas histórias aponta nessa direção. Na carta, ele explica que teve interesse pelos mitos ainda na juventude, mas considerava a *Faerie* das lendas arthurianas (o Reino Encantado, a Magia) muito “opulenta, fantástica, incoerente e repetitiva” (CARPENTER, 2010, p. 242), além de não gostar de que o cristianismo fosse explícito nesses mitos. Ele descreve a ideia e o estilo do projeto novamente em termos atmosféricos:

[...] eu tinha em mente criar um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico — o maior apoiado no menor em contato com a terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo —, que eu poderia dedicar simplesmente à Inglaterra, ao meu país. Deveria possuir o tom e a qualidade que eu desejava, um tanto sereno e claro, com a fragrância de nosso “ar” (o clima e solo do noroeste, tendo em vista a Grã-Bretanha e as partes de cá da Europa: não a Itália ou o Egeu, muito menos o Oriente) e, embora possuísse (caso eu pudesse alcançá-la) a clara beleza elusiva que alguns chamara de céltica (embora ela raramente seja encontrada em antigos materiais célticos genuínos), ele deveria ser “elevado”, purgado do grosseiro e adequado à mente mais adulta de uma terra já há muito saturada de poesia. [...] Os ciclos deveriam ligar-se a um todo majestoso e ainda assim deixar espaço para outras mentes e mãos, lidando com a tinta, música e drama (CARPENTER, 2010, p. 243).

As “partes de cá da Europa” fazem referência ao norte e noroeste: como filólogo e estudioso de línguas medievais, Tolkien busca inspiração em obras como *Beowulf* (que é anglo-saxão, mas que narra histórias escandinavas); a *Saga dos Volsungos* (em nórdico antigo); e em contos arthurianos (Tolkien elogia *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* em seu ensaio). Apesar da menção a

¹¹

https://www.etymonline.com/word/Middle%20Earth#etymonline_v_54252
<https://www.etymonline.com/word/Midgard> Acessados em 26 de agosto de 2021.

uma “beleza céltica”, o autor negava a influência celta em sua obra e mostrava desgosto por suas lendas e línguas¹². Além destes trabalhos medievais, é claro, também se baseava na literatura fantástica do século XIX: *A Princesa e o Goblin* (1872), escrito pelo escritor e ministro cristão escocês George MacDonald; *O Douglas Negro* (1899), do também escocês Samuel Rutherford Crockett; e mesmo o *Kalevala* (1835), um poema épico finlandês compilado por Elias Lönnrot a partir da mitologia oral do país, que impactou profundamente o jovem Tolkien (CARPENTER, 2010, p. 297, 648, 358).

Essas obras tiveram impacto direto na criação mitológica de Arda e dos monstros que a povoam. O autor admite a influência de MacDonald na sua caracterização dos orcs:

Em lugar algum se afirma claramente que os Orcs (a palavra, no que me diz respeito, na verdade é derivada da palavra em inglês antigo *orc* “demônio”, mas somente por causa de sua adequação fonética) sejam de alguma origem em particular. Porém, visto que são servos do Poder Escuro, e posteriormente de Sauron, nenhum dos quais capazes de produzir criaturas vivas, eles devem ser “corrupções”. Não são baseados em experiências diretas minhas; mas devo, suponho, boa parte à tradição *goblin* (*goblin* é usada como uma tradução em *O Hobbit*, onde *orc* ocorre apenas uma vez, creio), especialmente conforme aparece em George MacDonald, exceto pelos pés macios nos quais nunca acreditei. O nome possui a forma *orch* (pl. *yrch*) em Sindarin e *uruk* na Língua Negra (CARPENTER, 2010, p. 297).

Tal como aparecem em *O Hobbit*, os goblins de MacDonald já possuíam um senso industrial, vivendo em minas e portando machados, pás e picaretas¹³. O que Tolkien menciona deixar de fora é a fraqueza dos goblins em MacDonald: seus pés macios e sensíveis, que são alvo dos ataques dos protagonistas. Entretanto, há muitos outros temas e discussões em torno do significado e natureza dos orcs (como a mencionada “corrupção”) que serão debatidos ao longo deste e dos próximos capítulos.

Outra criatura cuja origem é atribuída em parte a estes livros é o warg, descritos em Tolkien como lobos monstruosos dotados de fala:

Embora o episódio dos “wargs” (acredito) em parte derive de uma cena em *The Black Douglas*, de S. R. Crockett *The Black Douglas* [“O

¹² <http://tolkiengateway.net/wiki/Celtic> Acessado em 27 de agosto de 2021.

¹³ https://en.wikisource.org/wiki/The_Princess_and_the_Goblin Acessado em 16 de setembro de 2021.

Douglas Negro”], provavelmente seu melhor romance e de qualquer forma um que me impressionou profundamente na época do colégio, embora jamais o tenha lido desde então. O livro incluía Gil de Rez como um satanista. (CARPENTER, 2010, p. 632)

Crockett apresenta esses monstros na forma de grandes lobos sobretudo no capítulo 49, *A Batalha com os Lobisomens* (1899). Aqui, como o nome indica, eles são humanos transformados em monstros por forças malignas:

Sholto sabia bem como aqueles a serviço de Satanás eram capazes de se mudar à aparência de lobos, e ele nunca duvidou por um momento que ele e seus amigos estavam cara a cara com as manifestações diretas do poço inferior (CROCKETT, 1899, p. 360).¹⁴

Ao passo que Tolkien consegue traçar a base de alguns de seus monstros através de obras específicas, em outros casos ele se utiliza de toda uma tradição e cultura mais ampla. Ao discutir as implicações morais de ter concedido a fala aos seus trolls (coisa que, do ponto de vista dos críticos, implicaria a existência de uma alma), o autor menciona que ao escrevê-los, está “usando elementos de antiga criação mítica bárbara que não possuía uma metafísica “consciente”” (CARPENTER, 2010, p. 320), se referindo ao folclore escandinavo, no qual os trolls surgem e geralmente possuem a capacidade da fala, bem como de negociar e controlar poderes mágicos¹⁵.

Já que a medida para a obra de Tolkien é o catolicismo, não é surpresa que seu mal e seus monstros – e os debates em torno destes – girem em torno de uma visão de mal cristã. Ainda assim, esse aspecto não é tratado de forma direta na fantasia tolkieniana, pelo menos não em termos literais.

Neste corpo de lendas, a ausência do cristianismo explícito foi uma das escolhas para manutenção da coesão do universo ficcional. Antes de enumerar os principais temas de seus livros, o autor enfatiza seu desagrado pela alegoria consciente e intencional, mas reconhece que toda boa história se abre a interpretações diferentes. Numa carta de 1955, alega que teve “pouquíssimas intenções particulares, conscientes e intelectuais em mente em qualquer ponto” (CARPENTER, 2010, p. 353) durante a escrita, porque seu processo sempre

¹⁴ Tradução nossa. No original: Sholto knew well how those in the service of Satan were able to change themselves into the semblance of wolves, and he never doubted for a moment that he and his friends were face to face with the direct manifestations of the nether pit. <https://www.gutenberg.org/files/17733/17733-h/17733-h.htm> Acessado em 25 de maio de 2022.

¹⁵ <https://www.britannica.com/topic/troll> Acessado em 18 de setembro de 2021.

pareceu mais como registrar algo que já estava lá. Por exemplo: quando perguntado se orcs são comunistas, Tolkien diz que isso é tão sensato quanto perguntar se comunistas são orcs. Além disso, no documentário de 1968 *In Their Own Words British Authors*, da BBC, ele diferencia uma alegoria de uma aplicação da ficção sobre a vida real – esta última, sim, presente em seus livros¹⁶.

Com isso fora do caminho, seus três temas gerais são: a mortalidade, a queda e a máquina. Aqui, a mortalidade está ligada à arte, ao desejo criativo e a um “amor apaixonado pelo mundo primário real” (CARPENTER, 2010, p. 244). No documentário, Tolkien cita um trecho de *Uma morte muito suave* (1964), livro da escritora e filósofa Simone de Beauvoir que expõe os momentos difíceis da vida da autora devido à perda da mãe¹⁷:

Não há morte natural: nada do que acontece ao homem jamais é natural, pois sua presença questiona o mundo. Todos os homens são mortais: mas para cada homem sua morte é um acidente e, mesmo que ele a conheça e a consinta, uma violência indevida. (BEAUVOIR, 2020, p. 89).

Embora o livro seja posterior à publicação de *O Senhor dos Anéis*, ele aponta esta noção de mortalidade humana “antinatural” como o conceito-chave da trilogia. Daí emerge a noção da queda, na forma de uma revolta contra as leis de Deus – sobretudo contra a mortalidade. Para Tolkien, a queda também pode se mostrar através de uma atitude possessiva para com as subcriações (onde a *criação* original seria a divina). O subcriador caído “deseja ser o Senhor e Deus de sua criação particular” (CARPENTER, 2010, p. 244).

Já a máquina (que também pode ser magia) é o artifício usado pelo caído para a dominação e realização de suas vontades. Aqui, Tolkien distingue a magia élfica da magia sombria do Inimigo (Morgoth, o principal antagonista de seu universo). A magia élfica serve unicamente para a subcriação como forma de arte, apesar de eles também possuírem um arco de queda voltado para a cobiça e a deturpação desta magia artística. Já as forças do mal costumam mostrar, inicialmente, uma aparência de benfeitores, mas cujos objetivos verdadeiros são a dominação, a tirania e o poder – em Tolkien, “poder” é

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=v3bD2VupMCQ> Acessado em 28 de agosto de 2021.

¹⁷ https://www.google.com.br/books/edition/Uma_morte_muito_suave/2XTNDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0 Acessado em 28 de agosto de 2021.

sempre um termo maligno, exceto quando relacionado aos Valar, as divindades de seu universo (CARPENTER, 2010, p. 246).

O autor prossegue ao longo da carta 131 explicando em linhas gerais os principais eventos da Primeira, Segunda e Terceira Era, e interligando-os aos temas apresentados: a Primeira Era é a queda dos elfos; a Segunda é uma “era de trevas”; a Terceira é um “*Medium Aevum*” (CARPENTER, 2010, p. 249, 252, 258). Tolkien nega ter imbuído seu material com alegorias conscientes, mas mesmo de forma inconsciente, suas “aplicações” estão lá: Arda, como nos é apresentado, é sempre um mundo em decadência, marcado por símbolos cristãos como a queda, a proibição, a tentação do mal; e também pelo romantismo num período de grande desilusão. Para Tolkien, o século XX parecia feio e mal, algo a ser recuperado às suas antigas formas. Ele “não ach[ava] que cada guerra (e obviamente que não a bomba atômica) teve qualquer influência” (CARPENTER, 2010, p. 503) em sua obra, mas, em um mundo pós-Segunda Guerra Mundial, as relações entre o conceito da máquina de dominação e as novas tecnologias de destruição são óbvias.

2.3 O mal dos orcs e do satanismo

Conforme a relação entre Tolkien e os contos de fadas, a simbologia de seus livros é fortemente influenciada pela simbologia cristã. Os próprios números são um exemplo disso: são três temas enumerados e três Eras; “Três Anéis para os Reis Élficos sob este céu” (TOLKIEN, 2011, A Sociedade do Anel, p. VII); três obras principais – *O Silmarillion*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* – onde a última é dividida em três partes – *A Sociedade do Anel*, *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei*. Enquanto o número três é importante para diversas culturas de toda a história, sem dúvida é um símbolo cristão maior, representando a Trindade¹⁸.

A partir disso, parte do mal mostrado em Tolkien – e por consequência, dos monstros – é originária do demoníaco e do satânico. Mas, como já vimos, o autor também reconhece que o mal pode ter outras origens, inclusive a própria humanidade: “As pessoas não conseguem imaginar coisas que sejam hostis a

¹⁸ <http://www.councilofelrond.com/litarticle/tolkien-mythology-and-numerology/> Acessado em 29 de agosto de 2021.

homens e hobbits que caem sobre eles sem estarem aliadas com o Diabo!” (CARPENTER, 2010, p. 381). Dessa noção emergem outros tipos de monstros, que podem até estar aliados com o equivalente ao Diabo tolkieniano, mas possuem inspirações e temas mais mundanos, contemporâneos ou simplesmente mais humanos.

Analisaremos brevemente o mal e os tipos de monstro nessas obras com o ensaio *‘A Warp of Horror’: J.R.R. Tolkien’s Sub-creations of Evil*, de Richard Angelo Bergen, evidenciando a partir das cartas e outros textos do autor suas perspectivas sobre o assunto.

Essencialmente, Tolkien possui uma visão neoplatônica na qual o mal não possui substância, mas é a ausência do bem (*privatio boni*), permitindo assim a interpretação de que toda criação divina é, originalmente, boa – seguindo teólogos como Santo Agostinho e Boécio¹⁹. Em sua carta 153, ele explica que mesmo o antagonista Sauron “não era “mau” em origem. Foi um “espírito” corrompido [por] Morgoth.” Em outra carta, ele afirma: “Na minha história não lido com o Mal Absoluto. Não creio que haja tal coisa” (CARPENTER, 2010, p. 317, 406). O discurso de Tolkien certamente aponta na direção do mal neoplatônico, apesar dos apontamentos de autores (Shippey [2000] e o próprio Bergen [2017]) de que há uma tensão entre a visão neoplatônica e uma visão maniqueísta – na qual o mal é uma presença substantiva, equivalente à força do bem. Estudos mais recentes tentam se desvencilhar desse embate, propondo ainda novas explicações para o mal tolkieniano baseadas em discussões teológicas²⁰.

O próprio autor possuía visões às vezes conflitantes em suas definições, evitando ou engajando nos debates em torno do assunto. Em 1958, diz: “Que Sauron não foi ele próprio destruído na cólera do Único não é minha culpa: o problema do mal, e de sua aparente tolerância, é algo permanente para todos que se preocupam com nosso mundo” (CARPENTER, 2010, p. 465). Ele adentra especialmente no tocante aos monstros e às implicações de suas naturezas, respondendo às questões de leitores sobre a existência ou não de

¹⁹ <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/concept-evil/> Acessado em 9 de outubro de 2021.

²⁰ <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/ink.2020.0077> Acessado em 9 de outubro de 2021.

uma alma para os trolls, já que eles falam; ou sobre a questão dos orcs, apresentados como uma raça corrompida até a maldade irremediável.

Na classificação de Bergen (2017), esses dois monstros entram num dos três tipos de monstro em Tolkien: seres mundanos, semelhantes aos humanos em aparência, comportamento e mesmo origem. Obedecendo à ideia de que o mal não tem substância – e por consequência, não cria nada – o autor explica que orcs e trolls foram feitos “em imitação de certas criaturas pré-existentes” (CARPENTER, 2010, 318), e, além das óbvias formas humanoides, compara o comportamento de ambos ao comportamento humano. Sobre os trolls, Tolkien é breve, respondendo à aparente amostra de pena do troll William, em *O Hobbit* (outro aspecto que indicaria a presença de alma) comparando-a a um animal que deixa a presa ir porque não tem fome, e logo em seguida a “muitas das ações dos homens, cujas verdadeiras raízes estão na saciedade, na preguiça ou em uma brandura natural puramente amoral, embora possam dignificá-las com o nome de “pena”” (CARPENTER, 2010, p. 320).

Já sobre os orcs, as comparações são diversas – para evitar o termo *alegoria*, que o próprio autor é incapaz de evitar numa carta de 1944. Ainda que o substrato orc venha dos goblins, em seus relatos eles soam como representações da aparente crueldade do homem do século XX e dos males tecnológicos já mencionados, frequentemente mencionados quando o autor se refere à guerra e ao comportamento dos soldados. Em 1943, quando seu filho Christopher é convocado pela Força Aérea britânica, Tolkien o encoraja: “Enfrente os Orcs” (CARPENTER, 2010, p.109), e mais tarde, confere aos monstros ares de autoritarismo, explicando:

[...] representei ao menos os Orcs como seres reais pré-existentes sobre os quais o Senhor do Escuro exerceu a plenitude de seu poder remodelando-os e corrompendo-os, não os criando. Que Deus “tolerasse” isso não parece ser uma teologia pior do que a tolerância da desumanização calculada dos Homens por tiranos que continua atualmente (CARPENTER, 2010, p. 327).

A corrupção do orc é pouco distinguível da imagem mental de Tolkien para fascistas e comunistas: bélica, truculenta, industrial, uma pintura dos traços contemporâneos que o autor mais desprezava. Noutra parte, a relação entre orcs e o mal interno a ser combatido fica ainda mais direta, e o monstro

se torna meramente uma fantasia (no sentido de traje) para pessoas reais: os orcs “[s]ão fundamentalmente uma raça de criaturas [...] horrivelmente deturpadas, se bem que não mais do que muitos Homens que se pode encontrar hoje em dia” (CARPENTER, 2010, p.319).

Outra classificação feita por Bergen (2017) é aquela dos monstros definidos pelos termos *fogo* e *sombra*, sugerindo sua natureza de inspiração demoníaca. Em seu ensaio, ele apresenta a diferença entre dois tipos de fogo em Arda – e, portanto, de luz. O primeiro é divino, e representa a criatividade; já o segundo é uma imitação do primeiro, um fogo antinatural de destruição. Bergen coloca nessa classe o próprio Sauron, antagonista principal em *O Senhor dos Anéis*; e o balrog.

Sobre Sauron, este trabalho será ainda mais breve, uma vez que é um indivíduo (ainda que monstruoso) ao invés de uma espécie de monstro. A imagem dele, porém, juntamente com a de Morgoth, estão relacionados a praticamente todos os usos de *fogo* e *sombra* em personagens e ambientações. A descrição física de Sauron é a de um olho envolto em fogo, cuja pupila é um abismo e cujos arredores são abismos negros (TOLKIEN, 2000a, p. 387): aí já estão os termos que significam o diabólico. Descrevendo a ausência de adoração do povo númenoreano, o autor confirma a equivalência entre Eru Ilúvatar (o criador de Arda) e Deus; e de Sauron e um “demônio satânico” (CARPENTER, 2010, p. 344).

Talvez o monstro mais marcante nessa categoria seja o balrog, que abriu este trabalho. Já destacamos o aspecto gigante do monstro e a importante distinção entre o fogo do balrog – um fogo vermelho, que torna as sombras mais escuras – e o fogo invocado por Gandalf – um fogo branco que ilumina a escuridão. Acrescente-se a definição de Tolkien, como exemplo final da ordem dessa criatura: “Os Balrogs, dos quais os chicotes eram as principais armas, eram espíritos primevos de fogo destrutivo, principais servos do Poder Escuro primevo da Primeira Era” (CARPENTER, 2010, p. 301).

A estes dois seres, acrescentamos ainda os dragões. Na cultura cristã e ocidental, o dragão é historicamente relacionado ao pecado (através de sua associação com serpentes) e ao Diabo²¹, atando-o ao tema demoníaco dessa

²¹ <https://www.britannica.com/topic/dragon-mythological-creature> Acessado em 10 de outubro de 2021.

classe. Como monstros cuspidores de fogo, essa relação é fácil; já a sombra surge principalmente do contexto onde esses monstros são exibidos. Frequentemente, os dragões tolkienianos se mostram nas cavernas, fossos e salões escuros, ou em voo durante a noite, acompanhados por tempestade tenebrosa. A apresentação do dragão Smaug, em *O Hobbit*, inclusive compara-o a um animal noturno:

Está quase escuro, de modo que sua vastidão pode ser apenas vagamente imaginada; mas, no chão de pedra junto à porta, ergueu-se um grande clarão. [...] Um enorme dragão vermelho-dourado, ferrado no sono; um ruído palpitante vinha de suas narinas e mandíbulas, junto com tufos de fumaça, mas, no sono, o fogo estava arrefecido. [...] Lá estava Smaug, as asas recolhidas como as de um morcego incomensurável (TOLKIEN, 2012, p. 210).

O terceiro tipo de monstro, para Bergen (2017), são os definidos como “escuridão visível”. Assim como os anteriores, estes têm a ver com a ideia de sombra e escuridão, mas por quase reverterem a *privatio boni* de Tolkien, e darem a impressão de uma “presença das trevas”, ou uma escuridão – um mal que não é apenas ausência, mas que possui substância.

Nesta categoria estão os nazgûl, espectros de homens corrompidos pelo poder de Sauron. Eles não só são chamados de Cavaleiros Negros, como também são descritos com “tão escur[o]s eram que pareciam buracos negros na escuridão que os envolvia” (TOLKIEN, 2000a, p. 207), e o autor descreve seu poder com termos importantes:

Seu perigo deve-se quase que inteiramente ao medo irracional que inspiram (como fantasmas). Eles não possuem um grande poder físico contra os que não têm medo; mas aquele que possuem, e o medo que inspiram, é aumentado enormemente na escuridão. (CARPENTER, 2010, p. 454)

Essa passagem confirma a ideia do nazgûl quase como uma personificação das trevas – o medo do escuro em forma de fantasma. Na noite, Frodo e os outros hobbits quase não conseguem ver os Cavaleiros Negros, mas *sentem* a sua presença e sua aproximação.

Os outros monstros que parecem mais maniqueístas do que neoplatônicos são as aranhas gigantes. Em Arda, a primeira de todas é Ungoliant, um ser em forma de aranha que “descera da escuridão que cerca

Arda” (TOLKIEN, 2011, p. 81). Mesmo que o mal em Tolkien não seja equivalente ao bem, Ungoliant chega perto desse bem, por produzir teias a partir de luz, invertendo sua polaridade e tecendo mais do que escuridão, mas uma “Antiluz”; além de ser a responsável, em acordo com Melkor (Morgoth), por matar as árvores Telperion e Laurelin, a fonte de luz original daquele universo, antes do sol e da lua. Essa noção parece ainda mais maniqueísta ao ressaltar o inchaço e o aumento físico da aranha ao longo do tempo, atrelando a ideia da fisicalidade à da corrupção, já presente no dualismo.

Outras aranhas gigantes (a prole de Ungoliant) aparecem em *O Hobbit* e em *As Duas Torres*, nos quais Laracna é uma importante antagonista: na visão cristã, uma imagem do pecado capital da gula, e ainda narrada como uma aranha “intumescida e gorda, remoendo sem cessar seus banquetes, tecendo teias de sombra” (TOLKIEN, 2000b, p. 344), exceto que menos poderosa que sua progenitora.

Por fim, é importante perceber que há outros monstros em Tolkien que não se encaixam bem nestas três categorias de Bergen, como é o caso dos lobisomens e wargs, por exemplo. Retomemos a fala do autor sobre a inspiração para os wargs estar em *The Black Douglas*, onde os lobisomens são lobos monstruosos de origem satânica. Os seus vampiros, fantasmas, gigantes e tantos outros que não podem entrar nesse trabalho são, da mesma forma, um amálgama de origens que vão da Antiguidade Clássica ao meio do século XX, reunindo tipos de maldade – e monstros nos quais representa-los – de muitas fontes, e que repercutem através da literatura e da História até o presente.

Tolkien via com maus olhos a “dissecação” de um material enquanto ele não fosse reconhecido como arte: esperamos que essa análise de seu pensamento sirva para a compreensão do imaginário histórico desses monstros; e ao entendimento de sua obra não como produção livre de críticas, mas como uma obra de arte fundamental no desenvolvimento de todo um gênero de narrativa.

3 Monstros e Maravilhas

Como um meio para a abordagem comparativa do capítulo final, trataremos do desenvolvimento histórico da narrativa fantástica e dos aparecimentos e significados mais superficiais dos monstros presentes nelas, sobretudo em relação à transformação das alteridades incorporadas no monstruoso de forma geral

Além de servir como introdução aos contextos do capítulo seguinte, esse histórico embasa as discussões feitas na segunda metade deste capítulo, em torno das definições teóricas do imaginário, do fantástico, do maravilhoso e do monstruoso.

3.1 História do *outro* externo e interno

Como Tolkien afirma, a narrativa fantástica – e com ela, o monstruoso – é tão antiga quanto a própria linguagem. A princípio, a maioria dessas histórias se iniciam na tradição oral e estão relacionadas ao sagrado e aos mitos de origem de diversas culturas, como é o caso do *Épico de Gilgamesh*, cujas primeiras histórias datam da Suméria do terceiro milênio AEC. O épico relata as aventuras do lendário semideus e rei de Uruk, girando em torno de deuses e criaturas não-humanas. Uma delas é o monstro Humbaba (ou Huwawa), o gigante guardião da Floresta de Cedros onde os deuses viviam, que é derrotado e decapitado por Gilgamesh e seu amigo Enkidu. Ele é geralmente representado como humanoide, mas com garras de leão, uma face monstruosa e longos cabelos e bigodes. No período babilônico, a imagem de Humbaba estava relacionada à adivinhação, e as figuras e selos com seu rosto poderiam servir como encantos mágicos (BLACK; GREEN, 2004, p. 106).

Ainda que haja outros caminhos, a maior parte da fantasia ocidental se inspira no folclore e história europeus, sobretudo a partir do medievo, com obras tão significativas como *Beowulf* e as lendas do Rei Arthur. Aqui, os monstros da antiguidade são assimilados por estudiosos cristãos: em *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho questiona a existência desses monstros e aponta que as aberrações da natureza também ocorrem nas raças humanas. Daí, o monstro passa a ser ligado à genealogia humana, numa caricatura dos

“outros”, os povos não-cristãos às margens do mundo conhecido pelos europeus²². A exemplo, eis a importância dos gigantes de *Beowulf* e do monstro Grendel serem descendente de Caim. Sobre o aspecto psicológico desses monstros – e onde Grendel ainda serve como exemplo ideal -, Jeffrey Cohen encontra o mesmo fascínio contemporâneo com o *gore* (imagens de sangue e violência) nas obras medievais e nas relações entre seus monstros, a materialidade do corpo e o desmembramento, de onde o monstro contemporâneo deriva diretamente (COHEN, 1999, p. 63).

Com a transição da Idade Média para a Modernidade, os monstros como caricaturas do outro se transformam em formas mais familiares e humanizadas: uma edição de *As Viagens de Sir John Mandeville* (1501) mostra um monópode etíope – uma criatura com um único pé enorme – usando roupas ao estilo europeu. Importantes obras com elementos fantásticos se desenvolvem no século XVI, como *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto e *A Rainha das Fadas* (1590-6) de Edmund Spenser, reproduzindo tropos medievais de cavaleiros ao modelo arturiano, amor cortês, monstros e donzelas dos romances de cavalaria²³.

Ao mesmo tempo, o cirurgião e anatomista francês Ambroise Paré tenta definir e explicar a origem do monstruoso (sobretudo das deformidades humanas) em *Des Monstres et Prodiges* (1573), revelando uma outra visão concomitante. Agrupando uma relação de monstros e demônios juntamente com “monstros humanos”, Paré compreende as deformações como portentos ou sinais de Deus, indicando o pecado (a partir do latim *monstrum*, um sinal maligno de azar²⁴); ao mesmo tempo em que busca as causas fisiológicas dessas deformidades, como o excesso de sêmen ou um útero estreito, por exemplo. Para Michel Jeanneret, a obra de Paré é uma referência para os estudiosos do século XVI, obtendo um “desencantamento do monstro” através da naturalização e secularização dessas figuras (JEANNERET apud TRESFELS, 2017, p. 697).

²² <https://historyofknowledge.net/2017/06/03/visual-epistemology-and-a-short-history-of-the-monstrous-races/> Acessado em 18 de outubro de 2021.

²³ <https://www.thoughtco.com/the-medieval-chivalric-romance-740720> Acessado em 27 de maio de 2022.

²⁴ [h https://www.etymonline.com/word/monster#etymonline_v_17474](https://www.etymonline.com/word/monster#etymonline_v_17474) Acessado em 19 de outubro de 2021.

Sendo reimpressa por séculos, a obra de Paré continua suscitando o interesse mesmo após o século XVII, quando os relatos maravilhosos e monstruosos começam a ser questionados pela comunidade científica. O monstruoso, porém, permanece popular, influenciando toda uma leva de literatura gótica nos séculos XVIII e XIX, donde está a base da literatura especulativa – a ficção científica, a fantasia e o terror – como a conhecemos hoje²⁵.

Além da dicotomia do empírico em contraste ao divino, a transição do monstro medieval para o monstro moderno também viu uma mudança na ênfase espacial. Serina Patterson aponta que, enquanto significavam outra cultura, os monstros estavam localizados às margens dos mapas europeus, numa “geografia imaginada” que os coloca em locais distantes da civilização, inacessíveis e num território sempre demarcado pelos limites domésticos. Já na modernidade, eles se tornaram as figuras exóticas e deformadas exibidas em parques de diversões e panfletos, trazidas à proximidade das vizinhanças europeias; presentes nas lendas urbanas e na literatura ficcional que começava a se popularizar. A representação se afasta das culturas não-europeias e, dentre outros, se aproxima de um discurso sobre o passado:

Embora os primeiros autores modernos tenham remodelado tropos e figuras medievais em geral, a convergência da cultura popular dos monstros do século XVII com as ideias do "medieval" forma confluências e justaposições quintessenciais "que nos dizem muito sobre a mente renascentista" e, mais especificamente, criam um senso de passado através de seus monstros²⁶ (PATTERSON, 2014, p. 294).

Essa mesma noção sobrevive até o presente, sobretudo pelas muitas ressignificações do medievo feitas a partir da Idade Moderna. A produção fantástica francesa foi fundamental nesse sentido pelo desenvolvimento do conto de fadas (no sentido estrito, não no tolkieniano), dos quais os principais expoentes foram Marie-Catherine D'Aulnoy – que cunhou o nome do gênero – e Charles Perrault, que compilou os contos de fadas mais tradicionais no

²⁵ <https://artsci.case.edu/dittrick/2013/04/19/monstrous-history-the-gothic-influence-of-ambroise-pare/> Acessado em 19 de outubro de 2021.

²⁶ Tradução nossa. No original: Although early modern authors remodeled medieval tropes and figures in general, the convergence of seventeenth-century popular monster culture with ideas of "the medieval" forms quintessential confluences and juxtapositions "that tell us much about the Renaissance mind" and, more specifically, create a sense of the past through their monsters.

ocidente em suas *Histórias ou Contos dos Tempos Passados* (1697), incluindo *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*, *O Gato de Botas*, *A Bela Adormecida* e *Barba Azul* (RIBEIRO FILHO, 2021, p. 3-6).

Para Selma Calasans Rodrigues, o século XVIII, influenciado pelo Iluminismo – sobretudo na França, onde o *fantastique* e o racionalismo coexistem – desenvolve certa hostilidade pela narrativa fantástica. É justamente esse cenário que faz o fantástico surgir como gênero literário, em contraste à literatura comum ao período. O texto “oferece um diálogo entre a razão e a desrazão, mostra ao homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo” (RODRIGUES, 1988, p. 11).

Até então, os monstros ocupam um papel menor na literatura, em razão de serem um elemento mais “definitivo” do fantástico. É no fim do século que esses elementos serão abraçados, com o desenvolvimento do romantismo e especialmente dos romances góticos, que combinam o mistério e o horror com uma ambientação que remete ao medieval²⁷. Uma dessas primeiras obras é *O Castelo de Otranto* (1764), por Horace Walpole, que se passa num castelo medieval italiano assombrado por fantasmas²⁸.

O romantismo que nasce no fim do século XVIII consolida o elemento fantástico e o uso de apropriações históricas. Para Otto Maria Carpeaux, ele se serve “de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários” e se defende “contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional” (CARPEAUX, 2008, p. 1366). De modo que o romantismo se debruça sobre diferentes emoções, origina vertentes românticas (Carpeaux utiliza “romantismos”), dentre as quais o horror gótico.

Ainda assim, as obras góticas mais famosas, como o *Drácula* (1897) de Bram Stoker e os contos de Edgar Allan Poe, surgem no século XIX, nos quais o horror deriva do existencialismo. Estas novas literaturas ainda utilizam o monstro para explorar o *outro*, mas representando a subjetividade moderna: na Inglaterra vitoriana, o progresso científico põe em dúvida as certezas religiosas

²⁷ <https://www.britannica.com/art/Gothic-novel> Acessado em 22 de outubro de 2021.

²⁸ <https://www.britannica.com/topic/The-Castle-of-Otranto> Acessado em 22 de outubro de 2021.

e refletem em monstros que personificam a dialética entre a evolução e a degeneração da alma e do indivíduo.

Em *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), Mary Shelley explora as potencialidades do avanço tecnológico, mas também comenta sobre as questões sociais da Inglaterra ao criar um monstro – ou representar o *outro* – como alguém racional e humanizado; em oposição ao seu criador, quase sempre uma figura histórica e caricata de filosofias políticas radicais, como a do próprio pai da autora, o jornalista William Godwin. Ainda assim, o monstro de Frankenstein reproduz estereótipos racistas e uma percepção colonial que o pinta, apesar das inversões e debates, como uma ameaça constante.

Em *O Médico e o Monstro* (1886), Robert Louis Stevenson faz o contrário de Shelley e mostra seu antagonista, o monstruoso Sr. Edward Hyde, principalmente através dos relatos de outros personagens, o que mantém a aparência superficial de mistério. As características físicas que o definem como monstro são raramente apontadas, salvo os adjetivos que o colocam como animalesco, selvagem, detestável e imoral; que os críticos relacionam ao medo burguês das classes inferiores e – frente à comparação do Sr. Hyde com o Diabo – aos anseios do declínio religioso. Como o monstro “emerge” do culto Dr. Jekyll, servindo como alívio da pressão social e moral, a obra de Stevenson é lida como um ensaio sobre a masculinidade vitoriana, onde o *outro* do monstro é uma metonímia para o humano²⁹.

De forma geral, a fantasia como gênero começa a se desenvolver já naquele século, ainda que o termo só vá se popularizar a partir da metade do século XX. Partindo das tradições estabelecidas do gótico e do conto de fadas, alguns dos principais nomes são os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, E. T. A. Hoffmann, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Lewis Carroll e George MacDonald.

Enquanto houvesse, no século posterior, descendentes mais evidentes do romantismo (como H. P. Lovecraft ou o próprio Tolkien), o XX possui importantes pontos de virada para a consolidação da fantasia como uma verdadeira categoria. O primeiro é a publicação de revistas de ficção fantástica, como a estadunidense *Weird Tales*, fundada em 1922. O escritor Robert E. Howard publicou seus primeiros contos na *Weird Tales*, onde, dez anos depois

²⁹

<https://medium.com/the-pitch-of-discontent/the-monster-is-never-the-monster-gothic-monstrosity-and-otherness-8b54c3a5b9ee> Acessado em 22 de outubro de 2021.

da fundação, surgem as histórias de Conan, o bárbaro, dando origem ao subgênero de espada e feitiçaria. A princípio, ainda que não distinguisse os gêneros atuais de ficção especulativa, a popularidade da revista gera outras publicações similares no mundo anglófono dos anos seguintes: em 1939, já estão estabelecidas as revistas *Unknown* e *Fantastic Adventures*, que publicavam histórias mais leves e que não buscavam embasamento pseudocientífico.

Nos anos 50 e 60 o principal expoente da fantasia é o próprio Tolkien, e com grande inspiração em sua obra, nos anos 70 nasce o *role-playing game* (jogo de interpretação de personagem) *Dungeons & Dragons*. Essas obras vão ser pilares do gênero pelo resto do século, ao lado de outras que adentram o século XXI, como as séries *Discworld* (Terry Pratchett); *A Roda do Tempo* (Robert Jordan); *As Crônicas de Gelo e Fogo* (George R. R. Martin) e *Harry Potter* (J. K. Rowling). Para Jeff VanderMeer o ano definitivo para a fantasia foi 2001, com o início das adaptações cinematográficas de *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*. Por meio das inovações tecnológicas e novas possibilidades de efeitos especiais, a fantasia ganha espaço no cinema e o novo amplo alcance torna o gênero quase indissociável da cultura popular³⁰.

Na fantasia do século XXI o monstro ganha cada vez mais destaque. Segundo Marina Levina e Diem-My Bui, essas figuras

[...] têm se tornado onipresentes especificamente porque elas representam ansiedades sociais coletivas sobre resistir e, especificamente, abraçar a mudança no século XXI [...] Assim, a própria monstruosidade transcendeu seu estado como metáfora, [...] e se tornou uma condição necessária da nossa existência no novo século³¹ (LEVINA; BUI apud BROWNING, 2015, p. 1455)

Em seu trabalho, Levina e Bui reúnem análises sobre diversos monstros – especialmente as representações atuais de vampiros e zumbis – e avançam a discussão sobre a noção do “gótico pós-milênio”, que questiona profundamente

³⁰ <https://electricliterature.com/jeff-ann-vandermeer-modern-fantasy/> Acessado em 7 de novembro de 2021.

³¹ Tradução nossa. No original: [...] have become omnipresent specifically because they represent collective social anxieties over resisting and', specifically, 'embracing change in the twenty-first century' [...] Thus, monstrosity itself 'has transcended its status as a metaphor', [...] and 'become a necessary condition of our existence' in the new century.

a definição de monstro apontando o comportamento humano como verdadeiramente monstruoso, ao menos nos primeiros anos do século.

Do *outro* geográfica e culturalmente distante; passando pelo *outro* urbano e próximo, mas estranho; até o *outro* dos questionamentos internos da sociedade e do indivíduo, que enfim reconhece a si mesmo nessa figura; o monstro ocidental passou (e passa) por um longo processo de ressignificações que estão historicamente ligadas ao fantástico e ao imaginário dos perigos e anseios destas sociedades. Assim, com esse histórico em mente, torna-se necessário aprofundar na discussão sobre os produtos do imaginário e da criação de imagens maravilhosas.

3.2 Gêneros, maravilhas e a origem dos monstros

Em *O Imaginário medieval* (1994), Jacques Le Goff tenta definir imaginário a partir de três referências: uma conceitual, distinguindo-o de outras ideias próximas; uma documental; e uma relacionando-o à imagem.

Assim, o imaginário se distingue da representação porque ele não é simplesmente reprodutor: “a fantasia – no sentido forte da palavra – arrasta o imaginário para lá da representação, que é apenas intelectual” (LE GOFF, 1994, p. 12). Outro conceito relacionado é o simbólico, que até pode se unir e sobrepor ao imaginário, mas que por si só ocorre quando um objeto entra num sistema de valores subjacentes, passando por atualizações e correspondências com outros assuntos ou tornando-se emblema de algo, por exemplo. Por fim, se distingue do ideológico uma vez que esse implica uma imposição de concepção de mundo, e, por consequência, das representações tanto do real físico quanto do real imaginário – e também o ideológico pode se achar entrelaçado a esses outros conceitos, dificultando o traçado de um limite entre eles.

Nas segunda e terceira referências, o autor explica a presença do imaginário em qualquer documento, discutindo sobre os problemas de formação do historiador e a necessidade de um trabalho mais interdisciplinar com arte e literatura; e define o estudo do imaginário como o estudo das imagens mentais coletivas, diferindo-o da iconografia e do estudo de imagens físicas:

As imagens que interessam ao historiador são imagens colectivas, amassadas pelas vicissitudes da história, e formam-se, modificam-se, transformam-se. [...] E pertencem também à história social sem que, no entanto, nela fiquem encerradas. [...] O imaginário alimenta o homem e fá-lo agir (LE GOFF, 1994, p. 16).

E logo no início de sua análise do imaginário, Le Goff se detém sobre um aspecto: o maravilhoso, aqui entendido mais ou menos como uma categoria do espírito ou da literatura, mas discutido sobretudo na sua origem e concepção medievais. Na falta de uma explicação mais precisa ao longo do texto, usamos aqui a noção de Rodrigues, onde o maravilhoso é um termo historicizado da teoria literária, referente à interferência divina ou sobrenatural na narrativa, independente da cultura e tradição religiosa (RODRIGUES, 1988, p. 54-5).

Daí, seguindo a própria recomendação, Le Goff parte para uma análise do vocabulário e etimologias, que traçaremos relacionando a outros termos importantes para essa pesquisa. “Maravilha” descende, com poucas mudanças de sentido, do latim *mīrabilia*, plural do adjetivo *mīrabilis*³², este vindo, em última análise, de uma raiz indo-europeia para *sorrir* ou *estar feliz* (**smey-*). Ao passo que em outros ramos não-italicos a raiz se desenvolveu em torno da ideia de felicidade (vide o inglês *smile*, “sorriso”)³³, os seus descendentes latinos ganharam aproximações com o sentido da visão: o espanhol e português *mirar* (“olhar”); os cognatos de *admirável* (sinônimo de *maravilhoso*); de *milagre*, pelo latim *mīrāculum* (cujas especificidades discutiremos adiante); do inglês *mirror* e do francês *miroir* (“espelho”).

Dando um passo atrás, a própria ideia de imaginário no geral lida com *imago* (“imagem”), expressando imitação, representação e aparição³⁴. Embora o maravilhoso não o seja exclusivamente, nas culturas latinas, ele está atado à ideia de ver e reagir, geralmente de forma positiva – ainda assim, Le Goff faz uso do termo também para “maravilhas” negativas, o monstruoso. Num breve histórico do maravilhoso, o autor explica que ele sofre mutações na primeira metade do medievo e perde suas características mais fundamentais, por

³² https://www.etymonline.com/word/marvel#etymonline_v_9662. Acessado em 3 de abril de 2022.

³³ https://www.etymonline.com/word/admire#etymonline_v_26020. Acessado em 3 de abril de 2022.

³⁴ https://www.etymonline.com/word/image#etymonline_v_1520. Acessado em 4 de abril de 2022.

processos de recusa ou repressão de elementos presentes na Antiguidade pagã, mas irrompendo entre a cultura erudita da pequena nobreza e cavalaria a partir da Baixa Idade Média:

O maravilhoso estava profundamente integrado na busca de identidade, individual e colectiva, do cavaleiro idealizado. As provas do cavaleiro passam por toda uma série de maravilhas - maravilhas que ajudam (como certos objectos mágicos) ou maravilhas a combater (como os monstros) (LE GOFF, 1994, p. 48).

Assim se introduz a ideia do maravilhoso monstruoso – ou de que o monstruoso é, para Le Goff, um tipo de maravilha. E rapidamente nota-se: a pista etimológica já estava lá, como trouxemos anteriormente – *moneō* implica aviso, mas dá origem tanto a *monstro* quanto *monitor* e *demonstração*³⁵. Na introdução desse trabalho, mencionamos as divisões do maravilhoso medieval exemplificadas no embate entre as sombras do balrog e as chamas brancas de Gandalf. Esse maravilhoso é dividido por Le Goff em *mirabilis*, o maravilhoso verdadeiro, com origens pré-cristãs; *magicus* que, na prática, correspondia às forças sobrenaturais malélicas e satânicas; e *miraculosus*, que deveria ser o maravilhoso cristão mas perdia a característica fundamental da imprevisibilidade, estando sempre relacionado ao santo. Além disso, o cristianismo medieval arrastou o maravilhoso para o simbólico e o moralizante, o afastando da compreensão inicial (LE GOFF, 1994, p. 49-51).

A obra de Tolkien usa destes elementos mas também os distorce: o maravilhoso está frequentemente presente na narrativa, mas com uma tendência mais laicizada (relembrando a sua aversão a incluir elementos explicitamente religiosos) e mais de acordo com as tendências do pós-medieval (ou mesmo do pré). Enquanto há ares de milagre em Tolkien, a sua própria definição dessa ideia é oposta ao previsível e constante *mīrāculum* medieval: falando sobre a *eucatástrofe*, Tolkien diz que “ela é uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode confiar em que volte a ocorrer” (TOLKIEN, 2015, p. 44).

Tratemos de algumas visões do século XX quanto ao maravilhoso, nos termos do período. Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov

³⁵ https://www.etymonline.com/word/demonstrate#etymonline_v_29491 e https://www.etymonline.com/word/monitor#etymonline_v_17444. Acessado em 11 de maio de 2022.

define o *fantástico* como um único momento do texto, o limite entre uma realidade natural e uma irrealidade sobrenatural, que faz tanto o personagem quanto o leitor vacilar diante da incerteza dessas possibilidades. Daí, ele deriva outros dois conceitos: o *estranho* e o *maravilhoso*, que dependem do prosseguimento da narrativa. Em seguida a esse único momento de vacilação, caso essa aparente quebra da lógica seja combatida ou explicada em termos racionais, a obra cai noutro gênero, o *estranho*. Por outro lado, se houver uma aceitação do sobrenatural sem uma tentativa de agir sobre ela, o *fantástico* se transformou no gênero do *maravilhoso* (TODOROV, 1975, p. 15-16).

Ainda que não descarte totalmente essa concepção, Le Goff ressalta que a maioria das obras nas quais Todorov se baseia são do século XIX e XX e, portanto, que a definição não se aplica ao medieval pois o maravilhoso medieval não possui um leitor implícito que seja o alvo da hesitação (LE GOFF, 1998, p. 55).

Já para Selma Calasans Rodrigues (1988), o fantástico de Todorov é limitador e incluiria muito poucas obras. Usando a explicação da autora francesa Irène Bessière, ela caracteriza o fantástico como uma dupla ruptura tanto do cotidiano quanto do sobrenatural: ao mesmo tempo o reconhecimento da existência de uma sobrenatureza (superior à natureza) e da impossibilidade do sobrenatural.

Em seguida, após tentar levantar os principais temas e motivações do fantástico (o pacto diabólico, o limite entre real e irreal, o animado e inanimado, o *eu* duplicado), a autora diferencia o fantástico de outros gêneros e termos adjacentes: o mágico, o alegórico e o maravilhoso. Enquanto o maravilhoso de Todorov necessariamente surge do fantástico, aqui ele se mantém diferente desde o início, pois Rodrigues (1988) segue a linha de pensamento de Sigmund Freud na qual maravilhosa é a narrativa que se afasta do real já no princípio, em diferentes graus de afastamento, com os contos de fada no extremo – nos quais supostamente não há questionamento de verossimilhança por parte do leitor, ou pelo menos há maior aceitação da premissa. A fim de contas, essas concepções de fantástico e maravilhoso não diferem muito das apontadas por Todorov: a questão é se uma passa pela outra ou se ambas começam de caminhos diferentes.

É diferente quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados. Por algum artifício [...] usado no discurso, geralmente recursos da enunciação, o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e da desrazão. Aqui estamos no universo do fantástico (RODRIGUES, 1988, p. 56).

A partir dessas discussões, é evidente que a obra de Tolkien – e boa parte do gênero que segue seu modelo – não se encaixarem no fantástico nem de Todorov nem de Rodrigues, mas de um maravilhoso que, não por acaso, está mais próximo do conto de fadas. Já sabemos que a opinião de Tolkien sobre a magia (ou o sobrenatural) é de que “ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem” (TOLKIEN, 2015, p.12), uma ideia influente até o presente (mas não hegemônica). Independente dessas definições (que ocorrem justamente no período crítico entre os anos 70 e 90), o gênero que se consolidou com os sucessores espirituais de Tolkien passou a ser chamado, ainda no meio do século XX, de fantasia. Com uma divisão pós-Segunda Guerra Mundial entre “literatura” e “fantasia”, até os anos 80 ainda era comum histórias com elementos fantásticos serem categorizadas como surrealismo, fabulismo ou realismo mágico; isto até o conceito de fantasia adentrar o *mainstream* na virada do século e gradativamente englobar mais variações e subgêneros que até então não se identificavam como um só³⁶.

Finalmente, antes de adentrar a investigação histórica dos monstros de Tolkien, é necessário apontar que nosso olhar para o monstro se aproxima da abordagem de Christina Fawcett, mesclando a Teoria do Monstro de Cohen com aspectos linguísticos e históricos (FAWCETT, 2014, p. 25). Em suas Sete Teses, Cohen tenta criar um método de leitura das culturas a partir dos monstros que delas derivam (COHEN, 1996, p. 3-20). Resumidamente, elas são:

1. O corpo do monstro é um corpo cultural, que literalmente incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia de tempos e lugares específicos, e sempre significa algo além de si mesmo;
2. O monstro sempre escapa, some e retorna em outro momento com outros significados, por isso é preciso ciência de que ele é instável e não possui um fim;

³⁶ <https://electricliterature.com/jeff-ann-vandermeer-modern-fantasy/>. Acessado em 12 de maio de 2022.

3. O monstro é o arauto da crise de categorias, pois seu exterior incoerente resiste às tentativas de classificação. Ele surge em tempos de extremos como um tipo de terceira via, ameaçando destruir as distinções;
4. O monstro está nos portões da diferença, e pode representar diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas e sexuais, que naturalizam a subjugação de um corpo por outro por excluí-lo da humanidade;
5. O monstro policia as bordas do possível, servindo de aviso contra a exploração e a curiosidade pelo desconhecido. Ele previne diversos tipos de mobilidade com o risco de se ser atacado ou de se tornar o monstro;
6. O medo do monstro na verdade é um tipo de desejo, pois sua ligação com o proibido também faz com que invejemos sua liberdade. Quando neutralizado do seu potencial destruidor, ele pode funcionar como uma projeção atraente de um outro si;
7. O monstro está no limiar do se tornar, porque quando retornam, trazem o questionamento sobre como percebemos e representamos o mundo: sobre a razão de eles existirem.

Além de tentar se aproximar destas análises, nossa abordagem levará em consideração o aparecimento e evolução histórica do monstro em diversas fontes, comparando-as à obra tolkieniana para entender quais tradições se aproximam – aprofundando o que foi discutido no capítulo 1 – mas, principalmente do que Tolkien se afasta. Reunimos as categorias estudadas para entender que o maravilhoso (como influência sobrenatural laicizada) funciona não separado do gênero fantástico, mas como um subgênero semelhante à ideia de “alta fantasia”, geralmente definida por se passar num mundo secundário diferente da realidade, mas ainda internamente coerente (BUSS; KARNOWSKI, 2005, p. 114).

Nesse sentido, o monstro é a ferramenta ideal do fantástico, equiparado a quaisquer outras maravilhas quando constroem as ilhas metafóricas para nos afastarmos e olharmos para trás, porque é único no seu papel vivo de não só causar o arregalar de olhos, mas de eternamente por em cheque as definições morais de toda sociedade.

4 Monstros e Tolkien

Como culminação das discussões em torno de Tolkien e do monstruoso, analisaremos alguns dos monstros de sua obra, estudando mais a fundo suas raízes históricas, folclóricas e literárias e tentando traçar, a partir disso, o encontro e ignição do passado e do presente.

Considerando a propagação destes maravilhosos monstruosos uma pista para uma história do imaginário de longa duração, buscamos delinear o desenvolvimento e laços comuns entre as aparições dos monstros ao longo da história, entendendo a obra de Tolkien como um ponto fundamental nessas trajetórias. Divididas mais ou menos de acordo com a classificação de Richard Bergen (2017), mas também com base em *The Monsters and the Critics*, a primeira seção trata dos monstros mais familiares e próximos da humanidade – orcs e trolls – e a segunda de monstros elementares e cósmicos – dragões e balrogs.

4.1 Orcs e trolls à beira da humanidade

Vimos como os orcs e trolls estão agrupados (até pelo próprio Tolkien) dentre seus monstros mais humanos, tanto fisicamente e comportamentalmente quanto simbolicamente – são *aplicáveis* aos humanos, para usar o termo do autor. Ambos são usados em sua obra como soldados e infantaria e ganham camadas truculentas, autoritárias e/ou industriais que são satíricas ao comportamento dos contemporâneos de Tolkien.

A palavra *orc* era conhecida do autor a partir do texto original de *Beowulf*: a linhagem de Caim dera origem ao monstro Grendel, mas também a *eotenas ond ylfe ond orcneas* – geralmente traduzido como “gigantes e elfos e espíritos malignos”. Na própria tradução, Tolkien define *orcneas* (plural de *orc*) como “demônios”, mas afirma ter escolhido o nome mais pela sonoridade que pelo sentido. Ainda assim é apropriada a relação entre os dois. Em *Beowulf*, esses monstros são caracterizados como originários da humanidade (afinal, se descendem de Caim, descendem de Adão e Eva), porém destituídos de sua forma original e marcados fisicamente e socialmente – como monstros, eles são os outros que pertencem ao lado de fora do salão de hidromel. Já em

Tolkien, numa versão similar a essa noção, os orcs são criados pelo Senhor do Escuro Morgoth a partir do sequestro e corrupção corporal e moral de elfos (muito mais próximos da humanidade do que os *ylfë* do poema), tornando-se monstruosos e inimigos da sua própria raça de origem. Mas o anglo-saxão *orc* também é traduzido como “espectro”, “fantasma”, “ogro” e “goblin”. O último é especialmente importante para nós: em *O Hobbit*, Tolkien fala exclusivamente em goblins, nunca em orcs; enquanto em *O Senhor dos Anéis* ele usa goblin apenas em algumas situações, dando a entender que os dois termos se referem a mais ou menos as mesmas criaturas (FAWCETT, 2014, p. 112-117), evidenciado pela espada Orcrist, traduzida no próprio texto como *Goblin-cleaver* (“cortadora de goblins”)³⁷.

O goblin, por sua vez, é muito mais presente nas culturas europeias (os *kobolds* germânicos, os *kallikantzaroi* gregos) e possui monstros similares mas não-relacionados em diversas regiões do mundo, como os *dokkaebi* coreanos ou os *tengu* japoneses. De forma geral, são seres pequenos, humanoides mas com características animais. O termo goblin originalmente descende do grego antigo *κόβαλος* (*kóbālos*) para um bandido ou patife, e chega ao inglês através do latim *cobalus* e do francês *gobelin*, que estão relacionados à ideia de seres das montanhas³⁸. Ao longo da Idade Média, a palavra passou a englobar tanto pequenos monstros domésticos pregadores de peças ou mesmo benéficos, quanto espécies subterrâneas totalmente malignas – ambos genericamente relacionados às fadas e considerados espíritos encarnados, muitas vezes tendo poderes como mudar de forma ou ficar invisíveis – e a partir da modernidade as narrativas orais começam a aparecer também no teatro e literatura (SHAIJAN, 2019, p. 1-3).

Os orcs evidentemente nascem de uma vertente menos doméstica, que cresceu no século XIX mas surgiu antes: na tradição alemã medieval, os *kobolds* que habitavam as minas tiveram “suas formas e naturezas retorcidas, lembrando os anões da mitologia germânica: astutos e gananciosos, embora menos hábeis com manufatura”³⁹ (WEINSTOCK, 2014, p. 287), e no folclore

³⁷ <https://lotr.fandom.com/wiki/Orcrist>. Acessado em 22 de maio de 2022.

³⁸ https://www.etymonline.com/word/goblin#etymonline_v_9013. Acessado em 14 de maio de 2022.

³⁹ Tradução nossa. No original: “[...] their forms and natures twisted, harkening back to the dwarfs of Germanic mythology: cunning and greedy, though less clever with crafting.”

galês há referências a um rei goblin que governaria do submundo presidindo sobre todos os espíritos feéricos. A ideia destes seres vivendo em sociedade floresceu no romantismo vitoriano da Inglaterra, com obras como o poema *Goblin Market* (“Mercado dos Goblins”, 1862) de Christina Rossetti – no qual eles vendem frutas mágicas numa feira; e do já mencionado *A Princesa e o Goblin* (1872), de George MacDonald, que mostra todo um reino monstruoso dentro das montanhas.

Estas diversas imagens são articuladas logo no primeiro encontro oficial que temos com os orcs em *O Hobbit*, quando eles sequestram os protagonistas. Tanto a imagem desses dois nomes já estava igualada, na tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta, goblin é traduzido unicamente como orc:

Da fenda saltaram os orcs, grandes orcs, grandes e horríveis [...]. Ora, os orcs são cruéis, malvados e perversos. Não fazem coisas bonitas, mas fazem muitas coisas engenhosas. Podem cavar túneis e minas tão bem quanto qualquer um, exceto os anões mais habilidosos, quando se dão ao trabalho, embora geralmente sejam desorganizados e sujos. Martelos, machados, espadas, punhais, picaretas, tenazes, além de instrumentos de tortura, eles fazem muito bem [...]. Não é improvável que tenham inventado algumas das máquinas que desde então perturbam o mundo, especialmente os instrumentos engenhosos para matar um grande número de pessoas de uma só vez, pois sempre gostaram muito de rodas e motores e explosões (TOLKIEN, 2012, p. 60-62).

A longa citação se justifica pela tentativa de leitura, nessa explanação do monstro, dos seus sentidos culturais. Aqui não há descrição física dos goblins além de “grandes e horríveis”, enquanto em outros lugares é dito que

[e]les são (ou eram) atarracados, largos, de narizes achatados, de peles amarelentas, com bocas largas e olhos oblíquos: na realidade, versões degradadas e repulsivas dos (para os europeus) menos formosos tipos mongóis (CARPENTER, 2010, p. 456).

De forma que nada ou quase nada deles é animalesco, mas reconhecidamente comparado com caricaturas racistas de povos asiáticos. Quando Tolkien os chama de grandes, deve implicar do ponto de vista de hobbits e anões, já que futuramente dirá que os maiores orcs têm a altura

humana⁴⁰, aumentando a estatura dos goblins históricos apenas o suficiente para não se tornarem gigantes. De resto, vê-se uma evolução da sua imagem desde o medievo, usando aspectos já existentes mas os reforçando: sociais, hierárquicos, econômicos, industriais, militares – uma transição paralela para o capitalismo no mundo dos goblins, em reflexo e crítica às transformações culturais europeias.

É possível observar transformações no imaginário desses monstros mesmo ao longo da obra de Tolkien, ao passo que ele se afasta de suas referências mais óbvias e atribui cada vez mais sentidos próprios aos orcs. No primeiro capítulo de *A Princesa e o Goblin* (1872), MacDonald dá uma explicação para quem são essas criaturas:

[...] em uma época, eles viviam acima do solo, e eram muito parecidos com outras pessoas. Mas por uma razão ou outra [...] todos eles se refugiaram nas cavernas subterrâneas, de onde nunca saíam sem ser à noite [...]. Eles tinham mudado muito com o decorrer das gerações; e não é de admirar, visto que viviam longe do sol, em lugares frios, úmidos e escuros. Agora eles não eram simplesmente feios, mas ou absolutamente horríveis, ou ridiculamente grotescos [...].⁴¹ (MACDONALD, 1920, p. 10-11)

Tolkien ecoa tanto a relação dos monstros com o subterrâneo e a escuridão quanto a degradação física de seus orcs: no *Silmarillion*, ele explica que Morgoth, o maior antagonista de Arda, construiu sua fortaleza Utumno “nas profundezas da Terra, debaixo das montanhas escuras onde os raios de Illuin eram frios e pálidos” (TOLKIEN, 2011, p. 29), e poucas páginas em seguida diz que “todos aqueles quendi [elfos] que caíram nas mãos de Melkor antes da destruição de Utumno foram lá aprisionados, e, por lentas artes de crueldade, corrompidos e escravizados; e assim Melkor gerou a horrenda raça dos orcs” (TOLKIEN, 2011, p. 49). É claro, essa corrupção não é, como em MacDonald, puramente ambiental – ela depende de intentos malignos – mas até a origem primeira dos orcs a um cenário subterrâneo, oculto e periférico figurada e subjetivamente: a raça dos orcs “cresceu e proliferou nas entranhas da terra”

⁴⁰ <https://lotr.fandom.com/wiki/Orcs>. Acessado em 15 de maio de 2022.

⁴¹ Tradução nossa. No original: [...] at one time they lived above ground and were very like other people. But for some reason or other [...] they had all taken refuge in the subterranean caverns, whence they never came out but at night [...]. They had greatly altered in the course of generations; and no wonder, seeing they lived away from the sun, in cold and wet and dark places. They were now, not ordinarily ugly; but either absolutely hideous, or ludicrously grotesque [...].

(TOLKIEN, 2011, p. 91). De qualquer jeito, em ambos essa localização e transformação não é totalmente pacífica: em MacDonald os goblins são refugiados, em Tolkien são prisioneiros de Morgoth. Em toda a obra Tolkien faz uso do tropo do “cruzar a barreira” para espaços agourentos e perigosos, frequentemente apresentando esses locais como “zonas frias e líticas que precedem uma luz esverdeada”⁴² (BERGEN, 2017, p. 107).

Assim como Tolkien passa a usar o termo orc ao invés de goblin, também os desenvolve para além dos limites do monstro do século XIX. Em *O Senhor dos Anéis*, além de menos cômicos, os orcs passam a aparecer em diversas cenas em plena luz do dia. Um subgrupo destes monstros, os uruk-hai, são criados por Sauron, dentre outros motivos, para resistirem melhor à luz solar:

- Mas o que vamos fazer quando o dia chegar? – perguntaram alguns dos orcs do norte.
- Continuar correndo – disse Uglúk [...]
- Mas não podemos correr à luz do sol.
- Vocês vão correr porque eu vou atrás de vocês – disse Uglúk – Corram! Ou nunca mais verão suas adoradas tocas. (TOLKIEN, 2000b, p. 44)

Essa resistência parece ser adquirida por treinamento ou ameaças, como nesse trecho. A luz não os fere, mas tem um efeito psicológico comparável com o que a escuridão causa nas outras raças: “os seres malignos que vieram na Grande Escuridão têm como marca a característica de não suportarem o sol; mas os orcs de Saruman suportam, mesmo que o odeiem” (TOLKIEN, 2000b, p. 70). Talvez a principal contribuição tolkieniana para a humanização mais ou menos involuntária desses monstros é retirá-los das montanhas e cavernas: a partir de Tolkien, orcs e goblins podem existir, habitar e construir sociedades em locais muito mais similares aos dos humanos. Se não os vemos na vida real, não há razão para estarem se escondendo em colinas: podem estar escondidos em algum mundo secundário como a Terra-média.

Também exatamente como os humanos, os orcs debatem estratégia, questionam a autoridade, sonham com um futuro melhor, têm diferentes culturas, línguas e filosofias. É a sua origem corrompida, *demonstrada* através de sua violência e aparência diferente, que legitima seus assassinatos sem nenhuma discussão ética. Bergen discute o problema da sua irredimibilidade

⁴² Tradução nossa. No original: “cold, lithic” zones that precede “a greenish light”.

em contraste com a visão de mal de Tolkien, que se mostra preocupado em todo o resto dos textos com a misericórdia e as segundas chances. Mas essa dissonância não possui conclusão, já que as explicações tolkienianas são contraditórias e ainda discutidas por teólogos e estudiosos da literatura. (BERGEN, 2017, p. 113-119).

Os orcs não são os únicos monstros de Tolkien fundamentados em moldes humanos. São bastante comparáveis aos trolls – para falar dos quais, voltaremos à prole de Caim que espreita o salão de Heorot: *eotenas ond ylfe ond orcneas*. Eles vivem na semelhança ao *eoten*, palavra anglo-saxã para gigante, donde nascem as palavras do inglês atual *ettin* e *ent*, de mesmo sentido. A princípio, descendem da raiz indo-europeia **h₁ed-* (“comer”), aludindo à noção de monstros que vivem no selvagem e se alimentam de humanos – os bichos-papões antes do bicho-papão – e são cognatos dos *jǫtnar* (no singular *jǫtunn*), os gigantes da mitologia nórdica⁴³. Mesmo com essas origens, esses gigantes eram criaturas sobrenaturais ligadas à natureza que não se encaixavam bem numa lógica binária de bem e mal, e possuíam tanto traços positivos quanto negativos, que se confundiram com outros seres escandinavos e passaram a ser designados na Noruega como *tröll* (FAWCETT, 2014, p. 126).

No folclore da Dinamarca e sul da Suécia, o termo (que significa “bruxa” ou “feiticeiro”⁴⁴) se referia especificamente a um tipo de monstro menor, mais humano e esperto, enquanto às versões gigantes e não tão inteligentes recaía o nome *jätte* – aparentado de todos esses termos acima. Com o tempo, *troll* se transforma num conceito guarda-chuva para diversas criaturas sobrenaturais humanoides, sobretudo para aquelas seguindo o modelo do troll norueguês, irmanado dos gigantes e de seus traços brutos e destrutivos. É essa flexibilidade que permitiu sua sobrevivência e recorrência na literatura e em mídias visuais.

Ainda que não use a palavra, por vezes a própria aparição de Grendel em *Beowulf* é interpretada como a de um troll, somadas as referências a sua aparência humanoide, comportamento destrutivo e apreço por carne humana.

⁴³ https://www.etymonline.com/word/ettin#etymonline_v_11667. Acessado em 15 de maio de 2022.

⁴⁴ https://www.etymonline.com/word/troll#etymonline_v_17857. Acessado em 19 de maio de 2022.

Outras peculiaridades desses monstros são o porte de armas como clavas e machados, enfatizando a violência pouco sofisticada; a inteligência limitada que comumente possibilita a sua enganação por parte do herói; e sua associação com o escuro: o troll tende a ser noturno, e ambas as versões folclóricas concordam que eles habitam as cavernas, porque a luz do sol os faz virar pedra (WEINSTOCK, 2014, p. 545).

Antes de Tolkien, a principal referência literária sobre trolls foi o conto *Three Billy Goats Gruff* (“Os Três Cabritos Rudes”), que foi coletado e transcrito pelos noruegueses Asbjørnsen e Moe na década de 1840. Nele, três cabritos querem cruzar uma ponte para comer a grama do outro lado, mas são impedidos por um troll – os dois primeiros enganam o troll para os deixar passar e o último, que é o maior, o ataca com os chifres e o joga no rio⁴⁵.

Em Tolkien, o principal contato com os trolls é em *O Hobbit*:

Três pessoas muito altas sentadas em volta de uma fogueira [...]. Mas eram trolls. [...] Até Bilbo, apesar de sua vida pacata, podia perceber isso: pelas grandes caras pesadas, pelo tamanho, pelo formato de suas pernas, para não falar no linguajar, que estava longe de ser adequado para uma sala de visitas [...] (TOLKIEN, 2012, p. 33).

Aqui a descrição física também é breve, mas combinada com a ilustração do próprio autor (Fig.1), nota-se que os monstros são meramente gigantes, de pele escura, nus e aparentemente desprovidos de pelo, mesmo na cabeça (fica o questionamento se, como nos orcs, não há aí algum estereótipo racial). Eles retêm todas as características fundamentais dos trolls, mas com novos significados: além de violentos e estúpidos, estes também são cômicos. Como no arquétipo pós *Three Billy Goats Gruff*, eles capturam os protagonistas e os ameaçam devorar, mas são enganados com longas conversas e questionamentos até o amanhecer, quando o sol nasce e os trolls viram pedra. Mas parte de sua comicidade também vem de seus nomes e linguagem que imita um sotaque *cockney*, originário de Londres e associado a classes pobres e operárias⁴⁶. Historicamente, o monstro também esteve ligado ao povo comum, e “seu caráter parece ter gradualmente afundado ao nível do

⁴⁵ <https://sites.pitt.edu/~dash/type0122e.html>. Acessado em 21 de maio de 2022.

⁴⁶ <https://www.britannica.com/topic/Cockney>. Acessado em 27 de maio de 2022.

campesinato, na medida em que a crença neles foi consignada à mesma classe”⁴⁷ (KEIGHTLEY apud FAWCETT, 2014, p. 126).



Figura 1: “Os Três Trolls viram Pedra”, ilustração por J.R.R. Tolkien. Disponível em: <https://www.theonering.com/galleries/professional-artists/the-hobbit/the-three-trolls-are-turned-to-stone-j-r-r-tolkien/>. Acessado em 21 de maio de 2022.

Os trolls de Tolkien se chamam Tom, Bert e William Huggins – causando o inesperado ao combinarem nomes britânicos tão ordinários com suas formas e apetites monstruosos: “[...] três trolls furiosos [...] sentados ao lado deles, discutindo se deviam assá-los devagar, fazer picadinho e cozinhá-los, ou ainda sentar em cima deles, um por um, e esmagá-los e transformá-los em geleia” (TOLKIEN, 2012, p. 38). Seguindo a forma do troll escandinavo, também há aqui semelhanças a outro monstro da mesma família, os ogros. Estando muito próximos do conceito dos gigantes, a constância em suas aparições são a grande estatura e crueldade, mas com uma predileção alimentar por humanos, especialmente crianças. O termo, derivado do deus romano do submundo Orcus, é primeiro atestado no século XII, mas popularizado a partir dos contos

⁴⁷ Tradução nossa. No original: Their character seems gradually to have sunk down to the level of the peasantry, in proportion as the belief in them was consigned to the same class.

de fadas de Charles Perrault e de Marie-Catherine D'Aulnoy (WEINSTOCK, 2014, p. 447-8). De Orcus, inclusive, aparenta vir o *orc* anglo-saxão, passando pelos sentidos de inferno, demônio ou cadáver⁴⁸.

Na verdade, Tolkien faz breves menções aos ogros. A certo momento, num jogo de adivinhas, o protagonista Bilbo “ficou sentado no escuro, pensando em todos os nomes horríveis de todos os gigantes e ogros que já ouvira falar em histórias” (TOLKIEN, 2012, p. 78), mas nenhum dos dois é citado em *O Senhor dos Anéis* ou no *Silmarillion*, sendo considerados partes do seu *legendarium* que foram abandonadas ao passo que a narrativa se desenvolvia, afinal de contas *O Hobbit* ainda mantém temas e estruturas de um livro infantil.

Já em *O Senhor dos Anéis* as poucas aparições dos trolls não os dão falas, fazendo-os rugir e parecerem mais ferozes e nada engraçados. Num breve vislumbre em *A Sociedade do Anel*, tudo o que se vê do troll é “um braço e um ombro enormes, de pele escura coberta de escamas esverdeadas” e “um pé grande, chato e sem dedos” (TOLKIEN, 2000a, p. 344-345), enquanto ele destrói uma porta com sua grande força. Mais tarde, em *O Retorno do Rei*, também surgem brevemente como soldados, usando armaduras, escudos e martelos, urrando e mordendo as gargantas dos inimigos caídos (TOLKIEN, 2000c, p. 163). A diferença aqui é que o troll folclórico escandinavo também podia ser positivo e estar ligado à abundância, generosidade e comunidade, enquanto em Tolkien eles são puramente negativos, um aviso contra o pecado da ganância e da ira, tornando-se realmente monstruosos (no sentido etimológico) quando se tornam pedra e cumprem seu papel ominoso (FAWCETT, 2014, p. 127).

Essa diferença entre os primeiros e segundos trolls são brevemente explicadas, em termos internos, nos apêndices de *O Retorno do Rei*: da mesma forma que os goblins amadureceram, cresceram e se tornaram o *orc* tolkieniano no ápice de sua originalidade ao longo da obra – o *uruk-hai*, assim também os trolls cômicos deram lugar a uma nova raça criada por Sauron para suas finalidades malignas, os *olog-hai*.

⁴⁸ https://www.etymonline.com/word/orc#etymonline_v_7117. Acessado em 28 de maio de 2022.

Alguns afirmavam que não eram trolls, e sim orcs gigantes; mas os olog-hai eram, na conformação do corpo e da mente, bem diversos até mesmo dos maiores orcs, a quem sobrepujavam amplamente em tamanho e força. Eram, sim, trolls, mas imbuídos da vontade malévola de seu mestre: uma raça cruel, forte, ágil, feroz e ardilosa, porém mais rija que pedra. Ao contrário da raça do Crepúsculo, mais antiga, eram capazes de resistir ao Sol enquanto a vontade de Sauron mantivesse o domínio sobre eles. Pouco falavam, e a única linguagem que conheciam era a Língua Negra de Barad-dûr. (TOLKIEN. 2000c, p. 424)

A distinção entre orcs e trolls fica clara, ainda que ambos sigam trajetórias e papéis semelhantes. Estes, como os uruk-hai, perdem características e fraquezas atribuídas por séculos a esses monstros para se tornarem uma ameaça maior: apesar da implicação de que eles foram alterados dos trolls originais por magia, os olog-hai são menos evidentemente seres sobrenaturais e muito mais próximos de algo crível à mente do século XX. Mas embora parecida, o processo que eles sofreram é diferente dos orcs. Os uruk-hai são ainda mais humanos que seus descendentes folclóricos e literários, soldados estrangeiros que se veria na Primeira ou Segunda Guerra Mundial; já os olog-hai caminham para o animalesco ou até veicular: são elefantes de guerra ou tanques vivificados. Apesar da menção de fala, não dizem nenhuma palavra em toda a obra de Tolkien; o foco neles é em sua força e resistência, seu equipamento militar, sua capacidade de matar e nada mais. Quando Tolkien menciona suas escamas esverdeadas, joga-os para longe dos mitos de feiticeiros peludos abaixo de colinas, para algum lugar reptiliano e alienígena desprovido de um intelecto humano.

O alerta ominoso destes trolls não é mais o momento de virarem pedra – é o que os está impedindo de virar. A força maléfica de Sauron, capaz de desencantar e enraizar o mal como se fosse algo natural. Assim como os orcs, que formam uma dualidade com os elfos, os trolls também aparecem em Tolkien como a forma corrompida de outro ser: os ents, criaturas antigas similares à árvores caminhanes. Ainda que fique a incerteza se eles tenham sido ents literais (ou sejam seus descendentes), a relação de oposição entre ambos permanece. Lembre-se que, antes de Tolkien, *ent* em inglês implicava gigante, como todos os descendentes de *eoten*. Embora de estatura gigantesca, sendo pastores das árvores e protetores da floresta, os ents simbolizam uma força elementar viva e orgânica; o troll, como um mal que não

é substancial, tenta imitar essa força mas não está realmente vivo pois é apenas rocha, para a qual ele retorna com a exposição solar (FAWCETT, 2014, p. 128). Não é apenas Tolkien que luta com as implicações de monstros tão semelhantes à humanidade, mas que não possuem alma, ou, em outras obras e termos, que ainda não sejam merecedores de um tratamento muito mais próximo do dado aos humanos.

Após Tolkien, as figuras dos orcs e trolls cresceram em popularidade, ganhando contornos e definições mais típicos, mas também permitindo novas releituras em filmes, livros e jogos. A partir dos anos 70 franquias de RPG como *Dungeons & Dragons* e o videogame *World of Warcraft* (2004) difundiram a separação de orcs e goblins em duas criaturas diferentes, respectivamente uma maior e mais forte, uma menor e mais esperta; e agrupou-os com outros monstros para inventar a ideia de “raças goblinoides” e “*greenskins*” (“peles verdes”), unidos pela cor da pele e por culturas tribais, selvagens e bélicas não raramente edificadas numa África ou Oriente imaginários. Noutro exemplo contemporâneo, os goblins em Harry Potter (“duendes”, na tradução) de J.K. Rowling se inspiram pesadamente nos anões da tradição tolkieniana em sua perícia com metais, manufatura e isolamento da sociedade mágica, e ganham novos laços com o financeiro e econômico ao gerenciarem o único banco do mundo dos bruxos, Gringotes (WEINSTOCK, 2014, p. 289), gerando discussões atuais sobre possíveis conotações antissemitas nessas representações⁴⁹.

Grendel é quase humano – e esse é justamente o problema. Cohen (1996) fala sobre a especificidade dos monstros em seus tempos e culturas, mas Christina Fawcett aponta que essa ideia, sozinha, não leva em consideração a inter-relação de diferentes períodos e as tradições históricas: o imaginário destes monstros, que não apenas muda, mas muda usando o substrato existente de símbolos, medos e desejos (FAWCETT, 2014, p. 27). Com exceção dos olog-hai, orcs e trolls estão muito próximos da humanidade em suas formas e seus comportamentos – um diminuído, um aumentado – e são monstros comuns do lado de fora do salão, ou das muralhas da cidade, ou do mundo conhecido, mas parece que sempre estão lá, abundantes e

⁴⁹ <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2022/01/05/the-harry-potter-anti-semitism-controversy-explained/?sh=277f1f576776>. Acessado em 22 de maio de 2022.

esperados. Sua monstrosidade jaz no vale da estranheza, e pode-se pensar que, de forma geral e ao longo dos tempos os principais *outros* que eles incorporaram foram os povos na fronteira do conhecimento europeu: indígenas, subsaarianos, mongóis e todos aqueles além, relegados ao selvagem e à barbárie. Sem dúvida há autocrítica (como o industrialismo dos goblins) e outras histórias escritas em seus corpos monstruosos – o sotaque dos trolls de Tolkien não é tão distante da realidade do autor: de baixa classe, mas ainda urbano e londrino, trazendo a reflexão sobre como o monstruoso pode não só ser neutralizado para refletir um desejo, como Cohen (1996) alerta, mas também pode facilmente desencadear o ridículo.

Como já entendemos que o monstro do século XXI discute e abraça a mudança, faz sentido a profusão de mídias que realizam essa neutralização e subvertem as expectativas para tantas raças monstruosas humanoides: Na trilogia fantástica *O Mar dos Trolls* (Nancy Farmer, 2004-2009) e na fantasia urbana *Valiant* (Holly Black, 2005) os trolls são personagens sofisticados, individuais e integrais à história (WEINSTOCK, 2014, p. 547); o bastante similar ogro é protagonista da franquia cinematográfica *Shrek* (DreamWorks, 2001-2010), uma sátira que questiona as convenções dos contos de fada e reconsidera o mal e a beleza (WEINSTOCK, 2014, p. 450); e o filme da Netflix *Bright* (David Ayer, 2017) imagina uma sociedade fantástica urbana e contemporânea na qual os orcs são marginalizados e vítimas de racismo e violência policial⁵⁰.

4.2 Dragões, balrogs e os dois polos do pecado

Ao considerar os monstros elementos fundamentais de *Beowulf*, Tolkien também elogia o emprego deles na estrutura do texto, com a vitória sobre Grendel no início e a derrota e morte para o dragão no final:

O triunfo sobre o menor e mais próximo do humano é cancelado pela derrota diante do mais velho e mais elementar. [...] A colocação do

⁵⁰ <https://www.imdb.com/title/tt5519340/>. Acessado em 27 de maio de 2022.

dragão é inevitável: um homem pode apenas morrer no dia da sua morte⁵¹ (TOLKIEN, 1963, p. 86).

Portanto, finalizemos com esses males antigos, diabólicos e menos humanos: os dragões e os demônios de fogo e sombra – balrogs. Já tratamos brevemente, no primeiro capítulo, o fascínio e o desejo de Tolkien pelo dragão – entendido como o perigo e a sombra da morte. Mas, diferente dos orcs e trolls, que ao passarem por sua obra mudaram a visão geral que se tem deles, o dragão em Tolkien é relativamente pouco presente e original, sorvendo fortemente de duas influências medievais, *Beowulf* e a *Saga dos Volsungos*.

Originalmente, o dragão (do grego antigo δράκων, *drácōn*) aparece em diversas mitologias indo-europeias na forma de uma grande serpente a ser derrotada por algum deus: nos Vedas, Indra mata Vritra; nos Eddas, Thor mata Jörmungandr; no mito grego Apolo mata Píton. Também há diversas outras histórias da Grécia clássica sobre serpentes e dragões ofídicos, a exemplo da hidra morta por Hércules. Nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha (início do século VII), o dragão aparece como uma serpente gigante com crista, que vive em cavernas e é capaz de se enrolar e matar um elefante por constrição; enquanto outros autores da Antiguidade descrevem um monstro similar, mas peçonhento ao invés de constritor (WEINSTOCK, 2014, p. 183-4).

É ao longo do medievo cristão que o dragão ganha partes de diversos animais acopladas ao corpo de serpente: as asas emplumadas de uma ave, uma cabeça com orelhas e presas semelhante a um lobo, duas patas como as de uma ave de rapina. Paul Acker (2013) chama esta figura quimérica de dragão românico ou gótico, diferenciando-o da variedade nórdica. Segundo ele, o único relato achado anterior a *Beowulf* que mencione um dragão cuspidor de fogo é o *Historica Apostolica* de Pseudo-Abdias, escrito por volta do ano 600. Nas hagiografias dos séculos posteriores, os santos frequentemente venciam *dracones* serpentiformes produtores de veneno, fumaça ou calor, mas cujo hálito sempre causava doenças – significando os santos como os curandeiros desse mal corporificado. Tanto na Edda Poética (data desconhecida anterior a 1270) quanto nas mais antigas representações pictográficas nórdicas, achadas

⁵¹ Tradução nossa. No original: Triumph over the lesser and more nearly human is cancelled by defeat before the older and more elemental. [...] The placing of the dragon is inevitable: a man can but die upon his death-day.

na Ilha de Man e datadas do meio do século X, esses monstros ainda surgem nas suas formas originais: no poema *Fáfnismál*, o dragão Fáfñir é uma serpente peçonhenta que se move deslizando sobre a barriga e é descrito pelo termo *ormr*⁵², de origem germânica. Outra menção a um dragão no poema é a de Níðhöggr, esta sim uma criatura alada que provavelmente é uma adição posterior ao mito. Nesse caso, a palavra usada é *dreki*, derivada do grego ou latim e uma possível influência cristã. Na Edda, Fáfñir era morto com um golpe no coração; no fim do século XIII, na *Saga dos Volsungos*, ele é morto com um golpe abaixo do ombro – implicando a adição de membros e a transição do dragão serpente para o românico (ACKER, 2013, p. 53-57).

A ideia contemporânea de dragão deriva principalmente de textos religiosos cristãos e bestiários, nos quais ele aparece como uma representação do Diabo e em oposição à pantera (Cristo) e ao elefante (Adão e Eva). Sendo demoníaco, ganha novas explicações sobrepostas às características descritas na Antiguidade: tem uma crista ou coroa porque é o Rei do Orgulho; quando ele salta e estrangula os que caminham na estrada, é porque os pecados deles impedem sua chegada ao Céu; é inimigo do elefante e teme a pantera porque esses são símbolos para a humanidade e o divino. Para além dos textos religiosos, o dragão medieval continuará por muito tempo na literatura representando fortemente o pecado: a ganância, a trapaça, o perigo do desejo e poder excessivo, seja ele ouro ou o conhecimento proibido (FAWCETT, 2014, p. 137-8). Além disso, ser cada vez mais associado com o fogo o aproxima das imagens medievais sobre o inferno e o Apocalipse, que dão grande ênfase à destruição pelas chamas e já estavam presentes na cultura cristã desde o século II (QUÍRICO, 2011, p. 6).

Da modernidade até os dias de Tolkien a figura pouco se alterou em forma ou sentido, sendo mencionada ou reconstruída em obras literárias como *A Rainha das Fadas* (1590) de Edmund Spenser e *Paraíso Perdido* (1674) de John Milton. As patas traseiras da atualidade foram adicionadas entre o século XV e XVI por pintores como Rafael Sanzio e Leonardo da Vinci, provavelmente como forma de produzir um maior senso de profundidade nas imagens bidimensionais (ACKER, 2013, p. 53-54); já no século XIX o interesse pelo

⁵² “Cobra”, “verme”. https://www.etymonline.com/word/worm#etymonline_v_10849. Acessado em 29 de maio de 2022.

dragão cresceu com as primeiras traduções de *Beowulf* e dos textos nórdicos e com a popularidade de pinturas e vitrais sobre São Jorge e o dragão feitas por Dante Gabriel Rossetti (1828-82), William Morris (1834-96) e Edward Burne-Jones (1833-98) (WEINSTOCK, 2014, p. 185-6).

Apesar de seu fascínio, os dragões são raros na obra de Tolkien: apenas cinco são nomeados, e só um deles possui maior destaque – Smaug, de *O Hobbit*. Mesmo possivelmente tendo o escrito primeiro, posteriormente Tolkien tentará simular em seu próprio universo a trajetória iconográfica do dragão folclórico. E além de seus escritos, contamos com suas ilustrações, suas únicas representações dos próprios monstros além do desenho com os trolls.

O primeiro dragão de Arda também é criado por Morgoth para objetivos militares. No *Silmarillion*, sua primeira menção é breve:

[...] pois Morgoth percebia agora que os orcs desassistidos não eram inimigos à altura dos noldor; e buscou outra ideia em seu íntimo. Passados mais de cem anos, Glaurung, o primeiro dos urulóki, os dragões de fogo do norte, saiu pelos portões de Angband à noite. (TOLKIEN, 2011, p. 140-1)

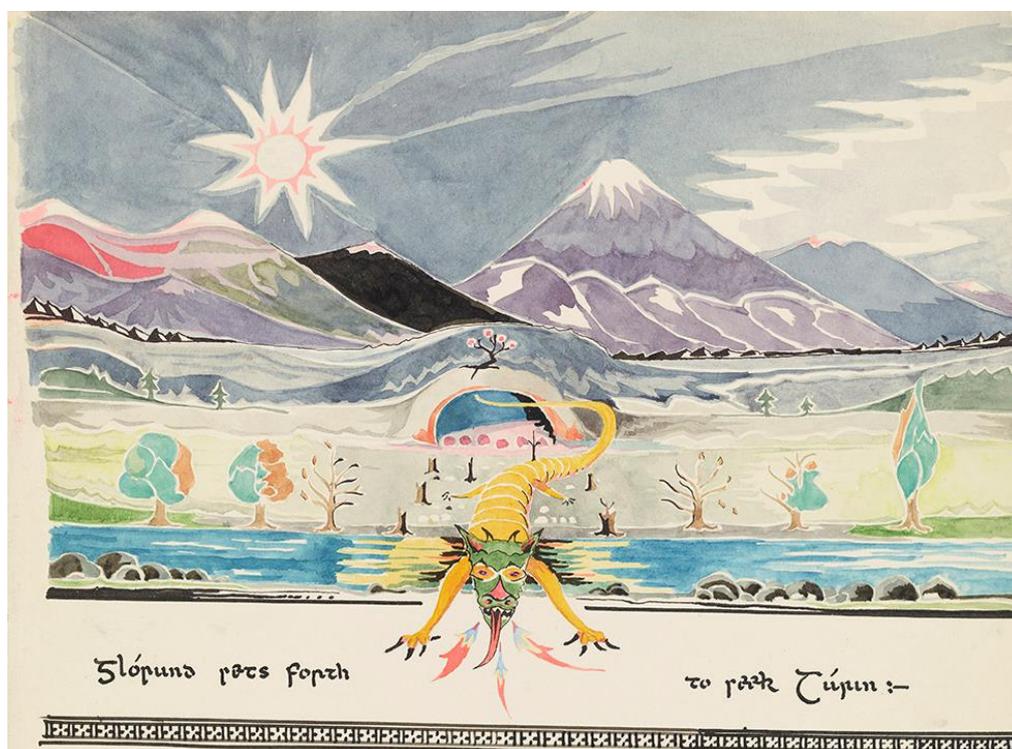


Figura 2: “Glóruind sai em busca de Túrin”, ilustração por J.R.R. Tolkien. “Glóruind” é outro nome para Glaurung. Disponível em: <https://www.tolkienestate.com/painting/the-silmarillion/>. Acessado em 30 de maio de 2022.

Em poucas linhas, o autor descreve o ataque de Glaurung aos elfos (“destruiu os campos” [TOLKIEN, 2011, p. 141]) e sua rápida derrota e fuga. A maioria das suas reparações são rápidas e descrevem seus movimentos militares, sempre seguido de outros monstros. Nesse contexto, ele é chamado de “pai de todos os dragões” (TOLKIEN, 2011, p. 189): da mesma forma que a aranha Ungoliant é, sozinha, a ancestral de todas as aranhas gigantes de Arda, também Glaurung é o descendente dos dragões. É ainda mais tarde que descobrimos mais sobre sua natureza: a partir da ilustração (Fig. 2) sabemos que ele não tem asas, mas um corpo serpentino e quatro patas reptilianas, numa mistura do dragão serpente nórdico com o quadrúpede da modernidade. Por alguns anos, ele saqueia e guarda um tesouro, assim como Smaug. Ele pode falar “através do espírito maléfico que nele existia” (TOLKIEN, 2011, p. 272) e cuspir fogo, tem olhos de serpente, sem pálpebras, com os quais pode influenciar alguém a realizar seus desejos, ele pode entrar no rio e produzir um vapor malcheiroso e atordoante, e por fim, depois de morto por Túrin Turambar com uma espada na barriga, descobrimos que seu sangue negro é venenoso e capaz de causar queimaduras (TOLKIEN, 2011, p. 272-84).

O fogo e a menção ao veneno estão de acordo com as representações hagiográficas, que por vezes concediam ambas as habilidades aos dragões. Por sua vez, o poder hipnótico está relacionado em superstições com as serpentes, que seriam capazes de paralisar as presas numa associação possivelmente tão antiga quanto os mitos gregos clássicos, como o da Medusa⁵³. E, apesar de Túrin não ser santo, a névoa fedorenta de Glaurung se liga às teorias medievais da moralidade dos odores, na qual os perfumes e incensos são sagrados e os cheiros desagradáveis – a decomposição, as fezes, a doença – são pecaminosos⁵⁴. A diferença é que em Tolkien o efeito é menos sobrenatural: o vapor que sobe do rio não adoece, apenas limita a visão e transtorna os animais com seu odor. Toda a situação da morte de Glaurung soa releitura da história de Sigurd e Fáfnir, incluindo a importância do rio, o golpe vindo de baixo e o sangue do dragão caindo sobre o herói. Na *Saga dos*

⁵³ <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology>. Acessado em 31 de maio de 2022.

⁵⁴ <https://www.medievalists.net/2016/02/the-medieval-sense-of-smell-stench-and-sanitation/>. Acessado em 31 de maio de 2022.

Volsungos, Sigurd cava um buraco na beira do rio e se esconde dentro, sabendo que Fáfñir passaria para beber,

E quando o dragão deslizou sobre o fosso, Sigurd enfiou a espada abaixo do ombro esquerdo, e ela afundou até o punho. Então Sigurd pulou para fora do fosso, puxando e torcendo a espada, e ensanguentando os braços até a altura dos ombros.⁵⁵ (FINCH, 1965, p. 31)

A própria descrição da morte de Glaurung é similar, ainda que mais detalhada. Em Tolkien o rio está no fundo de um penhasco que o dragão tenta atravessar:

Turambar então reuniu toda a sua vontade e coragem e escalou o penhasco sozinho, chegando abaixo do dragão. Sacou a espada Gurthang e, com toda a força de seu braço e de seu ódio, enfiou a espada no ventre macio do Lagarto, até o punho. [...] Ele então arrancou a espada dali, mas um jato de sangue negro a acompanhou, caindo na mão de Túrin, e seu veneno a queimou. (TOLKIEN, 2011, p. 283-4)

Outros três dragões nomeados são ainda mais breves do que a aparição de Glaurung: Gostir, que é apenas citado no volume 5 de *A História da Terra Média* (1987)⁵⁶; Ancalagon, que é mencionado uma vez no *Silmarillion* e uma em *A Sociedade do Anel* (com outras menções em materiais inacabados e póstumos); e Scatha, com uma menção nos apêndices de *O Retorno do Rei*. Ancalagon surge no mesmo contexto militar de Glaurung, mas é aqui onde Tolkien simula a evolução histórica dessas figuras, acrescentando as asas a seus monstros:

Vendo, então, que seus exércitos estavam derrotados, e seu poder disperso, Morgoth se acovardou e não ousou entrar ele mesmo em combate. Soltou, porém, sobre os inimigos o último ataque de desespero que havia preparado; e dos fossos de Angband saíram os dragões alados que nunca haviam sido vistos. [...] Antes que nascesse o Sol, Eärendil matou Ancalagon, o Negro, o mais poderoso do exército de dragões, e o lançou das alturas. (TOLKIEN, 2011, p. 321)

⁵⁵ Tradução nossa. No original: And when the dragon crawled across the pit, Sigurd thrust in the sword under the left shoulder, and it sunk in up to the hilt. Then Sigurd leapt out of the pit, wrenching back the sword, and getting his arms bloody right up to the shoulders.

⁵⁶ <https://lotr.fandom.com/wiki/Gostir>. Acessado em 31 de maio de 2022.

Dessa forma, Tolkien concebe no dragão românico uma evolução do terrestre, uma criação artificial com maior poder bélico, embora sua essência permaneça a mesma, ao contrário de orcs e trolls. Scatha aparece muito mais tardiamente na cronologia tolkieniana, numa rápida passagem sobre o herói que o matou – e o tesouro que ele conquistou do dragão (TOLKIEN, 2000c, p. 352). A ganância pelas riquezas liga Glaurung, Scatha e o último e maior expoente dracônico de Tolkien: Smaug, que já surge como um dragão românico contemporâneo, com quatro patas, asas de morcego e cuspiendo fogo. Alguns elementos curiosos exclusivos da ilustração (Fig. 3) são as orelhas semelhantes às de lobos, como nas representações medievais, e o rabo em formato de flor-de-lis, cuja proeminência na heráldica europeia desde o medievo⁵⁷ pode servir para atribuir ares de realeza ao monstro. Ele move a narrativa de *O Hobbit*, cuja missão principal é recuperar a montanha e o tesouro dos anões, atualmente sob posse do dragão – o último existente, até onde se sabe.



Figura 3: “Conversa com Smaug”, ilustração por J.R.R. Tolkien. Disponível em: <https://www.tolkienestate.com/painting/the-hobbit/>. Acessado em 31 de maio de 2022.

⁵⁷ <https://www.britannica.com/topic/fleur-de-lis>. Acessado em 31 de maio de 2022.

A comparação entre sua história e o episódio do dragão em *Beowulf*, para Tolkien, foi um processo inconsciente e quase inevitável (CARPENTER, 2010, p. 51). Além de estarem ambos como desafio final de suas obras, a estrutura de suas entradas no texto é similar: alguém entra no recinto subterrâneo no qual o dragão guarda seu tesouro e rouba uma taça, o que o faz despertar e atacar as habitações próximas – em *Beowulf*, tanto o ladrão quanto o dragão não possuem nome, e o resultado do roubo é que o dragão começa a queimar as vilas dos Gautas, obrigado seu rei a partir para mata-lo e defender seu povo (HEANEY, 2000, p. 151-71). Já em *O Hobbit* é o protagonista, Bilbo, quem rouba a taça e acorda Smaug, descobrindo seu ponto fraco após uma conversa cheia de enigmas e falsas lisonjas. Por dormir por anos sobre a pilha de riquezas, o dragão possui uma carapaça de joias em quase toda a barriga, exceto num ponto desprotegido. A avareza que o protege é também seu eventual fim, ao ser atingido por uma flecha na barriga.

Diversas outros paralelos podem ser traçados entre as narrativas, como o uso de uma arma especial para matar o dragão e o fato de ambos os cadáveres acabarem na água, representando a extinção de suas chamas. Mas a diferença do dragão tolkieniano para os outros monstros parece ser sua posição como um pecado espiritual, não corporal ou cultural. Para Tolkien a natureza do dragão – *draconitas* – é também o lado negativo do herói e de toda a vida, a “doença de dragão”, que é outro nome para a cobiça a ser combatida mesmo pelos protagonistas. A batalha com o dragão é uma batalha consigo mesmo e contra suas próprias imperfeições (ŠOLTIC, 2015, p. 27-29).

Antes de teorizarmos os seus sentidos históricos e culturais mais profundos, sigamos o balrog nesse mergulho metafórico às profundezas, o que também nos permitirá analisar os pontos de aproximação e afastamento entre eles e os dragões. Os balrogs são ainda mais raros, com apenas dois indivíduos conhecidos. Aqui, o tema da corrupção por Morgoth se repete: dentre os espíritos menores de Arda, aqueles que foram atraídos pelo vilão “com mentiras e presentes traiçoeiros” se tornaram “os valaraukar, os flagelos de fogo que na Terra-média eram chamados de balrogs, demônios do terror” (TOLKIEN, 2011, p. 23). Ao longo de *O Silmarillion*, eles aparecem quase sempre como um coletivo, habitando a fortaleza de Morgoth, Angband, e só a deixando para a guerra. Na formação de monstros eles vêm logo atrás de

Glaurung, e adiante de um exército de orcs (TOLKIEN, 2011, p. 189). Seu antigo líder é o único que possui nome conhecido: Gothmog, o Senhor dos balrogs e comandante supremo de Angband, que porta um machado negro (TOLKIEN, 2011, p. 244). Porém com a derrota e banimento de Morgoth para fora do mundo, os seus exércitos se dissiparam, ou, no caso dos balrogs, “foram destruídos, a não ser por uns poucos que fugiram e se esconderam em cavernas inacessíveis, enraizadas na terra” (TOLKIEN, 2011, p. 320). É um destes, um balrog sem nome (chamado apenas de “a ruína de Durin”) vivendo há milênios no subterrâneo, que antagoniza Gandalf na ponte durante *A Sociedade do Anel*, e que provê a maior quantidade de informações sobre sua aparência e natureza.

Era como uma grande sombra, no meio da qual havia uma forma escura, talvez humanóide, mas maior; poder e terror pareciam estar nela e ao seu redor. [...] As chamas bramiram para saudá-la, e se ergueram à sua volta; uma nuvem negra rodopiou subindo no ar. A cabeleira esvoaçante se incendiou, fulgurando. Na mão direita carregava uma espada como uma língua de fogo cortante; na mão esquerda trazia um chicote de muitas correias. [...] O inimigo parou outra vez, enfrentando-o, e a sombra à sua volta se espalhou como duas grandes asas. Levantou o chicote e as correias zuniram e estalaram. Saía fogo de suas narinas (TOLKIEN, 2000a, p. 350-51).

Ainda que a palavra balrog tenha sido inventada pelo autor, o monstro é comumente descrito como um demônio. Para Tom Shippey (1992), a ideia do balrog pode ter sido influenciada por uma pesquisa publicada por Tolkien em torno do termo anglo-saxão *sigelwara* ou *sigelhearwan*, traduzido para “etíope” e referente a diversos povos africanos. Buscando separadamente por *sigel*, ele chegou aos significados “sol” e “joia”, implicando brilho e luz; enquanto *hearwan* estaria relacionado ao latim *carbo* (“carvão” ou “fuligem”). A conclusão de Tolkien é que *sigelwara* originalmente se referia aos habitantes de Muspelheim na mitologia nórdica: de olhos vermelhos faiscantes e rostos pretos como carvão, que, com o passar do tempo, passaram a ser comparados pelos anglo-saxões letrados com os povos negros subsaarianos.

Mesmo que a ideia desses seres de luz e carvão tenha inspirado a formação do balrog, certamente Tolkien já era familiarizado com a cosmogonia nórdica. Nas Eddas, Muspelheim é o primeiro reino a surgir do vazio, como um lugar ao sul, quente, brilhante e eternamente em chamas – em oposição ao

reino de Niflheim no norte, que é congelado e em constante chuva e vento. Enquanto é possível que Muspell se refira a um indivíduo específico que governe o local (o sufixo *-heim* significa “casa”), ele não aparece sendo diferenciado do lugar. Os habitantes desse reino, chamados de “povos de Muspell” ou “filhos de Muspell”, cumprem um papel destrutivo no Ragnarök, o fim do mundo nos mitos escandinavos. O principal dentre os filhos de Muspell é o gigante Surtr, guardião do reino e portador de uma espada flamejante, com a qual, durante os eventos do Ragnarök, ele deve matar diversos deuses em batalha e incendiar o mundo inteiro. E, apesar da espada ser mais brilhante que o sol, o étimo de Surtr é o protoindo-europeu **swordos* para “preto”, “escuro” ou “sujo”⁵⁸, apontando para a fuligem que o cobre por viver no meio das chamas de Muspellheim (LINDOW, 2001, p. 234; 282-4).

Os balrogs devem muito à figura de Surtr: a estatura, a forma escura, o controle do fogo – e no caso da ruína de Durin, o porte de uma espada em chamas, exatamente como o gigante nórdico. O belicismo desses monstros também pode ser herdeiro dessa mitologia. O monstro de *A Sociedade do Anel* é uma aparição isolada, um mal perturbado em seu próprio lar; mas Gothmog e os balrogs da Primeira Era tinham cargos militares e eram agentes ativos da destruição muito mais ao estilo de Surtr e os filhos de Muspell.

É claro que Tolkien emula o poeta de *Beowulf* e combina esses elementos pagãos com conceitos cristãos. No grego antigo, o termo δαίμων (*daímōn*) incluía diversos espíritos e divindades menores sem a conotação maligna acrescida nas traduções gregas da Bíblia⁵⁹. Muito presentes na literatura medieval cristã, os demônios (liderados pelo Diabo) são anjos destituídos da graça divina por se rebelarem contra Deus. Enquanto os medievais da primeira metade do período costumavam agrupar todos esses seres na mesma categoria, a partir da segunda metade há uma preocupação maior com a categorização dos demônios, alcançando seu ápice com os textos demonológicos do século XIV. Frequentes em hagiografias e iluminuras, aparecem atormentando os humanos ou os influenciando ao pecado, e variam

⁵⁸ <https://en.wiktionary.org/wiki/Surtur>;
https://www.etymonline.com/word/swart#etymonline_v_22466. Acessados em 2 de junho de 2022.

⁵⁹ https://www.etymonline.com/word/demon#etymonline_v_5575. Acessado em 3 de junho de 2022.

de aparência: de formas quase humanas a monstros de Frankenstein com diversas partes de animais como chifres, pernas de bode ou aves, cascos ou garras, caudas e asas de dragão. Características também comuns nas representações são narizes longos e curvados e pele negra, entendidas como caricaturas de judeus e africanos e evidências das mentalidades medievais que entendem culturas além da Europa como monstruosas. Já em outras literaturas e peças teatrais, sobretudo a partir dos últimos séculos do medievo, essas figuras também surgem como elementos cômicos pelo aspecto bizarro ou pela disfuncionalidade de suas relações e objetivos (WEINSTOCK, 2014, p. 130-3).

Depois de puxar Gandalf da ponte, o balrog continua lutando ao longo da queda e mesmo após os dois mergulharem em águas subterrâneas desconhecidas. O fogo do balrog se extingue, “mas agora ele era um ser de lodo, mais forte que uma serpente estranguladora” (TOLKIEN, 2000b, p. 99). Aqui, achamos um vestígio da aproximação histórica das duas figuras que Tolkien tenta evocar: com o balrog desprovido do fogo, o autor aprofunda sua relação com o diabólico em outra referência à imagem medieval do dragão – a serpente constritora – especialmente relacionados nos mitos nórdicos (e no próprio Tolkien) com os cenários aquáticos.

Os balrogs, apesar de suas profundas fisicalidades como a importância das armas, a força, o gigantismo, são também descritos em termos de substâncias imateriais: sombras e fogo. O controle desses elementos e a influência maléfica que exalam (“poder e terror pareciam estar nela e ao seu redor”) os pintam como algo entre o espiritual e o material, seguindo a compreensão dos demônios pela teologia medieval, na qual, por serem espíritos, podem assumir diversas formas. Já discutimos como o fogo era tradicionalmente ligado ao infernal, e aparece até mesmo em textos cristãos anglo-saxões onde os demônios são capazes de vomitar fogo (WEINSTOCK, 2014, p. 131).

A comparação de Morgoth com o Diabo é explícita nas cartas e no material de Tolkien: ele “começou desejando a Luz; mas, quando viu que não podia possuí-la só para si, desceu através do fogo e da ira, em enormes labaredas, até as Trevas” (TOLKIEN, 2011, p. 23). Os materiais do balrog já estavam ligados a Morgoth e a distinção entre os demônios como um grupo ou

o demônio – o Diabo – como indivíduo pode ser difusa, então é razoável buscar também imagens suas que sirvam à construção desses monstros.

Em obras renascentistas e posteriores o Diabo surge como um oponente, mas também enganador, eloquente, tentador; os balrogs estão longe disso: Tolkien é bastante enfático quando diz que “o Balrog *jamais fala ou produz qualquer som vocal*. Acima de tudo ele *não ri ou desdenha*” (CARPENTER, 2010, p. 456). A associação do balrog com o infernal está, portanto, mais ligada à destruição e corrupção de seus próprios corpos e almas, e menos a dos outros, o que ainda pode ser herança medieval, de um Diabo que, ainda que já possuísse a enganação como característica, era imaginado principalmente como um ser violento e amedrontador, ligado ao inferno e à punição das almas pecadoras. As visões pós-renascentistas se dividiram em duas formas principais: um Diabo folclórico feito da combinação de diversas divindades mesopotâmicas, egípcias, persas, gregas e outras: de pele vermelha, com rabo em forma de seta, chifres, cascos e tridente (WEINSTOCK, 2014, p. 157); e a forma de um Diabo muito mais humano a partir do século XVIII – mas que já era prefigurado em obras como *Paraíso Perdido* (1667) com seu Lúcifer quase anti-heroico – e até mesmo romantizado como figura trágica e incompreendida. A partir do século XX suas representações diminuem, ao passo que o mal gradualmente é atribuído à própria humanidade⁶⁰.

O balrog provavelmente não segue essas ideias modernas ou contemporâneas, combinando elementos dos mitos nórdicos com a simbologia e iconografia medieval de demônios ou do Diabo, mas, tal como o nome, é talvez o monstro mais original dos quatro que discutimos nesse trabalho. Como tantos monstros tolkienianos, é uma figura complicada que se encontra numa dicotomia entre o humano/material e o demoníaco/espiritual. Ao longo dos séculos, diversas figuras foram convergidas nos imaginários europeus, com personagens distintos como Lúcifer, Satanás e o Diabo e monstros bíblicos como o Leviatã e o dragão do Apocalipse todos sendo combinados numa única ideia, de modo que separar o Diabo do restante das figuras infernais – nas quais o dragão acabou se envolvendo – pode necessitar de concessões que

⁶⁰ <https://qz.com/255146/five-hundred-years-of-satanic-art/>. Acessado em 3 de junho de 2022.

enfraqueçam o entendimento do conceito geral do diabólico (WEINSTOCK, 2014, p. 156-7).

O dragão começa como serpente e nada mais, e mesmo quando se torna uma quimera, ainda é uma bricolagem de animais. Os seus eventuais produtos são também produtos naturais: fogo, fumaça, veneno, doenças. Em primeira análise, a destruição do dragão é pouco distinta da clássica batalha *homem contra natureza*; sua morte é a vitória da humanidade pelo controle dos elementos. Os demônios, assumindo o conceito cristão, admitiram desde o princípio tanto a personificação do pecado quanto a punição por ele, alcançando antes do dragão a ideia tolkieniana de *draconitas*, que une um mal interno e a indiferença do destino num único conceito; de certa forma *draconitas* e pecado são a mesma coisa.

É claro, os demônios alcançam esse conceito antes porque o dragão é que foi investido dessas características, ao invés de derivá-las. Exatamente como o Diabo ou seus servos, o dragão comete o pecado (pela ganância) e também leva os outros ao pecado (pelas mentiras e trapaças). Na lógica cristã medieval, onde o próprio corpo se torna pecaminoso e passível do sacrifício em busca da elevação espiritual (LE GOFF, 1994, p. 145-6), a corporeidade do dragão, por sua forma animalesca e seu apego às riquezas, é o *outro* monstruoso interior e também o desejo a ser combatido – mas desejo mesmo assim. O pecado está na rendição a essa natureza interna (natureza porque está relacionada ao animalesco, ainda que seja entendida no cristianismo como manipulação artificial do Diabo) e também à natureza externa, que é reflexo do interno. São os desastres naturais, o fogo e o veneno do dragão, a punição dos demônios no inferno.

Em Tolkien os monstros representam esses dois polos da draconidade em diferentes graus. O dragão, evidentemente, incorpora os dois quase igualmente. Como na *Saga dos Volsungos* ou em *Beowulf*, Smaug possui um senso de realidade e de vida própria, mas ainda tem um aspecto simbólico e se aproxima de uma personificação dessas mensagens. Já o balrog parece menos o pecado e mais o resultado dele – ele não corrompe, ele destrói. Enquanto os balrogs têm uma origem bem definida como divindades menores caídas pela influência de Morgoth, os dragões são alguns dos monstros em Tolkien que não se sabe exatamente a fonte. São usados pelo mal, mas

sabemos que Morgoth não pode criar nada. Fawcett (2014, p. 140) relaciona essa ausência de explicação ao tom dos mitos nórdicos como descritos por Tolkien em *The Monsters and Critics*: lá e aqui, alguns monstros são maiores que os deuses, e é do caos a vitória final; ou seja, um ponto de choque na narrativa entre a *eucatástrofe* necessária e o pessimismo pagão onde Surtr queima o mundo ao fim do Ragnarök.

Os balrogs também se diferenciam porque não falam, apesar de sua hierarquização e inteligência. É possível que, ao negar-lhes esse aspecto essencialmente humano, Tolkien também nega a humanização geral do demoníaco ocorrida nos últimos séculos. Seus demônios são conscientes e malignos, mas alheios à uma tentativa de enxergar neles alma ou cultura. No *Silmarillion*, os dragões e balrogs seguem a tendência soldadesca dos orcs e olog-hais. É quando Smaug e a ruína de Durin aparecem que esses tipos se tornam mais monstruosos, no sentido de sinais sobrenaturais: os dois são antigos demônios, os últimos sobreviventes de um mal ancestral, que são subitamente acordados do seu sono, ameaçando os protagonistas e trazendo o assombro – o maravilhamento – de algo extraordinário e sobrenatural, em contraste aos exércitos da Primeira Era que estavam cheios desses monstros.

De fato, parece tendência em Tolkien diminuir o que é sobrenatural tradicionalmente e traduzi-lo num contexto militar, possível reflexo de sua influência mitológica escandinava, bastante voltada ao combate; e a seu próprio tempo de vida, entre as duas grandes guerras e por boa parte da Guerra Fria. Sem dúvida essa tendência contrasta os tipos monstruosos devido ao cenário onde esses seres são tão comuns: em Tolkien, há os monstros e os *monstros*.

Certamente Tolkien manteve bem vivo o imaginário do dragão, que segue tão popular ou ainda mais do que no meio do século XX. Algumas produções recentes que dão destaque a esses monstros são o filme *Coração de Dragão* (1996), no qual os dragões são criaturas benevolentes que seguem um código de cavalaria; ou a série de livros *Ciclo da Herança* (2002-2011) de Christopher Paolini, na qual os dragões podem formar laços simbióticos com alguns humanos, permitindo serem montados e concedendo poderes mágicos a seus cavaleiros. Enquanto nestas obras os dragões são seres falantes de inteligência humana, outras os representam como animais que não falam,

inteligentes mas perigosos, frequentemente sendo usados pelos humanos como armas ou ferramentas: é o caso em *Harry Potter* (1997-2007), onde são usados como desafios de torneio ou animais de guarda do banco Gringotes (WEISTOCK, 2014, p. 186-9), ligando-os novamente ao tesouro; e o caso das *Crônicas de Gelo e Fogo* (1996-presente) e das séries derivadas *Game of Thrones* (2011-2019) e *A Casa do Dragão* (2022), onde os dragões são usados por famílias nobres como armas de guerra e manutenção do poder⁶¹.

Por outro lado, a influência do autor no desenvolvimento midiático e literário dos demônios é menor do que na dos outros três monstros. Em *O Exorcista* (1973) e no seriado *Supernatural* (2005-2020) os demônios são seres malignos que misturam elementos bíblicos e folclóricos em diversas apropriações culturais – o demônio Pazuzu, em *O Exorcista*, é originalmente um espírito mesopotâmico do vento. Já noutros lugares eles aparecem como quase humanos em forma e comportamento, e são sujeitos a empatia e bom-humor: em *Good Omens* (livro de 1990, adaptado para série em 2019) o demônio Crowley se junta a um anjo para impedir o Apocalipse e manter sua vida pacata na Terra (WEINSTOCK, 2014, p. 137-42); enquanto na série *Lucifer* (2016-2021) o Diabo resolve tirar férias do seu trabalho infernal e se torna consultor de polícia em Los Angeles⁶².

Apesar da aproximação que Tolkien faz do dragão com o demoníaco, seguindo tradições cristãs e medievais, as duas figuras têm se distanciado e surgido em rendições mais laicas nas últimas décadas. Os dragões ainda são fontes de poder – mas benéficas ou amorais, que demonstram por contraste com a humanidade nossos próprios defeitos e ambições; os demônios vão desde o perigo e a sombra do desconhecido até a indagação de o que o torna, afinal, um demônio – e, é claro, o que o diferencia da humanidade. Ao olharmos para esses monstros que estão mais além da compreensão, em escalas cósmicas, demoníacas ou profundamente bestiais, também olhamos para o que está mais aquém – nossa relação com o mundo maior.

⁶¹ <https://awoiaf.westeros.org/index.php/Dragon>. Acessado em 4 de junho de 2022.

⁶² <https://www.imdb.com/title/tt4052886/>. Acessado em 4 de junho de 2022.

5 Conclusão

Para Jacques Le Goff (1994) a história do imaginário é um aprofundamento da história da consciência, e sem o estudo das imagens mentais que permeiam e movem o coletivo em determinadas direções, a história se encontra mutilada. Ele alerta para a necessária preocupação de relacionar esses estudos às estruturas mentais dos períodos nos quais elas existem, porque também são um mergulho na evolução histórica das sociedades. Os monstros e as maravilhas revelam, de uma forma mais íntima, olhares não só para os eventos da história, mas para as motivações detrás deles, as emoções – amores ou ódios – que compõem os humanos independentemente do tempo.

Neste trabalho, fizemos uma análise dos monstros e da literatura fantástica passando pelo filtro de J. R. R. Tolkien: suas interpretações histórico-literárias, objetivos com a própria obra e visões sobre o mal e o monstruoso; a transformação dos sentidos do monstro ocidental, da ideia de imaginário e do fantástico como gênero; e, por fim, dos percursos que desaguaram nos orcs, trolls, dragões e balrogs tolkienianos – e para onde foram depois de Tolkien.

Com um escopo inicial voltado para um elenco monstruoso ainda maior, o trabalho precisou se adequar às limitações de tempo e formato e lidar com exemplos dos dois tipos de monstro que observamos na história ocidental: os que representam uma alteridade externa ao ocidente e os que representam um conflito interno sobre a relação entre indivíduo e natureza. Propusemos investigar a origem, a construção e o papel dos monstros na obra de Tolkien bem como no imaginário histórico. Para o último, nos baseamos na discussão e na comparação diacrônica e tentamos aplicar a teoria modificada de Jeffrey Cohen (1996) para produzir uma síntese dos sentidos mais específicos de um monstro, na sua continuidade no imaginário – e, como o pesquisador alerta, nos mantivemos cientes das individualidades das figuras e ligações estreitas com suas temporalidades originárias.

Nos orcs e trolls tolkienianos (à exceção dos olog-hai) encontramos um prosseguimento de tendências modernas e contemporâneas de humanização do monstro. Mas mais do que seguir as tendências, Tolkien é capaz de se apropriar delas e encarrega-las de novos matizes muito específicos ao século

XX, servindo de marco definitivo – ou ponto de virada – para o entendimento dos orcs e trolls como os outros humanos. Ainda que haja ambiguidade e problemáticas em torno das implicações morais e sociais dessas figuras, sua popularidade também faz surgir questionamentos e novas leituras e adaptações do monstro e da sociedade fora do mundo fantástico: sobre onde cortamos as fatias do *nós* e do *eles* e até onde um conto de fadas aparentemente inofensivo pode causar prejuízos e distorcer perspectivas sobre diferentes grupos – para o bem ou para o mal.

Os olog-hai caem, no nosso entendimento, mais próximos do segundo grupo, ainda que sejam trolls e estejam no meio do caminho nas duas categorias. O arregalar que eles causam é mais por um tipo de auto percepção súbita quanto ao lento suicídio cultural – no ponto de vista de Tolkien – da Europa pós-Primeira Guerra Mundial. Eles não são, em si próprios, demoníacos, mas são invenção de Morgoth, o Diabo renomeado; reúnem em si tanto a materialidade estúpida e embotada da guerra, das bombas e da indústria pesada quanto a desilusão que já não acredita mais no frescor da beleza e descende (supostamente) para o caos do dadaísmo, do modernismo e de outras escolas do pensamento.

Nos dragões e balrogs, por outro lado, vemos menos a humanização e mais a tentativa de afastar esses monstros para os lados mais distantes e inóspitos da mente: o selvagem e o infernal. Certamente essa desumanização não é apenas uma busca de retorno às fórmulas medievais, mas também necessária na própria estrutura de narrativa que torna a presença de *algum* monstro quase corriqueira. Argumentamos que essas duas imagens tiveram menor impacto, em comparação com as duas anteriores, nos monstros atuais; mas ainda assim elas são lembradas e adaptadas, compondo seus símbolos mesmo que existam mais ou menos isoladas dentre as referências do século XXI. A fim de contas, elas ainda nos permitem tirar as conclusões de que tanto na batalha contra a natureza quanto na batalha contra o demoníaco está, mais do que o olhar para fora, um olhar para o interior das mentalidades.

Cohen (1996) alerta para a iminência da fuga do monstro, mas também do seu retorno com novos sentidos – o que na prática é dizer que a discussão sempre volta. Esse trabalho foi escrito nas semanas e meses anteriores ao lançamento da última adaptação do material de Tolkien, a série da Amazon O

Senhor dos Anéis: Os Anéis de Poder (2022), que mesmo antes da estreia fez ressurgir na internet os debates em torno da representação racial em Tolkien – e o motivo das polêmicas foi a escalação de atores não brancos⁶³. Ainda há muitos caminhos abertos para a investigação dos laços entre a literatura e a mídia visual com os discursos sociais – e, no nosso caso, especialmente com os usos do passado nesses discursos, não apenas em Tolkien, mas em toda a ficção especulativa.

Gandalf batalhou com o balrog nas águas profundas até estar perdido em túneis escuros e desconhecidos. O demônio, por um momento breve, deixou de ser algo a se matar: “meu inimigo era minha única esperança” (TOLKIEN, 2000b, p. 99). O feiticeiro agarrou-se a ele enquanto o balrog escapava pela Escada Interminável, escalando das raízes da montanha até o seu pico mais alto. Para combater o monstro, Gandalf teve que, primeiro, segui-lo; mergulhou literalmente no antro do mal, deixou-se ser puxado por seus caminhos monstruosos até emergir outra vez na superfície. Como Beowulf, venceu o balrog e pagou com a vida – mas retornou, mais sábio e poderoso. Na lógica tolkieniana, enraizada em literatura medieval, cristianismo, romantismo e no desejo por um passado idealizado, o monstro não pode ser ignorado: nele reside a chave para derrotarmos nossos monstros coletivos: traçar seus caminhos, por mais desagradáveis que possam ser; mergulhar em suas profundezas como uma forma de, como sociedade, superarmos os antigos medos dormentes e emergirmos por caminhos mais maduros.

E apesar dos mais de 70 anos que nos separam da obra tolkieniana, essa lógica ressoa até o presente. Para Levina e Buy (apud BROWNING, 2015, p. 1455) os monstros do século XXI – como em Tolkien – estão intimamente ligados ao tempo e a resistir a ou abraçar a mudança. Afinal de contas, o monstro é um sinal, e pelo menos desde J.R.R. Tolkien ele tem sido um sinal da relação humana com o que foi, o que é e o que se espera do futuro.

⁶³ <https://fortune.com/2022/02/19/jeff-bezos-lord-of-the-rings-show-diversity/>. Acessado em 5 de junho de 2022.

Referências bibliográficas

- ACKER, Paul. Dragons in the Eddas and in Early Nordic Art. In: _____; LARRINGTON, Carolyne. **Revisiting the Poetic Edda**. Essays on Old Norse Heroic Legend. Routledge: Nova York, p. 53-75, 2013
- BARREIRO, Santiago. Elfos (álfar). In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de mitologia nórdica**. Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, p. 150-152, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **Uma morte muito suave**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- BERGEN, Richard Angelo. 'A Warp of Horror': J.R.R. Tolkien's Sub-creations of Evil. In: **Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature**, vol. 36, n. 1, p. 103-121, 2017. Disponível em <<https://dc.swosu.edu/mythlore/vol36/iss1/7>>
- BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony. **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary**. Bath: The British Museum Press, 2004.
- BROWNING, John Edgar. Monster culture in the 21st century: a reader. **Information, Communication & Society**, vol. 18, n. 12, Routledge, 2015, p.1455-1456. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.987153>>.
- BUSS, Kathleen; KARNOWSKI, Lee. **Reading and Writing Literary Genres**. 6ª ed. Newark, Delaware: Reading Association, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. Origens do romantismo. In: _____ **História da literatura ocidental** – Volume III. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (orgs.). **As cartas de J.R.R. Tolkien**. Curitiba: Arte & Letra, 2010.
- CHANCE, Jane (org.). **Tolkien the medievalist**. Londres: Routledge, 2003.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: _____. **Monster Theory: Reading Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Of giants: Sex, monsters and the Middle Ages**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- CROCKETT, Samuel Rutherford. **The Black Douglas**. Nova York: Doubleday & McClure Co., 1899. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/17733/17733-h/17733-h.htm>>. Acessado em 25 de maio de 2022.

DALECKY, Elke. **Different Phases/Faces of Morgan le Fay**: The Changing Image of the Sorceress in Arthurian Literature. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Filosofia) – Universidade de Viena, Viena, 2008.

FAWCETT, Christina. **J.R.R. Tolkien and the morality of monstrosity**. 2014. Tese (doutorado em Literatura Inglesa) – Universidade de Glasgow, Glasgow, 2014.

FINCH, R. G. **Völsung Saga**. The Saga of the Volsungs. Londres: Thomas Nelson, 1965.

GREEN, William Howard. **'The Hobbit' and Other Fiction by J. R. R. Tolkien**: Their Roots in Medieval Heroic Literature and Language. 1969. Tese (doutorado em Filosofia) – Louisiana State University, 1969.

HEANEY, Seamus. **Beowulf**: A new verse translation. Nova York: W. W. Norton & Company, 2000.

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

LINDOW, John. **Norse mythology**. A guide to the Gods, heroes, rituals and beliefs. Santa Barbara: Oxford University Press, 2001.

MACDONALD, George. **The Princess and the Goblin**. Filadélfia: David McKay Company, 1920.

PATTERSON, Serina. Reading the Medieval in Early Modern Monster Culture. **Studies in Philology**, vol. 111, n. 2, University of North Carolina Press, 2014, p. 282–311. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24392086>>.

QUÍRICO, Tamara. A iconografia do Inferno na tradição artística medieval. In: ZIERER, Adriana. **Revista Mirabilia 12**. Paraíso, Purgatório e Inferno: A religiosidade na Idade Média, jan-jun, 2011.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. Marie-Catherine D'Aulnoy: A precursora de um gênero literário. In: **Revista Água Viva**, vol. 6, n. 2, 2021. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/38290/30589>>. Acessado em 27 de maio de 2022.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SHAIJAN, Anniya. Goblin Mythology: A Brief Study of the Archetype, Tracing the Explications in English Literature. In: **Global Journal of Human-Social Science (A)** – Arts & Humanities – Psychology, vol. 19, n. 4, 2019.

SHIPPEY, Tom. **The Road to Middle-Earth**. How J.R.R. Tolkien created a new mythology. Londres: Grafton, 1992.

SILVA, Daniele Gallindo G.; QUINTANA, Tiago. Entre deuses e heróis: a resignificação do universo nórdico em *Odd e os Gigantes de Gelo* de Neil Gaiman. **Revista Signum**, vol. 16, n. 3, p. 8-23, 2015.

SILVA, Daniele Gallindo G. Sobre “cavaleiras”: a (re)criação do medievo em Cornelia Funke. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 19, n. 29, nov.-dez. 2016, p. 1-20.

ŠOLTÍČ, Nina. **Beowulf as a source text for Tolkien's monsters**. Tese (graduação em Língua e Literatura Inglesa) – Filozofski fakultet u Zagrebu, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Perspectiva, 1975.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Beowulf: the Monsters and the Critics. In: NICHOLSON, Lewis E. **An anthology of Beowulf criticism**. University of Notre Dame Press, 1963, p. 51-103.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis** – primeira parte: A Sociedade do Anel. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000a. 2ª ed.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis** – segunda parte: As Duas Torres. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000b. 2ª ed.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis** – terceira parte: O Retorno do Rei. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000c. 2ª ed.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. TOLKIEN, Christopher (org.). **O Silmarillion**. Tradução: Waldéa Barcellos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 5ª ed.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Hobbit**. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pissetta. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 5ª ed.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Sobre contos de fadas. In: _____ **Árvore e folha**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015, p. 8-55.

TRESFELS, Cécile. In: **Renaissance Quarterly**. Cambridge University Press, vol. 70, n. 2, p. 696-698, 2017.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. **The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters**. Dorchester: Ashgate, 2014.