

A CRIAÇÃO DO MUNDO DE TOLKIEN: A QUESTÃO DO ESCAPISMO EM TORNO D'A MÚSICA DOS AINUR

HOFF, Patrícia Cristine¹

Universidade Federal de Pelotas

VOLCATO, José Carlos Marques²

Universidade Federal de Pelotas

¹Graduanda do Curso de Letras – Português e Inglês e Respectivas Literaturas da UFPel; integrante do Projeto de Pesquisa “Literaturas de Língua Inglesa e Intertextualidade: Shakespeare e outros”, coordenado pelo Prof. Dr. José Carlos Marques Volcato; paty_hoff@hotmail.com

²Doutor em Letras, Professor de Língua e Literatura Inglesa na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Estrangeiras da UFPel; coordenador do Projeto de Pesquisa “Literaturas de Língua Inglesa e Intertextualidade: Shakespeare e outros”; zaeca1@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Durante quase toda a sua vida, J. R. R. Tolkien empenhou-se na composição das obras que descrevem seu mundo secundário¹ e nele se passam. O *Silmarillion*, obra principal na opinião do autor, contudo, não foi publicado em vida, pois o perfeccionismo de Tolkien não permitiu que concluísse essa que pode ser considerada a mais complexa e sombria de suas produções. Apontado popularmente como o “pai” da Literatura Fantástica Moderna, recuperando fortemente a fantasia e o conto de fadas na produção literária em pleno século XX – período ávido pelo pensamento racionalista e perturbado por duas grandes guerras, com as quais Tolkien esteve pessoalmente ligado –, o autor foi acusado por alguns, entretanto, de ser adepto da “literatura escapista”. Tal ideia foi defendida pelo crítico norte-americano Edmund Wilson, em 15 de abril de 1956, no jornal *The Nation*, a respeito d’*O Senhor dos Anéis*, para quem os leitores de Tolkien são aqueles que “têm um apetite vitalício por lixo juvenil” (WILSON, 1959, *apud* KYRMSE, 2003, p. 136).

A noção do escapismo vem exatamente dessa associação entre o “infantil” e o desejo de fantasiar, de “escapar da realidade”, o que remete ao pensamento de que “escritor e leitor de tais obras não são maduros ou fortes o suficiente para encarar o mundo real” (SCULL; HAMMOND, 2006, p. 264). O que fez (e faz, ainda hoje, embora em menor intensidade) com que críticos como Wilson atacassem a obra de Tolkien com tal acusação pode ser explicado por, no mínimo, dois fatores. Primeiramente, a simples menção do “mito” pode causar grande rejeição por parte das pessoas acostumadas a pensar no molde racionalista, influenciadas pelo pensamento iluminista, que tomam qualquer representação fantástica como algo irracional e inexato, e por isso “confundem, de forma obtusa e até mal-intencionada, a Fantasia com o Sonho, no qual não existe Arte” (TOLKIEN, 2006, p. 60). Como um segundo fator está a própria “inovação” das primeiras obras tolkienianas publicadas (*O Hobbit* em 1937, *O*

¹ Em *Sobre histórias de fadas*, Tolkien diz que “as histórias de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino (...), o reino ou estado no qual as fadas existem.” (p. 15). Esse lugar se constitui em “um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele [o autor] relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro.” (p. 48).

Senhor dos Anéis em 1954-5), pois os críticos não tinham – pelo menos não na literatura contemporânea ao autor – com o que compará-lo na época, o que resultou em certa incompreensão e, conseqüentemente, na rejeição. Além disso, tal crítica pareceu não assimilar o fato, já consagrado na literatura (principalmente a partir do movimento modernista no século XX), de que a realidade pode ser ilustrada de várias formas, tanto pelo realismo explícito quanto pela metáfora, pela alegoria, pelo símbolo ou, ainda, pelo mito. O que Tolkien criou foi precisamente uma mitologia própria, uma mitologia inglesa, que o autor, um dos grandes estudiosos da língua e tradição anglo-saxã, sabia que era de todo carente se comparada à mitologia grega, latina ou nórdica, sendo que essa última teve grande contribuição ao seu próprio trabalho como criador.

Desse ataque de escrever sob o anseio do escapismo, Tolkien defende-se dizendo que os críticos usam o termo “escapista” de maneira equivocada, pois confundem “o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor” (TOLKIEN, 2006, p. 75). Essa última, sim, é o abandono da realidade, o tornar-se alheio ao mundo, ao passo que o Escape do Prisioneiro é compreensível e até necessário, para que possamos enxergar melhor “de fora” a realidade à nossa volta.

Por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. (ibidem).

O uso da fantasia na literatura serve ainda para tornar mais forte o pacto entre autor e leitor, pois, olhando para aquele universo mágico, “o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades” (CANDIDO, 2007, p. 36).

2 METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

O presente trabalho, resultado parcial de um projeto em fase de desenvolvimento, foi realizado a partir da leitura de diversas fontes, as quais comportam obras do autor e bases teóricas sobre produção literária e fantasia. Em linhas gerais, esse trabalho segue a definição freudiana do *escritor criativo*, aquele que “cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada” (FREUD, 2006, p. 77), e busca debater a questão do escapismo em torno da literatura fantástica a partir da obra que representa a origem do mito tolkieniano, *A Música dos Ainur*.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

O *Silmarillion*, publicado em 1977, quatro anos depois da morte de Tolkien, uniu-se às demais obras tolkienianas já consagradas pelo público e pela crítica. Não arbitrariamente, esse livro é comumente considerado pelos leitores a “Bíblia élfica” da Terra-média, visto que se podem observar diálogos e semelhanças entre esse texto e a *Bíblia Sagrada*. Tolkien, conhecidamente católico, expõe sua obra como uma “sub” criação (CARPENTER, 2006, p. 182) “porque opera e existe abaixo da criação de Deus” (CALDAS, 2003, p. 150). Assim, ao saber que seu papel como autor é o de ser subcriativo, Tolkien tem de

criar, à luz da criação divina, o seu Mundo Secundário do *início*, e, por isso, no primeiro “livro” (como nos livros bíblicos) d’O *Silmarillion*, *A Música dos Ainur*, o autor relata a cosmogonia de sua mitologia. Nessa pequena obra, que antecede o próprio *Silmarillion* (enquanto a História dos Elfos e das Silmarillis), Tolkien propõe um mito de criação do mundo, o qual é designado por um ser supremo, dono de todo o conhecimento – ou Deus, alegoricamente:

Havia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. Ele criou primeiro os Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento, e eles lhe faziam companhia antes que tudo o mais fosse criado. (TOLKIEN, 2009, p. 3)

Foi então que os Ainur, ou os Valar² (os Poderes do Mundo) entoaram uma música divina, quando ainda nada havia forma. Cantaram o tema poderoso indicado por Ilúvatar e, com as melodias em perfeita harmonia, transcendendo a audição, “as moradas de Ilúvatar encheram-se até transbordar; e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e este não estava mais vazio” (TOLKIEN, 2009, p. 4). Os Ainur eram em número de sete, e cada um era responsável por uma força do universo, que demonstraram seus poderes através dos seus próprios pensamentos enquanto cantavam a Música Magnífica (TOLKIEN, 2009, p. 3) para criar tudo o que existe. Depois de Arda, (a Terra) criada, o livro O *Silmarillion* segue com o surgimento dos Primogênitos, os Elfos e, muito tempo depois, dos Sucessores, os Homens, ambos Filhos de Ilúvatar³, que encenaram alianças entre si e guerras com Melkor⁴ durante a Primeira Era do mundo de Tolkien.

A existência dessa cosmogonia se mostra muito importante para a sustentação imaginativa do mito tolkieniano, pois ajuda na confecção de uma espécie de “realidade secundária”, necessária ao leitor que deseja penetrar naquele Mundo Secundário. Desta forma, embora muito pouco se mencione sobre os primórdios de Arda durante as aventuras da *Comitiva do Anel* nas páginas d’O *Senhor dos Anéis* – a obra de maior alcance do autor –, somente através do entendimento do “processo histórico” (enquanto movimento temporal) iniciado com a cosmogonia d’O *Silmarillion* é que o leitor compreende e visualiza melhor os acontecimentos e a atuação dos personagens descritos nos livros que contemplam os tempos posteriores à obra de origem.

Não obstante a crítica de ser uma literatura escapista venha se dissolvendo com a melhor recepção e entendimento da obra de Tolkien, O *Silmarillion* – embora publicado quatro décadas depois do primeiro livro lançado, O *Hobbit* (1937), pois, cronologicamente, aquela é a primeira obra a abordar os temas da Terra-média – está propenso a ser recebido ainda mais negativamente por críticos que defendem a questão do escapismo como fio condutor da criação de Tolkien. Os críticos e os leitores desconfiados da fantasia literária leem *A Música dos Ainur* demasiadamente surpresos, pois, primeiramente, o leitor se depara com uma (outra) teoria de criação e, depois, trata-se de uma cosmogonia musical, presente em apenas algumas teorias de criação ocidentais. Tolkien, ao escrever um mito de criação e que, além disso, baseia-se na entoação de uma grande música dos deuses, inventa, à luz de mitologias seculares, uma

² Espíritos “de elevada ordem angelical” (CARPENTER, 2006, p. 187), que não são adorados como Ilúvatar (Deus), tal como acontece com o culto prestado pelos católicos a anjos e santos.

³ Referidos n’O *Silmarillion* tais como os “filhos de Deus” na *Bíblia*.

⁴ O mais poderoso dentre os Valar que, tomado de inveja pelo poder de Ilúvatar, tornou-se maligno e passou a ser chamado de Morgoth, “o Sinistro Inimigo do Mundo” (TOLKIEN, 2009, p. 23). Notavelmente, figura semelhante à de Lúcifer, o arcanjo caído, depois chamado Satanás.

representação totalmente alternativa – e, por isso, altamente fantasiosa –, do mundo real, pois, embora o autor negue que sua obra seja meramente uma alegoria da realidade (CARPENTER, 2006, p. 211) – o que lhe tira todo o caráter inventivo e criador –, inegavelmente o escritor fantástico “gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real” (FREUD, 2006, p. 77), pois é isso que lhe confere a verossimilhança no ato de fantasiar, gerando um “sentimento de verdade” (CANDIDO, 2007, p. 40) que somente os mais bem trabalhados contos de fadas conseguem projetar.

4 CONCLUSÕES

A acusação do escapismo surge à tona com muita facilidade quando a fantasia se propõe a criar um universo onde a magia, a imortalidade e a personificação do bem e do mal se fazem presentes. Tal rejeição para com o fantástico se torna ainda mais intensa quando mesmo a origem desse universo é outra, cujo surgimento não corresponde a nenhuma das teorias de criação aceitas pelas crenças humanas ao redor do mundo. Certamente, certas críticas ao molde da fantasia literária são reflexos apenas de uma sociedade acostumada a pensar de maneira racional e objetiva, visto que o equívoco maior está em se considerar tudo o que é fantasia uma “tolice” ou “inutilidade”. No âmbito da literatura, enquanto arte de livre expressão, a tentativa de invalidar uma obra fantástica sob a insinuação de esta ser absolutamente irreal figura num erro, já que “ninguém pensaria em chamar de falso um autêntico conto de fadas, apesar de o seu mundo imaginário corresponder muito menos à realidade empírica do que o de qualquer romance de entretenimento (CANDIDO, 2007, p. 12). Além disso, por mais transfigurada que pareça ao leitor, a realidade nunca deixa de ser, de qualquer maneira, o objetivo de um escritor fantástico:

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. (TOLKIEN, 2006, p. 131)

5 REFERÊNCIAS

- CALDAS, C. Religião e Literatura – reflexões sobre *O Silmarillion*. In **Ciências da Religião - História e Sociedade**. Ano 1, N. 1, 2003, pp. 135-156.
- CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARPENTER, H. **As Cartas de J. R. R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- FREUD, S. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneios. In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol 9. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 76-83.
- KYRMSE, R. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SCULL, C; HAMMOND, W. G. Escape. In **The J. R. R. Tolkien companion and guide: chronology**. London: Harper Collins, 2006, pp. 264-266.
- TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Sobre Histórias de Fadas**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.