

**O SENHOR DOS ANÉIS, O RETORNO  
DA ÉPICA E O ROMANCE HISTÓRICO  
NO CONTEXTO DA PÓS-  
MODERNIDADE**

Aparecido Donizete Rossi<sup>1</sup>

**RESUMO**

O ensaio que ora se apresenta intenta discutir, a partir de uma abordagem pós-estruturalista marcadamente derridiana, a questão do retorno do gênero épico dentro do universo do romance histórico no contexto da pós-modernidade — entendida aqui como a literatura produzida pós 1950 até o presente. Tal retorno muda o que se entende por épico ao mesmo tempo em que muda o que se entende por romance histórico, trazendo então à tona a problemática do que denominamos *romance épico*. Para ilustrar tal retorno tomar-se-á **O Senhor dos Anéis**, obra-prima do sul-africano J. R. R. Tolkien, como objeto de reflexão.

**Palavras-chave**

Épico; Romance histórico; **O Senhor dos Anéis**; pós-estruturalismo.

**ABSTRACT**

Departing from a remarked Derridian post-structuralistic approach, this essay intends to discuss the return of the epic genre issue into the historic novel universe in the post-modernity context — post-modernity is understood here as the literature published post-1950 until the present time. Such return changes what is understood as epic at the same time it changes what is understood as

<sup>1</sup> Aparecido Donizete Rossi é doutorando em Estudos Literários pela UNESP – Araraquara e bolsista PDEE da CAPES. Atualmente é pesquisador visitante do Center for Ideas and Society da University of California at Riverside, nos Estados Unidos. [adrossi@terra.com.br](mailto:adrossi@terra.com.br)

historic novel, and introduces the problematic which we called *epic novel*. To illustrate this return we will take **The Lord of the Rings**, the masterpiece by the South-African writer J. R. R. Tolkien, as an object for thinking.

**Keywords**

Epic; Historic Novel; **The Lord of the Rings**; Post-structuralism.

**INTRODUÇÃO**

É um tanto quanto difícil, para não dizer impossível, emitir qualquer juízo crítico que não se desmanche no ar imediatamente ao ser proferido sobre a literatura e as artes que vêm sendo produzidas desde a década de 1950. Talvez porque todo e qualquer juízo crítico seja efêmero, já que o que importa e permanece é a obra artística; ou talvez porque a literatura e as artes produzidas desde então sejam inapreensíveis pelo *Logos* ocidental, ainda preso às idiossincrasias iluministas de racionalização e, portanto, permanência; ou talvez ainda porque falte o salutar distanciamento temporal, o distanciamento crítico, tão indispensável para clarear — e canonizar ou não — uma produção artística. “Talvez” é tudo que se pode dizer sobre a literatura de hoje: o “é” ou o “não é” tão sólidos, tão seguros, tão respeitáveis e didáticos que a crítica especializada costumava decretar até a primeira metade do século passado perderam seu lugar para o “pode (não) ser”, o “talvez” e o instigante “é e

não é” da contemporaneidade. O hoje é a Pós-modernidade<sup>2</sup>.

Ante uma configuração epocal tão infixa, o ensaio que ora se apresenta deve ser tomado como uma reflexão momentânea sobre um aspecto singular que tem sido recorrente à literatura produzida nesse contexto, qual seja o retorno do gênero épico. Não se trata, em absoluto, de uma teorização que pretenda explicar esse fenômeno. Antes, porém, o que aqui se fará é levantar a discussão e refletir, a partir dela, em torno de uma obra — **O Senhor dos Anéis** — publicada no período e tornada de grande relevância pelo público leitor da segunda metade do século XX e início do século XXI. Dessa forma, a discussão e os pontos de vista aqui apresentados estão, permanentemente e da mesma forma que o tempo histórico e a obra discutida, sob a égide do “pode (não) ser”, do “talvez”, do “é e não é” e, como

---

<sup>2</sup> Costuma-se fazer uma distinção entre Pós-modernidade (histórica/ideológica) e Pós-modernismo (estético). Contudo, tal distinção é reconhecidamente arbitrária e sua discussão em termos teóricos não é objeto deste trabalho. Por essa razão, as palavras *Pós-modernidade* e sua correlata *Pós-moderno(a)* serão aqui empregadas com uma sobreposição de sentidos: significarão ao mesmo tempo o tempo histórico atual, marcadamente pós 1950, e o desvio que a literatura dessa mesma época apresenta ante as propostas do Modernismo literário das duas primeiras décadas do século XX sem, no entanto, deixar de pertencer a esse mesmo Modernismo.

consequência, do infinita e indefinidamente aberto.

Dentro do multiverso da Pós-modernidade, diversos aspectos têm se entrecruzado (ou não) na produção literária a partir de 1950 até hoje. A fragmentação do sujeito contemporâneo e as ocorrências várias que pontuaram e pontuam a História nesse período resultaram em obras que, de maneira geral, primam ora pelo realismo exacerbado, ou hiper-realismo; ora por um sentimentalismo barato; ora pela recorrência à pseudo-psicologia conhecida por *auto-ajuda*. O simulacro, o pastiche, a paródia, o gótico, o *cyberpunk*, o fantástico, dentre outros gêneros e subgêneros literários tidos ao mesmo tempo como massificados e massificantes, são recorrências exaustivas na literatura atual. Exemplos vários poderiam ser citados (ficando apenas na ficção em língua inglesa, a qual as reflexões a serem desenvolvidas aqui se circunscrevem): **Fahrenheit 451** (1953), de Ray Bradbury, ao mesmo tempo ficção científica distópica, simulacro do mundo atual e exemplo magistral de literatura fantástica; **Neuromancer** (1984), de William Gibson, outra obra-prima da ficção científica, tida como fundadora do sub-gênero *cyberpunk* na literatura e como inspiração literária de **Matrix** (1999), um dos filmes mais cultuados dos últimos tempos; **O historiador [The Historian]** (2005), de Elizabeth Kostova,

brilhante paródia que ao mesmo tempo homenageia e dá continuidade ao **Drácula** (1897), de Bram Stoker, na linha do *revival* da temática vampírica que invadiu a ficção contemporânea [como a série **Crepúsculo**<sup>3</sup> (**Twilight**), por exemplo], nem sempre com a mesma qualidade e engenhosidade da grande obra de Stoker; **O código Da Vinci** [**The Da Vinci Code**] (2003), de Dan Brown, romance que polemiza em torno da religião católica. Essa obra é um exemplo dos mais bem acabados de hiper-realismo e um roteiro de cinema em termos de estrutura, além de ser um romance histórico (pessimamente escrito, diga-se, apesar do enredo estupendo).

Além desses um outro aspecto, talvez menos perceptível em razão de sua íntima ligação com a literatura clássica e dessa ligação estar inteiramente dissolvida nos universos literários que a apresentam, também tem sido uma das recorrências mais relevantes na miríade da literatura Pós-moderna: o épico. Este épico não é mais a *poesia épica*, a epopéia, aos moldes da **Ilíada** (c. VIII a.C.) e da **Odisséia** (c. VIII a.C.) homéricas, d'**Os Lusíadas** (1572) camoniano ou mesmo do anônimo **Beowulf** (c. X d.C.) ou ainda do **Paraíso Perdido** (1667) miltônico; mas sim uma característica formal e conteudística que tem se manifestado no gênero *romance*,

---

<sup>3</sup> A série, escrita por Stephenie Meyer, é risível em termos literários, mas de imenso apelo popular.

resultando assim no que se poderia denominar *romance épico*, o que por si só gera uma problemática teórica monumental que será aqui problematizada muito introdutoriamente, visto que, via de regra e de acordo com os principais teóricos do romance (Lukács, Bakhtin, Watt e outros), o gênero romanesco absorveu a épica e todos os demais *modus* literários (lírica, drama, novela de cavalaria, lendas, mitos, sagas etc.) de maneira a tornar-se algo outro com o passar do tempo, diferente de tudo que absorveu. Em suma: um gênero literário novo, com suas próprias peculiaridades.

Todavia, o que se nota na literatura contemporânea é que romance e épica, em praticamente todas as suas particularidades, têm convivido juntos em uma espécie de simbiose que faz com que um se sustente no outro, que um se alimente do outro, podendo mesmo serem conflitantes entre si sem, no entanto, ocorrer fusão, desarticulação ou desintegração de ambos em uma síntese que resulte algo totalmente diferente de cada um dos membros dessa inter-relação. Configura-se, assim, mais um dos paradoxos vários da Pós-modernidade.

Em termos de literatura em língua inglesa, a primeira obra a apresentar esse paradoxo formal-conteudístico é, certamente, **O Senhor dos Anéis** [**The Lord of the Rings**] (1954 – 1955), obra-prima do sul-

africano John Ronald Reuel Tolkien. Escrito por um respeitado filólogo da língua inglesa, que utilizou seus profundos conhecimentos das línguas e culturas anglo-saxônica, celta, germânica, finlandesa, norueguesa e islandesa para compor seu universo ficcional, esta obra é tida como marco da literatura fantástica do século XX, de maneira que praticamente toda a literatura, o cinema e os quadrinhos de temática fantástica posteriores a sua publicação lhe devem uma parte da ou toda a existência.

Um dos objetos de culto da Pós-modernidade, **O Senhor dos Anéis** deu origem ao RPG<sup>4</sup> [*Role-Playing Game*, ou *jogo de interpretação de papéis*], serviu de inspiração direta para a já lendária série de desenhos animados **Caverna do Dragão** [**Dungeon & Dragons**] (1983 – 1986), é um dos maiores e mais importantes *blockbusters* épicos do cinema<sup>5</sup> até o momento e gerou em torno de si todo um universo de fãs e estudiosos, a ponto de haverem grupos de

falantes e sociedades de estudo das línguas criadas por Tolkien em sua obra<sup>6</sup>.

É preciso ressaltar, no entanto, que **O Senhor dos Anéis** não é uma estrela solitária a exemplificar o paradoxal romance épico. Quando se observa com mais atenção a produção literária em língua inglesa dos últimos sessenta anos, vê-se que a obra máxima de Tolkien foi apenas a primeira de uma miríade de outras obras que, aos moldes da matriz ou não, influenciadas pela matriz ou não, são ao mesmo tempo romances e épicas. Para mencionar apenas alguns exemplos: as sete crônicas de **As Crônicas de Nárnia** [**The Chronicles of Narnia**] (1950 – 1956), de C. S. Lewis, obra diretamente influenciada por **O Senhor dos Anéis**, visto que Lewis era companheiro de trabalho e amigo de Tolkien; os cinco volumes de **O Único e Eterno Rei** [**The Once and Future King**] (1958), de T. H. White, a primeira obra a compilar em um único universo literário toda a saga arthuriana, além de ser influência marcada e referência constante e explícita na série de quadrinhos e nos filmes **X-Men**<sup>7</sup>; os quatro (posteriormente

---

<sup>4</sup> Os *designers* do mais importante e famoso sistema de RPG, o D&D (Dungeon and Dragons), fazem referências e prestam reverências explícitas a Tolkien e sua obra máxima nos prefácios dos diversos livros do sistema (**Livro do Mestre**, **Livro do Jogador**, **Livro do Mago** etc.). Da mesma maneira fazem os criadores de cenários (**Forgotten Realms**, **Dragonlance**, **Ravenloft**, **Tormenta** etc.) para D&D.

<sup>5</sup> A trilogia foi dirigida por Peter Jackson e é composta pelos seguintes filmes: **A Sociedade do Anel** [**The Fellowship of the Ring**] (2001), **As Duas Torres** [**The Two Towers**] (2002) e **O Retorno do Rei** [**The Return of the King**] (2003).

---

<sup>6</sup> A Tolkien Society e, no Brasil, a Toca São Paulo ([www.tocasp.com.br](http://www.tocasp.com.br)) e o site Valinor ([www.valinor.com.br](http://www.valinor.com.br)) promovem encontros regulares de fãs de **O Senhor dos Anéis** e do universo criado por Tolkien, bem como cursos de élfico [a principal das línguas criadas pelo autor] e suas variantes aos interessados.

<sup>7</sup> Já se tornou antológica, para os fãs de **X-Men**, a cena final de **X-Men: o filme** (2000) em que a personagem do Dr. Charles Xavier inicia uma aula para crianças

expandidos para nove) livros de **As Brumas de Avalon** [**The Mists of Avalon**] (1983), de Marion Zimmer Bradley, releitura feminista(?) das sagas arthurianas; os seis livros de **Os Livros da Magia** [**The Books of Magic**] (2003 – 2004), escritos por Carla Jablonski inspirados na série de quadrinhos homônima, em quatro episódios, escrita por Neil Gaiman e publicada pela DC Comics entre 1990 e 1991, série esta que, de acordo com especialistas, foi plagiada ou deu origem diretamente aos sete livros da série **Harry Potter** (1997 – 2007), de J. K. Rowling.

No que diz respeito a **Harry Potter**, em várias entrevistas sua autora aponta as influências que **O Senhor dos Anéis** e as outras obras de Tolkien exerceram sobre a criação do seu universo, influências estas claramente perceptíveis em várias reconstruções e deslocamentos do universo tolkieniano feitos pela autora nas obras que compõem a saga do jovem bruxo<sup>8</sup>.

Finalmente, um último exemplo, este um pouco mais complexo, são os também sete volumes da série **A Torre Negra** [**The Dark**

**Tower**] (1982 – 2004), de Stephen King. Revelando um King extraordinariamente maduro e diferenciado para os padrões de suas próprias obras, **A Torre Negra** se desenvolve a partir de um desdobramento magistralmente bem arquitetado do clássico poema de Robert Browning, “Childe Roland à Torre Negra Chegou” [“Childe Roland to the Dark Tower Came”], poema este que é um épico em termos de temática e considerado o “grande poema de Browning” (1995, p. 115) por Harold Bloom.

É essa constante do paradoxo apontado que será objeto de reflexão no primeiro capítulo deste ensaio para, posteriormente em um segundo e último capítulo, as atenções se voltarem a **O Senhor dos Anéis**, objeto de discussão.

## 1. ÉPICA, ROMANCE E HISTÓRIA

Diz Mikhail Bakhtin, no seminal ensaio “Epos e romance” (1941), que o gênero épico

se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o “passado absoluto”, segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopéia; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade,

---

mutantes sobre a obra de White. Tão antológica quanto esta cena é a primeira tomada da prisão do “vilão” Magneto em **X-Men 2** (2003), em que câmera focaliza o poderoso mestre dos metais lendo **O Único e Eterno Rei**.

<sup>8</sup> Exemplo claro de deslocamento e releitura de **O Senhor dos Anéis** em **Harry Potter** é a temida figura dos Dementadores, que evocam diretamente os Nazgûl, os Cavaleiros Negros que buscam incessantemente o Um Anel para Sauron.

isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta (1998, p. 405).

Notória nesta caracterização didática da épica é que o gênero se faz e se estrutura em um passado inacessível ao presente, um passado iniciado e acabado em si mesmo, *mítico* por assim dizer. Como tal, algo anterior à História: um universo com suas próprias regras e idiosincrasias que só se aplicam dentro do seu contexto particular. A épica é, assim, a-histórica (partindo-se do pressuposto hipotético de que seja possível algo *a-histórico*), mas, aporeticamente, deu “origem”<sup>9</sup> à História, pois o mundo épico “é o passado heróico nacional, é o mundo das ‘origens’ e dos ‘fastígios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’” (id., *ibid.*).

Sob esse viés, é interessante observar que em todas as épicas antigas — **Os Vedas**, **A Ilíada**, **A Odisséia**, **A Eneida**, para ficar entre as mais conhecidas —, todas elas

<sup>9</sup> As palavras *origem*, *real* e *verdade* serão aqui grafadas sempre entre aspas em razão das discussões sobre a possibilidade de existência/permanência de algum desses conceitos no pensamento ocidental, discussões estas que vêm sendo desenvolvidas pelos pós-estruturalistas desde seus primeiros pensadores — Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault etc. — até o presente. Como eles, mais marcadamente na linha do pensamento derridiano, o autor deste trabalho não concorda com qualquer outra *origem*, *real* ou *verdade* que não seja resultante dos desdobramentos do apagamento do *Grama*, a Letra primordial (cf. DERRIDA, 2004), enfim, que não seja o *Texto* (cf. BARTHES, 2004).

grandes poemas que já apresentam a *narrativa*, a característica fundamental da prosa, encontra-se a Paidéia nacional, as características fundamentais do ser humano e da cultura de um povo que sedimenta suas “origens” e que pontua o início de sua História. Tome-se, por exemplo arquetípico, o universo de **A Ilíada**: a fundação da pátria e do povo gregos, conseqüentemente a fundação do Ocidente, dão-se a partir da união das diversas tribos da Ática (um fato historicamente comprovado), sob as ordens de Agamêmnon (personagem mítica), em torno de um objetivo comum — o resgate de Helena, ou o resgate da própria alma/espírito do povo grego. Nessa união, narrada miticamente pelo igualmente mítico Homero<sup>10</sup>, encontra-se todas as bases do que o Ocidente viria a se tornar em termos históricos e culturais: o tratamento do estrangeiro, a religião, a filosofia, a política, a maneira de fazer guerra, a figura arquetípica do herói (Aquiles), o colonialismo e o imperialismo etc.

Uma primeira conclusão inquietante que se pode obter desta rápida reflexão é que, paradoxalmente, está na a-historicidade mítica — portanto idealizada — da épica o início da História “oficial”, “documentada”, de um

<sup>10</sup> Os helenistas são, atualmente, unânimes na opinião de que a figura de Homero não existiu, por razões cuja explicação, se dada, desviaria os objetivos deste trabalho.

povo, logo a “distância épica absoluta” em relação ao presente, apontada por Bakhtin na sua terceira característica fundamental do gênero, não é tão absoluta assim. Dentro desse pensamento, o épico é parte constituinte e definidora também do presente histórico<sup>11</sup>, ou seja, passado, presente e futuro resultam dos desdobramentos da “origem”, o que pressupõe, em última análise, que a História *toda* dos povos ocidentais já estava escrita na épica antiga, conseqüentemente o passado épico/acabado determina as noções temporais de presente, passado e futuro e o próprio Tempo. Sendo assim, a História é uma ficção, bem como a existência humana. Portanto, olhar para qualquer uma das alegorias literárias da Máquina do Mundo é olhar para as explicações da existência e para os destinos da humanidade, o que torna Dante, Camões, Borges e Drummond deuses supremos.

Mais inquietante, porém, é o estatuto da épica medieval — **Beowulf**, **A Divina Comédia** (por que não?), **Os Lusíadas**,

---

<sup>11</sup> Toda esta reflexão obviamente deita-se por terra ao se pensar na História e na cultura dos povos do continente americano, que não têm um passado épico/absoluto e, na sua grande maioria, também não contam com poemas épicos, exceção talvez ao **Popol Vuh** (c. 1550) maia, que mereceria um estudo aprofundado neste sentido. Já **Caramuru** (1781), de Santa Rita Durão, é um épico aos moldes da épica medieval, que encontra em Camões o modelo arquetípico. **O Uruguai** (1769), de Basílio da Gama, dada as suas diversas peculiaridades que ao mesmo tempo o aproximam e o afastam do gênero, talvez mereça um estudo como um dos marcos primordiais do romance épico Pós-moderno.

dentre outras obras — dentro dessa problemática da relação gênero épico e História, pois esta segunda manifestação do épico é construída diretamente sob referências históricas, em uma espécie de mitificação ou de transformação em passado absoluto de fatos que constituem o passado nacional, num movimento inverso ao que ocorre entre épica antiga e História. Esse aspecto característico da épica medieval se opõe diretamente aos pressupostos e implicações do passado épico/acabado acima delineados, pois parte do princípio de que a História é feita de acontecimentos reais que evoluem e progridem com o passar do tempo<sup>12</sup>, sendo que devem ficar preservados para a memória das gerações vindouras os feitos mais elevados dessa evolução e progresso.

Essa postura tem um motivo lógico de ser dentro de sua época histórica, pois a Idade Média é o período de gestação das identidades nacionais dos diversos povos do Ocidente. Por conseguinte, é natural que esses povos queiram dar um caráter mítico e elevado (a épica é, juntamente com a tragédia e a poesia lírica, um gênero considerado elevado por todos os críticos e teóricos da literatura desde Aristóteles) às “origens” de sua cultura. Essa perspectiva também coloca em cheque as

---

<sup>12</sup> Somente no século XX, com o advento da Nova História, esses pressupostos serão revistos e contestados.

características do épico ora listadas por Bakhtin, principalmente no que tange à primeira, o passado épico/absoluto, condição *sine qua non* das demais, definida pelo mestre de Orel como “absoluto e perfeito”, “fechado como um círculo, e dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído”, uma vez que é a “única fonte e origem de tudo que é bom para os tempos futuros”, algo “separado das épocas posteriores por uma fronteira impenetrável”, que “se mantém e se desvela somente na forma de uma lenda nacional” (1998, p. 407 – 408).

A épica medieval volta o seu olhar para um passado que é “real” (partindo-se, novamente, de um pressuposto teórico, para fins didáticos, de que o *real* existe) e em boa parte das vezes recente, para construir e sedimentar as origens do presente, sempre em progressão para um futuro que se pretende cada vez melhor, mas ainda assim resultante de um passado arquitetado como grandioso. Uma das implicações desse paradigma é que o texto ficcional ganha o estatuto de documento histórico, o que chega às raias do oxímoro, muito mais antitético do que uma antítese propriamente dita. Outra dessas implicações é que, em última instância, dentro desse engendramento teórico, a épica medieval então manipula os fatos históricos para torná-los dignos de serem rememorados e, com isso, servirem de exemplo para um futuro

promissor, mitificando e, portanto, (re)construindo o passado — falsificando-o, por assim dizer, e deste modo deturpando o compromisso científico da História com a “verdade” (partindo-se, uma vez mais, de um pressuposto teórico de que existe alguma *verdade*) dos fatos. Sob essa perspectiva, os principais construtores das Máquinas do Mundo literárias — Dante, Camões, Borges e Drummond — seriam ao mesmo tempo historiadores, falsários e heresiarcas.

Observe-se que tanto a épica antiga quanto a épica medieval não resolvem e nem mesmo dão subsídios para possíveis soluções da aporética e ao mesmo tempo suplementar<sup>13</sup> relação entre literatura e História, espinha dorsal das reflexões até aqui desenvolvidas, permanecendo ambas em eterno suspense em suas gêneses. Ao contrário, nesse movimento de ser “origem” da História, como se propõe a épica antiga; e de ficcionalizar a História, proposta da épica medieval, o que vem à tona é o eterno e fulcral problema da mimesis ou, mais precisamente, o estatuto do real e do ficcional, a mais antiga de todas as

---

<sup>13</sup> No pensamento derridiano, a *aporia* é o impasse de significação que ocorre quando dois conceitos que, teoricamente, se opõem ou se contradizem não se destroem quando confrontados. Antes, porém, permanecem em suspense, existindo um *vazio* entre eles (ao qual Derrida dará muitos nomes, sendo *hymen* talvez o mais acessível) que só pode ser explicado pela dinâmica do *suplemento*, ou seja, algo que “reúne em si as características de substituto da presença [...] e as características da adição produtiva [...]” (SISCAR, 2003, p. 153).

problemáticas teóricas tanto da literatura quanto da História.

Para não adentrar em detalhes dessa problemática, o que desviaria para veredas outras os objetivos deste ensaio, basta se ter em mente que tanto o texto literário quanto o texto/documento histórico são *representações* do “real”, logo não são o “real” — visto que o “real” é, em termos científicos e filosóficos, apenas uma das possibilidades de apreensão da existência, a possibilidade delimitada pela visão<sup>14</sup> e, em consequência, pela interpretação dada pela mente ao visível. Literatura e História são, dessa forma, construtos de linguagem, peças discursivas, sempre interpretações de algo, e nunca o algo em si, mas ainda assim tudo que é possível dizer e saber sobre o algo. *Textos* ou, na leitura de Barbara Johnson do pensamento de Roland

<sup>14</sup> A moderna teoria física do holograma (cf. HAWKING, 2000 e 2004), desdobramento do pensamento einsteiniano sobre a luz, leva a concluir que o estatuto da realidade, ou seja, o físico e essencialmente visível, é irreal, pois o que os olhos vêem é o *reflexo espelhado* (uma imagem distorcida) da luz que incide sobre o objeto, e não o objeto em si. Assim, só é possível, dentro desse pensamento, *ver* de fato o objeto em si na ausência de luz, ausência esta que, paradoxo dos paradoxos, impossibilita a visibilidade humana. O real, portanto, nada mais é do que um reflexo de uma realidade invisível que o ser humano só consegue apreender pela imaginação, já que só enxerga uma sobreposição de três (altura, largura e profundidade) das onze dimensões comprovadamente existentes pela Física Teórica. É por essa razão que toda a filosofia ocidental parte, sabiamente e muito antes das modernas teorias da Física, do fundamental conceito platônico do mundo das idéias (o mundo do sensível, que é inteligível sem ser visível) para tecer quaisquer sistemas de pensamento.

Barthes, um “*processo* infinito ao mesmo tempo de geração e subversão de sentidos” (1995, p. 40); ou ainda, nas palavras de Jacques Derrida, “‘*operação*’ textual, se assim se pode dizer, única e diferenciada, cujo movimento inacabado não se atribui qualquer começo absoluto e que, inteiramente consumada na leitura de outros textos, não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (2001, p. 9 – 10). A diferença entre uma e outra seria, então, o ponto de vista assumido por aqueles que as escrevem: um ponto de vista artístico, no caso da literatura; ou um ponto de vista científico, no caso da História. Mas, em última análise, tanto uma quanto a outra são duas formas de conhecimento de uma mesma coisa, o ser humano, logo ambas levam aos mesmos lugares por caminhos diferentes e a problemática do que é o real e do que é o ficcional permanece ainda sem solução.

Retomando-se as discussões sobre o épico, algo que se destaca no gênero como um todo é a inexistência de relações diretas com o tempo presente (apesar da possibilidade de determinar esse presente). No universo da épica, ou o presente já foi escrito, como quer a épica antiga, portanto ele é virtualmente passado; ou o presente não tem importância, como quer a épica medieval, visto que o olhar para o passado e a consequente (re)construção deste objetiva buscar um futuro melhor. Essa

característica do gênero é também apontada, e longamente discutida, por Bakhtin:

A época contemporânea enquanto tal, ou seja, enquanto conserva o seu aspecto de atualidade viva, não pode [...] servir de objeto de representação dos gêneros elevados. A atualidade da época é uma atualidade de nível “inferior” em comparação com o passado épico. Menos que tudo ela pode atuar como ponto de partida para a interpretação e avaliação literárias. [...]. O presente é algo transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo e nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. (1998, p. 411).

Se o tempo presente jamais pode servir de matéria para a épica justamente por ser *transitório e fluente, sem começo e sem fim*, o que se opõe de maneira cabal ao estatuto crucial de mundo “fechado como um círculo”, onde “tudo está integralmente pronto e concluído” (BAKHTIN, 1998, p. 408), que é a essência do universo épico; então o gênero está absolutamente desconectado dos contextos históricos contemporâneos primeiramente pelo seu caráter estático, o que o coloca na contramão do princípio positivista de *progresso* (o *movimento* é pressuposto desse princípio) que define a Modernidade; e em segundo lugar pelo seu universo fechado e

acabado em si mesmo, que entra em conflito direto com a cultura do *sempre já* ou, em outras palavras, com a “visão indiferenciada do mundo no presente” (JAMESON, 1985, p. 23) que caracteriza e fundamenta a Pós-modernidade.

De fato, a épica desaparece na Modernidade. Possivelmente, o último dos grandes poemas épicos ocidentais, que articula aspectos da épica antiga e da épica medieval, é o **Paraíso Perdido**, poema de Milton escrito e publicado no século XVII. Mas a obra-prima miltônica é repleta de particularidades que a distanciam do épico sem, no entanto, desarticular ou destruir o gênero: ao mesmo tempo em que se estrutura e tem como influência direta e marcada **A Eneida**, a obra dialoga com a **Bíblia**, com **Beowulf** e com **A Divina Comédia**; é toda escrita em verso branco e tem um anti-herói (Satã) como herói. Isso a coloca totalmente à parte na história do gênero épico e na linha das prováveis “origens” do romance épico Pós-moderno, ou poderia se pensar em uma terceira manifestação do épico, uma épica moderna, que teria na obra de Milton sua primeira manifestação e, por conseguinte, abarcaria obras como **Jerusalem** (1804 – 1820), de Blake; o **Fausto** (1808 – 1832), de Goethe; e os longos poemas românticos ingleses [**The Ballad of the Ancient Mariner** (1798), de Coleridge; **Hyperion**

(1819), de Keats; **Prometheus Unbound** (1820), de Shelley; **Don Juan** (1821), de Byron; dentre outros]. Contudo, uma categorização deste último tipo ainda carece de aprofundamento teórico que a sustente, apesar do monumental estudo de Harold Bloom<sup>15</sup> sobre os referidos poetas e obras, que já dá a entender que é possível pensar em uma épica moderna. Todavia, o estudo de Bloom não trata da épica, e sim da questão da influência poética.

No que tange à Pós-modernidade, como foi mencionado na introdução, tem-se nesse momento histórico um *revival* do épico, algo absolutamente paradoxal em si, exceto pelo fato do *paradoxo* ser uma das definições dos tempos atuais. Tanto o desaparecimento da épica na Modernidade quanto seu ressurgimento na Pós-modernidade têm um motivo em comum: a ascensão e desenvolvimento do romance, o gênero que revolucionou a literatura a partir do século XVIII e que tem como uma de suas características essenciais os “elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer” (BAKHTIN, 1998, p. 417).

O romance vai surgir e se desenvolver em um contexto histórico de profundas transformações do mundo ocidental. Partindo-

se do já clássico estudo de Ian Watt sobre o assunto — **A Ascensão do Romance [The Rise of the Novel]** (1957) —, que identifica o surgimento do novo gênero na Inglaterra do século XVIII e aponta como seus fundadores Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding; tem-se que o romance é contemporâneo da ascensão da burguesia e do Capitalismo, do Iluminismo, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Todo esse universo de mudanças sócio-políticas e econômicas influenciaram diretamente seu aparecimento, bem como sua forma e os conteúdos de que trata.

Tido (ironicamente?) por Hegel como a epopéia burguesa por excelência, o romance é produto do contexto histórico que o originou, um contexto em que as verdades absolutas e a concepção cartesiana do ser humano como uno entraram em franca decadência para dar lugar, posteriormente, a sólidos que se desmancham no ar assim que vêm à tona e personalidades fragmentadas. Logo, o romance não tem nenhuma unicidade, que é característica fundamental dos gêneros literários elevados; e sua matéria não é um passado absoluto, cíclico e fechado em si mesmo, a matéria-prima da épica. Em termos formais, o romance é um híbrido feito, como o ser criado por Frankenstein na obra homônima de Mary Shelley, de retalhos dos outros gêneros literários — épica, lírica,

<sup>15</sup> A assim denominada *Tetralogia da Influência*, composta pelos livros **A Angústia da Influência** (1973), **Um Mapa da Desleitura** (1975), **Cabala e Crítica** (1975) e **Poesia e Repressão** (1976).

dramática, sátira menipéia, novela de cavalaria, autos religiosos, tragédia, comédia etc. Nas palavras de Bakhtin, “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (1998, p. 399).

É essa peculiaridade tão especial, definidora da própria essência do gênero romance, que faz a épica desaparecer e reaparecer: desaparecer porque absorvida, *parodiada*, por ele, gênero outro, diferente de todo e qualquer *modus* literário que o precedeu, mas que a acolhe e leva às últimas conseqüências o ato de narrar, uma de suas características mais importantes (a épica sempre conta uma história, e contar é *narrar*); e reaparecer justamente porque a épica é um dos retalhos que compõem o romance, logo ela permanece viva, ainda que transformada, no seio do novo gênero e, dada a essencial ligação do romance com o seu contexto de produção (sociedade, autores e leitores), sempre que o espírito do tempo — o contexto histórico — solicitar, a épica ou quaisquer dos outros gêneros parodiados voltará a predominar sobre os demais no universo romanesco.

A matéria do romance é o presente, o hoje, o agora. Ele está, ao contrário da épica,

total e diretamente conectado com o seu contexto histórico, portanto com a sociedade e a cultura onde é produzido e com o universo individual dos seus autores e, principalmente, leitores. A relação do romance com seu contexto é tamanha que pode ser definida como simbiótica: a sociedade, a cultura e o público leitor determinam sua forma e seu conteúdo e, conseqüentemente, formatam o seu autor a ponto mesmo de tornar o ato de escrever matéria para a própria ficção [a meta-textualidade, da qual um bom exemplo seria **O Nome da Rosa** (1980), de Umberto Eco]; ao mesmo tempo em que o romance define a sociedade e a cultura onde é produzido e formata o seu leitor também ao ponto de ficcionalizar o próprio ato de ler [como em **Madame Bovary** (1857), por exemplo]. Por essa razão é que o gênero romanesco apresenta outras duas características fundamentais: o realismo e o individualismo.

Estando o romance em permanente conexão com o tempo presente, ele só pode ser realista — diferentemente da épica, que lida com o passado absoluto e, por isso, é mítica por natureza —, ou seja, seu autor está sempre em busca de ser o mais fiel possível à realidade contextual através dos mecanismos ficcionais de representação do “real” (“real” este que já é uma representação, frise-se). Mas esse realismo do romance vai muito além

do tema/conteúdo e atinge a forma do gênero, caracterizando a sua própria estrutura enquanto construto narrativo e ficcional: narrador, personagens, espaço, tempo e enredo são arquitetados de tal forma que criam a ilusão de realidade, como se o que é dito no texto fosse, de fato, *real*. Nas palavras de Ian Watt, o realismo do romance “não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (1990, p. 13).

Esse realismo da forma (que em certos momentos pode vir a se confundir e/ou se tornar o “real”<sup>16</sup>) articulador do romance está intimamente ligado a uma outra de suas características fundamentais, qual seja o individualismo. Diferentemente da épica, onde se encontram os mitos que fundam uma nação, portanto trata-se de um gênero que narra feitos coletivos e se dirige a uma coletividade; o romance apresenta, representa e/ou exalta sempre uma experiência individual — a experiência do (anti)herói romanescos —, que é a experiência burguesa por excelência. Com o fim da convivência coletiva que caracterizava os feudos

medievais e o advento das cidades, da burguesia como nova classe social e do Capitalismo como nova ordem político-econômica, o individualismo passou a reger a vida humana no mesmo período em que surge o romance. Perenemente conectado com o presente, o novo gênero já nasce sob a égide da valorização da experiência pessoal, “a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 1990, p. 15).

Assim, no seu hibridismo, na sua permanente conexão com o presente, no seu realismo e no seu individualismo o romance está diretamente ligado ao sempre novo, à novidade, à perpétua renovação e, conseqüentemente, evolução: “Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (1998, p. 398), disse Bakhtin, quase duzentos anos depois do seu surgimento. Forma e conteúdo romanescos são, por isso mesmo, infixos, podendo assumir quaisquer dos *modus* literários — e mesmo das demais manifestações artísticas (pintura, escultura, música, cinema etc.) — existentes ou ainda a existir. Mais do que isso, podendo remodelar esses *modus*, até recriá-los de maneira outra, absolutamente nova, mas sempre refletindo o espírito do seu tempo, que é o presente: “Em toda a história do romance desenrola-se uma parodização sistemática ou um travestimento das

---

<sup>16</sup> Casos em que enredos romanescos são tomados por “reais” não são incomuns: é fato conhecido o caos causado por Orson Welles, em 30 de outubro de 1938, quando este leu um trecho de **A Guerra dos Mundos** [**The War of the Worlds**] (1898), de H. G. Wells, em um programa de rádio nos Estados Unidos. A grande maioria das pessoas que ouviram o programa acreditou que o que estava sendo lido por Welles era verdade, o que causou pânico generalizado em várias localidades do país.

principais variantes de gênero, predominantes ou em voga naquela época, e que tendem a se banalizar” (BAKHTIN, 1998, p. 400). Daí as infinitas nomenclaturas dadas para classificar os diversos tipos de romance, nomenclaturas estas que identificam os gêneros ou as características dos gêneros parodiados pela forma romanesca: romance histórico, romance epistolar, romance romântico, romance gótico, romance de ficção científica etc.

No contexto da Pós-modernidade, todo esse poder de adaptação, de mimetização e de recriação inerentes ao gênero romance — poder utilizado ou não com finalidade crítica — foi potencializado pela cultura do *sempre já* e do simulacro, em que as noções de “origem”, “real” e “verdade” se perderam em um multiverso de referências e possibilidades que se entrecruzam, se interpenetram e se afastam mutuamente. Portanto, a relação íntima com o presente, que dava ao romance o *link* com o espírito do tempo que o produz, o que, em última análise, permitia ao gênero ser também um documento que detinha, ainda que de maneira ficcionalizada, o registro histórico de uma época (e neste aspecto mantém parentesco direto com a épica medieval nos termos em que esta foi acima abordada); perdeu-se totalmente, pois o *sempre já* e o simulacro anulam qualquer possibilidade de distanciamento crítico [distanciamento de quê se só há uma *visão*

*indiferenciada do mundo no presente?* Distanciamento do quê se só há simulacro, “efeito de imaginário escondendo que não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificial” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23)], essência de toda e qualquer forma de arte.

No avassalador diagnóstico de Fredric Jameson, “hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (2007, p. 201). É por toda essa problemática que só se pode falar ou pensar em *tendências* na Pós-modernidade, em “pode (não) ser”, “talvez” e “é e não é”, mas jamais em “é” ou “não é”, pois se está lidando com um terreno movediço, ardiloso e perigoso, capaz de ser e não ser qualquer coisa, a qualquer tempo e em qualquer lugar.

Quando se pensa no romance no contexto da Pós-modernidade, no *romance Pós-moderno*, há uma miríade de tendências que se descortinam aos olhos do observador: tendência ao fantástico, tendência ao cinematográfico, tendência ao gótico, tendência a desarticulação da linguagem e do significado, tendência ao silêncio e à não-escrita, tendência ao *kitsch* e ao *camp*, tendência à auto-ajuda, tendência à romantização da História, tendência ao épico,

dentre outras várias. Cada uma dessas tendências apresenta suas próprias particularidades e suas próprias razões de ser nesse contexto, o que ao mesmo tempo as diferencia umas das outras e mantém inacessível um vislumbre mais completo e definidor dos tempos atuais. O espírito do tempo da Pós-modernidade, sé é que existe, seria, então, *só fragmentos*, e nesses fragmentos o romance se perdeu e se debate na tentativa vã de se (re)encontrar novamente.

A tendência ao épico é o objeto de reflexões aqui. O romance Pós-moderno tem se voltado com certa freqüência ao gênero épico para compor seu tema/conteúdo e, o que chama mais atenção, sua forma. Resgatando em um único universo ficcional características pertencentes à épica e ao próprio romanesco, o que se poderia denominar *romance épico* não funde, não desarticula e nem desintegra um e/ou outro dos gêneros que o constituem. Antes, porém, permanece épica e romance ao mesmo tempo, em uma relação aporética e suplementar que poderia ser explicada, talvez, por uma tentativa (falha já em sua gênese) do sujeito Pós-moderno de resgatar algo de uno em sua identidade múltipla.

Em última análise, o romance épico dramatiza a busca (igualmente falha) por uma explicação de si mesmo empreendida pelo sujeito contemporâneo, “que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade,

seja em textos ou na realidade (que, de qualquer forma, ele trata como textos), mas que também deseja abrir os textos recebidos aos sofrimentos dele próprio, ou ao que chama de sofrimentos da história” (BLOOM, 1995, p. 16).

À maneira da épica, essa busca dá-se em um movimento de voltar-se o olhar para o passado tomando-o por exemplo cabal, rememorando-o, revisitando-o, revisando-o, e mesmo (re)construindo-o e/ou (re)inventando-o. Harold Bloom diria que se trata, portanto, de um movimento de *revisionismo* empreendido por esse sujeito, ou seja, um *rever (limitação)*, um *reestimar (substituição)* e um *redirecionar (representação)* (1995, p. 16). Mas a épica em si não é mais possível depois do advento do romance, logo essa busca só pode ser engendrada no e pelo universo romanesco. O parente mais próximo do épico dentre os diversos tipos de romance é o romance histórico, que, como a épica medieval, ficcionaliza a História e é, portanto, “um produto do nacionalismo romântico” (ANDERSON, 2007, p. 208).

Logo, o romance épico seria uma intersecção, uma imbricação de épica com romance histórico, o que por si só não é absolutamente estranho — ainda que permaneça paradoxal em razão do notório comprometimento do romance histórico com a “realidade”, especialmente nas instâncias

narrativas do espaço, do tempo e da personagem —, visto que, segundo Perry Anderson, “o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais” (2007, p. 205), definição que está na linha dos desdobramentos do pensamento de Georg Lukács<sup>17</sup> (de quem tanto Anderson quanto Bakhtin e Watt são tributários) sobre os gêneros épico e romance em geral e sobre o romance histórico em particular. Para Lukács,

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade do mundo é dada e a vida não é mais dada de modo evidente, para a qual o sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

Talvez as reflexões teóricas aqui tecidas sobre épica, romance, romance épico e romance histórico fiquem mais elásticas e forjado um exemplo que as articule

<sup>17</sup> Lukács, como se sabe, foi um dos grandes críticos do romance e o maior teórico do romance histórico.

objetivamente. **O Senhor dos Anéis**, de Tolkien, é o exemplo escolhido por ser, dentro da ficção em língua inglesa, certamente o primeiro romance épico, conseqüentemente o definidor das características principais que serão recorrentes nos desenvolvimentos posteriores de tal tipologia romanesca.

## 2. O SENHOR DOS ANÉIS: ARQUÉTIPO DO ROMANCE ÉPICO.

Tomando-se por ponto de partida as três características constitutivas da épica elencadas por Bakhtin, pode-se partir do pressuposto teórico inicial de que **O Senhor dos Anéis** é um épico, pois apresenta um passado absoluto, ou seja, um passado atemporal, mítico por assim dizer; expressa a lenda nacional — no caso, as lendas nórdicas, germânicas, celtas e anglo-saxônicas que estão na base da formação do povo e da cultura dos ingleses —; e seu mundo é absolutamente isolado do tempo presente, seja este presente o contexto histórico da Primeira e Segunda Guerras Mundiais em que Tolkien viveu e escreveu, seja o presente do leitor da obra. No prefácio do autor ao livro, ele afirma categoricamente que “não é verdadeiro, embora seja naturalmente atraente, quando as vidas de um autor e de um crítico se justapõem, supor que os movimentos do pensamento e os eventos das épocas comuns a

ambos tenham sido necessariamente as influências mais poderosas” (2001, p. XV).

O universo da obra-prima tolkieniana é, portanto, cíclico e fechado em si mesmo, tendo sido assim pensado e construído pelo seu autor. A Terra-média — o nome desse universo, tradução direta do nórdico antigo para *Midgard*, o mundo dos humanos na cosmologia dos nove mundos da mitologia nórdica — conta, inclusive, com o mito de sua gênese narrado à maneira do **Gênesis** bíblico em **O Silmarillion** (1977), a obra que explica a cosmogonia de Arda (o nome do mundo onde se situa a Terra-média); revela os nomes dos seus criadores, como a criaram e o que, exatamente, criaram; e apresenta todos os fatos e detalhes precedentes que resultaram na Guerra do Anel narrada em **O Senhor dos Anéis**.

Da mesma forma que **A Ilíada**, o universo ficcional criado por Tolkien gira em torno de um “roubo”: enquanto o “rapto” de Helena (que todos os conhecedores do filo mitológico dos Atridas sabem se tratar de algo consentido pela própria personagem) é o fato que dá início a toda a ação narrada no primeiro texto da literatura ocidental; o “roubo” do Um Anel perpetrado por Bilbo Bolseiro à criatura Gollum/Sméagol em **O**

**Hobbit**<sup>18</sup> (1937) é o fato que inicia os acontecimentos da Guerra do Anel. No entanto, a diferença crucial entre **A Ilíada** e **O Senhor dos Anéis** neste ponto específico é que, enquanto no poema homérico tem-se a narração das conseqüências do roubo (a ira de Aquiles e a Guerra de Tróia); no épico tolkieniano tem-se, além da narração das conseqüências do roubo (que claramente não é um assunto ao que o narrador atribui grande importância), a narração do que foi feito com o objeto roubado e, principalmente, do que ocorreu com aqueles que tiveram contato direto com esse objeto.

Sob esta perspectiva, as atenções principais da narrativa de **O Senhor dos Anéis** recaem nos feitos de um grupo muito restrito de personagens (os membros da Sociedade do Anel, que intitula a primeira parte da obra) e, dentre estas, mais precisamente sobre Frodo Bolseiro, a

---

<sup>18</sup> **O Hobbit**, a primeira obra publicada por Tolkien, consensualmente tido como o início de **O Senhor dos Anéis**, narra a história de como Bilbo Bolseiro, tio de Frodo Bolseiro (a personagem mais importante da obra-prima de Tolkien), encontra o Anel de Poder na caverna de Gollum/Sméagol. O Anel de Poder pertencia a Gollum/Sméagol e Bilbo acaba sabendo disso depois de tê-lo tomado para si e de ter sido tomado pelo objeto (que tem poderes sobrenaturais imensos, dentre eles o de escolher o seu proprietário). No capítulo mais importante de **O Hobbit**, “Adivinhas no escuro”, Bilbo engana Gollum/Sméagol no jogo de adivinhas e fica com o Um Anel, o que pode ser lido como um “roubo”. A obra, no entanto, é um texto infantil, um conto de fadas moderno em que personagens como o mago Gandalf, soturno e sumamente importante em **O Senhor dos Anéis**, estão tipificadas e mesmo comicizadas ao gosto das crianças.

personagem que herda o Um Anel de Bilbo e que, mais tarde, propõe-se de livre e espontânea vontade a levar o objeto até a Montanha da Perdição, lugar onde Sauron (o maligno Senhor dos Anéis do título) o forjou e único lugar onde pode ser destruído. O grande problema, no entanto, é que esse lugar fica próximo de Baradûr, a morada do próprio Sauron. Isso imprime à narrativa a focalização de um trajeto individual, uma das características fundamentais do romance.

A figura do herói — que no mundo épico é uma alegoria do espírito nacional — em **O Senhor dos Anéis** é, assim, a do herói romanesco, sujeito em conflito consigo próprio e com os demais sujeitos que o cercam. Frodo, ao começar a usar o Um Anel e ser consumido por este, começa a ter sua personalidade desarticulada e a entrar em conflito com seu fiel companheiro, Sam Gamgi (cf. **As Duas Torres**). Nessa linha de reflexão, a criatura Gollum, outrora um hobbit chamado Sméagol que foi totalmente corrompido pelo Anel de Poder no decorrer dos quinhentos anos que o usou, é uma prolepse do que Frodo vai se tornar se decidir ficar com o objeto<sup>19</sup>, o grande impasse (destruí-lo ou não) que a personagem terá que enfrentar em **O Retorno do Rei**. Dessa

forma, Gollum/Sméagol é um duplo de Frodo e vice-versa.

Todavia, Gollum/Sméagol, personagem cuja complexidade se compara apenas a Tom Bombadil, por si só tem um distúrbio de personalidade: na maior parte do tempo é o ser ardiloso que se auto-denomina Gollum e tem por único objetivo recuperar o Um Anel que lhe foi roubado; porém, em dados momentos, Gollum dá lugar a Sméagol, uma tênue chama da boa personalidade de hobbit que ainda restou em seu ser e que entra em conflito constantemente com o maléfico Gollum. O duplo de Frodo é, portanto, um *doppelgänger*, também um duplo em si.

A questão do herói em **O Senhor dos Anéis**, portanto, é mais complexa do que dá a entender à primeira vista. Como até aqui discutido, tem-se um herói romanesco (anti-herói por excelência, herança do **Quixote** e da picaresca espanhola que, no caso da obra máxima de Tolkien, detém ainda alguns aspectos malignos que o ligam ao Satã miltônico) inserido em uma épica aparentemente aos moldes clássicos do gênero. Contudo, um olhar mais abrangente sobre a obra revela que esse herói romanesco não pode ser caracterizado única e exclusivamente na figura individual/subjetiva de Frodo, pois Frodo nunca está sozinho no decorrer de toda a trama e, dado aos complexos movimentos de focalização

<sup>19</sup> Outro dos poderes do Um Anel: impossibilitar o seu proprietário de desfazer-se dele, ou seja, o Anel torna-se parte de quem o usa.

realizados pelo narrador (que a partir de **As Duas Torres** narra sob quatro perspectivas diferentes: as aventuras de Frodo e Sam, que vão se entrecruzar com as de Gollum/Sméagol, com o humano Faramir, com a terrível aranha Laracna e com o próprio Sauron; as lutas de Aragorn, Legolas e Gimli junto dos Rohirrim para conter o grande exército de Saruman, o mago traidor; as inesperadas atuações de Gandalf, o cerne da magia e da estratégia que rege toda a narrativa desde **O Hobbit**; e as peripécias dos hobbits Merry e Pippin junto do *ent* Barbárvore na Floresta Fangorn, na Torre de Orthanc e na cidade de Minas Tirith), tem-se que o hobbit não é o único herói da obra, ainda que seja o mais importante.

Essa problemática toma forma nos capítulos “O Conselho de Elrond” e “O Anel vai para o Sul” de **A Sociedade do Anel**, capítulos seminais da primeira parte da obra, pois neles é decidido o destino do Anel de Poder e quem serão os responsáveis por esse destino. “A Comitativa do Anel deverá ser composta de Nove; e os Nove Andantes devem ser colocados contra os Nove Cavaleiros, que são maus” (TOLKIEN, 2001, p. 287), diz Elrond, o meio-elfo senhor de Valfenda, a Frodo. Os nove<sup>20</sup> componentes da

Sociedade do Anel, conseqüentemente os nove heróis da história, são as seguintes personagens: Legolas, o elfo; Gimli, o anão; Gandalf, o mago; Aragorn e Boromir, da raça dos homens; e Frodo, Sam, Merry e Pippin, os hobbits.

Assim, a figura do herói, na obra-prima de Tolkien, é uma instância fragmentada em nove partes, em que cada parte tem uma função seminal para que ocorra o desfecho da trama ao final de **O Retorno do Rei**. Mesmo quando uma das partes é morta — Boromir, morto pelas criaturas de Saruman ao final de **A Sociedade do Anel** —, esta é restituída por uma de valor equivalente ou maior — no caso, Faramir, seu irmão, que conduzirá Frodo e Sam para fora da cidade de Osgiliath, evitando assim que o Anel de Poder vá parar nas mãos gananciosas do Regente de Gondor, pai dos dois irmãos.

Essa fragmentação desvela três aspectos cruciais da obra, aspectos estes que sustentam sua forma e seu conteúdo e que, juntos das implicações referentes ao tomar-se esse universo criado por Tolkien como romance histórico, as quais serão apontadas em momento posterior; compõem a estruturação épica e romanesca que permitem

---

heróis da narrativa; nove também são os Nazgûl, os Cavaleiros do Anel que estão sob julgo de Sauron; nove foram os anéis feitos pelo próprio Sauron para os homens mortais; a própria Terra-média é, na mitologia nórdica onde está sua origem, um dos nove mundos da existência sustentados pela árvore Yggdrasil.

---

<sup>20</sup> Nove é um dos números cabalísticos (a trindade perfeita e inexorável, três vezes o trino) que rege **O Senhor dos Anéis** sob vários aspectos: nove são os

denominar **O Senhor dos Anéis** um romance épico e que, nas demais obras representantes do gênero (algumas delas listadas na introdução deste ensaio), vão se repetir de modo a se tornar uma característica definidora do gênero, elevando então a obra máxima de Tolkien ao posto de arquétipo — ao menos no que tange às literaturas em língua inglesa — dessa tendência contemporânea do retorno da épica do universo do romance.

O primeiro desses aspectos, característica recorrente da literatura Pós-moderna, é revelar as bases inter(extra)textuais sobre as quais a obra se assenta, ou seja, os andaimes usados para construí-la. Tolkien o faz ao compor seus múltiplos heróis com um número muito maior de criaturas fantásticas do que homens: elfo, anão, mago e hobbit. Exceção ao hobbit, criação do próprio autor, as demais figuras pertencem ao folclore e à literatura dos antigos povos nórdicos e germânicos que serviram de bases para a elaboração do universo ficcional de **O Senhor dos Anéis**; e estão também na base, como já dito, da cultura do povo inglês.

Dessa forma, elfos e anões são personagens recorrentes nos mitos desses povos, marcadamente nas duas **Eddas**<sup>21</sup>, na

---

<sup>21</sup> As **Eddas** são o maior conjunto de textos antigos islandeses. São divididas em dois volumes distintos: a **Edda Poética** (c. X d.C.), de recolha e compilação

**Völsunga Saga**<sup>22</sup> e no ciclo do **Anel dos Nibelungos**<sup>23</sup>, certamente de onde Tolkien emprestou a idéia do anel amaldiçoado, de poder inimaginável, que carrega em si a maldade e a destruição. A personagem do mago pertence aos mitos celtas e encontra na figura de Merlin, o tutor do jovem rei Arthur, seu grande arquétipo. Em **O Senhor dos Anéis**, no entanto, Tolkien fundiu em Gandalf a figura de Merlin e a figura de Väinämöinen, o herói-mago de **O Kalevala** — poema épico finlandês<sup>24</sup>, recolhido de tradições orais somente no século XVII, mas possivelmente de origem muito anterior ao **Beowulf** (sec. X)

---

anônima, em forma de verso; e a **Edda em Prosa** (c. 1220), compilação de Snorri Sturluson em forma de prosa.

<sup>22</sup> A mais importante das sagas islandesas. Recolhida e composta em prosa, de autoria anônima, por volta do século XIII.

<sup>23</sup> Compilado possivelmente na Idade Média, o ciclo do Anel dos Nibelungos constitui-se do desenvolvimento de uma família de mitos germânicos em torno do roubo do anel mágico forjado pelo anão Alberich. Esse ciclo faz parte de **A Canção dos Nibelungos [Das Nibelungenlied]**, poema épico germânico datado possivelmente dos séculos V ou VI, que tem como veio principal a morte do herói Siegfried e a conseqüente vingança de sua amada Kriemhild. Foi imortalizado no conjunto de quatro óperas compostas por Richard Wagner e por ele batizadas de **O Anel dos Nibelungos (O Ouro do Reno, As Valquírias, Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses)**.

<sup>24</sup> A ligação do universo tolkieniano com a cultura finlandesa vai muito além de composições de personagens — Tom Bombadil, a mais complexa e controversa personagem de **O Senhor dos Anéis**, também foi inspirado em Väinämöinen e, ao mesmo tempo, na misteriosa figura de **Rumpelstiltskin**, do conto de fadas homônimo dos irmãos Grimm; Saruman, cujo principal poder é a voz, é também uma clara alusão ao herói-mago finlandês. A língua élfica, especialmente o alto-élfico numenorianiano (falado por Elrond e Galadriel, por exemplo), foi criada por Tolkien com a sonoridade da língua finlandesa.

anglo-saxônico — que utiliza o canto para realizar seus feitiços (vale lembrar que Gandalf usa o canto para se comunicar com Scadufax, o indomável Senhor dos Cavalos, em **As Duas Torres**).

O segundo aspecto diz respeito à fragmentação do sujeito e tem na figura inovadora do hobbit sua marca principal. Em **O Senhor dos Anéis** os destinos de toda a Terra-média estão essencialmente nas mãos de um hobbit (mas não *apenas* em suas mãos, como procurou-se demonstrar acima), criatura de estatura mediana que ama “a paz e a tranqüilidade e uma boa terra lavrada” e ainda habita (segundo o quer Tolkien, é claro) “o Noroeste do Velho Mundo, a Leste do Mar” (TOLKIEN, 2001, p. 1 e 3), ou seja, as Ilhas Britânicas, de acordo com essas coordenadas geográficas.

Dos vários hobbits mencionados na trama, três deles são os mais importantes: Bilbo, Frodo e Gollum/Sméagol. Um ponto em comum une essas três personagens: todos tiveram contato prolongado com o maligno Anel de Poder. Esse contato resultou em profundas transformações de suas personalidades, que se tornaram cindidas. Bilbo, um hobbit bom e tranqüilo, desenvolveu um lado mal que o levou a tentar tirar o Anel de Frodo em Valfenda; Gollum/Sméagol, o mais profundamente afetado dos três, desenvolveu uma dupla

personalidade; e Frodo, já no início de **O Retorno de Rei**, começa a chamar o Um Anel de *precioso* (palavra também usada por Gollum/Sméagol para se referir ao objeto) e, por pouco, não desiste de destruí-lo já dentro da Montanha da Perdição.

Esse poder de fragmentar a personalidade de quem o possui, característica mais marcante do Anel, resulta do fato do próprio objeto ser um fragmento: o fragmento da personalidade de Sauron, o Senhor do Escuro, que ao forjá-lo colocou parte de si na sua composição. É por isso que toda a trama de **O Senhor dos Anéis** gira em torno do Um Anel: o lado do bem quer destruí-lo para que Sauron não consiga recuperar sua fisicalidade, presente no objeto, visto que depois de Isildur ter-lhe arrancado o Anel em outros tempos ele se tornou uma sombra que, no momento em que transcorre a narrativa da obra, materializou-se em um grande olho que tudo vê e controla. Assim, os três hobbits de personalidade cindida refletem a cisão do Senhor dos Anéis, a força maligna que, junto da benigna, move a trama.

Os heróis e o vilão, portanto, são compilações de fragmentos macros (a figura do herói fragmentada em nove partes, como já visto; a figura do vilão fragmentada em duas partes e mais as nove representadas pelos Nazgûl, que são, em última instância, seus desdobramentos) e micros (os heróis

principais de personalidades cindidas) de sujeitos, fragmentos que só perderam sua unicidade porque ela nunca existiu e, portanto, só explicam sua existência pela sua própria condição de fragmento.

Esse tratamento Pós-moderno do herói romanesco em **O Senhor dos Anéis** torna-se mais complexo quando se volta um olhar mais acurado ao grupo dos homens, representado na Sociedade do Anel por Boromir e, essencial e principalmente, por Aragorn. Aragorn é de linhagem nobre — Isildur, aquele que arrancou o Um Anel da mão de Sauron na primeira Guerra do Anel, é seu antepassado direto — e legítimo herdeiro do trono do reino de Gondor, o maior e mais poderoso dos reinos da Terra-média. Ele é o único que, por direito, pode brandir a espada Narsil (a arma usada pelo seu antepassado para arrancar o Anel de Sauron e que, dado a esse grande feito, *foi estilhaçada em vários fragmentos*<sup>25</sup>), reforjada pelos elfos e rebatizada como Andúril (*Chama do Oeste*, no dialeto Sindarin da língua élfica); e pode cobrar a traição perpetrada ao mesmo Isildur pelos homens de Ered Nimrais, que foram amaldiçoados por este e se tornaram espíritos que assombram as cavernas da montanha Dwimorberg.

Aragorn é o herói épico da narrativa. Sua linhagem demonstra isso e também sua postura durante toda a trama. Justo, grande guerreiro, exemplo a ser seguido, sua personagem é uma alegoria do que há de melhor na raça dos homens da Terra-média, portanto sua figura representa uma coletividade social, cultural e histórica. Como todo grande herói épico, seu grande poder e importância só são revelados no momento em que desce ao Mundo dos Mortos e dele consegue sair ileso. É o que ocorre em **O Retorno do Rei** — o rei do título é o próprio Aragorn, que assumirá o trono e a coroa de Gondor depois da queda definitiva de Sauron —, quando o herói adentra o Dwimorberg, a montanha assombrada, reino da escuridão e dos fantasmas dos amaldiçoados, portanto alegoria do Mundo dos Mortos; e cobra a traição destes diante da Pedra de Erech, ao que é atendido. Assim Aragorn, remetendo ao que faz Ulisses no canto onze de **A Odisséia** e ao que faz Jasão na **Argonáutica** (ao ceifar o campo dos mortos de Eétes, por ele mesmo semeado com os dentes do dragão que guardava o Velo de Ouro), exerce poder sobre os mortos, algo que o torna superior ao próprio Aquiles (apesar deste ter sido banhado por sua mãe nas águas do Estige, o que o tornou imortal não fosse o calcanhar por onde foi segurado, que não recebeu a proteção das águas do rio).

---

<sup>25</sup> Em clara metáfora, portanto, da composição da figura do herói da trama.

A personagem Aragorn é diretamente baseada e composta aos moldes de dois grandes heróis épicos: Siegfried, o grande herói nórdico-germânico, portador de Balmung (a espada de Odin, deus supremo dos nórdicos) e imortal depois de ter-se banhado no sangue do dragão Fafnir (mas, como Aquiles, ele também tinha um ponto fraco: um local nas costas onde, antes do banho de sangue, caíra uma folha de freixo). A única diferença fundamental entre Siegfried e Aragorn reside no fato de que o segundo é mortal; e Beowulf, o herói godo/anglo-saxão, cuja viagem ao mundo dos mortos (a caverna marítima onde residem Grendel e sua mãe) é muito semelhante à realizada por Aragorn às entranhas do Dwimorberg. A única diferença entre Beowulf e Aragorn reside no fato de que o primeiro é falastrão e orgulhoso (mas ainda assim herói), enquanto o segundo só fala quando necessário e é metódico e preciso em suas ações. Esse diálogo do herói épico de **O Senhor dos Anéis** com outros heróis épicos das diversas culturas e literaturas ocidentais — que dá-se claramente em uma relação de complementaridade entre personagens e obras — também revela os andaimes que estruturam a obra-prima de Tolkien e remete, desse modo, ao primeiro aspecto apontado como decorrência da fragmentação da figura do herói.

Ante todos os pontos elencados, o épico Aragorn tem uma importância tão grande quanto a tributada ao romanesco Frodo e, por conseguinte, aos demais. Contudo, isso revela uma nova aporia (também suplemento) da obra, visto que Aragorn é ainda parte constitutiva e indissociável dos nove fragmentos que compõe a figuração do herói em **O Senhor dos Anéis**. Logo, tem-se convivendo sob uma mesma égide (a figura/personagem do herói, no caso múltipla), em relação harmônica e não-fundida (paradoxalmente distinta, portanto), os fortes e supostamente discrepantes gêneros épico e romanesco, arregimentando assim o que foi chamado, em momento acima, *romance épico* (que poderia perfeitamente ser também denominado *epopéia romanesca*).

A leitura de **O Senhor dos Anéis** como romance épico, aqui incorrida apenas introdutoriamente (o que deixa ainda muitas arestas a serem lapidadas tanto sobre o ora entendido como romance épico, quanto sobre a condição arquetípica do gênero representada pela obra-prima de Tolkien nas considerações empreendida), talvez fique um pouco mais sedimentada se for amalgamada a tal classificação as implicações de se ler a obra também como um romance histórico, um pressuposto inerente e suplementar às reflexões teóricas desenvolvidas.

Dentro da definição de romance histórico dada por Perry Anderson (calcada no pensamento de Lukács, como visto no primeiro capítulo), qual seja a de que “o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais” (2007, p. 205), pode-se pensar **O Senhor dos Anéis** dentro deste subgênero a partir de duas perspectivas que se interpenetram simbioticamente.

A primeira delas constitui um dos méritos da dissertação de mestrado de Lúcia Lima Polachini — *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado* (UNESP – IBILCE, 1984) —, provavelmente o primeiro trabalho acadêmico a se debruçar sobre a obra máxima de Tolkien no Brasil, que conclui que o objetivo de Tolkien ao criar **O Senhor dos Anéis** e todo o universo fantástico que o envolve foi “criar uma mitologia para o povo inglês que os ligue aos antigos deuses celtas e nórdicos, dando-lhes uma herança divina” (1984, f. 24). Ou seja, à maneira da épica medieval, mas com uma perspectiva de épica antiga, Tolkien voltou seu acurado olhar de filólogo e pesquisador para o passado cultural do povo inglês com o intuito de recriar miticamente esse passado, dando a ele, então, um caráter elevado e grandioso.

No entanto, diferentemente da mesma épica medieval modelo desse intuito do autor, que ficcionalizava fatos e personagens documentadamente históricos para engrandecê-los e, com isso, criar uma identidade nacional de origem elevada; Tolkien ficcionalizou um passado ficcional, composto apenas por textos literários (os andaimos acima mencionados — e uma variedade enorme de outros não mencionados — que estruturam a trama de **O Senhor dos Anéis** e das outras obras do autor), sem nenhum documento ou fato histórico que o comprove minimamente, em um movimento marcadamente Pós-moderno de *inventar as origens* para, em última instância, demonstrar que *não há origens*, mas apenas interpretações do mito da origem, considerações sobre o apagamento do *Grama, Texto*.

Em suma, o que Tolkien faz em **O Senhor dos Anéis** é erigir uma obra metaficcional em sua concepção *formal* de obra. Mais ainda: uma metaficção que se pretende “origem” elevada e atemporal, cíclica e fechada sobre si mesma (épica antiga por excelência), da História do povo inglês sem, no entanto, o distanciamento crítico inerente à concepção de metaficção historiográfica que assumiria um autor Pós-moderno. A metaficção tolkieniana é, dessa forma, não apenas uma ficção das “origens”

do passado histórico do povo inglês, mas também uma aceitação tácita e sem nenhuma problematização da completa ficcionalidade dessas “origens”, ou seja, de que a “história é o nosso referencial perdido, isto é, o nosso mito” (BAUDRILLARD, 1991, p. 59), portanto as “origens” são pressuposta e simplesmente *só-Textos*, na mais acurada linha do pensamento filosófico pós-estruturalista.

Isso explica e dá pleno sentido à afirmação do autor, no prefácio de **O Senhor dos Anéis**, de que

O livro não é nem alegórico e nem se refere a fatos contemporâneos. Conforme a história se desenvolvia, foi criando raízes (no passado) e lançou ramos inesperados: mas seu tema principal foi definido no início pela inevitável escolha do Anel como o elo entre este livro e *O Hobbit*. O capítulo crucial, “A sombra do passado” [segundo capítulo de **A Sociedade do Anel**], é uma das partes mais antigas do conto. Foi escrito muito antes que o prenúncio de 1939 [a subida de Hitler ao governo alemão, em 30 de janeiro de 1933] se tornasse uma ameaça de desastre inevitável, e desse ponto a história teria sido desenvolvida essencialmente na mesma linha, mesmo que o desastre tivesse sido evitado. Suas fontes são coisas que já estavam presentes na mente muito antes, ou em alguns casos já escritas, e pouco ou nada foi modificado pela

guerra que começou em 1939 ou suas seqüelas. (TOLKIEN, 2001, p. XV).

Tal afirmação foi uma resposta aos contemporâneos de Tolkien que insistiam em dizer que **O Senhor dos Anéis** era uma alegoria da Primeira e/ou da Segunda Guerra Mundial. Contudo, Fernando Pessoa há muito já ensinou que o poeta é um fingidor por natureza, e ao falar em *poeta* o mestre português está se referindo ao *autor*, uma *função* (cf. FOUCAULT, 1992) de qualquer texto. Assim, as palavras de Tolkien permanecem em suspenso, passíveis de desconfiança, e uma leitura da sua obra máxima à luz dos fatos históricos de sua época pode ser muito produtiva [a batalha dos campos de Pelenor, a grande batalha que encerra **O Senhor dos Anéis**, é muito semelhante à batalha do Dia D (iniciada com a invasão da Normandia em 06 de junho de 1944), talvez a maior das batalhas da Segunda Guerra Mundial].

A segunda perspectiva que possibilita ler **O Senhor dos Anéis** também como romance histórico, inerente a esta primeira e seu desdobramento reflexivo, é o fato de que o tema/enredo da obra-prima tolkieniana é basicamente o relato *histórico*, documental portanto, dos acontecimentos finais da Terceira Era da Terra-média na perspectiva dos hobbits. Recorrendo ao clichê do editor,

mas de maneira bem menos técnica que Camilo Castelo Branco em **Coração, Cabeça e Estômago** (1862) ou Umberto Eco em **O Nome da Rosa**; Tolkien assim inicia o prólogo de sua obra mais importante:

Em grande parte, este livro trata de hobbits, e através de suas páginas o leitor pode descobrir muito da personalidade deles e um pouco de sua história. Informações adicionais podem ser obtidas na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*. Essa história originou-se dos primeiros capítulos do Livro Vermelho, escritos pelo próprio Bilbo, o primeiro hobbit a se tornar famoso no mundo todo, e chamado por ele de *Lá e de Volta Outra Vez*, porque relatavam a sua viagem para o Leste e sua volta: uma aventura que mais tarde envolveria todos os hobbits nos grandes acontecimentos daquela Era relatados aqui. (2001, p. 1).

Ante tais palavras, tem-se que toda a trama apresentada diante do leitor foi extraída e compilada de um outro livro, o Livro Vermelho escrito por Bilbo, livro este obviamente fictício {a menos que ele seja comparado a **The Red Book of Hergest** [**O Livro Vermelho de Hergest**] (c. XIV ou XV), o livro onde está o **Mabinogion** (sec. XIX), principal compilação de textos celtas,

mas isso é assunto para outra reflexão}. No entanto, no decorrer da trama tanto de **O Hobbit** quanto de **O Senhor dos Anéis** Bilbo *está escrevendo* esse livro, chegando mesmo a falar sobre ele e ler algumas de suas passagens para diversas personagens das duas obras. Em Valfenda, Bilbo o entrega inacabado a Frodo (que mais tarde vai concluí-lo e entregá-lo a Sam, no final da obra, para que este o continue). Dessa forma, os relatos narrados na obra-prima de Tolkien já estão escritos no exato momento em que são relatados, o que gera um *mise en abîme* infinito, pois o dentro (o Livro Vermelho) e o fora (**O Hobbit** e **O Senhor dos Anéis**) são espelhos a refletir-se mutuamente. História e literatura, portanto, se imbricam e perdem suas fronteiras nesse movimento do autor.

A matéria narrada em **O Senhor dos Anéis** nada mais é do que a trama cronologicamente organizada de toda uma “transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos [os hobbits], cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais [as transformações trazidas pela Guerra do Anel]” (ANDERSON, 2007, p. 205). Os acontecimentos de toda uma era histórica culminam no que é relatado no decorrer da obra. Contudo, ao final de **O Retorno do Rei**, Gandalf diz que “chegaram os dias do Rei” ao coroar Aragorn em Gondor, e o narrador

decreta “o término da Terceira Era do mundo, entrando na nova era” (TOLKIEN, 2001, p. 1026 – 1027), que ficará então conhecida como a Era dos Homens, ou seja, o início da História ou o momento imediatamente posterior e decorrente do épico passado absoluto, que constitui então **O Senhor dos Anéis**.

A grande questão que se impõe, assim, é que a narrativa histórica que é a obra máxima de Tolkien [parte mais importante de uma narrativa histórica ainda maior, composta também por **O Silmarillion**, por **O Hobbit** e pelos textos dos **Contos Inacabados** (1980)] documenta com rigor quase obsessivo — inclusive com um longo apêndice que traz anais de governantes, listas de nomes de reis e as datas de seus respectivos reinados, árvores genealógicas, mapas, estudos lingüísticos e o elenco dos fatos históricos principais, datados, de cada uma das três Eras de Arda — acontecimentos fictícios ocorridos em um universo fictício, uma miríade de fatos reais que só são reais no universo ficcional da obra, trazidos à tona (publicados) em um mundo (o mundos dos leitores) que se autodenomina “real”.

**O Senhor dos Anéis** é, com toda a problemática suscitada por tal afirmação, um *romance histórico de um mundo fictício*. Em última (e discutível) instância, algo alienígena ou de outra dimensão que, estranhamente, tem

alguma similaridade ou algo a dizer sobre o que o Ocidente chama ainda confortavelmente de “real” [não é à toa que Lúcia Lima Polachini dedica algumas páginas de seu já mencionado estudo à problematização da obra máxima de Tolkien como ficção científica (1984, f. 10 – 13)]; e isso coloca em cheque o estatuto do romance histórico que, por ser um espaço de confluência entre literatura (ficção) e História (fato), comporta necessariamente (ainda que de maneira problemática) um compromisso com o “real”, mesmo que para criticá-lo; o estatuto ficcional da literatura e o estatuto factual/documental da História e, evidentemente, o estatuto de *verdade* do “real”. Como consequência, isso tudo coloca **O Senhor dos Anéis** na linha de vanguarda das tendências da literatura Pós-moderna, exemplo cabal do arguto, porém inquietante, diagnóstico de Fredric Jameson de que “hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (2007, p. 201).

Caberia perguntar, então, ante as palavras do crítico norte-americano e como encerramento das reflexões e considerações aqui tecidas, qual verdade histórica é abordada na obra-prima de Tolkien. Duas respostas parecem possíveis dentro do que foi

ora discutido. Uma, dada pelo próprio narrador da obra no primeiro parágrafo do prólogo, já foi citada e é muito simples e objetiva: “Em grande parte, este livro trata de hobbits, e através de suas páginas o leitor pode descobrir muito da personalidade deles e um pouco de sua história” (TOLKIEN, 2001, p. 1). A outra, sugerida no primeiro capítulo deste trabalho, é a condição do sujeito Pós-moderno, tão bem sintetizada nas palavras de Harold Bloom: aquele sujeito “que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade, seja em textos ou na realidade (que, de qualquer forma, ele trata como textos), mas que também deseja abrir os textos recebidos aos sofrimentos dele próprio, ou ao que chama de sofrimentos da história” (1995, p. 16).

INSTITUTO FEDERAL DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
SÃO PAULO

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi apresentado nos dois capítulos anteriores — o primeiro, uma discussão teórica sobre os gêneros épico e romance e sobre o subgênero romance histórico no contexto da Pós-modernidade; o segundo, algumas considerações introdutória em torno de **O Senhor dos Anéis** dentro das perspectivas expostas no primeiro —, o objetivo proposto na introdução parece ter sido atingido, qual seja o de problematizar e refletir momentaneamente sobre a paradoxal ocorrência do retorno da épica no romance no momento singular da Pós-modernidade, o que resulta, dentro dos aspectos teóricos ora desenvolvidos, na emergência do que se pode denominar *romance épico*, subgênero que apresenta uma convivência simbiótica, formal-conteudística, entre épico e romanesco e se imbrica com o romance histórico, outro subgênero romanesco.

Aprofundamentos teóricos e críticos vários, bem como uma exegese mais acurada e minuciosa da malha textual de **O Senhor dos Anéis**, poderiam resultar em um panorama mais adequado de reflexão sobre o romance épico, mas tempo e espaço não permitem, no momento, tais desdobramentos e desenvolvimentos, uma vez que é muito vasto o pensamento sobre a épica, sobre o romance e sobre a Pós-modernidade; e mais

vasto ainda o universo ficcional criado por Tolkien.

Contudo, um desdobramento premente e suplementar, mesmo pressuposto, na problematização anteriormente desenvolvida sobre a figura do herói, seria uma análise dessa figura fragmentada à luz da Psicanálise junguiana, marcadamente na linha desenvolvida por Joseph Campbell em **O Herói de Mil Faces**. Um outro desdobramento — este menos claro, mas ainda assim perceptível — das reflexões ora desenvolvidas seria também uma análise, desta vez à luz do pensamento de Walter Benjamin, sobre a instância do narrador, que em diversos momentos se posiciona como se estivesse contando histórias para o leitor, ao modo do narrador pressuposto dos contos de fadas.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. Trajetos de Uma Forma Literária. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 77, p. 205 – 220, mar. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. Da Obra ao Texto. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O Que É Um Autor?* Lisboa: Vega, 1992.

HAWKING, Stephen. *Uma Breve História do Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Universo Numa Casca de Noz*. São Paulo: Arx, 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16 – 26, jun. 1985.

\_\_\_\_\_. O Romance Histórico Ainda É Possível? *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 77, p. 185 – 203, mar. 2007.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

POLACHINI, Lúcia Lima. *O Senhor dos Anéis: Estrutura e Significado*. 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto.

SISCAR, Marcos. A Desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária*. Maringá: Editora da UEM, 2003.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Trad. Lenita M. R. Estives e Almiro Piseta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\* \* \*