

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

**Pseudotradução, Linguagem**  
**e Fantasia em *O Senhor dos Anéis*,**  
**de J. R. R. Tolkien**

**Princípios criativos da fantasia tolkieniana**

**DIRCILENE FERNANDES GONÇALVES**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E  
LITERÁRIOS EM INGLÊS PARA  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

São Paulo  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.





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

*A minha mãe, que se sentou no chão  
e, como brincadeira,  
apresentou-me as letras em cartões de papelão.*

## AGRADECIMENTOS

*"Um galo sozinho não tece a manhã." \**

À Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves por vários motivos:  
pelo trabalho de tradução, através do qual entrei em contato  
com a obra de Tolkien; pela orientação clara, sincera e carinhosa; pela confiança;  
pelo incentivo ao pensamento.

Ao Prof. Dr. Almiro Pisetta e ao Prof. Dr. John Milton,  
pelas preciosas observações em meu exame de qualificação, que ajudaram a definir  
o rumo deste trabalho.

À Profa. Dra. Lillian Filgueiras, da Universidade Federal do Espírito Santo, e aos  
Professores Julio César Santoyo, da Universidade de León, Espanha,  
e Gideon Toury, da Universidade de Tel Aviv, Israel,  
pela atenção e disposição ao me auxiliarem.

Ao amigo André,  
que me deu a passagem para a Terra-média ao emprestar-me seu exemplar de  
*O Senhor dos Anéis* antes mesmo de tê-lo lido.

Aos membros do GTG, o *Get Together Group*  
(apelido auto-atribuído do grupo de orientandos da Profa. Lenita): Kátia, Reinaldo e  
Solange – já merecidamente titulados – Zsuzsanna, Jerusa, Stela, Vera, Marly e Célia,  
pelo incentivo e apoio constantes.

A todos os amigos que, durante os últimos anos, suportaram meu surto tolkieniano com  
carinho, compreensão e paciência, incentivando e participando de meu entusiasmo.

Que o resultado deste trabalho possa demonstrar minha profunda gratidão.

---

\* João Cabral de Melo Neto, 1979.

*"A palavra, como se sabe, é um ser vivo."*

*(Victor Hugo)*

## RESUMO

Em mais de meio século desde a publicação do primeiro volume de *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, em 1954, a maioria das discussões sobre a construção ficcional tolkieniana tem se concentrado em sua fundamentação lingüística, ou seja, o fato, reafirmado diversas vezes pelo próprio Tolkien, de que a obra foi escrita para dar um mundo às línguas inventadas por ele. O ponto de partida desta pesquisa é a observação do trabalho lingüístico de Tolkien desde uma outra perspectiva: a da concepção da narrativa como tradução fictícia. Partindo de um estudo da pseudotradução dentro dos Estudos da Tradução, observamos como ela opera especificamente nessa obra, com o objetivo de demonstrar que ela é não só uma técnica, mas o princípio criativo da narrativa. Após analisarmos a ficção tradutória que serve como moldura para a narração dos eventos da estória, complementamos a pesquisa com um estudo da utilização da linguagem na construção da fantasia mitológica de Tolkien. Na somatória dessas duas operações, procuramos mostrar como o processo de encadeamento de uma ficção dentro de outra ficção é fundamental para a criação de uma obra no limiar da fantasia e da realidade.

**Palavras-chave:** Pseudotradução; Tradução Fictícia; Linguagem; Princípio Criativo; Fantasia.

## **ABSTRACT**

Throughout more than half a century since the publication of the first volume of J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*, in 1954, most discussions on the composition of Tolkien's fiction have concentrated on the fact that it is a fundamentally linguistic work; namely, the fact, sustained many times by Tolkien himself, that the narrative was created to give a world to the languages invented by the author. The starting point of this research is the observation of such linguistic composition from another perspective: the conception of the narrative as a fictitious translation. Setting about from a study of pseudotranslation inside Translation Studies, we examine how it operates specifically in this work, aiming at demonstrating that it is not merely a narrative technique, but the very creative principle of the narration. After the analysis of the translational fiction, which functions as a frame for the rendering of the events in the story, we present a further study on the use of language in the construction of Tolkien's mythological fantasy. Summing up these two operations, we aim at showing how the interlacing process of one fiction into another is fundamental for the creation of a work that dwells on the threshold of fantasy and reality.

**Key words:** Pseudotranslation; Fictitious Translation; Language; Creative Principle; Fantasy.

## SUMÁRIO\*

### Índice de abreviaturas

**Prefácio – O nome da rosa** 12

**Introdução** 20

### **Parte I – Pseudotradução: A Fantasia da Escrita**

#### **Capítulo 1 – Um olhar sobre a fantasia tolkieniana**

1.1. Breve nota sobre Fantasia, Mito e Linguagem..... 26

1.2. A Fantasia segundo Tolkien: "On Fairy Stories" e outros textos..... 34

#### **Capítulo 2 – *Traduttore – Creatore***

2.1. Fundamentação Teórica – Estudos da Tradução..... 47

2.1.1. A pseudotradução nos Estudos da Tradução..... 47

2.1.2. A tradução como processo metonímico..... 68

2.2. *O Senhor dos Anéis*: quando traduzir é criar..... 73

2.3. "Guide to the Names in *The Lord of the Rings*": manual do tradutor..... 78

#### **Capítulo 3 – A Saga da Tradução**

3.1. "On Translation": nota do tradutor..... 85

3.2. "*One Ring to rule them all*": a tradução como elo de ligação da narrativa..... 94

3.3. A presença do tradutor: marcas tradutórias na narrativa..... 116

### **Parte II – Linguagem: A Escrita da Fantasia**

#### **Capítulo 4 – A Babel Fantástica: A Palavra no princípio da criação**

4.1. Palavras sobre Tolkien..... 139

4.2. Palavras de Tolkien..... 146

4.3. Palavras em Tolkien..... 153

**Considerações finais** 214

**Bibliografia** 218

**Referências das epígrafes** 229

---

\* Os números das páginas foram modificados em relação à versão impressa para facilitar o acesso do usuário do arquivo eletrônico às seções do trabalho.

## **ABREVIATURAS DAS OBRAS DE TOLKIEN UTILIZADAS NAS REFERÊNCIAS DO TEXTO**

📖 Para efeito de referência no texto, as obras de Tolkien serão designadas pelas abreviaturas abaixo, seguidas dos números de página. Estão incluídas nesta lista as Cartas editadas e a Biografia escrita por Humphrey Carpenter. As referências completas são encontradas na Bibliografia, no final do trabalho.

LOTR	<i>The Lord of the Rings</i> , 2002
SDA	<i>O Senhor dos Anéis</i> , 2001a
BIO	<i>J. R. R. Tolkien: a Biography</i> , 1995
EW	English and Welsh, 1997c
GAWAIN	Sir Gawain and the Green Knight, 1997e
GILES	Farmer Giles of Ham, 1995b
GUIDE	Guide to the names in <i>The Lord of the Rings</i> , 1980
HOBBIT	<i>O Hobbit</i> , 2003
LEAF	Leaf by Niggle, 2001d
LETTERS	<i>The Letters of J. R. R. Tolkien</i> , 1995c
MONSTERS	Beowulf: The Monsters and the Critics, 1997f
MYTHO	Mythopoeia, 2001c
OFS	On Fairy-Stories, 2001b
OTB	On Translating Beowulf, 1997a
SILMARILLION a	<i>The Silmarillion</i> , 1999a
SILMARILLION b	<i>O Silmarillion</i> , 1999b
SMITH	Smith of Wootton Major, 1995a
SV	A Secret Vice, 1997b
TL	<i>Tree and Leaf</i> , 2001
VA	Valedictory Address to the University of Oxford, 1997d

**"Repassando os últimos trinta anos, ele acreditava poder dizer que sua disposição mais duradoura, apesar de muitas vezes encoberta ou reprimida, fora desde a infância o desejo de *voltar*. Caminhar no tempo, talvez, como os homens caminham em longas estradas; ou inspecioná-lo como os homens podem ver o mundo de uma montanha, ou a terra como mapa vívido debaixo de um dirigível. Mas, em qualquer caso, ver com olhos e ouvir com ouvidos: ver a situação de terras antigas e até mesmo esquecidas, contemplar homens antigos caminhando, e ouvir suas línguas como as falavam, nos dias antes dos dias, quando se ouviam idiomas de linhagem esquecida em reinos há muito caídos às margens do Atlântico."**

**(Alboin [personagem])**

## PREFÁCIO

### O nome da rosa<sup>1</sup>

*"The sense that ghosts cluster in old libraries is very strong"*<sup>2</sup>

Escolher *O Senhor dos Anéis* como objeto de um trabalho acadêmico é pisar num terreno minado.

Desde o lançamento da primeira parte, "A sociedade do Anel", em julho de 1954, a crítica sobre a obra de J. R. R. Tolkien tem se debatido numa polêmica que vai desde o culto quase religioso ao desdém absoluto. Somente essa contenda entre extremos tão paradoxais já seria matéria para uma longa argumentação.

Por que eleger uma obra de posição duvidosa quando se pode recorrer ao abrigo seguro de tantos clássicos, fontes inesgotáveis e sempre renováveis de material investigativo, não é, no entanto, um mistério insondável. Recorri a Italo Calvino (1993a) para verificar o que, numa opinião respeitável, é um clássico e, dentre as quatorze interessantes definições oferecidas, encontrei algumas que considerei válidas se aplicadas à obra em questão:

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.

É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> "A expressão 'o nome da rosa' foi usada na Idade Média significando o infinito poder das palavras. A rosa subsiste por seu nome, apenas: mesmo que não esteja presente e nem sequer exista." (ECO, 1983, [orelha])

<sup>2</sup> SHIPPEY, 2005, p. 33

<sup>3</sup> CALVINO, 1993a, p. 11; 12; 15

Seria, então, a saga de Tolkien um clássico? Desde as perspectivas acima, arrisco afirmar que sim. Ou, pelo menos, perguntar: por que não?

Calvino também alerta para o fato de que "as razões do fascínio de um livro (seus poderes de sedução que são bem diferentes de seu valor absoluto) são feitos de tantos elementos imponderáveis" e de que "talvez para explicar a adesão que um autor suscita em cada um de nós, ao invés de partir de grandes classificações gerais, é preciso partir de razões mais precisamente conexas com a arte de escrever" (p. 140; 248).

E é justamente a arte narrativa de Tolkien que nos instiga, para o bem ou para o mal.

Ler *O Senhor dos Anéis* não é tarefa fácil. Exige disposição. A estória é longa e cheia de detalhes, e facilmente pode levar à dispersão, depois à confusão e, finalmente, à desistência. No entanto, quando se vence a barreira do cansaço inicial e se é capturado pelo mundo da *Faërie* tolkieniana, embrenhar-se em sua realidade tão peculiar e, ao mesmo tempo, tão estranhamente familiar, aguça no espírito investigativo (ou será aventureiro?) o desejo de investigar o que leva um professor de um dos meios acadêmicos mais antigos, austeros e respeitados do ocidente, a "desviar-se" do caminho e seguir a trilha nada canônica da fantasia.

Os acadêmicos de Oxford, seus contemporâneos, torceram o nariz. Os críticos se dividiram. Os *hippies* o cultuaram. "Oxfordianos" e *hippies* à parte, a divisão da crítica parece sempre girar em torno da questão da validade da fantasia como literatura. A crítica inglesa Helen Kidd, em sua participação no documentário *J. R. R. Tolkien: Master of the Rings: o guia definitivo do mundo dos anéis* (2001), diz que um dos motivos pelos quais a fantasia não é considerada como arte é o fato de ela ter suas origens na tradição popular oral; além disso, a partir do século XIX, houve um movimento em direção à preferência pela literatura realista.

Em Tolkien é freqüente a alusão a obras que ele tinha como sua própria tradição, muitas anônimas, sem o "culto" a grandes obras ou autores; tradição essa vista por muitos modernistas da época como "literariamente bárbara" em termos lingüísticos (SHIPPEY, 2000, p. 314). Tolkien, que rechaça essa perspectiva literária,

afirma que todos os temas acabam mostrando certa trivialidade se observados despidos da arte lingüística que os transforma em poesia, e reconhece uma certa dificuldade da "intelectualidade" em admitir que temas como dragões e monstros possam despertar interesse no "leitor sério" (MONSTERS, 1997f). Italo Calvino também parece questionar essa posição em seu comentário sobre *Tirant lo Blanc* ao perguntar "qual será a sorte do mundo romanesco da cavalaria, quando o espírito analítico intervém para estabelecer os limites entre o reino do maravilhoso, o reino dos valores morais, o reino da realidade verossímil?" (1993a, p. 63).

Examinando-se as opiniões de Tolkien em seus escritos, cartas, depoimentos, biografia, percebe-se claramente que seu objetivo não era fazer "literatura" (na acepção acadêmica corrente na época), mas construir uma narrativa dentro dos parâmetros de uma visão sua; e seu olhar se voltava para o mito. C. S. Lewis, sobre cuja opinião recai uma certa suspeita, seja pela amizade, seja pelo compartilhamento de idéias, disse num breve ensaio sobre a fantasia tolkieniana<sup>4</sup> que a verdadeira qualidade do homem está refletida no mito, e que, ao criar um mundo mítico, Tolkien coloca isso no próprio personagem, em vez de delinear nuances de personalidade em "homens reais".

"But why," some ask, "why, if you have a serious comment to make on the real life of men, must you do it by talking about a phantasmagoric never-never-land of your own?" Because, I take it, one of the main things the author wants to say is that the real life of men is of that mythical and heroic quality. [...] The imagined beings have their insides on the outside; they are visible souls. And Man as a whole, Man pitted against the universe, have we seen him at all till we see that he is like a hero in a fairy-tale? (p. 15)

Não obstante, ao revisitar o mito na confecção de sua fantasia, Tolkien não o faz somente como uma retomada, colagem, imitação ou adaptação de antigas lendas e tradições. Sua porta para o passado mitológico se encontra exatamente em sua formação acadêmica: a filologia. Assim como a pesquisa filológica busca reconstruir as línguas, a fantasia de Tolkien busca reconstruir a história por trás das línguas.

---

<sup>4</sup> LEWIS, 1976e, p. 12-16

Tom Shippey usa seu próprio conhecimento filológico<sup>5</sup> para fazer uma abordagem da obra de Tolkien<sup>6</sup>. Primeiramente, ele destaca a íntima relação entre filologia e História, uma vez que se trabalha constantemente com manuscritos, muitas vezes documentos originais, não livros "sobre" determinada língua. Isso oferece ao pesquisador uma possibilidade maior de reconstrução da realidade provável. Segundo ele, a pesquisa filológica leva a uma consciência do presente como consequência do passado, como, por exemplo, a criação de cidades-estado a partir do distanciamento lingüístico ou a criação de mitos nacionais a partir de histórias esquecidas<sup>7</sup>. O estudo da língua mostra uma pista de uma realidade que um dia pode ter existido.

Em Tolkien, porém, Shippey nota uma combinação incomum de emoção e investigação. Ele cria a imagem de que, para Tolkien, as palavras não eram como blocos sólidos e delimitados, mas como pontas de estalactites, cujo maior interesse estava em ser parte de algo em desenvolvimento (2005, p. 32).

Tolkien tinha uma atração especial pelos espaços em branco na História, na literatura, na filologia. Como toda ciência que investiga o passado, a filologia permite revitalizar velhos poemas, complementando a História e também editar velhas histórias encontradas em línguas já desaparecidas; mas seu limite esbarra no fato de não haver falantes vivos, testemunhas que possam complementar as informações e confirmá-las como fato. São quando são criadas as chamadas palavras-asterisco<sup>8</sup>, ou seja, termos inferidos pela pesquisa filológica, cuja existência é provável, mas dos quais não há registro concreto.

Ao hábito de chegar a conclusões racionais sobre História, língua e crenças antigas pela investigação de textos antigos, que lhe permitiam validar a existência de uma palavra sem registro (\* –) porque consistente com outros fragmentos de uma civilização, Tolkien uniu a valorização do poder de sugestão na literatura, sua capacidade de apontar para o que está além, e desenvolveu uma "crença" na

---

<sup>5</sup> Shippey é filólogo e chegou a ocupar as mesmas cadeiras que Tolkien nas Universidades de Oxford e Leeds.

<sup>6</sup> SHIPPEY, 2000; 2005

<sup>7</sup> Vide a revitalização dos mitos celtas para a criação de uma identidade nacional na Irlanda.

<sup>8</sup> "Colocado antes de uma palavra o *asterisco* indica uma forma hipotética considerada como étimo de uma palavra da língua" (DUBOIS et alii, s.d.). O sinal foi proposto por August Schleicher na década de 1860 (SHIPPEY, 2005, p. 23).

existência possível de criaturas tidas como pura fantasia. Assim, ele cria uma espécie de realidade-asterisco, da qual não há registro, mas que bem poderia ter estado lá em algum lugar no passado.

A atração da fantasia de Tolkien é justamente a incerteza e o vislumbre de um mundo estranho que desafia a compreensão, repleto de espaços em branco e pontos obscuros, tal qual a reconstrução filológica e Histórica. Em sua ficção, ele acreditava não estar simplesmente criando, mas reconstruindo um mundo que poderia ter existido pelo menos no imaginário coletivo. Nesse mundo remoto, como no passado lingüístico e Histórico reconstruído, existem lacunas que não se podem preencher. E é justamente essa incompletude que garante a verossimilhança da Terra-média; sua plausibilidade é sustentada por sua incerteza.

Fascinados por esse rico imaginário, leitores cobravam do autor informações mais precisas sobre detalhes cotidianos não esclarecidos na narrativa. Entretanto o próprio Tolkien salienta o fato de que a saga é uma obra de ficção, e, como tal, não possui uma realidade completa, como ele explica na resposta à carta de um leitor que lhe pedia tais detalhes:

The tale is after all in the ultimate analysis a tale, a piece of literature intended to have literary effect, and not real history. That the device adopted, that of giving its setting an historical air or feeling, and (an illusion of?) three dimensions, is successful, seems shown by the fact that several correspondents have treated it in the same way – according to their different points of interest or knowledge: i. e. as if it were a report of 'real' times and places, which my ignorance or carelessness has misrepresented in places or failed to describe properly in others. Its economics, science, artefacts, religion, and philosophy are defective, or at least sketchy. (LETTERS, 153, p. 188)

Para o filólogo Tolkien, a riqueza poética da obra, sua potencialidade lingüística, era mais importante que a precisão. Era no passado remoto que ele encontrava essa atração poética especial; no heroísmo e na dor do passado representados nos mitos antigos, que exalam algo permanente e simbólico; elementos que ele reorganizou para compor uma mitologia que satisfizesse seu gosto pessoal. E

ele demonstra todo seu fascínio por esse passado numa passagem de uma palestra sobre *Sir Gawain and the Green Knight*<sup>9</sup>, na qual se refere a:

[...] the flavour, this atmosphere, this virtue that such rooted works have, and which compensates for the inevitable flaws and imperfect adjustments that must appear, when plots, motives, symbols, are rehandled and pressed into the service of the changed minds of later time, used for the expression of ideas quite different from those which produced them. (GAWAIN, 1977e, p. 72)

Na mesma palestra, uma observação que pode ser aplicada a sua própria construção ficcional: "Its a case of pouring new wine into old bottles, no doubt, and there are some inevitable cracks and leaks" (p. 90).

No entanto, a fantasia de Tolkien não se constitui apenas de revitalizar e reorganizar antigos mitos, colocá-los num cadinho com criaturas inventadas e fundi-los num passado imaginário. Trata-se também de retomar todo um modo de conceber e expressar a própria realidade, unindo forma e conteúdo, categorias expressivas e atitude perante a vida e o mundo; o resgate de uma possibilidade de passado através da linguagem.

Shippey chama a atenção para a insistência de Tolkien em afirmar que a base de sua obra é a "invenção" lingüística. Superficialmente – e ingenuamente – esse fato é lembrado sempre em referência às línguas inventadas pelo autor. Todavia, Shippey lembra que, como filólogo, Tolkien conhecia muito bem a etimologia da palavra "invenção", e jogava com ela: *invenção*, do latim, *invenire*: encontrar, descobrir.

Várias vezes Tolkien declara que durante a escritura de sua saga, os personagens apareciam vindos não se sabe de onde; de repente, estavam lá, completos, com sua história pessoal, e ele tinha que descobrir quem eram e qual seu papel nos acontecimentos. O mesmo ocorria com as línguas inventadas, que lhe davam constantemente a sensação de não estar inventando, mas relembrando.

---

<sup>9</sup> Poema de autoria desconhecida datado do final do século XIV.

Talvez seja essa a (ou uma) pedra de toque do fascínio exercido pela ficção de Tolkien. Não a proposta de uma obra literária, mas a simples expressão de um amor absoluto pelo poder da palavra: mítico, memorial, criador e criativo. O modo filológico de recriar a História; o olhar para o passado e tentar reconstruí-lo dentro dos limites alcançáveis, imaginando o que pode estar além, reconstituindo sua realidade-asterisco. Tolkien não mostra, vislumbra; assim como o homem no alto da torre de pedras:

A man inherited a field in which was an accumulation of old stone, part of an older hall. Of the old stone some had already been used in building the house in which he actually lived, not far from the old house of his fathers. Of the rest he took some and built a tower. But his friends coming perceived at once (without troubling to climb the steps) that these stones had formerly belonged to a more ancient building. So they pushed the tower over, with no little labour, in order to look for hidden carvings and inscriptions, or to discover whence the man's distant forefathers had obtained their building material. Some suspecting a deposit of coal under the soil began to dig for it, and forgot even the stones. They all said: 'This tower is most interesting.' But they also said (after pushing it over): 'What a muddle it is in!' And even the man's own descendants, who might have been expected to consider what he had been about, were heard to murmur: 'He is such an odd fellow! Why did not he restore the old house? He had no sense of proportion.' But from the top of that tower the man had been able to look out upon the sea. (MONSTERS, p. 7-8)

Para quem afirmava categoricamente não gostar de alegorias, esta, de cunhagem própria, cai como uma luva.



*Pseudotradução,  
Linguagem e  
Fantasia em  
O Senhor dos Anéis,  
de J. R. R. Tolkien*

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta uma análise da criação da narrativa de *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, a partir do ponto de vista da utilização da pseudotradução como técnica narrativa, escolhida pelo autor para a construção de uma obra original de ficção.

A idéia de explorar esse aspecto da obra surgiu após a leitura do texto "On Translation" (LOTR, 2002, p. 1107-1112), parte final do último dos apêndices (Apêndice F) que se seguem ao epílogo da narrativa. Nele, Tolkien argumenta, como já havia indicado no Prólogo, que a narrativa não é uma ficção originalmente criada por ele, mas uma tradução de livros e documentos antigos pertencentes a um passado tão remoto que já se perdeu dos registros históricos acessíveis em nosso tempo.

Nesse pequeno texto, o "tradutor" explica e justifica seus métodos de tradução e abre uma porta para a análise da construção da narrativa. Ao expor seu método tradutório, ele confere à ficção uma aura de historicidade, a qual muitas vezes faz o leitor se questionar sobre a possibilidade real do narrado – não como uma realidade factual, mas que poderia ter existido. A tradução fictícia se torna, desse modo, fator fundamental de verossimilhança.

Essa porta aberta convida a penetrar nos meandros da construção de uma narrativa peculiar, que segue pela trilha da fantasia e do mito, outros dois assuntos que mereceram a atenção de Tolkien literato e acadêmico.

Partindo da análise da pseudotradução como princípio gerador da narrativa, será observado como os inúmeros recursos tradutórios, aliados à criação de um universo lingüístico próprio, são utilizados pelo autor para criar uma estória no âmbito da literatura fantástica, a qual não é uma narrativa isolada, mas parte de uma mitologia fictícia que compõe grande parte de sua obra ficcional.

A fundamentação teórica sobre tradução utilizada se concentra nos estudos da pseudotradução, seu papel na literatura e na tradução ao longo da história e suas aplicações reconhecidas. A base dessa teoria é o trabalho de Gideon Toury, pesquisador que mais desenvolveu o tema dentro dos estudos da tradução. Ela será

complementada pelos trabalhos de outros estudiosos que reconheceram a importância da tradução fictícia e se dedicaram à sua análise.

Um outro ponto da teoria da tradução relevante à pesquisa desenvolvida é a questão da tradução como processo metonímico, investigada por Maria Tymoczko, cuja prática pode ser percebida claramente nas explicações metodológicas do "tradutor" em "On Translation", bem como em outro texto não ficcional de Tolkien, como será demonstrado durante a argumentação.

Ao embasamento teórico sobre tradução, foi necessário aliar uma consulta ampla acerca da obra de Tolkien; não somente sobre *O Senhor dos Anéis*, porém sobre todo o universo imaginário do autor no qual a narrativa se insere.

Para ter sobre Tolkien uma visão que ultrapassasse a mera aventura da fantasia, foi de fundamental importância a leitura de outras obras do próprio autor, tanto no âmbito da ficção quanto de sua produção acadêmica, suas cartas e sua biografia; pois seu vasto universo ficcional encerra muito mais que o gosto pela narrativa fantástica e pelo mito; é um projeto de vida, um caminho escolhido desde a juventude e percorrido persistentemente ao longo da vida: uma profissão de fé. Sem essa perspectiva, torna-se impossível qualquer análise do texto tolkieniano, por mais pontual e específica que seja.

Igualmente importante foi a consulta de literatura sobre a obra tolkieniana. Tendo esta suscitado ódios e paixões extremos, gerou uma produção bastante vasta e diversificada. Para este trabalho, foram consultados artigos, ensaios e documentários, produzidos ao longo dos cinquenta e três anos desde a publicação do primeiro volume, "A Sociedade do Anel", em 1954, os quais ponderam, analisam e comentam a obra e as reações provocadas por ela durante as cinco décadas desde o furor causado por sua aparição, recentemente reanimado pelos filmes de Peter Jackson.

Devido à multiplicidade de referências utilizadas por Tolkien, também foram necessárias consultas a materiais sobre as questões da literatura de fantasia, no âmbito da teoria e da crítica literária, e do mito nos campos da filosofia, da antropologia e da crítica, os quais, embora não constituam a parte central deste estudo, foram um apoio crucial para uma melhor compreensão do escopo da obra.

O fato de *O Senhor dos Anéis* ser uma pseudotradução não é novidade. O livro (bem como outros escritos ficcionais do autor) faz parte de algumas listas elaboradas por pesquisadores da pseudotradução, e esse aspecto já foi citado por vários estudiosos da obra de Tolkien (e percebido por vários curiosos). No entanto, não encontrei em meio ao material a que tive acesso, seja na área da tradução ou na da crítica tolkieniana, nenhum estudo aprofundado sobre como esse modo de concepção narrativa influenciou na criação e no resultado da obra.

Os estudos sobre Tolkien se concentram em sua maior parte nas suas influências, na sua criação lingüística e na polêmica sobre se sua obra deve ou não ser considerada literatura. Sobre esses assuntos há mais de cinquenta anos de discussões exaustivas para todos os intelectos, gostos e paixões. Foi por esse motivo que decidi me concentrar nesse aspecto da obra – a pseudotradução – geralmente observado tão de relance e deixado à margem da criação lingüística peculiar do autor. No universo fantástico-mitológico de Tolkien, a tradução é uma operação lingüística fundamental, tanto dentro da narrativa (os personagens traduzem a si mesmos e aos outros o tempo todo), quanto como "moldura" da estória narrada (pseudotradução). Sem ela, o mundo de Tolkien não seria possível, nem verossímil.

É conveniente lembrar que, como lidamos aqui com uma obra que se sustenta no limiar do imaginário e da ilusão de realidade, para a análise, faz-se necessário o uso distinto dos termos "história" e "estória". O primeiro será utilizado com referência à História propriamente dita, com letra maiúscula quando disser respeito à realidade como a conhecemos, e minúscula quando se referir ao substrato "histórico" interno da narrativa. O segundo, em relação à narrativa propriamente dita e à ficção em geral. Essa distinção é essencial para que se mantenha a clareza do referente.

O trabalho é constituído de seis partes. No prefácio, anterior a esta introdução, apresentam-se alguns pontos de vista sobre a fantasia mitológica tolkieniana<sup>10</sup> e sua posição dentro da literatura. O primeiro capítulo traz uma breve noção geral sobre a literatura de fantasia e o mito; seguido de uma apresentação da visão particular de

---

<sup>10</sup> Note-se que não é parte de nossa proposta discorrer detalhadamente sobre as fontes de Tolkien, nem sobre as bases etimológicas de sua invenção lingüística. Sobre esses assuntos, como mencionado, existem já vários estudos, muitos bastante aprofundados (cf. bibliografia, p. 209, nota 1).

Tolkien sobre a Fantasia, baseada em alguns de seus próprios escritos, acadêmicos e ficcionais. O segundo capítulo traz a fundamentação teórica dos estudos da tradução que serviu de base para a análise da obra e, em seguida, observa o caso específico de *O Senhor dos Anéis* como pseudotradução. O terceiro capítulo mostra como a pseudotradução (e a tradução) é utilizada pelo autor como recurso narrativo para dar vida a seu mundo, o que se ilustra com passagens do texto. O quarto capítulo destaca como o aspecto lingüístico era fundamental para o autor, e analisa recursos de linguagem que, paralelamente à tradução, são as pedras de sustentação da narrativa, também com exemplos retirados do texto. Finalmente, as considerações finais fecham a discussão fazendo a interligação dos dois pontos discutidos <sup>11</sup>.

Parafraseando Neil D. Isaacs, crítico da obra tolkieniana <sup>12</sup>, é necessária uma crítica que não se baseie nem na adulação irracional, nem na rejeição por princípio, mas na análise dos aspectos da obra. A isso acrescentamos que, numa obra tão multifacetada quanto a de Tolkien, esses aspectos estão tão intimamente ligados, tão intrincadamente entrelaçados que é praticamente impossível isolá-los, por isso, o ponto privilegiado nesta pesquisa fatalmente refletirá tantos outros, que terão de permanecer inexplorados, por mais que a tentação da pesquisa queira nos convencer de que uma discussão mais profunda seria fundamental. Como diz Gérard Genette <sup>13</sup>, *"the trouble with 'research' is that by dint of searching one often discovers... what one did not seek to find"*.

Finalmente, espera-se que este trabalho possa contribuir para jogar um pouco de luz sobre a pseudotradução, que geralmente passa despercebida em comparação a outros assuntos dentro da amplitude dos Estudos da Tradução, mas que é uma prática tão antiga quanto abrangente, tanto como recurso narrativo quanto como fator cultural.

---

<sup>11</sup> Como trabalhamos com o texto em inglês, as citações de termos e passagens são mantidas preferencialmente nesse idioma e todas as referências são retiradas da edição de *The Lord of the Rings*, em volume único, publicada pela Harper Collins (LOTR, 2002). As traduções para o português são utilizadas quando isso se faz necessário à clareza da argumentação ou à fluidez do texto, e são retiradas da tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta publicada pela Editora Martins Fontes (SDA, 2001a). Para efeito de simplificação, as passagens citadas são identificadas por: LOTR, livro, capítulo, página (onde: P se refere a Prólogo, B a livro, C a capítulo e A a apêndice, seguidos pelos respectivos números ou letras).

<sup>12</sup> 1976b, p. 1-11

<sup>13</sup> 1997, p. 1

## **Parte I**

# **PSEUDOTRADUÇÃO: A FANTASIA DA ESCRITA**



## Capítulo 1

### Um olhar sobre a fantasia tolkieniana

#### 1.1. Breve nota sobre Fantasia, Mito e Linguagem

*"Blessed are the legend-makers with their rhyme  
of things not found within recorded time."<sup>14</sup>*

A ficção de J. R. R. Tolkien se desenvolve no terreno da fantasia e do mito, e suas bases de sustentação são a língua e a manipulação da linguagem. Portanto, embora os temas da fantasia e do mito não constituam o foco desta pesquisa, consideramos de fundamental importância iniciar com uma breve abordagem dos conceitos gerais de fantasia e mito e de sua ligação com a linguagem, necessária para compreendermos melhor os terrenos percorridos pelo autor em seu projeto literário e na confecção de sua narrativa.

A literatura de Fantasia como se apresenta hoje não surgiu como uma idéia original, mas é resultado de um longo processo histórico de alterações nos estilos de escrita ao longo dos séculos. Roberto de Sousa Causo, em seu estudo *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil 1875-1950* (2003) localiza o ancestral da Fantasia nos relatos de viagem da antiguidade, que tinham como característica comum um herói em movimento, protagonista de "uma sucessão de eventos fantásticos ou maravilhosos, ocorridos dentro de uma progressão no tempo e no espaço" (p. 77) e cujas aventuras e feitos também refletiam perdas, dilemas e tragédias humanas. O primeiro representante conhecido desse tipo de escrita é o épico sumério *Gilgamesh*, datado de aproximadamente 2100 a.C. e conservado em placas de argila.

Desde então, desenvolveu-se toda uma literatura que, passando pelo épico grego, com a *Odisséia* de Homero no século VIII a.C. e a *Argonáutica* de Apolônio

---

<sup>14</sup> MYTHO, p. 88

de Rodes no século II a.C, disseminou-se pelo ocidente ao longo dos séculos durante a expansão e a queda dos impérios grego e romano, e desembocou nos romances de cavalaria da Europa medieval.

Um exemplo da produção européia é o poema épico anglo-saxão *Beowulf*, datado do século VII d.C. e considerado a primeira obra da literatura britânica. No século XI, a França também produziu seu épico anônimo, *Chanson de Roland* que, com outros épicos posteriores, forma o conjunto chamado *chansons de gestes*, corpo principal da mitologia carolínea, cuja figura central é Carlos Magno, personagem histórico que adquiriu contornos de personagem épico. O mesmo processo teve lugar também em outras partes da Europa, como na Espanha, com o *Poema de mio Cid*, de cerca de 1100, que do mesmo modo busca seu herói numa figura histórica, o guerreiro Ruy Diaz de Bivar (1047?-1099). Mais tarde, já no século XVI, Camões inseriu a figura histórica de Vasco da Gama no épico português *Os Lusíadas*. A obra mais significativa dessa época é *Amadis de Gaula*, (data desconhecida entre os séculos XIII e XIV e autoria ainda discutida entre Portugal e Espanha). A Itália contribuiu com *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, século XV, que ficou inacabado e foi continuado por Ariosto, com o título de *Orlando Furioso*, considerado uma obra-prima do gênero ao lado de *Amadis de Gaula*.

A imensa popularidade alcançada por esse tipo de literatura levou a uma mistura desordenada de elementos devida ao transplante de folclore de uma cultura para a outra, misturando tradições tão diferentes como Amadis, Carlos Magno e figuras do ciclo arturiano, o que acabou gerando uma corrupção rápida do romance e, conseqüentemente, uma perda de vitalidade da tradição nele contida. O "golpe de misericórdia" veio através da sátira de Cervantes em *Dom Quixote* (1595 – 1605).

Sempre incorporando, selecionando e amalgamando elementos de acordo com a época e o lugar de produção, a literatura resultante dessa mistura apresentava como características básicas heróis, heroínas e vilões maiores que a vida, um forte elemento sobrenatural, a intervenção divina direta nas questões mortais e a jornada de busca ou a guerra como motivo-padrão para o enredo, aos quais foram acrescentados elementos da tradição ou folclore europeus tais como o arquétipo do feiticeiro e do

magos e o uso da magia em si através dos poderes desse feiticeiro, da utilização de armas encantadas, de feitiços e de talismãs. Lin Carter, em seu trabalho *O Senhor dos Anéis – o mundo de Tolkien* (2003)<sup>15</sup> comenta:

Eles [os autores de fantasia] pegaram dos poetas clássicos as noções de personagens heróicos viajando e guerreando num mundo povoado por animais estranhos, povos curiosos e monstros fantásticos. Mas a isso acrescentaram vários elementos que também aparecem em Tolkien: armas cognominais – isto é, espadas famosas com nomes e histórias, como a Durindana de Rolando, a Joyeuse de Carlos Magno e a Colada e a Tizona do Cid. O elemento sobrenatural agora era fornecido não tanto pelos deuses pagãos, mas por elfos, fadas, anões e aparições fantasmagóricas. Talismãs mágicos, espadas e armaduras encantadas e coisas assim se tornaram populares. (p. 129)

No caminho desde o épico, passando pela saga até o romance, os elementos da fantasia se consolidaram, mas foi somente no século XIX que eles começaram a voltar à tona, trazidos por William Morris (Inglaterra, \*1834), que, descontente com a produção de sua época, olha com nostalgia para a Idade Média e passa a atuar em diversas áreas artísticas, com trabalhos como traduções de sagas islandesas (The Volsunga Saga, Gunnlaug Saga, Grettir's Saga), produção de poesia original baseada nelas, como Sigurd, the Volsung e de romances que se passavam na Idade Média, nos quais cenários de épocas Históricas se misturavam a cenários imaginários.

Esses romances de Morris apresentaram como inovação a narrativa passada em mundos de sua própria criação numa época remota. Adotando uma linguagem e um tom aliados a elementos sobrenaturais e à magia atribuída ao passado, ele inventou a Fantasia Histórica, lançando o alicerce da literatura de fantasia: a criação consciente de um mundo imaginário. Na esteira de Morris, vieram escritores como Edward John Moreton Drax Plunkett (Lord Dunsany), Eric Rücker Eddison, H. P. Lovecraft, Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Fletcher Pratt, L. Sprague de Camp e Mervyn Laurence Peake, que com suas obras levaram à consolidação da Fantasia como gênero na primeira metade do século XX.

---

<sup>15</sup> É importante frisar dois aspectos do trabalho de Carter: 1) a referência de seu estudo é a literatura ocidental, não levando em consideração produções de outras partes do mundo; 2) trata-se aqui exclusivamente da literatura de fantasia, não englobando produções de ficção científica ou horror.

Em *O imaginário no poder – as crianças e a literatura fantástica*, um estudo sobre a fantasia na literatura infantil, Jacqueline Held (1980) faz uma abordagem que pode ser aplicada à fantasia em geral. Segundo ela a fantasia exprime e reúne necessidades primordiais da humanidade, como a aprendizagem, a busca, a aventura, os sonhos e as aspirações, dando vazão a elas através do imaginário.

Utilizando elementos da tradição oral, do folclore, do mito e das lendas, a fantasia explora a condição humana, transportando o cotidiano para um mundo regido por leis diferentes daquelas que governam o dia-a-dia. O fantástico, por conseguinte, é o fruto de uma interpenetração entre o real e o imaginário, sendo que este deve obrigatoriamente estar enraizado naquele. São justamente os elementos trazidos do cotidiano e transformados, reformulados, re-alojados, reorganizados dentro do contexto de um novo universo que dão vida ao imaginário; sem essa condição a obra fantástica não geraria interesse, pois não criaria vínculos com o leitor.

Conclui-se daí que a presença do ordinário é condição *sine qua non* para a existência do fantástico. E não poderia ser diferente, uma vez que o autor é parte do ordinário; conseqüentemente, não é possível criar uma obra completamente desvinculada de suas bases.

Também as constantes do desejo humano – as relações afetivas e de poder, os sonhos de potência – estão refletidas nessa simbiose. Dentre eles, a autora destaca como "poderes desejados" a imortalidade, os poderes naturais inerentes a um indivíduo, os poderes adquiridos por meio de objetos, a beleza, a invisibilidade, a invulnerabilidade, o prazer da comida, a relação de tamanho e o amor. Da mesma forma, ela identifica na fantasia a presença de dois mitos importantes: o mito da criação, representado pelo desejo de dar a vida, o poder de criar, para o bem ou para o mal, e o mito do tempo, marcado pela ocorrência da defasagem temporal, que permite viver em dois tempos diferentes concomitantemente. Colocando todos esses elementos no mundo da possibilidade, o imaginário se torna o poder que reúne todos os outros sob a égide da fantasia.

O que a fantasia faz é nos descolar do real e nos trazer de volta a ele pelo imaginário. Ela permite um deslocamento de perspectiva que possibilita uma nova visão do real. Contudo, para que esse processo seja eficiente é necessário que haja coerência, ou seja, os eventos do mundo imaginário devem ter um desenvolvimento racional dentro de sua lógica interna.

Ao estabelecer essa convenção tácita entre dois mundos, a fantasia se coloca numa posição complexa. Como expressão e prolongamento do desejo humano, que geralmente caminha para um final que oferece um lado compensatório, ela se torna passível de ser vista como válvula de escape, sendo, pois, considerada à margem da "literatura séria". Segundo Held, a atitude normal do adulto coloca "a inteligência de um lado, a fantasia de outro" (p. 170). Todavia, ela atenta para o fato de que o desejo e o sonho são as molas motoras do progresso: o homem evolui "precisamente porque está insatisfeito e porque sonha" (p. 168).

Desde essa mesma perspectiva, a fantasia também funciona como um fator de questionamento. Por estar ao mesmo tempo dentro do mundo e fora dele o fantástico permite um distanciamento do olhar em relação ao real, descobrindo o que está encoberto pelo hábito e possibilitando o questionamento da realidade.

Afora a fantasia, outro aspecto importante da obra ficcional de Tolkien, da qual faz parte *O Senhor dos Anéis*, é a mitologia.

Ao se falar em mito ou mitologia o primeiro pensamento se volta para a Grécia antiga, com seus deuses e heróis eternizados por Homero. No entanto, a concepção de mito envolve muito mais do que o legado grego. Mircea Eliade, no ensaio *Mito e Realidade* (2004), mostra que o mito é inerente ao universo humano, independentemente do nível de civilização, pois ele não é um produto do intelecto, mas parte da História sagrada dos povos.

Propondo uma definição, Eliade fala do mito como a narrativa de uma criação, uma história sagrada que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial (do princípio), ou seja, o mito conta como uma realidade passou a existir. Os personagens dessa narrativa são Entes Sobrenaturais. O mito, portanto é uma manifestação do sagrado que fundamenta o mundo como é, servindo de modelo para as atividades

humanas. Assim, ele se refere à realidade, constituindo uma História sagrada e verdadeira.

A importância de conhecer e rememorar os mitos está no fato de eles relatarem a história da condição humana e de explicarem por que o homem é o que é atualmente. Ao projetar o homem para fora de seu momento histórico, o mito tem como função despertar e manter a consciência de um outro mundo. A experiência do sagrado dá sustentação à realidade e oferece os valores absolutos que dão significação à vida humana. O mito incita o homem a criar ao mesmo tempo em que oferece a segurança de um resultado positivo, uma vez que ele possibilita a percepção da solidariedade e da articulação entre as coisas criadas.

Contudo os mitos não oferecem respostas; antes, são maneiras possíveis de explicar, compreender e justificar a existência. Eles não são garantia nem de bondade nem de moral, por isso, também comportam cenas de violência e crueldade. Ainda assim, eles elevam o homem pela imitação dos gestos de deuses, heróis e ancestrais, pela memória de um passado glorioso recuperável.

A partir da ascensão do racionalismo jônico, inicia-se um processo de desmitificação originado numa crítica voltada ao comportamento dos deuses, considerado não compatível com o esperado de um deus (idéia reforçada pela ascensão do cristianismo). Essa perspectiva sobre os mitos, aliada ao aparecimento das obras de Homero e Hesíodo, leva o mito ao campo da ficção.

Nesse ponto ocorre a transformação do mito em cultura, da tradição oral em documento escrito, responsável pela sua manutenção. A obra literária ganha precedência sobre a crença religiosa e os mitos gregos persistem por meio de expressões artísticas.

Com o tempo, a narrativa épica tomou o lugar da recitação dos mitos, levando adiante os grandes temas mitológicos, que se mantiveram graças ao fascínio do homem pelas aventuras dos heróis num mundo que mistura realidade e imaginação, e ao desejo de sair do tempo real para penetrar num tempo mitológico e recuperar um passado nostálgico.

Ao mesmo tempo em que promove uma desmitificação no terreno do sagrado, a literatura é responsável pela constante renovação e conseqüente sobrevivência da mitologia, uma vez que oferece novas maneiras de ver e contar o mesmo mito. Ela revitaliza a mitologia via releitura, encontrando novas formas de representação. Como num palimpsesto, ela reescreve sobre velhos mitos. K. K. Ruthven, no ensaio *O Mito* (1997), escreve:

A incredulidade pode enfraquecer os mitos, mas não pode destruí-los completamente; porque uma mitologia bem-sucedida é aquela que anima as pessoas a inventarem motivos novos e mais respeitáveis para que possam acreditar nela, quando os velhos já sejam insustentáveis. [...] Descobrimos um novo valor nas mitologias rejeitadas encarando-as de modo diferente, uma forma tornada possível mediante uma nova mitogonia. (p. 77)

Voltando a Eliade (2004, op. cit.), temos que o mito descrito na literatura não se refere a uma cultura específica, mas pode ser vivido em várias culturas diferentes; o que sobrevive são os padrões de comportamento exemplar.

Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito* (2003), faz uma análise do poder da linguagem na criação do mito. Segundo ele, o mito representa a consciência primitiva, a totalidade do ser, porém é a linguagem que traça suas configurações dentro de uma cultura, ponto de vista que ele reforça citando Humboldt:

O homem vive com seus objetos fundamental e até exclusivamente, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro. (HUMBOLDT<sup>16</sup>, apud CASSIRER, 2003, p. 23)

---

<sup>16</sup> HUMBOLDT, Wilhelm von. *Einleitung zum Kawi-Werk*, S. W. (edição acadêmica), VII, 60. (apud CASSIRER, 2003).

Considerando-se esse ponto de vista, a articulação entre o mundo mítico e a linguagem aumenta na mesma medida em que o campo de atuação do homem se alarga. Assim, ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da linguagem está atrelado à percepção das coisas, é ela, a linguagem, que define o perfil dessas mesmas coisas. Portanto, a linguagem é um fator criador da realidade.

Cassirer ressalta que em todas as cosmogonias míticas há uma "posição suprema da palavra", pois em todas as grandes religiões culturais ela aparece vinculada ao Ente Criador como instrumento de criação ou fundamento primário. Isso gera uma identificação entre a palavra e o que ela designa.

Podemos, portanto, afirmar que a mesma relação existe no âmbito da criação literária. Tomemos como exemplo o nome, o título ou qualquer outra forma de designação dada a um personagem, um espaço, um evento, um tempo; eles são partes de sua caracterização, contam sua história, definem seu caminho, revelam ou escondem seus segredos. Nessa dimensão, a palavra é geradora de conteúdo e não simplesmente um instrumento de designação, como corrobora o pensamento de Cassirer:

Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada. (p. 115)

## 1.2. A Fantasia segundo Tolkien: "On Fairy-Stories" e outros textos

*"Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific variety. On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy will it make"<sup>17</sup>*

J. R. R. Tolkien não escreveu somente uma obra de ficção, ele escreveu sobre ficção. Não apenas como um acadêmico, mas como um artesão. Seus textos acadêmicos, prefácios, ensaios, palestras estão recheados de seus conceitos sobre a criação literária, ou, mais especificamente, sobre a criação da fantasia. Até mesmo seus contos e poesias funcionam como metaficções nas quais ele apresenta e defende suas idéias.

Dentro de sua produção, "On Fairy-Stories" (2001b) é o texto fundamental para a compreensão de seu gênio criativo e do mundo gerado por ele. O ensaio, publicado pela primeira vez na coletânea *Tree and Leaf* em 1964, foi originalmente uma palestra proferida em março de 1939 na University of St. Andrews e trata da criação da fantasia. Ele contém todo o fundamento das idéias de Tolkien sobre a fantasia; é o princípio básico de toda a sua criação literária.

Ele começa contrapondo o termo *Fairy-Story*, não dicionarizado, ao conhecido *Fairy-Tale*, geralmente definido no dicionário como história fantasiosa ou falsa, envolvendo pequenos seres sobrenaturais. As Estórias de Fadas (*Fairy-Stories*), não são estórias sobre fadas e elfos, mas sobre *Faërie*, o lugar onde esses seres habitam e do qual também fazem parte elementos da realidade empírica e a humanidade.

No mundo das *fairy-stories*, a verdade é uma criação da mente humana, um reflexo de uma determinada visão do mundo, um modo de ver. *Faërie* não pode ser definida como um todo, pois é indescritível por sua própria natureza; ela pode apenas

---

<sup>17</sup> OFS, p. 55

ser percebida. Sua tradução mais aproximada pode ser "magia", porém Tolkien atenta para o fato de que a magia nas histórias de fadas não tem um fim em si mesma, é diferente de mágica, pois não envolve truques; ela opera sobre a satisfação dos desejos humanos, dentre os quais o de explorar o tempo e o espaço. Os seres que habitam *Faërie* não são frutos de sonho ou ilusão, são seres reais, e os poderes que nela operam realmente existem independentes da mente humana; assim como a fala dos animais e de outros elementos naturais e sua compreensão dos e pelos homens refletem o desejo de comunhão com a natureza.

Para Tolkien, contar histórias é parte da natureza do homem, tanto que ele coloca a origem das histórias na própria origem da mente e da linguagem humanas: "*To ask what is the origin of stories (however qualified) is to ask what is the origin of language and of the mind*" (OFS, p. 17).

Contudo, a postura assumida por Tolkien é de uma certa recusa de uma visão diacrônica das histórias. Ele prefere enxergar cada história como um objeto único, individual, válido por suas próprias características e qualidades a analisá-la simplesmente em relação a outras que compartilham a mesma categoria ou tema, considerando que o efeito de uma obra como todo é maior que a somatória dos elementos que a compõem.

[...] It is indeed easier to unravel a single thread – an incident, a name, a motive – than to trace the history of any picture defined by many threads. For with the picture in the tapestry a new element has come in: the picture is greater than, and not explained by, the sum of the component threads. Therein lies the inherent weakness of the analytic (or 'scientific') method: it finds out much about things that occur in stories, but little or nothing about their effect in any given story. (OFS, p. 21)

O desenvolvimento das *faery-stories* em particular lhe parece mais complexo que a História física, e tão complexo quanto a História da linguagem humana, pois ela envolve simultaneamente três aspectos básicos de evolução considerados tanto na arqueologia quanto na filologia: 1) a evolução independente (invenção), 2) a herança (de ancestrais) e 3) a difusão (a partir de um ou mais centros). No entrelaçamento desses três processos evolutivos, que deu origem a uma rede intrincada de histórias,

acaba-se sempre retornando ao primeiro – a invenção, uma vez que herança e difusão significam que uma estória começou em algum ponto no tempo e no espaço, isto é, em algum momento em algum lugar alguém a contou primeiro.

Nesse processo, mente, língua e estória coexistem no tempo. A mente vê e distingue os elementos como abstrações e generalizações, mas é no momento em que a língua toma esses elementos, ligando-os a outros de maneira inusitada, que se dá a invenção. Assim, a criação das estórias acontece por meio da manipulação da linguagem para a criação de novas formas. Tolkien identifica esse momento como o nascimento de *Faërie* e dá a ele o nome de *sub-criação*<sup>18</sup>, como explica num dos momentos mais bonitos do ensaio:

[...] When we can take green from grass, blue from heaven, and red from blood, we have already an enchanter's power – upon one plane; and the desire to wield that power in the world external to our minds awakes. It does not follow that we shall use that power well upon any plane. We may put a deadly green upon a man's face and produce a horror; we may make the rare and terrible blue moon to shine; or we may cause woods to spring with silver leaves and rams to wear fleeces of gold, and put hot fire into the belly of the cold worm. But in such 'fantasy', as it is called, new form is made; Faërie begins; Man becomes a sub-creator. (OFS, p. 22-23)

A partir da idéia do homem como sub-criador ele confronta as estórias de fadas com a mitologia canônica, questionando a noção de que esta seja superior àquela pelo simples fato de que as primeiras são um efeito imediato de uma criação, enquanto a última se desenvolveu ao longo da História. Na linha de pensamento de Tolkien, as duas se aproximam porque ambas derivam do humano. No princípio, a mitologia canônica girava em torno de forças da natureza, que foram personificadas, processo que só pode ocorrer a partir do momento que o homem atribui personalidade a esses poderes (a personalidade é uma característica humana), portanto o mito somente passa a ser interessante quando se aproxima do homem; a divindade do mito só existe porque o homem lhe atribuiu essa qualidade. E no épico, na saga, na lenda heróica, a língua humanizou os deuses e criou os heróis, humanos acima dos mortais

---

<sup>18</sup> Manteremos a hifenização nos termos "sub-criação", "sub-criador" – e eventuais termos derivados – para enfatizar graficamente esses termos, que são conceitos centrais na concepção de Tolkien sobre a fantasia.

comuns, que, por sua vez, passaram a povoar as estórias de fadas e o folclore. Nesse sentido, mito e estórias de fadas ocupam o mesmo patamar.

Como produto da linguagem humana, os personagens e acontecimentos de *Faërie* não são simplesmente invenções num mundo de magia, eles derivam de figuras e situações humanas, incorporando muitas vezes personagens Históricos a cujas vidas são acrescentados elementos de encantamento de *Faërie*: amor à primeira vista, deuses, inimigos, percalços que impedem ou atrasam a realização do amor. Nada disso é exclusivo do mundo da fantasia; são elementos do cotidiano, mas mesclados de maneira a parecerem mágicos e grandiosos.

[...] *Faërie* contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (OFS, p. 9)

São tradições, crenças, costumes, tabus enraizados nas Histórias dos povos, cujo apelo está na própria antiguidade, elevados à potência encantatória pela linguagem, alcançando uma estatura mítica.

[...] Such stories have now a mythical or total (unanalysable) effect, an effect quite independent of the findings of Comparative Folklore, and one which it cannot spoil or explain; they open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe. (OFS, p. 32)

Recordando a afirmação de Mircea Eliade (2004, op. cit.) de que o mito projeta o homem para fora de seu momento histórico despertando a consciência de um outro mundo, esse deslocamento temporal de *Faërie* que permite penetrar num outro tempo aproxima a fantasia do mito.

Os elementos do cotidiano constituem a base do imaginário. Eles são preservados, retirados, substituídos, recolocados das/nas estórias ao longo do tempo pelos narradores (conscientemente ou não), dependendo de seu potencial apelo dentro

da estória. A estória de fadas não é um bloco cristalizado; seus elementos podem ser (e efetivamente são) constantemente reorganizados, mas ela sobrevive por seu valor como estória. Entretanto, os eventos construídos a partir desse material retirado do dia-a-dia não devem ser observados desde o ponto de vista da realidade empírica, do contrário não será possível estabelecer a crença na possibilidade da estória.

A este respeito, Tolkien parece ecoar a afirmação de Tzvetan Todorov que, em sua *Introdução à literatura fantástica* (2004, p. 30), coloca como âmago do fantástico o momento em que, no mundo conhecido, "produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar", um momento, portanto, de dúvida.

Todorov afirma que o fantástico está na incerteza, o seu lugar é o ponto de hesitação entre o real e a imaginação, o momento em que o leitor não consegue decidir se os fatos narrados são meros produtos de ilusão ou se são possíveis, mas regidos por leis de nosso mundo que escapam a nossa percepção.

Segundo o autor, uma vez que o leitor resolve a questão e responde à pergunta, ele sai do fantástico e este perde seu efeito, pois o fantástico implica "uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados" (p. 37). Assim, para que o fantástico se mantenha, é necessário que a hesitação não se dissipe. A dúvida do leitor deve ficar suspensa dentro do mundo dos personagens. Entenda-se que a hesitação pode ou não ocorrer dentro do texto; não é necessário que haja dúvida por parte dos personagens, a condição necessária ao fantástico é a dúvida do leitor:

"Cheguei quase a acreditar": eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. (p. 36)

Nos termos de Tolkien:

[...] What really happens is that the story-maker proves a successful 'sub-creator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. **The moment of disbelief arises, the spell is broken**; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside. (OFS, p. 37) [grifo nosso]

Tolkien discorda da noção generalizada da estória de fadas como uma criação voltada exclusivamente para crianças. Diante dessa visão, ele argumenta que historicamente as estórias de fadas derivam da tradição e do folclore, os quais não são originariamente destinados ao público infantil.

Na sua opinião, relegar as estórias de fadas às chamadas *nursery rhymes* é, de fato, desrespeitar a capacidade de compreensão da própria criança, uma vez que revela o julgamento de que a criança acredita nessas estórias porque não é capaz de distinguir o mundo real do imaginário. Ao contrário, Tolkien sustenta que a distinção entre realidade empírica e fantasia é fundamental para que se estabeleça a crença na estória. Ele prefere acreditar que a criança é capaz de uma "crença literária", assim como o adulto, ou seja, que ela possa crer na verdade de uma estória bem contada enquanto estória.

Se o sub-criador souber urdir a trama, ele cria um mundo onde a verdade existe dentro de suas próprias leis internas, de maneira a fazer-se acreditar. Tolkien rejeita a idéia de que a crença na fantasia dependa de uma "suspensão da descrença" (*suspension of disbelief*). Ao contrário, se isto ocorre, então é um sinal de que a estória falhou como criação artística, uma vez que a penetração no mundo sub-criado deve ser natural, por virtude do encantamento da própria estória. Não é o caso de "suspender a descrença", mas de estabelecer uma "crença secundária" (*secondary belief*), portanto, verdadeira.

Para que a fantasia seja capaz de produzir essa crença secundária, é necessária uma simbiose entre imaginação, no sentido de capacidade de formar imagens mentais

de coisas que não estão presentes, e arte enquanto concretização da expressão que gera a "consistência interna de realidade" (*inner consistency of reality*).

A fantasia é o produto final do processo artístico de sub-criação. Por conseguinte, é absolutamente racional. Para produzir um mundo secundário crível, é necessário trabalho, reflexão e habilidade para manipular a linguagem, combinando substantivos e redistribuindo adjetivos de maneira a "pregar peças no mundo". A fantasia é, para Tolkien, um trabalho essencialmente lingüístico.

[...] It was in fairy-stories that I first divined the potency of the words, and the wonder of the things, such as stone, and wood, and iron; tree and grass; house and fire; bread and wine. (OFS, p. 60)

A sensação de estranheza criada pela fantasia não vem do fato de ela ser irreal, mas de permitir uma liberação do domínio do observável, oferecendo a possibilidade de uma outra maneira de olhar a realidade. O real, que Tolkien denomina mundo primário, é o fundamento da fantasia, e quanto mais distante dele, mais difícil será produzir uma realidade interna verossímil. A fantasia não se contrapõe à razão, pelo contrário, sua sobrevivência depende dela, de uma percepção aguçada da realidade empírica como fato. A fantasia não desconhece o fato, apenas se liberta dele, como Tolkien exemplifica argumentando que, se não fôssemos capazes de distinguir homens de sapos, histórias sobre reis-sapos (ou sapos-reis) não seriam possíveis.

A fantasia é a potencialização daquilo que já existe, por meio da linguagem. À medida que reorganiza os elementos da realidade num mundo secundário, ela possibilita uma mudança de foco que oferece uma nova perspectiva de observação desses mesmos elementos. Assim como no mito conforme descrito por Eliade, "num Mundo como esse, o homem não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir" (2004, op. cit.).

Nessa libertação Tolkien reconhece três funções da fantasia:

- 1) *Recovery*: é uma recuperação da percepção; uma nova maneira de ver e perceber o mundo quando parece que tudo já foi descoberto. A familiaridade leva à crença de que já se sabe tudo sobre as coisas e por isso se deixa de olhar e perceber suas características únicas. Aqui novamente a fantasia se aproxima do mito, na medida em que o retorno ao mito também promove uma renovação da visão da realidade (cf. ELIADE, 2004, op. cit.).
- 2) *Escape*: não se trata de escapismo para deixar de ver os problemas do cotidiano, mas de uma fuga da realidade mecânica para a realização de desejos que não podem ocorrer na realidade empírica, ao mesmo tempo permitindo observá-la de fora. A fantasia oferece um momento de repouso, para posterior retorno revigorado à realidade.
- 3) *Consolation*: a consolação da possibilidade do final feliz (o que Jacqueline Held [1980, p. 168, op. cit.] chama de lado compensatório). Considerada por Tolkien a função maior da estória de fadas, a consolação, que ele chama de *eucatástrofe*, não descarta a possibilidade da dor (*discatástrofe*). Assim como a noção de mundo primário é necessária à fantasia, a possibilidade da dor é necessária à celebração da alegria; o que ela nega é a dor como único desfecho possível, oferecendo a esperança de uma virada feliz (*joyous turn*).

É importante frisar que essas funções da fantasia fazem dela uma obra de leitura aberta, pois a nova perspectiva que ela proporciona não estabelece uma determinada maneira de olhar. Tolkien descarta a leitura alegórica da fantasia; antes deixa a critério da leitura individual, o que denomina "aplicabilidade". Isso ele faz questão de deixar claro no prefácio à segunda edição de *O Senhor dos Anéis*.

[...] But I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think that many confuse 'applicability' with 'allegory'; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author. (LOTR, p. xvii)

Afora esse ensaio fundamental, Tolkien também escreveu sobre a fantasia dentro da própria ficção, na forma de poesia, em "Mythopoeia" (2001c) ou na de conto, como em "Leaf by Niggle" (2001d) e "Smith of Wootton Major" (1995a).

"Mythopoeia" é um poema no qual Tolkien apresenta seu conceito de mito e fantasia como resultado da operação da linguagem sobre o mundo primário. Ele reafirma a precedência temporal da realidade sobre o imaginário, sendo aquela a matéria-prima deste. A palavra utilizada como meio de criação artística reorganiza os elementos do cotidiano – sub-criação – proporcionando a possibilidade de um novo olhar sobre o mundo e desvendando mistérios encobertos pelo hábito. Desse modo, o artista cria um mundo secundário, que é o mundo primário libertado dos limites da realidade empírica, uma imagem renovada da realidade:

[...] Though now long estranged,  
man is not wholly lost nor wholly changed.  
Dis-graced he may be, yet is not dethroned,  
and keeps the rags of lordship once he owned,  
his world-dominion by creative act:  
not his to worship the great Artefact,  
man, sub-creator, the refracted light  
through whom is splintered from a single White  
to many hues, and endlessly combined  
in living shapes that move from mind to mind.  
(MYTHO, p. 87)

O conto "Leaf by Niggle" conta a estória de um pintor sonhador, Niggle, que após a morte, acha-se dentro de um de seus quadros. A primeira imagem que ele pintou nesse quadro foi a de uma folha ao vento, depois vieram a árvore e os pássaros, então a imagem começou a se abrir e surgiram a floresta e as montanhas ao longe; o horizonte do quadro foi crescendo e Niggle nunca chegou a terminá-lo. Ao entrar no quadro após a morte, Niggle não só tem a oportunidade de observá-lo a partir de outro ângulo, como também a de voltar o olhar para a realidade e enxergá-la de uma maneira diferente. Antes de entrar no quadro, ele vivia preso no sonho, e a realidade não o satisfazia.

Ao falar da folha que dá origem a toda uma paisagem, Tolkien remete a sua idéia da Árvore das Estórias (*Tree of Tales*), que aparece em "On Fairy-Stories"

(2001b) e é citada em outros textos dele, e que se refere à noção de que cada estória é única dentro de um todo repleto de possibilidades. A entrada de Niggle no quadro após a morte pode ser vista como uma metáfora de como o mundo da fantasia, transformando os elementos da realidade através da arte, oferece possibilidades infinitas e um olhar renovado sobre o cotidiano. O trecho abaixo é um exemplo desse alargamento do horizonte pela arte, que transforma o dia-a-dia (sub-criação).

After a time Niggle turned towards the Forest. Not because he was tired of the Tree, but he seemed to have got it all clear in his mind now, and was aware of it, and of its growth, even when he was not looking at it. As he walked away, he discovered an odd thing: the Forest, of course, was a distant Forest, yet he could approach it, even enter it, without its losing that particular charm. He had never before been able to walk into the distance without turning it into mere surroundings. It really added a considerable attraction to walking in the country, because, as you walked, new distances opened out; so that you now had double, treble, and quadruple distances, doubly, trebly, and quadruply enchanting. You could go on and on, and have a whole country in a garden, or in a picture (if you preferred to call it that). You could go on and on, but not perhaps for ever. There were the Mountains in the background. They did get nearer, very slowly. They did not seem to belong to the picture, or only as a link to something else, a glimpse through the trees of something different, a further stage: another picture. (LEAF, p. 110-111)

"Smith of Wootton Major" é um outro conto no qual Tolkien faz uso da ficção para expor suas idéias sobre a fantasia. Sem localização explícita no tempo e no espaço, ele conta a estória de um menino, Smith, que vive num vilarejo, Wootton Major, e que, sem saber, engole uma estrela do mundo das fadas (no conto, chamado de Faery, em alusão a *Faërie*) colocada como prenda dentro de um bolo. Ao longo de sua vida, ele desenvolve habilidades maravilhosas e faz várias viagens a Faery, conhecendo seus habitantes e tendo experiências encantadas. Depois de muitos anos, o rei de Faery, que vivia no vilarejo disfarçado de aprendiz de confeitiro e, na verdade, foi quem trouxera a estrela, diz a Smith que havia chegado a hora de passá-la a outra criança, que a herdaria da mesma maneira que ele: engolindo-a sem querer numa fatia de bolo. Passado o legado, o rei deixa o vilarejo e volta para Faery.

Nesse conto, a proximidade entre Wootton Major e Faery, bem como a possibilidade de trânsito entre seus habitantes, podem ser consideradas como uma representação da idéia de Tolkien sobre a interdependência entre o mundo primário (realidade) e o mundo secundário (sub-criação). Faery fica numa floresta, na qual fauna e flora são constituídas por elementos comuns à realidade, e Wootton Major é um vilarejo provinciano, com suas tradições e costumes profundamente arraigados, onde, inclusive, muitos moradores sequer acreditam na existência de Faery. Quanto aos que ocasionalmente visitam Faery, suas viagens não são questionadas pelos outros, uma vez que aqueles levam uma vida normal no vilarejo.

Todavia, para que a existência de Faery seja comprovada, é necessário que existam pessoas comuns capazes de penetrar nesse mundo, com olhos, curiosidade e sensibilidade capazes de descobrir, desvendar e compreender sua essência. A estrela engolida por Smith o leva a desenvolver habilidades como cantar belas canções e fabricar belos artefatos que ultrapassam seu ofício cotidiano de ferreiro, além de ser um salvo-conduto para penetrar em Faery. Entretanto, ela não é o elemento mágico gerador de tais habilidades, tanto que, ao passá-la para outra criança, Smith não deixa de crer no encantamento de Faery. Na verdade, a estrela funciona como o fator que faz Smith despertar para Faery; o fato de ela ter sido engolida é uma maneira de localizar a capacidade criativa dentro de Smith como algo que já estava lá e precisava somente ser despertado. Ao descobrir a estrela dentro de si e perceber a transformação provocada por ela, Smith não se espanta diante de uma novidade, mas tem a sensação de estar lembrando algo que já conhecia, mas que permanecia oculto.

Assim, na forma de ficção, Tolkien expõe seu conceito de fantasia como algo inerente ao homem comum – não exterior ou estranho a ele – e que precisa simplesmente ser descoberto, desvendado, revelado, *relembrado*. "Smith" é um dos sobrenomes mais comuns em inglês, e também designa uma profissão comum (que é o ofício exercido pelo personagem); portanto, nada mais propício para denotar a proximidade entre a fantasia e o cotidiano. O personagem Smith, apesar de suas incursões em Faery, continua tendo uma vida comum: aprende o ofício de ferreiro com o pai, assume o trabalho quando este morre, se casa, tem filhos e neto e participa

da vida do vilarejo como qualquer outro morador. Ele não se torna um visionário fora de seu mundo, mas traz para ele o encantamento que vivencia, transformando seu dia-a-dia, como se pode constatar na seguinte passagem:

He became well known in his country, not only in his own village but in many others round about, for his good workmanship. His father was a smith, and he followed him in his craft and bettered it. Smithson he was called while his father was still alive, and then just Smith. For by that time he was the best smith between Far Easton and the Westwood, and he could make all kinds of things of iron in his smithy. Most of them, of course, were plain and useful, meant for daily needs: farm tools, carpenters' tools, kitchen tools and pots and pans, bars and bolts and hinges, pot-hooks, firedogs, and horse-shoes, and the like. They were strong and lasting, but they also had a grace about them, being shapely in their kinds, good to handle and to look at.

But some things, when he had time, he made for delight; and they were beautiful, for he could work iron into wonderful forms that looked as light and delicate as a spray of leaves and blossom, but kept the stem strength of iron, or seemed even stronger. Few could pass by one of the gates or lattices that he made without stopping to admire it; no one could pass through it once it was shut. He sang when he was making things of this sort; and when Smith began to sing those nearby stopped their own work and came to the smithy to listen. (SMITH, p. 22-23)

Num outro nível, essa passagem também remete à idéia de Tolkien sobre como a fantasia opera a partir do trabalho lingüístico, que transforma elementos e formas da linguagem cotidiana de modo a criar combinações inusitadas que dão o tom do mundo da fantasia. O ferro trabalhado por Smith é a língua trabalhada pelo escritor. Contudo, é importante notar que não é somente na criação de um mundo secundário que essa transformação é possível. Também as ferramentas confeccionadas por Smith para o trabalho cotidiano são transformadas: são resistentes, como ferramentas devem ser, mas são leves, boas de manusear e agradáveis aos olhos. Aqui, fica evidente também a posição de Tolkien de que a fantasia não é escapismo; pelo contrário, ela é uma oportunidade de transformação e renovação do dia-a-dia. Tolkien deixa ainda bastante claro que, embora se possa visitar Faery, não é possível viver ali, ou seja, pode-se explorar a fantasia, mas não ser parte dela, pois há o limite da realidade.

Outro ponto a se destacar é o fato de a fantasia ser um dom disponível a todos os seres humanos dispostos a explorá-lo, e de que é responsabilidade daqueles que aceitam o desafio passar esse dom adiante, como o rei de Faery lembra a Smith, quando lhe diz que é chegada a hora de passar a estrela a outra criança:

"[...] And why should I do so? Isn't it mine? It came to me, and may a man not keep things that come to him so, at the least as a remembrance?"

"Some things. Those that are free gifts and given for remembrance. But others are not so given. They cannot belong to a man for ever, nor be treasured as heirlooms. They are lent. You gave not thought, perhaps, that someone else may need this thing. But it is so. Time is pressing." (SMITH, p. 41)

Como escritor, Tolkien descobriu dentro de si a estrela da fantasia e, fascinado, resolveu penetrar em Faery e transformá-la em ficção. Assim como a experiência de Smith faz com que ele não se sinta totalmente parte de Wootton Major (mundo real), a opção ficcional de Tolkien o mantém à margem da idéia de literatura de sua época. Dessa forma, o conto também toca no tema do deslocamento do escritor de fantasia numa época de predominância de uma perspectiva realista, a qual ecoa na voz do cético confeito aposentado. Num tom melancólico, Tolkien deixa no ar um certo lamento pela insistência do homem moderno em afastar-se da fantasia.

## Capítulo 2

### Traduttore – Creatore

#### 2.1. Fundamentação teórica – Estudos da Tradução

##### 2.1.1. A Pseudotradução nos Estudos da Tradução

*"Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción."*<sup>19</sup>

O título do breve ensaio de Jorge Luis Borges de onde foi retirada a epígrafe acima é "Cuando la ficción vive en la ficción"; nele Borges fala sobre como, tal qual pintores que inserem quadros dentro de quadros, escritores inserem narrativas dentro de narrativas, criando perspectivas que se desdobram umas a partir das outras.

Não se sabe se durante a observação desse fenômeno a idéia de tradução tenha passado pelo menos de leve pelo pensamento de Borges. No entanto, sem sequer resvalar o assunto, ele oferece uma definição perfeita para a pseudotradução: uma ficção interpolada em outra ficção; por isso mesmo, o outro nome pelo qual ela é conhecida é "tradução fictícia".

A pseudotradução não é um fenômeno novo, muito pelo contrário; contudo, ela não tem sido um tópico de destaque dentro das discussões sobre tradução. Dentre os que dedicam atenção ao assunto, quem mais se destaca é Gideon Toury, que reserva um bom espaço para ela dentro dos DTS – *Descriptive Translation Studies*.

Os *Descriptive Translation Studies* observam a tradução desde o ponto de vista do texto traduzido, ou seja, o resultado final de todas as etapas envolvidas no processo tradutório. Dessa perspectiva, Toury se concentra no produto pronto e na sua representatividade dentro do sistema cultural que o recebe (*target system*). Posto

---

<sup>19</sup> BORGES, 1999, p. 56

isso, é necessário, primeiramente, apresentar algumas noções que formam a base dessa visão.

Segundo Toury, a tradução é uma ciência empírica e, como em qualquer outra ciência dessa natureza, necessita de um ramo de estudos descritivos de seu objeto real para testar e desenvolver sua teoria. O objeto real da tradução é o texto traduzido, e é através de sua análise que a validade das teorias pode ser observada:

Whether one chooses to focus one's efforts on translated texts and/or their constituents, on intertextual relationships, on models and norms of translational behaviour or on strategies resorted to in and for the solution of particular problems, what constitutes the subject matter of a proper discipline of Translation Studies is (observable or reconstructable) facts of real life rather than merely speculative entities resulting from preconceived hypotheses and theoretical models. It is therefore empirical by its very nature and should be worked out accordingly. (1995, p. 1)

Todavia, ele observa que na prática ainda há uma certa resistência acadêmica quanto a esse tipo de estudo, persistindo a preferência pela prescrição em detrimento da descrição, da explicação e do prognóstico. Obviamente, existem estudos que se propõem a analisar o comportamento tradutório (*translational behaviour*) e seus resultados, porém a maior parte deles é levada a cabo em disciplinas alheias aos Estudos da Tradução, tais como Lingüística Contrastiva, Literatura Comparada, Estilística, Lingüística Textual, Pragmática e Psicolingüística. Os produtos dessas análises são válidos, mas não podem ser considerados dentro dos parâmetros teóricos e metodológicos da tradução enquanto campo de estudo, pelo fato de se concentrarem em áreas de interesse diversas. O que Toury reclama, portanto, é a constituição de metodologias e técnicas de pesquisa específicas dentro dos Estudos da Tradução.

A proposta dos *Descriptive Translation Studies* é observar a tradução focalizando três aspectos interdependentes que constituem o todo: o produto (texto traduzido), o processo e a função<sup>20</sup> (*product oriented, process oriented, function*

---

<sup>20</sup> Toury explica que o termo "função" é utilizado em seu sentido semiótico, como "valor" atribuído a um objeto dentro de um sistema determinado de acordo com a rede de relações em que se insere. (1995, p. 12; nota de rodapé).

*oriented*). Conseqüentemente, uma vez que se está analisando um produto acabado é fundamental que essa análise tenha como um de seus parâmetros principais a cultura para a qual a tradução é produzida (*recipient culture*), tanto em termos de representação lingüística quanto de modelos subjacentes, que também serão determinantes das escolhas feitas durante o processo tradutório, pois, como Toury diz:

After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain 'slots' in it. Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest. (1995, p. 12)

Levando em conta esse parâmetro, passa-se então a uma abordagem da tradução como um fato da cultura-alvo (*target culture*), segundo a qual a posição e função de uma tradução são determinadas primordialmente pela cultura que a recebe, uma vez que são as pessoas inseridas nessa cultura que vão aceitá-la ou não. Nesse tipo de abordagem, é imprescindível conhecer quais as características distintivas da tradução dentro de uma determinada cultura, isto é, quais são os elementos identificados como inerentes a um texto traduzido de acordo com os padrões do sistema receptor.

De modo algum essa proposta significa abandonar as observações acerca do texto-fonte e das operações e considerações envolvidas no processo tradutório. O que ela faz é colocar o texto produzido na língua-alvo como ponto de partida para o *início* das observações por ser ele o material concreto que se apresenta à análise. A partir do exame de seus componentes e dos efeitos destes, passa-se então à (re)construção do processo que lhe deu origem.

Ao texto identificado como tradução por meio da presença desse conjunto de características, Toury dá o nome de *Assumed Translation*. Aqui, não se pretende instituir padrões fixos de reconhecimento que permitam apontar num texto o que o define como uma tradução, mas compreender quais variantes irão determinar os procedimentos e as escolhas feitas pelo tradutor ao verter um texto a fim de inseri-lo

num determinado sistema cultural. Logicamente, essas variantes estão sujeitas a diferenças entre culturas e a variações dentro de uma mesma cultura, assim como às condições da época de sua produção. Não se trata, portanto, de estabelecer um compêndio de regras a serem seguidas, porém de reconhecer um conjunto de características que funcionam como referências para se legitimar um texto como tradução numa cultura-alvo.

Within our frame of reference, the assumption is applied to **assumed** translations; that is, to all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter what grounds. Under such observation, there is no pretense that the nature of translation is given, or fixed in any way. What is addressed, even in the longest run, is not even what translation is *in general*, but what it proves to be *in reality*, and hence what it may be expected to be under various specifiable conditions. (1995, p. 32)

Uma vez inserida numa cultura-alvo respeitando certos parâmetros de aceitabilidade, a tradução deixa de funcionar como tradução e passa a ser um fato desse novo contexto, podendo, inclusive, constituir um fator de mudanças culturais. De acordo com essa visão de Toury, um dos motivos pelos quais uma cultura recorre à tradução é a necessidade de preencher lacunas internas. Nesse caso, não é o que existe na cultura-fonte que interessa, mas o que *não* existe na cultura-alvo.

Para avaliar o efeito de uma tradução é preciso ter em mente o fato de que cada texto é único e afeta a cultura de uma maneira diferente. Isso se aplica inclusive a traduções de um mesmo texto num mesmo período. O que interessa é o texto final.

Sem entrar no mérito da dicotomia da tradução domesticadora/estrangeirizadora, Toury argumenta que, ao mesmo tempo em que visam as necessidades da cultura-alvo, as traduções também tendem a apresentar desvios dos padrões estabelecidos dessa cultura. Não obstante, não é incomum que tais desvios sejam considerados justificáveis, aceitáveis e até mesmo preferíveis à completa normalidade, se vistos não como fatores de perturbação que causam incômodo, mas como elementos que inserem nessa cultura algo que não pertence a ela, sendo considerados aceitáveis justamente por serem reconhecidos como estrangeiros.

Por esse motivo, a apresentação de um texto novo como tradução pode tornar mais fácil sua aceitação. Suas "estranhezas" não estão sujeitas aos mesmos questionamentos que se imporiam aos textos originários daquela cultura. Isso vem a funcionar como um facilitador para a tradução fictícia, como veremos mais adiante.

Tendo em vista que o ato tradutório envolve uma série de observações para ser levado a cabo, Toury o considera como ato de planejamento cultural, visto que é um movimento de intervenção na ordem existente num determinado grupo social, o qual causa transformação pela introdução de novos elementos, substituição de elementos existentes ou mesmo impedimento da entrada desses elementos. A tradução assume, assim, o papel de produtora de repertório, preenchendo espaços em aberto através da inserção de "novidades" que podem atingir o nível de modelos completos (de tipos de texto, formas de representação da realidade, usos de linguagem, etc).

A noção de *Assumed Translation*, fundamental para esse planejamento, obedece a três postulados básicos:

- 1) o postulado do texto-fonte (*source-text postulate*);
- 2) o postulado da transferência (*transfer postulate*);
- 3) o postulado da relação<sup>21</sup> (*relationship postulate*).

O primeiro postulado pressupõe a existência de um outro texto em outra língua/cultura, que tem precedência lógica e temporal sobre a tradução, tendo lhe servido como ponto de partida. O que importa aqui não é o texto-fonte em si, mas a suposição de que ele exista, de modo que sua existência concreta não é absolutamente necessária. Um texto pode ser estudado como tradução se há um suposto original, o que é o caso da pseudotradução.

O segundo postulado pressupõe que o processo de tradução envolve a transferência de características do texto-fonte para o texto traduzido, as quais passam a ser compartilhadas pelos dois.

---

<sup>21</sup> Tradução nossa

O terceiro postulado é uma consequência lógica dos dois primeiros, pressupondo que o contato dos dois textos crie entre eles uma rede de relações.

Unindo esses três pressupostos, Toury conclui a definição de *Assumed Translation* como:

[...] any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture and language, from which it was presumedly derived by transfer operations and to which it is now tied by certain relationships, some of which may be regarded – within that culture – as necessary and/or sufficient. (1995, p. 35)

"*Assumed*", "*postulate*", "*tentatively*", "*posit*", "*presumedly*". Todas essas palavras apontam para a idéia de suposição. Dentro dos *Descriptive Translation Studies*, esse é justamente o nicho que abriga a Pseudotradução.

De acordo com o primeiro postulado da *Assumed Translation* (*source-text postulate*), o importante não é a existência concreta de um texto-fonte, mas a *idéia* de que ele exista. Desse ângulo, é perfeitamente viável – e aceitável – que sua existência seja pura ficção, uma invenção à qual o autor tenha recorrido por qualquer motivo que lhe tenha parecido necessário ou interessante. Uma vez que temos uma "pseudofonte", a tradução será uma "pseudotradução", uma tradução fictícia para uma fonte fictícia. Ou, como diz Borges (1999, p. 56), "*una ficción en otra ficción*".

To be sure, a target fact which was tentatively marked as a translation, with the Source-Text Postulate implied, **may then turn out to lack a corresponding text in any other language/culture**, and not only when one has simply failed to locate it. **A concrete source text may never have existed**, to begin with. Consequently, so-called pseudotranslations emerge as legitimate objects of study within our paradigm [...] (TOURY, 1995, p. 34); [grifo nosso]

Lembrando que o postulado de Toury pressupõe um original que tem *precedência* lógica e temporal sobre a tradução, no caso da pseudotradução, sendo ela mesma *o* original que se apresenta como objeto de estudo, visto que não foi produzida a partir de uma fonte concreta, pode-se dizer que – em termos de objeto

palpável – estamos diante de uma inversão de papéis. Tendo sido originalmente concebida como tradução, a ficção real (tradução fictícia) precede seu original (objeto dessa "tradução"). A primeira concepção do texto não foi a narrativa supostamente traduzida, mas a tradução que a traz à tona. Assim, enquanto concepção narrativa, a (pseudo)tradução precede o suposto original que a precede. Parece um jogo de palavras complicado, mas é simplesmente como se, pedindo licença para usar o mesmo campo de comparação de Borges, se pensasse primeiro na moldura para depois decidir o que pintar na tela.

Várias razões podem levar um autor a fazer uso da pseudotradução na composição de seu original. A mais reconhecida é como meio de inserir um novo elemento numa cultura. Novidades geralmente são causa de estranhamento e a resistência a elas pode ser menor diante de uma tradução do que de um texto apresentado como originário dessa mesma cultura, pois o estranho passa a ser visto como marca de alteridade. Para inserir esse novo elemento, o autor se disfarça de tradutor, imprimindo a seu texto marcas que dentro da cultura-alvo são reconhecidas como características de textos traduzidos (*assumed translation*).

Também pode ocorrer de um autor conhecido desejar fazer uma incursão por um estilo diferente daquele que habitualmente imprime em sua obra, sem que se faça relação entre os dois tipos de trabalho. Nesse caso, o disfarce de tradutor permite que a nova experiência apareça desvinculada de seu nome e estilo.

Toury nota que essas posturas podem revelar um julgamento de valor subjacente à escolha do autor-tradutor. Ele pode eleger um certo tipo de cultura-fonte por julgá-la superior àquela para a qual "traduz", desejando trazer elementos dessa cultura como forma de aprimoramento.

Outras questões que às vezes ultrapassam o âmbito literário também podem estar ligadas à escolha do recurso à tradução fictícia. Uma delas é a fuga da censura. Em determinados contextos um texto estrangeiro pode parecer menos ameaçador, ou seja, aparecer menos como um fator de perturbação de uma ordem estabelecida, o que poderia ser indesejável.

Para que uma pseudotradução seja eficaz é necessário um trabalho lingüístico e cultural por parte do autor, tanto para encontrar um nicho apropriado para sua obra quanto para que ela seja aceitável como tradução. Aqui, torna-se a olhar para o texto/cultura-fonte, pois a "tradução" tem de estar de tal maneira conectada a essa língua/cultura que possa permitir a reconstrução do suposto original.

Sobre este ponto, podemos adicionar a observação feita por Paolo Rambelli em "Pseudotranslation, Authorship and Novelists in Eighteenth Century Italy" (2006, p. 181-195), de que a pseudotradução deve ser considerada dentro de um contexto de intertextualidade, mesmo não estando relacionada a um texto-fonte real. Por trás dela, há todo um leque de arquitextos, toda uma classe de textos, com os quais ela compartilha características. Rambelli (aqui ecoando a afirmação de Toury de que a pseudotradução deve encontrar um nicho dentro da cultura em que é produzida) afirma que o papel da pseudotradução não se limita ao da tradução real; há funções adicionais ligadas às marcas de seus sistemas literários de origem, nos quais preenchem necessidades diferentes daquelas da tradução real.

Uma ironia observada por Toury é que, ao mesmo tempo em que é preciso reconhecer o valor da pseudotradução dentro dos Estudos da Tradução, ela só se dá a conhecer quando a "mistificação" é revelada, isto é, quando se descobre a "fraude tradutória"; aí ela corre o risco de deixar de funcionar da maneira pretendida.

The interesting paradox is that this classification can only be applied after the veil has been lifted. Consequently, texts can be approached – and studied – as *pseudotranslations* only when the position they were intended to have, and once had in the culture which hosts them has already changed: whether the fact that they used to function as translations still has any reality left or whether it has been completely erased from 'collective memory'. Only then can questions be asked as to why a disguised mode of presentation was selected [...] (1995, p. 40)

De qualquer modo, assim como a tradução real, a tradução fictícia também traz contribuições à cultura-alvo e pode causar mudanças em seu repertório, introduzindo desde pequenas alterações até modelos completos em termos lingüísticos e literários ou indo até mais além.

Como já mencionado, a prática da pseudotradução não é recente. Ela vem sendo utilizada por vários autores há séculos. Um exemplo clássico citado por Toury é a obra *As Baladas de Ossian* (século XVIII), de James Macpherson, que, pressionado a apresentar o original, viu-se obrigado a "retraduzir" sua obra para a suposta língua-fonte a fim de poder mostrá-lo. Outro exemplo conhecido, também mencionado pelo autor, é o *Dom Quixote* (séculos XVI/XVII), de Cervantes, que faz a revelação dentro da própria estória em um estágio já avançado da narrativa (capítulo VIII)<sup>22</sup>.

Em seu livro *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Toury menciona dois casos que ultrapassam a questão literária. O primeiro é o *Book of Mormon*, o Livro Sagrado da religião Mórmon. Em 1830, o autor, Joseph Smith Jr., divulgou um livro com novos preceitos cristãos que diz ter traduzido de inscrições em placas de ouro, escritas numa língua antiga e obsoleta batizada de "*reformed Egyptian*", e de cuja existência e localização tomou conhecimento por meio de um anjo que lhe aparecera em sonho. Estudos do conteúdo e estilo revelaram, mais tarde, que muito dessa "tradução" correspondia literalmente a partes do texto da *King James Bible*, com algumas cuidadosas alterações, e a lendas indígenas de tribos norte-americanas. O resultado dessa pseudotradução foi a fundação da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. A intenção do uso desse recurso foi, provavelmente, conferir autoridade religiosa através da antiguidade e da forma de revelação do original.

O outro caso citado foi uma decisão política; não dos autores, mas de quem os contratou. Nas primeiras décadas após a Revolução que colocou Stalin no poder na extinta União Soviética, um poeta e cantor folk do Cazaquistão chamado Dzhambul Dzhabayev, que não falava russo, emprestou seu nome e popularidade a canções e versos com elogios à nova ordem, as quais foram amplamente divulgadas como traduções das palavras do poeta. Na verdade, os autores verdadeiros eram escritores russos contratados pelo governo para "traduzir" as canções do cazaque. O trabalho só foi interrompido com a morte de Dzhabayev em 1945.

---

<sup>22</sup> CERVANTES, 1992, p. 97

Na literatura brasileira, um exemplo de pseudotradução que pode ser considerado de motivação política é o caso das *Cartas Chilenas*, de Tomáz Antônio Gonzaga (séc. XVIII)<sup>23</sup>, suposta tradução de cartas originais em espanhol, trocadas entre Critilo, residente no Chile, e Doroteu, em Madri, contando as "desordens" do general chileno Fanfarrão Minésio durante seu governo. No prólogo, Gonzaga afirma que foi o próprio Critilo que, tendo se tornado seu amigo após chegar ao Brasil num navio proveniente das Américas Espanholas, lhe entregou os manuscritos, os quais ele resolveu traduzir por ter gostado da simplicidade do estilo e também para que a narrativa dos desmandos do governante estrangeiro pudesse servir de exemplo aos governantes portugueses na colônia. Ele também explica que fez algumas alterações no texto para acomodar o estilo ao gosto local e desculpa-se pelas possíveis falhas devidas às dificuldades da tradução em verso. Em seguida, dedica a obra aos "Grandes de Portugal", para sua "instrução" quanto às "faltas e ações indignas" que aborrecem o povo. Na verdade, segundo Massaud Moisés (1983), o alvo principal da suposta tradução é Luís da Cunha Meneses, Governador da Capitania de Minas Gerais entre 1783 e 1788. Gonzaga, assim, faz sua sátira política alimentada pelo clima da Inconfidência, sem, no entanto, comprometer-se explicitamente. Vale notar que, no Prólogo, ele faz um paralelo entre sua tradução e *Dom Quixote*, outra pseudotradução:

"Um Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos cavaleiros andantes; um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um governador despótico." (2007, p. 1)

Outra farsa tradutória revelada, desta vez forjada por motivos editoriais, é o caso da produção de ficção científica na Hungria. Ao pesquisar a produção desse tipo de literatura entre 1989 e 1995, Anikó Sohár (s.d.) esbarrou em traduções cujos originais não podiam ser localizados. Instigada por essa falta de informações acerca de livros recentes, aprofundou sua pesquisa e descobriu que grande parte das traduções que havia encontrado era, na verdade, um conjunto de pseudotraduções,

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

escritas originalmente em húngaro por grupos de escritores que, "coincidentalmente", também controlavam os grupos editoriais que as publicavam.

Nesse ponto, Sohár discorda de Toury quando este argumenta que a decisão de fazer uso da pseudotradução é sempre individual. Dada a natureza de sua descoberta, ela afirma que também pode ser uma escolha baseada em interesses comuns de grupos de pessoas (p. 188). Contudo, ela concorda com o autor no tocante à motivação da escolha da língua/cultura-fonte do original fictício, que geralmente está ligada a questões de prestígio cultural (p.190).

As observações práticas do trabalho de Sohár também vêm ao encontro da noção de *assumed translation* de Toury. Através das análises das pseudotraduções estudadas, ela conclui igualmente que, para que elas funcionassem como traduções, o que de fato ocorreu, precisaram apresentar uma linguagem de textos traduzidos (*translationese*) (p. 192), com marcas textuais tais como referências culturais, termos cunhados, incorporação de palavras estrangeiras, nomes próprios, usos de figuras de linguagem, provérbios e ditados e de um léxico menos rico que o de um original, bem como um cuidado especial com o estilo, que não pode coincidir totalmente com o da produção literária da cultura-alvo.

Outro exemplo brasileiro de pseudotradução é *A crônica de Malemort*<sup>24</sup>, de Reinaldo Santos Neves, objeto da tese de doutorado de Lillian Virginia DePaula Filgueiras (2002). Nessa obra, o autor "traduziu" seu original de um manuscrito medieval em francês, que estava perdido e foi encontrado mutilado, sendo que a narrativa se inicia no segundo livro, capítulo VIII. A tradução de *A crônica de Malemort* para o inglês, com o título *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*<sup>25</sup>, foi feita pelo próprio autor, que fez alterações e acréscimos à narrativa por julgar ser necessário adaptá-la ao contexto receptor, e que, diante do resultado, traduziu a versão em inglês para o português com os acréscimos dessa adaptação, com o título *Uma folha de hera*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978. (apud FILGUEIRAS, 2002)

<sup>25</sup> \_\_\_\_\_. *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*. Manuscrito de 2001. (apud FILGUEIRAS, 2002)

<sup>26</sup> Idem. Ainda não havia sido publicado na época da tese.

Igualmente concebida como tradução de manuscritos medievais é a obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1983). Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, o autor faz uma introdução na qual se coloca como tradutor de um livro que veio parar em suas mãos em 16 de agosto de 1968. Este, por sua vez, sendo já uma tradução para o francês, feita por "um certo abade Vallet" no século XIX, a partir de uma edição latina do século XVII, de um manuscrito original escrito em latim pelo beneditino Adso de Melk, em finais do século XIV<sup>27</sup>. Nessa introdução, Eco, "tradutor", relata seu entusiasmo pelo livro, que o levou a viajar até o mosteiro de Melk à procura do citado manuscrito. Durante essa viagem traduziu o livro quase completamente num caderno, fato que se mostrou providencial, pois seu acompanhante desapareceu após um desentendimento, levando consigo o livro. Não tendo encontrado o manuscrito em Melk, e havendo copiado a referência completa do livro de Vallet, o "tradutor" partiu em busca de informações, que se mostraram tão escassas e conflitantes que o levaram a suspeitar de falsificação.

Eco utiliza a confusão de fontes, a dificuldade de verificação de informações e da própria localização geográfica do mosteiro onde se passa a narrativa, e a variedade de línguas envolvidas na transmissão do original como fatores de construção da verossimilhança da pseudotradução. Colocando-se ele mesmo numa posição de hesitação: "não sei exatamente por que me decidi a criar coragem e apresentar *como se fosse autêntico* o manuscrito de Adso de Melk" (p. 15, grifo nosso), ele confere à realidade das fontes o benefício da dúvida, evitando que sejam definitivamente consideradas como mera invenção. Desse modo, Eco coloca a obra entre a ficção e a realidade, assumindo um papel entre o autor e o tradutor, que consegue embaralhar (propositalmente) o julgamento do leitor.

Pensando bem, bastante escassas eram as razões que pudessem inclinar-me a publicar a minha versão italiana de uma obscura versão neogótica francesa de uma edição latina seiscentista de uma obra escrita em latim por um monge germânico em fins do século XIV. (p. 14)

---

<sup>27</sup> O nome do livro de Vallet citado pelo "tradutor" Eco é: *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842).*

Também seguindo a linha da tradução de manuscritos medievais, J. R. R. Tolkien, em *Farmer Giles of Ham* (GILES, 1995b), apresenta a narrativa como uma tradução de um suposto original em latim, baseado em lendas e canções populares sobre uma época pré-arturiana da Inglaterra, oferecendo explicações lingüísticas sobre a origem de certos topônimos da região, que fazem a ligação entre o período em que se passam os eventos e a atualidade, e conferem uma sensação de possibilidade Histórica ao texto, embora ele seja explicitamente uma sátira da narrativa heróica. Bem a seu gosto filológico, Tolkien constrói a verossimilhança e faz o jogo da dúvida ficção/realidade através das ferramentas científicas da exploração lingüística.

Uma outra obra, que não se apresenta como tradução, mas que revela a presença do manuscrito medieval como fonte da narrativa de fatos passados, é *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino (1993b). Nela, os fatos pertencem a um passado recente em relação ao tempo da narrativa, não remoto. Porém, a narradora recorre a documentos antigos para contar os eventos. Não é um caso de pseudotradução, mas a postura da narradora é a mesma do tradutor fictício.

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. (p. 36)

Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga, [...] (p. 99)

Ao analisar o tradutor medieval no ensaio "Mallory's Questing Beast and the Implications of Author as Translator", Catherine Batt (1987, p. 143-166) explica que o tradutor inscrito complementa os procedimentos do autor e, apresentando os atos de leitura e escrita como um processo contínuo, encoraja o leitor a reconhecer a obra como uma recontagem de material conhecido. O conceito de tradução como parte de uma narrativa fictícia dá autoridade ao texto, por isso vemos autores modernos como Neves, Eco e Tolkien recorrerem à pseudotradução como moldura para suas narrativas.

A tradição da apresentação de uma fonte antiga valoriza a narrativa, pois a reação do leitor à idéia da fonte se torna mais importante que a própria fonte. Segundo Batt, a ênfase na "genealogia" do livro, aliada à linhagem dos personagens e à presença de testemunhas, escribas, tradutores, patronos, ajudam a criar e a preservar a "história". São intermediários humanos que garantem a conservação da autoridade dos textos, traçando para eles uma linha de descendência.

O pseudotradutor torna possível a existência do livro como instrumento que conta e celebra eventos passados pertencentes à existência humana, agindo mais como um reproduzidor que como um intérprete de um original. Ele facilita a representação do relato para um novo grupo de leitores, ou seja, recupera um elo perdido, colocando-se assim numa posição próxima daquela do historiador, que reconta um passado simultaneamente distante no tempo e historicamente relevante, o qual não se pode examinar de perto.

Sendo assim, por meios imaginários, a tradução fictícia garante o acesso a um passado distante no tempo e no espaço e, de acordo com Batt, não há dificuldade em ler e recuperar esse passado no presente, pois o leitor toma parte nesse modo de historicidade conforme testemunha os feitos dos personagens. Para tanto, o pseudotradutor precisa utilizar recursos que permitam essa viagem histórica e ajudem o leitor a aceitar o relato como verdade.

Susan Bassnett, em seu ensaio "When is a Translation not a Translation?" (1998, p. 25) fala de tradução como um conjunto de práticas textuais. Ela diz que para que uma tradução possa ser aceita, é necessário que exista um tipo de entendimento tácito entre tradutor e leitor, que ela chama de *collusion* (conluio, conspiração). Isto quer dizer que, para que um texto seja recebido como tradução, é preciso que o leitor reconheça nele características que o levem a aceitá-lo como tal. Essa definição corrobora a idéia de *assumed translation* de Toury.

Ao entrar no mérito da pseudotradução, Bassnett afirma que o autor-tradutor cria para si uma *persona* tradutora e precisa fazer com que o leitor conspire com ele na criação dessa ilusão. Para isso, deve lançar mão de recursos que confirmam autenticidade a seu texto para torná-lo crível.

O exemplo citado por ela é o *The Kasidah of Hají Abdú El-Yezdí*, um poema de cinquenta e oito páginas escrito em 1880 pelo explorador e tradutor inglês Richard Francis Burton, publicado como sendo uma tradução do árabe. Para provar sua autenticidade, ele lançou mão de seus extensos conhecimentos da cultura-fonte e incluiu quarenta páginas de notas com detalhes culturais, explicações e justificativas de sua metodologia de tradução. Mais tarde, a farsa foi revelada e o poema entrou para o rol das pseudotraduções.

Outra forma de validação da tradução fictícia é a referência a fontes que o leitor não pode verificar. Segundo Bassnett, qualquer texto é fruto de uma rede de relações com outros textos, remetendo a um conjunto de material literário existente e conhecido, e tanto original quanto tradução apresentam traços das leituras de autor e tradutor.

Isn't it obvious that all texts are a tissue of quotations, for how can anything be truly 'original' unless it has been created by someone who has never encountered anyone else's work? [...] We can trace literary echoes in the works of all writers. In the same way, no two translations are going to be alike, as we all know, because fragments of our individualistic readings will drift through our reading and our translating. (1998, p. 27)

Um bom exemplo disso é o próprio Umberto Eco que, ainda na introdução de *O nome da rosa*, faz uso de notas de rodapé, de citações de fontes eruditas e de comentários sobre recursos a utilizar na tradução, criando uma rede de relações com referentes fora da obra, que fazem parte da bagagem cultural do autor-tradutor.

Bassnett diz que, em muitos casos de pseudotradução, o leitor sabe que o autor não está traduzindo, mas se deixa envolver e acredita na tradução, permitindo a manipulação por parte do autor-tradutor. O leitor entra no jogo e faz a "tradução" funcionar.

Várias técnicas contribuem para montar esse jogo. Carol O'Sullivan, em "Translation, Pseudotranslation and Paratext" (s.d.)<sup>28</sup>, nos oferece um exemplo ao comentar a literatura de ficção policial produzida na Inglaterra, com cenário na Itália. Não se trata aqui de casos de pseudotradução, mas de originais em inglês cujas

---

<sup>28</sup> Texto eletrônico

narrativas se desenvolvem dentro de uma cultura estrangeira. Essas obras podem ser consideradas como um tipo de pseudotradução, não no sentido estrito de Toury, mas do ponto de vista de Bassnett, que concebe a tradução como um "conjunto de práticas textuais" que irão determinar a aceitação das obras pela cultura-alvo.

Permite-se a comparação com a pseudotradução com base no fato de que essas obras também visam introduzir elementos novos na cultura que as recebe. Elas oferecem um olhar sobre o estrangeiro e, assim como a tradução fictícia, facilitam a recepção dos elementos estranhos, uma vez que eles representam o "outro". A autora comenta que, na verdade, o fato de oferecer acesso à cultura estrangeira sem incorrer nas despesas da tradução é um grande atrativo para as editoras.

Apesar de não se comportarem como tradutores, os autores dessas obras também lançam mão de recursos para fazer o público acreditar que aqueles cenários correspondem à cultura-fonte da narrativa. Os recursos observados por O'Sullivan, chamados de paratextos, vão desde o pseudônimo adotado pelo autor até os padrões gráficos utilizados na concepção de capas, imagens e *design* dos livros, passando, obviamente, pelas construções cuidadosas de cenários, hábitos e culturas, sempre, é claro, filtradas pelo olhar da cultura-alvo.

Uma visão bastante útil de paratexto é fornecida pela a classificação que Gérard Genette faz em seu livro *Palimpsestes: Literature in the Second Degree* (1997, p. 1-4), a qual inclui o paratexto num conjunto de recursos que ele chama de "transtextualidade" ou "transcendência textual", que se refere a tudo o que constrói o relacionamento do texto com outros textos, de modo óbvio ou velado. Essa classificação compreende cinco modalidades:

- 1) intertextualidade  $\Rightarrow$  co-presença de dois ou mais textos, a presença real de um texto dentro de outro, como por exemplo, a citação, o plágio, a alusão;
- 2) paratextualidade  $\Rightarrow$  elementos que figuram no limiar do texto (título, subtítulo, pseudônimo, prefácio do autor, editor e tradutor, notas, epílogos, epígrafes, ilustrações, capas) e materiais fora do texto (correspondências autorais, confidências verbais, diários, pré-textos);

- 3) metatextualidade  $\Rightarrow$  comentários, relação crítica ou alusão a um outro texto sem necessariamente citá-lo;
- 4) hipertextualidade  $\Rightarrow$  superimposição de um texto posterior a um anterior; qualquer relação que liga um texto B (hipertexto) a um texto A, anterior (hipotexto), sem comentá-lo, ou seja, um texto derivado (B) de outro preexistente (A), e que não pode existir sem ele. B se origina de A por um processo de "transformação" que evoca A de maneira mais ou menos perceptível, sem necessariamente citá-lo;
- 5) arquitextualidade  $\Rightarrow$  é a modalidade mais abstrata e implícita, pois se baseia num relacionamento completamente silencioso, articulado, na maioria das vezes, somente por menção no paratexto (título ou subtítulo) e se refere a tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, como por exemplo: *Poems*, *Essays*, *O Romance da Rosa*, ou "título da obra" seguido de "romance", "poemas", "uma biografia"; é de natureza taxonômica.

Corroborando a opinião de Bassnett (1998, p. 27, op. cit.), Genette destaca que não existe obra literária que não evoque outras obras; nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. O hipertexto é resultante de um processo de derivação por transformação ou por imitação (ex: Virgílio, na *Eneida*, imita Homero). É o que ele, por analogia, batiza de Palimpsesto: sobre o mesmo "pergaminho", um texto pode ser sobreposto a outro, que ele não esconde totalmente, mas permite entrever<sup>29</sup>, criando, assim, uma duplicidade do objeto.

Um exemplo exato dessa concepção de palimpsesto é o conto "Pierre Menard, Autor del Quijote", de Jorge Luis Borges (1980), no qual Pierre Menard demonstra o desejo de escrever o *Quixote* na atualidade, tal qual escrito por Cervantes no século XVI. Note-se que se trata de *escrever*, não de *re-escrever*: não uma tradução, uma adaptação, uma crítica, uma variação sobre o tema, mas o próprio *Quixote*, com todas as palavras, porém escrito no momento atual; uma obra nova no pergaminho antigo, em sobreposição exata a sua predecessora, um objeto ao mesmo tempo duplo e único.

---

<sup>29</sup> Tradução nossa

Dentre as modalidades de Genette, Lillian Filgueiras, em sua tese (2002, p. 82, op. cit.), destaca a hipertextualidade e a paratextualidade como de especial interesse para o estudo da tradução. Falando sobre a hipertextualidade, ela cita que, de acordo com Genette, a transposição é sua forma mais importante. Ela cria uma relação entre dois textos, o texto atual, chamado de hipertexto e o texto-fonte (anterior), chamado de hipotexto. Essa transposição pode ser de dois tipos: a) temática, que transpõe elementos de uma determinada obra sem, no entanto, manter sua forma física, como por exemplo, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, cujo hipotexto é o *Fausto*, de Goethe e o *Ulisses*, de James Joyce, cujo hipotexto é o épico de Homero, e b) formal, que se refere à tradução interlingual propriamente dita, a qual busca a manutenção do sentido e da forma dentro dos limites de cada língua. Genette afirma que a tradução é a forma mais visível de transposição, mas que, o processo obrigatoriamente inclui perdas, ganhos e transformações:

[...] languages being what they are ("imperfect in that they are many"<sup>30</sup>), no translation can be absolutely faithful, and every act of translation affects the meaning of the translated text. (1997, p. 214)

A paratextualidade, por sua vez, é uma forma de guiar o leitor, controlar e dirigir a recepção do texto, direcionando para uma forma de leitura desejada; ela aponta para outros textos, mas pode ser tão ficcional quanto a narrativa, o que ocorre no caso da pseudotradução. Algumas vezes, como observa Filgueiras em relação a *A crônica de Malemort*, obra objeto de sua tese, a paratextualidade atinge o nível de um "trabalho de ficção com rigor de trabalho acadêmico" (2002, p. 85, op. cit.).

A análise da paratextualidade na pseudotradução é um dos recursos que permitem (re)construir o pseudo-original e recuperar seus referentes, que acabam por levar à revelação das relações de transtextualidade (para usar a nomenclatura de Genette) do autor-tradutor no mundo real, já que mesmo um original fictício é construído a partir de fontes pré-existentes exteriores a ele.

---

<sup>30</sup> Citação de Mallarmé, sem referência ao autor no corpo do texto.

A fim de permitir a análise dos recursos utilizados na construção de uma pseudotradução, é necessário separá-la da narrativa que ela envolve e observá-la isoladamente como fenômeno em si.

É o que propõe Julio César Santoyo, em seu artigo "La traducción como técnica narrativa" (1980), no qual, recorrendo à metáfora da pintura – assim como Borges em nossa epígrafe – analisa a pseudotradução como uma forma de moldura (*frame story*, *marco narrativo*), isto é, uma narrativa que envolve outra.

Citando Ortega y Gasset: "*el marco no atrae sobre sí la mirada... No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista: esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante*"<sup>31</sup>, ele nos oferece uma imagem da tradução fictícia como uma narrativa que emoldura outra, sem, no entanto chamar a atenção para si; sua função enquanto ficção é delimitar o espaço da estória que é contada, a qual, por sua vez, só existe dentro dos limites da "tradução" que lhe dá existência.

Segundo Santoyo, esse parece um recurso simples, mas envolve uma modificação do ponto de vista narrativo. Assumindo a perspectiva do tradutor, o autor é livre não só para inventar uma estória, mas também para inventar sua origem. Entretanto, para conferir credibilidade a essa ilusão – ou mistificação, na terminologia de Toury – é necessário escolher cuidadosamente os elementos que vão autenticá-la, porque "es que cuando lo improbable se rodea de detalles posibles y objetivos, lógicos incluso, resulta menos difícil aceptarlo como verdad" (1980, p. 39).

Apesar de não existir um modelo fixo que caracterize os procedimentos da pseudotradução, um dos recursos mais comuns é a referência a um livro ou documento antigo em idioma estrangeiro que estava perdido ou esquecido e foi encontrado, quase sempre por acaso, pelo próprio "tradutor" ou por alguém que recorreu a ele para fazer a tradução. Geralmente, conta-se como se deu a descoberta, muitas vezes com detalhes. De qualquer forma, trata-se quase que invariavelmente de um texto desconhecido que é trazido à luz pelo trabalho do tradutor que se torna o "instrumento dessa *epifania* literária: do esquecimento à atenção, da obscuridade à

---

<sup>31</sup> Apud SANTOYO, 1980, p. 38 [sem referência à fonte]

imprensa" (SANTOYO, 1980, p. 40)<sup>32</sup>. Contudo, o "tradutor" frequentemente afirma com modéstia que simplesmente cumpriu seu papel, procurando ser fiel ao original.

A partir dessas práticas, o plano imediato da ficção fica representado pela "história" da tradução, e somente depois de superado esse nível é que se pode proceder ao relato dos eventos. De acordo com Santoyo, apresentam-se aqui dois níveis narrativos mínimos: 1) uma ficção, em que se detalham "as circunstâncias de um texto alheio" e 2) uma metaficção, que é o próprio texto. Desse modo, a "tradução" serve tanto de *pretexto* (motivação) quanto de *pré-texto* (introdução) para a narrativa. Assim, a narrativa existe somente por força da pseudotradução, que é, ela mesma, um relato independente de seu "original".

No final de seu ensaio, Santoyo fornece uma extensa lista de casos de pseudotradução que inclui obras importantes da literatura mundial e permite verificar a antiguidade dessa prática e sua extensão até a época atual. Citando alguns deles:

Quadro 1: Exemplos de pseudotradução

Ano	Autor / Obra	Idioma do suposto original
c. 1135	Geoffrey of Monmouth: <i>Prophetiae Merlini</i>	galês
1483	Mateo Boiardo: <i>Orlando Innamorato</i>	francês (?)
1605	Cervantes: <i>Don Quijote</i>	árabe
1721	Montesquieu: <i>Lettres persanes</i>	persa
1765	Horace Walpole: <i>The Castle of Otranto</i>	italiano
1844	Nathaniel Hawthorne: <i>Rappaccini's Daughter</i>	francês
1953	Jorge Luis Borges: <i>El inmortal</i> <i>El informe de Brodie</i>	inglês
1980	Robin Chapman: <i>The Duchess's Diary</i>	espanhol
<b>J. R. R. TOLKIEN:</b>		
1937	<i>The Hobbit</i>	élfico e línguas antigas
1949	<i>Farmer Giles of Ham</i>	latim
1954/55	<b>O SENHOR DOS ANÉIS</b>	élfico e línguas antigas

Fonte: SANTOYO, 1980, p. 50-51

<sup>32</sup> Tradução nossa

A partir desse quadro, pode-se perceber que a pseudotradução está incorporada à literatura ocidental há muitos séculos tendo sido, em cada período, utilizada de maneira diferente e por razões diversas, porém muitas vezes causando um impacto na produção da época como instrumento de introdução de elementos novos nas culturas em que foi praticada, o que se pode perceber pelas obras citadas.

A importância dessa prática como técnica narrativa eficaz também é comprovada pelo seu uso por nomes reconhecidos dentro dos cânones literários ocidentais, tais como Cervantes, Montesquieu e Borges, donde se conclui que ela deva ocupar um lugar nos Estudos da Tradução.

O cavaleiro inexistente de Calvino (1993b, op. cit.) bem pode ser tomado como uma analogia ao tradutor-fictício, se aplicarmos a nosso contexto a conversa entre o soldado responsável pelo alistamento e o aprendiz que sonha ser um grande paladino:

- [...] Ele é um cavaleiro que não existe...
  - Mas como não existe? Eu o vi! Era de verdade!
  - O que você viu? Ferragem... É alguém que existe sem existir, entende, aprendiz?
- (p. 20)

A armadura, ferragem vazia que se move, fala, pensa e luta como os outros, encerra uma ilusão. É um simulacro.

Paralelamente, assim como a armadura vazia é o simulacro do cavaleiro inexistente de Calvino, a pseudotradução é o simulacro da realidade inexistente da narrativa. Como a armadura, a tradução fictícia existe por si mesma. Ela é real, o que ela envolve é que é ficção. Como afirma o trecho do Eclesiástico utilizado por Jean Baudrillard (1991) como epígrafe inicial de seu livro: "O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que [o simulacro] oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro"<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Eclesiástico, apud BAUDRILLARD, 1991, p. 7

### 2.1.2. A tradução como processo metonímico

*"Two roads diverged in a wood, and I –  
I took the less traveled by  
And that has made all the difference."<sup>34</sup>*

Outro ponto relevante para este trabalho é a questão da tradução como processo metonímico. No texto que deu origem a esta dissertação, o "On Translation", no Apêndice F de *The Lord of the Rings* (LOTR, p. 1107-1112), Tolkien discorre sobre sua metodologia de "tradução" e apresenta justificativas para as escolhas que fez durante o processo tradutório.

Como o texto do apêndice é parte integrante da tradução fictícia que dá origem à narrativa, esse procedimento também é transformado em peça do jogo de ilusão construído pelo autor, de maneira que suas escolhas também devem ser observadas desde a perspectiva da pseudotradução. Contudo, mais do que ser parte dessa mistificação, ela é reveladora de procedimentos, práticas e questões inerentes à tradução em sua realidade.

A abordagem da questão da tradução como processo metonímico será feita com base na exposição de Maria Tymoczko no seu ensaio "The Metonymics of Translation" (1999, p. 41). Nele, Tymoczko parte do pressuposto de que o ato de contar (uma história) é, na verdade, recontar ("*every telling is a retelling*" [p. 41]). Partindo desse preceito, ela considera que nenhum texto é original, uma vez que o indivíduo criador não vive em completo isolamento, ele está inserido num contexto social, cultural, político, histórico, institucional, que condiciona seus padrões de pensamento e comportamento, suas crenças e ideologias, suas reflexões e questionamentos, que estarão inevitavelmente refletidos em sua criação. Toda obra é, portanto, fruto de relações de intertextualidade – ou, como quer Genette (1997, op. cit.), de transtextualidade – e, ao unir elementos diversos para formar o todo da obra, a criação (original) se torna um processo de recriação.

---

<sup>34</sup> FROST, Robert. "The Road not Taken" in: *The American Tradition in Literature*, 1985, p. 1104.

Transpondo essa idéia para o campo da tradução, o texto traduzido mantém uma relação de hipertextualidade com o texto-fonte, cujos elementos aparecem refletidos no resultado final do trabalho. Conseqüentemente, a tradução, assim como o original, também constitui uma recriação.

Ao iniciar-se um processo de tradução, assume-se um compromisso multilateral que deve observar os mais diversos aspectos de cunho lingüístico, cultural, social, histórico, político, institucional, comercial, etc; enfim, todo um universo que constitui o contexto em questão, e tudo isso duplicado: o contexto da língua-fonte e o contexto da língua-alvo. É nesse confronto de contextos que se estabelecerão as bases desse compromisso, o qual direcionará as escolhas do tradutor na transposição que será feita.

Diante do todo compacto do original e confrontado com os limites impostos pelas diferenças dos dois contextos trabalhados, o tradutor deverá tomar decisões que implicarão tanto aumento quanto diminuição, tanto perda quanto ganho, na relação entre original e tradução. Na impossibilidade de "colar" o original tal qual ele é, o tradutor vai então, por meio de suas escolhas, representá-lo.

Existe aqui uma relação tridimensional. O ponto de referência do original é o universo exterior a ele, que é recontado a partir da criação da obra pelo autor. O ponto de referência da tradução é o original; ela tem nele seu universo, que é recontado a partir da recriação da obra pelo tradutor. Porém, o referente do tradutor vai além do texto-fonte; para transpor a obra, ele terá que ultrapassar os limites do original e buscar suas referências exteriores; ele deverá estar atento às relações de transtextualidade do original.

No caso da pseudotradução, onde a existência do original é uma ficção, estabelece-se ainda mais um nível de hipertextualidade, pois o original fictício tem dois tipos de referente: os referentes internos aos quais a narrativa remete e os referentes externos, pois, como qualquer obra, ela bebe de fontes pré-existentes.

No curso do recontar, da reescrita, as escolhas do tradutor vão funcionar a partir de um processo de refração, ou seja, de decomposição do texto-fonte. Observando a partir da perspectiva do estudo da pseudotradução, que parte do texto

"traduzido", o processo se inverte e a análise das escolhas do pseudotradutor vem auxiliar a composição do pseudo-original. Uma vez que o suposto original existe somente dentro dos limites "tradução", observar as escolhas do autor-tradutor é, assim, reconstituir o processo de criação.

Da mesma forma que na tradução real, as escolhas na pseudotradução também são condicionadas por fatores externos que determinarão a aceitabilidade do texto. É esse processo de seleção feito pelo tradutor que Tymoczko chama de metonímia.

A metonímia consiste no estabelecimento de uma relação de "contigüidade", isto é, de proximidade entre dois objetos (no caso, original/tradução), seja de natureza "material ou conceitual"; é também representação de um objeto por uma característica dele.

Desse modo, a visão de Tymoczko de tradução como metonímia é extremamente pertinente, uma vez que ela cria a representação de um objeto (texto original) através de características selecionadas dentre os elementos que o compõem, produzindo uma relação de proximidade entre original e traduzido. Criação e recriação ligadas por aspectos escolhidos.

Como exemplo disso, Tymoczko cita os mitos. Ao longo dos séculos, eles têm sido constantemente recontados, o que tem preservado sua antiguidade e, ao mesmo tempo, promovido sua permanente atualização. As traduções dos mitos se deram por vários meios: prosa, verso, adaptação para diversas faixas etárias, tipos de mídia e propósitos distintos, em linguagem popular ou acadêmica. Traduções, sim, posto que são representações de um original feitas a partir de escolhas metonímicas que elegeram aspectos a serem privilegiados, justificadas pelo contexto de destino.

Catherine Batt (1987, p. 155; op. cit.) concorda com Tymoczko ao afirmar que a narrativa depende de escolhas e que a riqueza do material sugere que esse processo poderia continuar indefinidamente, com escolhas diferentes levando a resultados diferentes. O tradutor apresenta seu trabalho como uma seleção crítica da matéria, uma refração do todo.

Tolkien nos fornece um bom modelo de processo metonímico em seu prefácio<sup>35</sup> à edição de 1940 da tradução do poema épico inglês *Beowulf*<sup>36</sup> numa versão em prosa para o inglês moderno feita pelo Professor C. L. Wrenn (publicada originalmente pela John R. Clark Hall em 1911), o qual foi publicado na coletânea de ensaios *The Monsters and the Critics and Other Essays* (1997), organizada por Christopher Tolkien.

Tanto o Professor Wrenn, em 1911, quanto o Professor Tolkien, em 1940, provavelmente ignoravam o conceito de tradução como metonímia. Todavia, tanto o trabalho do primeiro, quanto as considerações do segundo são provas contundentes desse processo. No caso do Professor Wrenn, as marcas são evidentes: sua escolha por uma tradução em prosa para fins acadêmicos. No caso do Professor Tolkien, elas são latentes: ele faz uma defesa da necessidade e utilidade desse tipo de tradução.

Tolkien inicia seu prefácio dizendo:

No defence is usually offered for translating *Beowulf*. **Yet the making, or at any rate the publishing, of a modern English rendering needs defence:** especially the presentation of a translation into plain prose of what is in fact a poem, a work of skilled and close-wrought metre (to say no more). (OTB, p. 49) [grifo nosso]

Com isso, o Professor identifica a escolha do tradutor – tradução de poesia em prosa – e se propõe a defendê-la, justificando-a mais adiante:

*Beowulf* is not merely in verse, it is a great poem; and the plain fact that no attempt can be made to represent its metre, while little of its other specially poetic qualities can be caught in such a medium, should be enough to show that 'Clark Hall', revised or unrevised, is not offered as a means of judging the original, or as a substitute for reading the poem itself. **The proper purpose of a prose translation is to provide an aid to study.** (OTB, p. 49) [grifo nosso]

Ao identificar o objetivo da tradução em prosa não como um substituto da leitura do original, mas como texto auxiliar no estudo do poema, Tolkien está

---

<sup>35</sup> (OTB, 1997a, p. 49-71)

<sup>36</sup> Século VII d.C., com aproximadamente três mil versos, escrito em anglo-saxão (inglês antigo).

identificando um processo metonímico, ou seja, a escolha do tradutor em transformar o poema em prosa para fins acadêmicos dentre todas as outras opções das quais ele provavelmente estava ciente quando da tradução. Um outro comentário posterior vem corroborar essa idéia:

The publisher of a translation cannot often hedge, or show all the variations that have occurred to him; but **the presentation of one solution should suggest other and (perhaps) better ones**. The effort to translate, or to improve a translation, is valuable, **not so much for the version it produces, as for the understanding of the original which it awakes**. (OTB, p. 53) [grifo nosso]

Nesse ponto, fica bastante clara a noção de que nenhuma tradução é *a* tradução, ou seja, aquela definitiva, representante incondicional do original. Cada tradução é apenas fruto de *uma* escolha, produzindo *uma* entre tantas versões possíveis. Além disso, fica exposta a questão da tradução como geradora de significado, através da interpretação do original que ela produz.

No caso da pseudotradução, o processo metonímico engendrado pelo autor-pseudotradutor é fundamental para o processo criativo da ficção, pois é através de suas escolhas que a narrativa será construída, é através de seu filtro que os eventos serão relatados.

Temos, então, a pseudotradução transformada de instrumento de "mistificação" em princípio de criação. Não uma farsa, mas a própria ficção.

E é a partir desse ponto de vista que observaremos a tradução fictícia em *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien.

## 2.2. *O Senhor dos Anéis*: quando traduzir é criar

"[...] chamava-lhe a atenção especialmente a mistura criativa entre o 'mundo do leitor e o mundo do livro'. A narrativa dentro da narrativa, que está na essência do *Quixote*, como n'*As mil e uma noites* [...]. É a construção de uma realidade ficcional com suas regras e conexões verossímeis próprias, como a certeza inabalável de *Quixote* em sua missão."<sup>37</sup>

Relembrando as motivações mais comuns apontadas pelos estudiosos como razões para a utilização da pseudotradução: 1) inserir um novo elemento numa cultura; 2) aventurar-se (um autor) num estilo diferente; 3) driblar a censura; 4) responder a interesses editoriais e comerciais; 5) conferir autoridade política ou religiosa a fim de convencer o público e conquistar simpatizantes e/ou adeptos para uma determinada causa ou doutrina, nos perguntamos qual teria sido a motivação de Tolkien para a lançar mão desse recurso como fio condutor de sua narrativa em *O Senhor dos Anéis*<sup>38</sup>.

Observando a obra em relação a cada uma dessas razões, chegamos à conclusão de que nenhuma delas pode ser indicada como justificativa para a opção do autor.

Motivo número um: Tolkien certamente não pretendia inserir um elemento novo na cultura de seu país, visto que quando começou a escrever *O Senhor dos Anéis*, no final de 1937, a literatura de fantasia já estava praticamente consolidada como gênero e tinha entre seus maiores representantes vários escritores de língua inglesa.

Motivo número dois: Tolkien era um admirador e um paladino da literatura de fantasia e já havia publicado vários trabalhos no gênero, entre poemas e contos; além

---

<sup>37</sup> DAMAZIO, 2006, p. 83 (sobre Jorge Luis Borges)

<sup>38</sup> A partir deste momento, concentraremos nossa análise em *O Senhor dos Anéis*, aludindo a outras obras do autor somente quando se fizer necessário.

de *O Hobbit*, cujo grande sucesso editorial gerou a solicitação de uma seqüência, que se transformou em *O Senhor dos Anéis*.

Motivo número três: Tolkien não tinha necessidade de driblar a censura; seus escritos, acadêmicos ou ficcionais, não eram considerados perigosos em nenhum sentido. Talvez depois da publicação de *O Senhor dos Anéis*, alguns críticos e acadêmicos possam tê-lo considerado perigoso para o conceito vigente de literatura, e até mesmo tenham tido vontade de censurá-lo.

Motivo número quatro: Tolkien não escrevia para responder a nenhum tipo de exigência do mercado editorial. Embora, como ocorre em qualquer publicação, tenha existido a necessidade do estabelecimento de compromissos comerciais, tais compromissos eram meras relações de trabalho, não premissas que determinavam as escolhas do autor. O próprio Tolkien sempre afirmou que escrevia em primeiro lugar para sua satisfação pessoal:

[...] I wrote the Trilogy as a personal satisfaction, driven to it by the scarcity of literature of the sort that I wanted to read [...] (LETTERS, 163, p. 211)

[...] Of course the book was written to please myself (at different levels), and as an experiment in the arts of long narrative, and of inducing 'Secondary Belief'. (LETTERS, 328, p. 412)

Motivo número cinco. Talvez este se aproxime um pouco de alguma motivação de Tolkien além de sua satisfação pessoal. No entanto, não do mesmo modo que nos casos citados por Toury (1995, op. cit.) das pseudotraduções das canções do compositor cazaque pelos russos, e do Livro de Mórmon por Joseph Smith Jr., que visavam respectivamente conquistar o apoio a uma nova ordem política e seguidores para uma nova religião. Defensor apaixonado da fantasia, Tolkien deve ter sido motivado pela idéia de provar seu ponto de vista e conquistar leitores para o gênero, porém sempre assinou suas criações.

Um outro ponto no qual a obra de Tolkien destoa do padrão corrente da pseudotradução é a noção geral de que esta envolve obrigatoriamente o que Toury chama de "mistificação" (1995, op. cit.). Consultando o dicionário, encontramos a definição de "mistificação" como: 1) "ato ou efeito de enganar alguém, de induzi-lo a

crer em uma mentira, ludibrio, farsa, embuste"; 2) "coisa enganadora, falsa"<sup>39</sup>. Essa definição se aplica bem a certos casos já citados<sup>40</sup>, como o das *Baladas de Ossian* (op. cit.), das obras de ficção científica na Hungria (SOHÁR, s.d. a, op. cit.) e das canções cazaques e do Livro de Mórmon citados acima, nos quais a pseudotradução foi realmente uma farsa<sup>41</sup>. Todavia, no caso de Tolkien, a pseudotradução foi uma prática explicitada na própria obra.

Analisando também a definição do prefixo "pseudo-": "antepositivo, do gr. *pseudês*, ê, és 'mentiroso, enganador, falso' e do gr. *pseûdos* eos-ous 'mentira, falsidade'<sup>42</sup>, vemos que, pelo mesmo motivo que "mistificação", ele tampouco se aplica à narrativa de Tolkien.

Quiçá a explicação que mais se aproxime da motivação de Tolkien seja a de Santoyo (1984, op. cit.): uma escolha puramente estética. Santoyo diz que:

No siempre necesita la seudotraducción de razones extrínsecas y evidentes. A veces puede ser utilizada por sí misma, puro instrumento de justificación narrativa, forma de transición entre la realidad diaria del lector y la ficción a que va a tener acceso. Toda narración, como decía Ortega y Gasset al hablar de los cuadros, es "una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real". El marco que cierra, envuelve y limita esa abertura es el relato previo donde se detallan las circunstancias de la seudotraducción. Él reduce la distancia entre la vida y la ficción; y en el paso de una a otra sirve de vestíbulo y cámara de adaptación. "Actua (y vuelvo a citar a Ortega) de trampolín que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética". (p. 48-49)

Esta razão parece ajustar-se perfeitamente pelo menos a uma parte da opção narrativa de Tolkien. Defensor da fantasia, ele era igualmente um amante da literatura antiga, especialmente da poesia que remetia ao mito. *Beowulf*, *Pearl*, *Sir Gawain and the Green Knight*, *Sir Orfeo* e as antigas sagas nórdicas foram obras que povoaram sua mente durante toda a sua vida, embalando seu trabalho como professor, filólogo e tradutor, e inspirando sua produção ficcional.

---

<sup>39</sup> HOUAISS, 2002

<sup>40</sup> Cf. seção 2.1.1

<sup>41</sup> Lembramos que se trata aqui de avaliação puramente estética, sem nenhuma intenção de julgamento moral.

<sup>42</sup> HOUAISS, 2002

Sentindo falta, em seu tempo, de uma literatura que produzisse nele a mesma emoção que aquelas obras, instigado pelo fascínio da pesquisa filológica e movido pelo desejo de criar uma mitologia genuinamente inglesa, travestiu-se de tradutor para criar uma narrativa no limiar da realidade e da fantasia.

Ao escrever *O Senhor dos Anéis* como se estivesse reunindo e traduzindo documentos antigos reveladores de uma época distante, Tolkien se comporta como mais que um tradutor; ele é um pesquisador: filólogo, arqueólogo, historiador, cujo papel é trazer à luz uma parte da história apagada da memória dos homens. Ao mesmo tempo em que constrói seu mito fictício, aproxima-o da realidade, fazendo uma ponte entre ele e o tempo Histórico da humanidade<sup>43</sup>. Sua narrativa, sempre construída de modo a autenticar a "veracidade" dos eventos por meio de diversos recursos<sup>44</sup>, cria no leitor a sensação de estar realmente diante do relato de um passado possível da humanidade.

Nesse jogo ficção/realidade, o que importa é a *possibilidade* de o mundo criado ter existido como tal. A realidade interna tem que ser bem construída para que a fantasia faça sentido, somente assim ela é passível de ser traduzida. Nessa mistura de estilos, ficcional e acadêmico, Tolkien é ao mesmo tempo artista, pesquisador e tradutor; do lado de fora, aquele que cria e, dentro de sua criação, aquele que reúne, interpreta, relata e traduz.

Paolo Rambelli (2006, p. 183, op. cit.) corrobora a visão estética de Santoyo, enxergando no uso da pseudotradução o desejo do autor de reduzir a distância entre realidade e ficção pela introdução de um elemento de intercâmbio entre essas duas dimensões: o "tradutor".

Um outro aspecto pelo qual a pseudotradução em *O Senhor dos Anéis* se desvia do conceito geral está no fato, apontado por Toury (1995, op. cit.) como um grande paradoxo, de que ela somente pode ser estudada como ato tradutório quando descoberta como falsa tradução, ou seja, quando a farsa é revelada, quando ocorre sua "desmistificação". Nesse momento, afirma Toury, ela perde sua função.

---

<sup>43</sup> Os eventos narrados em *O Senhor dos Anéis* marcam o final da Terceira Era e o início da Quarta Era, ou Era dos Homens, que aponta para o Tempo Histórico conhecido.

<sup>44</sup> Esses recursos serão analisados nos Capítulos 3 e 4.

Não obstante, em *O Senhor dos Anéis*, a pseudotradução, como argumentado anteriormente, não configura uma farsa. Ela é parte da estória; seu desvendamento é intencional e explícito; é parte da criação e dá o tom de realidade possível da obra. É através da pseudotradução que a narrativa funciona como um resgate cultural fictício, o qual coloca a mitologia criada pelo autor numa posição de proximidade às mitologias reconhecidas. Acontece, então, um movimento contrário ao apontado por Toury: a revelação da pseudotradução não marca o momento em que ela deixa de funcionar, mas o momento em que ela começa a funcionar, pois é somente por meio dela que a narração existe. É somente pelo trabalho desse tradutor imaginário que podemos tomar conhecimento dos eventos.

Diante das diferenças apontadas, acreditamos que "pseudotradução" não seja um termo adequado para nos referirmos a *O Senhor dos Anéis*. Uma designação mais apropriada é Tradução Fictícia. Os dois termos são normalmente utilizados como sinônimos dentro dos estudos da tradução, porém há uma diferença fundamental entre os dois, presente nos próprios nomes: um é pseudo – uma falsificação dentro da realidade – o outro é ficção – a criação de uma realidade. Um é simulação, o outro, simulacro<sup>45</sup>.

Nessa tradução fictícia, "tradução e criação são operações gêmeas"<sup>46</sup>. Nela, o autor (Tolkien), desejando narrar uma estória, inventa para si um personagem que não pertence à estória narrada, mas que, ao mesmo tempo, não é ele mesmo. O tradutor fictício de Tolkien está exatamente no limiar da realidade e da fantasia. Assim como Virgílio, Beatriz e São Bernardo conduzem Dante na *Comédia*, é o tradutor quem recebe o leitor e o conduz através da saga.

Para chegarmos ao espaço dos eventos, precisamos passar pela antecâmara da tradução: uma ficção que dá acesso a outra ficção. Sem essa passagem a narrativa de *O Senhor dos Anéis* não seria possível, ou melhor, seria outra narrativa. Aqui, encaixa-se perfeitamente a bela imagem criada por Calvino em seu *Por que ler os clássicos* (1993a), ao comentar a relação de Jorge Luis Borges com a ficção dentro da ficção, com o fingir que o livro que se está escrevendo já existe: "literatura elevada ao

---

<sup>45</sup> Utilizando os termos de Baudrillard (1991).

<sup>46</sup> Octavio Paz, citado por José Paulo Paes (PAES, 1990, p. 9).

quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma" (p. 149).

Assim como o cavaleiro inexistente do mesmo Calvino (1993b), o tradutor de Tolkien não existe, mas tudo na narrativa funciona como se ele de fato existisse e executasse todo um trabalho minucioso para revelar ao homem moderno parte de sua História perdida na distância do tempo.

Em *O Senhor dos Anéis*, o tradutor não é farsante, é personagem: criatura e criador. E a tradução não é pseudo, é ficção: criação e criadora.

Mais do que técnica narrativa ou opção estética, a Tradução Fictícia é, em Tolkien, um *Princípio Criativo* a partir do qual a estória se faz possível.

### 2.3. "Guide to the names in *The Lord of the Rings*"<sup>47</sup>: manual do tradutor

*"[...] o tradutor há de parecer uma espécie de esquizofrênico profissional, um ser de dupla personalidade a transitar anfibiamente entre mundos estanques para o comum dos mortais. Mas é precisamente a dupla personalidade que lhe faculta abrir um canal de comunicação entre duas subjetividades lingüísticas, redimindo-as do seu mútuo isolamento."*<sup>48</sup>

Dentre suas inúmeras atividades, Tolkien também foi tradutor. Talvez por isso, conhecendo as dificuldades do trabalho, tenha imaginado que a peculiaridade lingüística de sua obra pudesse ser fonte de dificuldades para seus possíveis tradutores.

Essa preocupação provavelmente ocupou a mente inquieta de Tolkien. Em sua obra, as palavras não são apenas um veículo para a narrativa, mas parte integrante do mundo sub-criado. Em grande parte, os nomes de pessoas, povos e lugares não são meros nomes próprios, eles servem também para descrever traços de personalidade e

---

<sup>47</sup> GUIDE, 1980

<sup>48</sup> PAES, 1990, p. 42

caráter, características físicas e geográficas. Neles, nada é acidental, nem mesmo a falta de um significado específico. Como esclarece o próprio autor, tudo pertence a um esquema cuidadosamente elaborado e uma falha na tradução de certos termos pode introduzir um elemento estranho à pretensa história lingüística do período da narrativa.

Foi então que o autor, indo além da própria estória, como numa extensão dela, criou um pequeno compêndio com explicações sobre sua criação lingüística e instruções para seus eventuais tradutores: o "Guide to the Names in *The Lord of the Rings*". Quando esse guia foi escrito, *O Senhor dos Anéis* havia sido traduzido somente para o sueco e o holandês. Todavia, Tolkien imaginou que outras traduções viriam, em línguas bem distantes do inglês. Preocupação à vista. Será que esses tradutores saberiam encontrar em suas línguas de raízes tão diferentes equivalentes capazes de revelar os conteúdos intencionais dos nomes da Terra-média?

O texto se inicia com uma introdução geral à nomenclatura utilizada – "Nomenclature of *The Lord of the Rings*". O autor aconselha o tradutor a seguir a teoria tradutória aplicada por ele em sua "tradução" do "original", conforme exposto no Apêndice F do livro ("On Translation"). Explica também que, como na "tradução" o inglês representa a Língua Geral do "original", a língua alvo da tradução deve substituí-lo nessa representação.

Seguem-se três listas em ordem alfabética, organizadas como glossários: "Names of Persons and Peoples", "Place-Names" e "Things". A primeira com orientações sobre os nomes de pessoas e povos, a segunda, sobre os nomes de lugares, e a última sobre outros nomes gerais. Nelas, o autor explica a origem de diversos nomes e sugere as bases sobre as quais devem ser traduzidos.

Dentre as sugestões oferecidas estão: 1) a tradução pelo sentido; 2) a tradução parcial; 3) a tradução com alteração de grafia na língua-alvo; 4) a adaptação da grafia; 5) a manutenção no original.

Ainda na introdução do texto, ele afirma que o tradutor é livre para escolher os termos na língua-alvo que creia serem mais convenientes em termos de sentido e/ou topografia. No entanto, pode-se notar por trás dessa suposta concessão de

liberdade um certo receio do autor de que seu imaginário lingüístico viesse a ser corrompido. Manter a harmonia lingüística imaginada por ele era muito mais que uma questão tradutória; era uma questão afetiva.

Ele sabia que alguma perda seria, de fato, sempre inevitável, visto que equivalentes perfeitos são raros. Contudo, certas perdas, evitáveis segundo seu ponto de vista, poderiam ser motivo de profunda frustração, pois se estaria perdendo muito mais do que somente significado lingüístico. Seria perdido todo um esforço criativo por trás da palavra.

Pode-se imaginar, portanto, que esse compêndio tenha sido fruto não apenas de uma atitude generosa do autor, mas também de uma tentativa de manter um certo controle sobre sua obra. Uma maneira de impedir que as traduções tomassem caminhos que ele julgava poderem levar o sentido das palavras para longe de suas intenções.

Percorrendo com atenção as páginas do *Guide*, percebemos que ele apresenta uma característica bastante peculiar. Na introdução, é o autor preocupado com sua obra quem fala. No entanto, nas três seções seguintes, Tolkien traz de volta o tradutor fictício da narrativa de *O Senhor dos Anéis*. As vozes, então, passam a se confundir. Na maior parte dos verbetes, é o tradutor, personagem da tradução fictícia, que explica o termo e indica o método de tradução; em outros, é o autor real quem o faz; em alguns, as vozes se mesclam.

Quando é o tradutor fictício quem vem esclarecer um termo e sugerir sua tradução, ele mantém sempre suas referências no mundo-secundário, isto é, todas elas remetem às línguas (inclusive etimologia, chegando, em alguns casos, a fazer relação com o inglês moderno), culturas e costumes da Terra-média, mantendo a sensação de passado histórico construída pela narrativa da saga, como se o *Guide* fosse uma extensão do trabalho desse mesmo tradutor fictício.

<p><i>Beechbone</i>. This is meant to be significant, <b>being a translation into the Common Speech of some Entish or Elvish equivalent.</b> (p. 172) [grifo nosso]</p>
---

Butterbur. [...] These have in the tale been modified, **to fit the generally botanical names of Bree** [...] (p. 173) [grifo nosso]

Greyhame. **Modernized form of Rohan grēg-hama 'greycoat'. By-name in Rohan of Gandalf.** Since both Grēghama and Greyhame would probably be unintelligible in a language of translation, whereas at least the Grey- is meant to be intelligible to readers, it would be right. I think, to translate this epithet; that is, **to represent Éomer as translating its sense into the Common Speech.** (p. 179) [grifo nosso]

Halfling. **Common Speech name** for Hobbit. **It is not actually an English word, but might be** (that is, it is suitably formed with appropriate suffix). (p. 180) [grifo nosso]

Heathertoes. A Bree name. **There is no parallel in English,** though Heather appears in some surnames. (p. 181) [grifo nosso]

Orc. This is supposed to be the **Common Speech name of these creatures at that time**; it should therefore according to the system be translated into English or the language of translation. (p. 184) [grifo nosso]

Wormtongue. **'Modernized' form of the nickname of Gríma,** the evil counsellor of Rohan: **Rohan wyrmtunga** 'snake-tongue'. (p. 188) [grifo nosso]

Woses. **This represents (modernized) the Rohan word for 'old men of the woods'.** It is not a purely invented word. **The supposed genuine Rohan word was wāsa, plural wāsan,** which if it had survived into modern English would be woses. (p. 188) [grifo nosso]

Ashen Mountains. **Common Speech translation** of Ered Lithui (**Sindarin orod, plural eryd, ered, 'mountain', lith 'ash; + adjectival ui**). (p. 190) [grifo nosso]

Bree. Retain, since **it was an old name, of obsolete meaning in an older language;** [...] (p. 192) [grifo nosso]

Derndingle. Said by Treebeard to be what Men called the meeting-place of the Ents; therefore **meant to be in the Common Speech. But the Common Speech name must be supposed to have been given a long time ago, when in Gondor more was known or remembered about the Ents.** (p. 194) [grifo nosso]

Mount Doom. **This was (in Gondor) the Common Speech name** of the volcano Orodruin ('Mountain of red flame'), **but was a translation of its other Elvish name Amon Amarth** ('Hill of Doom') [...] (p. 195) [grifo nosso]

*Mirrormere.* **Common Speech translation of Dwarvish *Kheledzâram*** ('glass-lake'); [...] (p. 204) [grifo nosso]

*Tower.* All the place-names under *Tower(s)* in the Index are **contemporary Common Speech translations or author's translations of the Grey-elven names**, and should be translated in those parts that are English. (p. 209) [grifo nosso]

*Mathom.* Leave unchanged; **it is not Common Speech, but a word peculiar to hobbits** [...] (p. 214) [grifo nosso]

*Smials.* **A word peculiar to hobbits (not Common Speech)**, meaning 'burrow'; leave unchanged. **It is a form that the Old English word *smygel* 'burrow' might have had**, if it had survived. (p. 215) [grifo nosso]

Quando é Tolkien, o autor de *O Senhor dos Anéis*, quem comenta os termos e sua tradução, as referências são externas à obra, ou seja, a outras línguas que possam ter servido de fonte e inspiração para determinado termo. Aqui, aparece claramente o filólogo na base da criação do artista.

*Bracegirdle.* **A genuine English surname**, used in the text, of course, with reference to the hobbit tendency to be fat and so to strain their belts. (p. 172) [grifo nosso]

*Brandybuck.* **A rare English name which I have come across.** Its origin in English is not concerned; in *The Lord of the Rings* it is obviously meant to contain elements of the Brandywine River and the family name Oldbuck. (p. 173) [grifo nosso]

*Gamgee.* **A surname found in England**, though uncommon. (p. 178) [grifo nosso]

*Marish.* **An old form of English *marsh*.** (p. 203) [grifo nosso]

*Midgewater Marshes.* Translate by sense. **The name was suggested by *Mývatn* in Iceland**, of the same meaning. (p. 203) [grifo nosso]

Mirkwood. A **name borrowed from ancient Germanic** geography and legend, **chiefly preserved in Old Norse** *myrkviðr*, though **the oldest recorded form is Old German** *mirkiwidu*. **Not preserved in English**, though Mirkwood is now used to represent Old Norse *myrkviðr*. (p. 203) [grifo nosso]

Em momentos mais raros, as duas vozes – autor e tradutor fictício – se mesclam no mesmo verbete. Porém, cada voz é perfeitamente distinguível, cada uma mantendo suas características e referências próprias. Um exemplo claro disso é o verbete sobre *Isengard*. Nele, tradutor fictício [TF] e autor [A] se revezam nas explicações, misturando alternadamente referências internas e externas.

[TF] Isengard and Isenmouthe. These names were intended to represent **translations into the Common Speech of the Elvish names** *Angrenost* and *Carac Angren*, but **ones made at so early a date that at the period of the tale they had become archaic in form and their original meanings were obscured**. [...]  
[A] *Isen* is an old variant form in English of *Iron*; *gard* a Germanic word meaning 'enclosure', especially one round a *dwelling* or group of buildings; and *mouthe* a derivative from *mouth*, **representing Old English** *mūða* (from *mūð* 'mouth') 'opening', [...] [TF] *Isengard* 'the Iron-court' was so called because of the great hardness of the stone in that place and especially in the central tower. The *Isenmouthe* was so called because of the great fence of pointed iron posts that closed the gap leading into Udûn, like teeth in jaws.  
[...]  
[A] The *gard* element appears in Old Norse *garðr*, whence current or dialectal Swedish *gård*, Danish *gaard*, and English *garth* (beside the original English form *yard*); this, though usually of more lowly associations (as English *farmyard*), **appears for instance in Old Norse** *As-garðr*, now widely known as *Asgard* in mythology. **The word was early lost in German, except in Old High German** *mittin-* or *mittil-gart* (the inhabited lands of Men) = Old Norse *mið-garðr*, and Old English *middan-geard*: [...] (p. 201-202) [grifo e identificações [TF] e [A] nossos]

Tolkien, que muitas vezes se declarou um *hobbit* na personalidade, neste *Guide* se aproxima muito mais da personalidade esquizofrênica do Gollum, comportando-se ora como autor, ora como o tradutor personagem de sua própria ficção, ora como os dois ao mesmo tempo.

Num ensaio que visa oferecer orientação para os tradutores (reais) de sua obra, ele traz o personagem-narrador para fora dela e o incorpora, fazendo com que o texto metalingüístico funcione como uma extensão da própria ficção. Retirando-se os

momentos em que Tolkien (o autor) se manifesta, o *Guide* poderia ser um dos muitos apêndices que complementam e dão apoio à narrativa de *O Senhor dos Anéis*.

E não é somente no *Guide* que Tolkien caminha no limiar do real e do imaginário; suas cartas também trazem o mesmo comportamento "esquizofrênico" em que o autor incorpora o tradutor-personagem:

[...] Anyway 'language' is the most important, for the story has to be told, and the dialogue conducted in a language; but English cannot have been the language of any people at that time. What I have, in fact done, is to equate the Westron or wide-spread Common Speech of the Third Age with English; and translate everything, including names such as *The Shire*, that was in the Westron into English terms, with some differentiation of style to represent dialectal differences. (LETTERS, 144, p. 175)

Isto demonstra o que já foi dito na introdução deste trabalho: para Tolkien, a construção de sua fantasia mitológica era mais que simplesmente escrever ficção, era uma profissão de fé. Ele vai além do papel de escritor, transitando "anfibiamente entre mundos", como diz José Paulo Paes na epígrafe desta seção; como a querer sempre reafirmar a possibilidade de compartilhamento e convivência entre realidade e fantasia.

Esquizofrenia, é claro, absolutamente intencional, planejada e consciente, própria de quem conhecia e dominava a palavra.

## Capítulo 3

### A Saga da Tradução

#### 3.1. "On Translation": nota do tradutor

*"In presenting the matter of the Red Book, as a history for people of today to read, the whole of the linguistic setting has been translated as far as possible into terms of our own times. Only the languages alien to the Common Speech have been left in their original form; but these appear mainly in the names of persons and places."*<sup>49</sup>

Com o parágrafo acima Tolkien inicia o texto "On Translation", parte II do Apêndice F de *The Lord of the Rings* (LOTR, 2000), o derradeiro texto da saga do Anel. Um texto pequeno, de apenas seis páginas, mas que encerra um dos princípios criativos da narrativa.

Nesse texto, Tolkien incorpora declaradamente o papel de tradutor e, com rigor acadêmico, descreve sua metodologia de tradução, comenta e justifica suas escolhas. Ele é a "nota do tradutor" e bem poderia ter sido colocado no início do livro, entre o prefácio e o prólogo. No entanto, ele é o último texto; Tolkien escolheu deixá-lo para o final, após todos os eventos, explicações e implicações da estória terem sido devidamente revelados.

Antes dele, seguindo o encerramento da narrativa, existem cinco apêndices que constituem o nível que Carol O'Sullivan e Genette chamam de paratextualidade<sup>50</sup>: são narrativas, cronologias, árvores genealógicas, calendários, descrições de línguas e povos que permitem reconstituir o mundo em que se desenvolvem os eventos narrados em termos "históricos", lingüísticos e antropológicos. Sua divisão é a seguinte:

---

<sup>49</sup> LOTR, AF, p. 1107

<sup>50</sup> Op. cit., cf. p. 51,52, 53

Quadro 2: Relação dos Apêndices de O Senhor dos Anéis

Apêndice A	<i>Annals of the Kings and Rulers</i>	Narrativas que contam a história das sucessões dos povos da Terra-média
Apêndice B	<i>The Tale of the Years</i>	Cronologia dos eventos da Terra-média desde a Segunda Era, anterior aos fatos narrados em <i>O Senhor dos Anéis</i> , até o início do período posterior a eles, final da Terceira Era e início da Quarta
Apêndice C	<i>Family Trees</i>	Árvores genealógicas das famílias dos Hobbits
Apêndice D	<i>Shire Calendar</i>	Calendário utilizado pelos Hobbits na época dos eventos da saga; é uma das referências temporais da narrativa
Apêndice E	<i>Writing and Spelling</i>	Dados lingüísticos incluindo vocabulário, sistemas de escrita e até algumas explicações filológicas
Apêndice F	<i>I – The Languages and Peoples of the Third Age</i> <i>II – On Translation</i>	Dados sobre os povos envolvidos nos eventos narrados "Nota do Tradutor"

Fonte: LOTR, p. 1009 - 1112

Como se pode notar, esses textos, que fazem remissão ao passado e ao futuro dos eventos contados na saga do Anel, visam conferir autenticidade à narrativa, criando não somente uma história para a estória, mas uma evolução histórica, com todos os elementos que reconhecidamente constituem a História nos registros da humanidade. Esses paratextos são, por conseguinte, um prolongamento da narrativa, que preenche as lacunas deixadas (propositalmente) durante o desenrolar dos eventos com dados de seu passado, seu presente e seu futuro. É neles que o leitor vai aprender o que Gandalf, Saruman, os Elfos e os Homens conhecedores da Tradição, como Aragorn e Faramir, sabem do passado, e vai matar sua curiosidade especulativa sobre o que vai acontecer depois que o Anel é destruído e que Gandalf, Elrond, Galadriel, Frodo e Bilbo deixam a Terra-média rumo ao Reino Abençoado.

Assim, não é tão espantoso que Tolkien tenha deixado para o final a explicitação de sua posição como tradutor. Depois de colocar em sua estória elementos suficientes para dar a ela uma credibilidade capaz de aproximá-la da possibilidade Histórica, ele aumenta ainda mais essa possibilidade conferindo concretude a suas fontes através da "tradução".

No parágrafo inicial de "On Translation", Tolkien se refere a *the Red Book* [grifo nosso] sem maiores explicações quanto a que livro seria esse. Isto se dá porque já foi feita referência a ele no prólogo:

[...] Further information will also be found in the selection from the Red Book of Westmarch that has already been published, under the title of *The Hobbit*. That story was derived from the earlier chapters of the Red Book, composed by Bilbo himself, the first Hobbit to become famous in the world at large, and called by him *There and Back Again*, since they told of his journey into the East and his return: an adventure which later involved all the Hobbits in the great events of that Age that are here related. (LOTR, P, p. 1)

O *Red Book* trata, portanto, da narrativa de *O Hobbit* (HOBBIT, 2003), obra anterior a *O Senhor dos Anéis*, que também já havia sido concebida como tradução fictícia:

Esta é uma história de muito tempo atrás. Naquela época, as línguas e as letras eram muito diferentes das que empregamos hoje. O inglês foi usado para representar essas línguas. (HOBBIT, p. XIII)

Dessa maneira, Tolkien remete a uma informação que já havia sido dada, e não *se revela* como tradutor, mas *reitera uma posição* assumida desde antes do início da narração dos eventos. Ele segue o parágrafo citando a *Common Speech* (Língua Geral) da mesma forma, ou seja, sem explicações. De fato, as referências às línguas já haviam sido feitas nos apêndices anteriores, sendo, portanto, do conhecimento do leitor que chega a esse texto final.

No segundo parágrafo, ele inicia suas explicações metodológicas dizendo que a *Common Speech* foi representada pelo inglês moderno por ser a língua utilizada pelos Hobbits e empregada em suas narrativas. Na verdade, a *Common Speech* é a língua franca da Terra-média (Língua Geral), falada por todos os povos, mas Tolkien alerta para o fato de que, como qualquer língua, ela apresenta variações de acordo com o povo que a fala, as quais o tradutor tentou preservar quando possível

empregando, no inglês, diferenças de registro, vocabulário, usos da linguagem e estilo, de acordo com a característica de cada povo:

Hobbits indeed spoke for the most part a rustic dialect, whereas in Gondor and Rohan a more antique language was used, more formal and more terse. (LOTR, AF, p. 1107)

It will be noticed that Hobbits such as Frodo, and other persons such as Gandalf and Aragorn, do not always use the same style. This is intentional. The more learned and able among the Hobbits had some knowledge of 'book language', [...] and they were quick to note and adopt the style of those whom they met. It was in any case natural for much-traveled folk to speak more or less after the manner of those among whom they found themselves, especially in the case of men who, like Aragorn, were often at pains to conceal their origin and their business. (LOTR, AF, p. 1107)

The Eldar, being above all skilled in words, had the command of many styles [...] (LOTR, AF, p. 1107)

The Dwarves, too, spoke with skill, readily adapting themselves to their company, though their utterance seemed to some rather harsh and guttural. (LOTR, AF, p. 1107-1108)

But Orcs and Trolls spoke as they would, without love of words or things; and their language was actually more degraded and filthy than I have shown it. (LOTR, AF, p. 1108)

A metodologia utilizada para a versão dos diferentes níveis de uso da Língua Geral é explicada e justificada não só em termos lingüísticos, como também culturais. Tolkien nos oferece uma exposição minuciosa de suas escolhas, revelando, para usar a terminologia de Maria Tymoczko (1999, op. cit.), seu processo metonímico, o qual deixa transparecer, inclusive, certos preconceitos (como no caso dos Orcs), apelando para uma adaptação que poderíamos chamar de *belle infidèle* para diminuir o impacto que uma linguagem chula poderia causar sobre os leitores; assim como aponta Jorge Luis Borges na análise que faz das várias traduções de *As mil e uma noites* para o

inglês em seu ensaio "The Translators of the Thousand and One Nights" (2000, C. 3, p. 35).

Vários exemplos do método de utilização dos diversos recursos tradutórios são oferecidos.

<sup>1</sup>In one or two places an attempt has been made to hint at these distinctions by an inconsistent use of *thou*. Since this pronoun is now unusual and archaic it is employed mainly to represent the use of ceremonious language; but a change from *you* to *thou*, *thee* is sometimes meant to show, there being no other means of doing this, a significant change from the deferential, or between men and women normal, forms to the familiar. (LOTR, AF, p. 1107; nota de rodapé)

[...] and their language was actually more degraded and filthy than I have shown it. I do not suppose that any will wish for a closer rendering, [...] (LOTR, AF, p. 1108)

<sup>1</sup>This linguistic procedure does not imply that the Rohirrim closely resembled the ancient English otherwise, in culture or art, in weapons or modes of warfare, except in a general way due to their circumstances: a simpler and more primitive people living in contact with a higher and more venerable culture, and occupying lands that had once been part of its domain. (LOTR, AF, p. 1110; nota de rodapé)

Os exemplos acima mostram três tipos de escolhas feitas pelo tradutor. No primeiro, ele apresenta o uso dos pronomes *thou* e *thee* como forma de indicar uma distinção pronominal da língua-fonte que não existe no inglês. No segundo, ele ameniza a linguagem dos Orcs, por julgá-la rude e de baixo calão, considerando que traduzi-la de acordo com o original não agradaria ao leitor. No terceiro, ele explica as escolhas lingüísticas feitas para traduzir a fala do povo de Rohan em termos culturais.

Os nomes de pessoas e lugares são outra grande preocupação de nosso tradutor, e para vertê-los ele também alia considerações lingüísticas e culturais.

É importante perceber como todas essas explicações ajudam a construir a noção de historicidade da estória criada por Tolkien. A explanação de que os nomes

em Westron (*Common Speech*) foram vertidos de acordo com o sentido, por exemplo, é um indicativo de que é possível recuperar o significado das palavras dessa língua morta no inglês moderno, o que dá à língua inventada um status de língua real com desenvolvimento filológico e aponta para uma pretensa ligação entre as duas línguas, o que é confirmado no seguinte comentário:

[...] This was seldom difficult, since such names **were commonly made up of elements similar to those used in our simpler English place-names**; either **words still current** like *hill* or *field*; **or a little worn down** like *ton* beside *town*. (LOTR, AF, p. 1108)  
[grifo nosso]

Diversos fatores governaram as escolhas de tradução (ou não) dos nomes. Os dos Hobbits foram traduzidos de modo a refletir as diferenças entre os clãs, uma vez que, de acordo com o tradutor, era costume desse povo manter nomes de família herdados. A escolha foi baseada nas características, hábitos e história particulares de cada grupo. Os nomes dos Homens também seguiram o mesmo tipo de regra, tendo sua versão direcionada pelo perfil de cada grupo e a variedade de Westron utilizada por ele. Como a língua dos Anões era secreta, a tradução de seus nomes foi feita a partir daqueles que eles adotavam na Língua Comum. Alguns nomes que apresentavam semelhanças com nomes comuns sofreram apenas pequenas adaptações de grafia; outros, que já eram considerados estranhos na época, foram mantidos no original.

O tradutor defende seu procedimento como uma forma de manter a perspectiva desde a qual a estória é narrada: o ponto de vista dos Hobbits, e a maneira como eles se comportavam diante das diferenças lingüísticas:

This procedure perhaps needs some defence. It seemed to me that to present all the names in their original forms would obscure an essential feature of the times as perceived by the Hobbits (whose point of view I was mainly concerned to preserve): the contrast between a wide-spread language, to them as ordinary and habitual as English is to us, and the living remains of far older and more reverend tongues. (LOTR, AF, p. 1108)

Outro fator determinante é o fato de a narrativa se desenrolar num passado remoto:

Translation of this kind is, of course, usual because inevitable in any narrative dealing with the past. (LOTR, AF, p. 1108)

É interessante notar o cuidado especial que Tolkien teve com algumas palavras e nomes, cujo processo metonímico mereceu esclarecimento detalhado.

Dentre eles, destaca-se a explicação da preferência pelo uso de *dwarves* como plural de *dwarf*, no lugar do corrente *dwarfs*, o que causou polêmicas e discussões. Aqui, Tolkien, oferece uma explicação filológica, segundo a qual, seguindo-se uma linha lógica de evolução, o plural correto deveria ser *dwarrows* ou *dwerrows*, assim como *man/men* e *goose/geese*. A evolução para *dwarves* ou *dwarfs*, no entanto, refletiria o afastamento do homem moderno dessa raça antiga, que, relegada aos contos populares, perdeu o *status* que lhe daria o direito a um plural diferenciado. Por isso, pareceu-lhe que, por ser de uso menos freqüente, *dwarves* estaria mais próximo do respeito devido à raça dos Anões na época do narrado.

Essa questão está intimamente ligada à visão de Tolkien sobre a Fantasia, como se pode perceber no seguinte trecho de uma de suas cartas:

[...] And why *dwarves*? Grammar prescribes *dwarfs*; philology suggests that *dwarrows* would be the historical form. The real answer is that I knew no better. But *dwarves* goes well with *elves*; and, in any case, *elf*, *gnome*, *goblin*, *dwarf* are only approximate translations of the Old Elvish names for beings of not quite the same kinds and functions. These *dwarves* are not quite the *dwarfs* of better known lore. (LETTERS, 25, p. 31)

O caso de *dwarves* demonstra fortemente a ligação profunda entre a palavra e a estória em Tolkien, tendo chegado ao ponto de provocar protestos do autor ao perceber alterações na grafia deste e de outros termos nas provas para a publicação da

primeira edição de *The Lord of the Rings* em 1954, cuja correção exigiu, e quando se deparou com o mesmo tipo de "correção" numa edição de *The Hobbit*, em 1961<sup>51</sup>:

[...] He was also infuriated by his first sight of the proofs, for he found that the printers had changed several of his spellings, altering *dwarves* to *dwarfs*, *elvish* to *elfish*, *further* to *farther*, and ('worst of all' said Tolkien) *elvin* to *elfin*. The printers were reprovéd; they said in self-defence that they had merely followed the dictionary spellings. (BIO, p. 221)

[...] I had occasion a day or two ago to look up a passage in *The Hobbit*, and the 'puffin' lying to hand, I looked it up there. So I discovered that one of this breed had been busy again. *Penguin Books* had, I suppose, no licence to edit my work, and should have reproduced faithfully the printed copy; and at least out of courtesy to Allen and Unwin and myself should have addressed some enquiry before they proceeded to correct the text.

*Dwarves*, *dwarves'*, *dwarvish* have been corrected throughout [...] to the current dictionary forms *dwarfs*, *dwarfs'*, *dwarfish*. [...] I view this procedure with dudgeon. I deliberately used *dwarves* etc. for a special purpose and effect [...]. Of course I do not expect compositors or proof-readers to know that, or to know anything about the history of the word 'dwarf'; but I should have thought it might have occurred, if not to a compositor at least to a reader, that the author would not have used consistently getting on for 300 times a particular form, nor would your readers have passed it, if it was a mere casual mistake in 'grammar'. (LETTERS, 236, p. 312-313)

O sobrenome de Sam, *Gamgee*, também é destacado com explicações de sua origem e evolução filológica e com a descrição do processo que levou ao resultado final na tradução. Na resposta à observação de seu filho Christopher, que lia e comentava os manuscritos do pai durante o processo de escritura da saga, Tolkien mais uma vez mostra a importância da ligação entre nomes e personagens em sua obra:

---

<sup>51</sup> Edição da Puffin Books, cuja cópia foi enviada a Tolkien em 1961 (apud LETTERS, 236 e BIO, p. 221).

As to Sam Gamgee, I quite agree with what you say [...]; but the object of the alteration was precisely to bring out the comicalness, peasantry, and if you will the Englishry of this jewel among the hobbits. [...] I doubt if it's English, I knew of it only through Gamgee (Tissue) as cottonwool was called being invented by a man of that name last century. However, I daresay all your imagination of the character is now bound up with the name. (LETTERS, 76, p. 88)

Finalmente, ele admite que *Hobbit* é uma invenção. Entretanto, esclarece o processo de pensamento que o levou a achar que ela fosse plausível, apresentando as várias maneiras pelos quais essa raça era conhecida na Terra-média, até chegar ao termo *holbytla*, usado em Rohan. Para o tradutor, *Hobbit* soa como uma palavra que poderia ter sido uma forma corrompida desse termo, caso tivesse existido no inglês. Com essa invenção, ele faz um movimento de adaptação.

Além da elucidação da metodologia de tradução, que consiste um exemplo muito claro de processo metonímico, existem referências às fontes da narrativa como "guias" para as escolhas feitas:

In the Red Book it is noted in several places [...] (LOTR, AF, p. 1110)

Meriadoc, however, actually records [...] (LOTR, AF, p. 1111)

Esse tipo de remissão também é um fator de verossimilhança, funcionando, como os paratextos dos apêndices anteriores, na constituição de um fundo histórico para a narrativa. A organização metódica, a linguagem e o uso de notas de rodapé são próprios do estilo acadêmico, o que vem a reforçar ainda mais a ilusão de realidade tanto da estória quanto da tradução fictícia.

"On Translation" é, assim, parte da ficção. Nele, o tradutor fictício emerge não como um disfarce revelado, uma desmistificação, no sentido que lhe dá Toury (1995, op. cit.), mas como uma *persona* tradutora, nos termos de Susan Bassnett (1998, op. cit.).

Por meio dessa "nota do tradutor", Tolkien se insere na narrativa, criando para si um derradeiro personagem da obra: o tradutor. Ao comportar-se como tradutor, oferecendo uma história para sua estória, ele deixa de ser apenas um contador de eventos fabulosos, mas constrói uma ponte entre a fantasia e a realidade, um ponto tangível de intercâmbio entre dois mundos, um elo entre o real e o imaginário.

### 3.2. "One Ring to rule them all"<sup>52</sup>: a tradução como elo de ligação da narrativa

*"En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido".<sup>53</sup>*

Assim como o Um Anel, que atrai para si os outros Anéis para juntos serem geradores de um poder único e total, a tradução fictícia em *O Senhor dos Anéis* é um princípio criativo que funciona como elo de ligação de vários relatos para formar o todo da narrativa.

Esse comportamento do autor, como já discutido anteriormente<sup>54</sup>, vai de encontro à afirmação de Toury (1995, op. cit.)<sup>55</sup>, visto que aqui o autor-tradutor não se disfarça, mas assume um papel declarado dentro da obra. Na ficção que envolve a ficção, ele é o personagem presente e ativo.

Como Velázquez, que se retrata no quadro *As Meninas*, revelando o pintor em ação, Tolkien se insere na obra revelando o autor-tradutor em pleno processo criativo. Para estudar a tradução fictícia em *O Senhor dos Anéis* não há a necessidade de uma desmistificação prévia, pois ela é parte integrante da ficção.

O texto-fonte principal, como Tolkien diz no prólogo, é o *Red Book of the Westmarch* (Livro Vermelho do Marco Ocidental), livro escrito por Bilbo Baggins,

---

<sup>52</sup> LOTR, B1 C2, p. 49

<sup>53</sup> BORGES, 2002, p. 34

<sup>54</sup> Cf. 2.2

<sup>55</sup> Segundo a qual, na pseudotradução o autor utiliza uma técnica de disfarce para criar uma ilusão.

que, numa tradução-fictícia anterior, se transformou em *O Hobbit* (HOBBIT, 2003). A narrativa dos eventos em *O Senhor dos Anéis* é a tradução da continuação desse livro, escrita inicialmente por Bilbo e depois por Frodo, seu herdeiro, que, por sua vez, o deixa como legado a Sam, que assume a narrativa.

No entanto, há também outros textos e documentos que complementam as fontes do tradutor. Como durante o decorrer dos fatos os vários personagens se separam, formando grupos diferentes que percorrem caminhos diversos ao mesmo tempo, cada parte da estória é complementada pelo que cada um conhece dela, havendo, desse modo, um entrelaçamento de várias narrativas.

No ensaio "The Interlace Structure of The Lord of the Rings", Richard C. West (2003) comenta essa técnica utilizada por Tolkien para estabelecer o padrão narrativo do livro. O "entrelaçamento" (do francês *entrelacement*<sup>56</sup>) é uma técnica narrativa medieval que visa oferecer uma visão ao mesmo tempo detalhada e panorâmica de um mundo completo em conflito e movimento, no qual muitas ações ocorrem simultaneamente para compor uma única ação.

Ele busca refletir a percepção do fluxo de eventos do mundo real, resultando numa narrativa com digressões e seqüências desordenadas que direcionam a atenção para diversos eventos, nos quais os caminhos dos vários personagens se separam e se cruzam e as narrativas são interrompidas para dar lugar a outras em outros pontos, mas todas são parte essencial de uma unidade e nenhuma pode ser removida sem prejuízo para o total.

Em *O Senhor dos Anéis*, Tolkien em nenhum momento perde de vista as relações de causa e efeito, pois os reflexos dos eventos geralmente aparecem nas ações que dominam outros pontos da narrativa por meio da criação de ecos e antecipações de fatos passados ou futuros através de conversas, citações, pequenas narrativas paralelas, premonições, visões, sonhos, pesadelos ou simples conselhos e palavras sábias.

Além disso, Tolkien cria uma rede de relações históricas, geográficas, lingüísticas e culturais tão complexa que a fantasia de seu mundo imaginário atinge

---

<sup>56</sup> Tradução nossa

profundidade e solidez de vida real. Esse nível de detalhamento e interação mútua aproxima a estória do possível e do plausível.

A esse respeito, Tom Shippey (2000, p. 106 e 2005, p. 185; 187, op. cit.) comenta que, nessa estrutura de entrelaçamento, partes da narrativa são avançadas ou retardadas se desencontrando cronologicamente, gerando efeitos de suspense e surpresa. Esses efeitos são essenciais à criação da sensação de realidade, uma vez que, no mundo real não temos uma visão global dos acontecimentos que nos cercam; a percepção dos fatos pelos personagens é fragmentária e caótica, como a nossa no mundo real.

Outra consequência do uso desse tipo de recurso é a diferença entre o escopo de visão dos personagens (limitado ao espaço/momento de uma ação determinada) e o do leitor (geral). No entanto, a perspectiva do leitor, embora mais abrangente, tampouco permite uma antecipação dos acontecimentos. A diferença está no fato de que a visão "do lado de fora" lhe possibilita encaixar os eventos conforme são contados<sup>57</sup>, construindo a estória aos poucos. Mas essa não é uma tarefa fácil; dada a extensão da narrativa, muitas vezes é necessário um esforço de memória para saber em que ponto os fatos se encaixam, pois as referências podem estar em detalhes bastante sutis, como no vôo de uma ave, numa estrela que aparece entre as nuvens ou no canto de um galo.

Os protagonistas da ação são os Hobbits, mais especificamente Frodo; porém todos os personagens envolvidos na busca têm de enfrentar seus próprios "monstros", reais ou abstratos. Sob a teia de fatos entrelaçados, existe a presença de um motivo (*motif*), que funciona como elo de coesão.

Tanto a referência a um passado anterior ao tempo da narrativa quanto seu final aberto criam a impressão de que a estória existe fora das fronteiras do livro e de que o autor poderia ter escolhido começar e terminar em outro ponto no tempo. Desse modo, ele insere *O Senhor dos Anéis* dentro de sua mitologia, que tem início muito antes dos eventos narrados e faz uma projeção para o futuro, o que, além de ser um

---

<sup>57</sup> Não faremos aqui um estudo detalhado da cronologia dos fatos em *O Senhor dos Anéis*, porém, uma leitura atenta permite perceber que datas, posições geográficas e fenômenos climáticos são cuidadosamente elaborados para se encaixarem perfeitamente.

fator de coesão interna e verossimilhança, colabora para a inserção da obra num "contexto histórico".

Pode-se aplicar aqui a observação que Calvino (1993a, op. cit.) faz quanto à estrutura de *Orlando Furioso*, de Ariosto<sup>58</sup>:

Para acompanhar as aventuras de tantas personagens principais e secundárias o poema precisa de uma "montagem" que permita abandonar uma personagem ou um teatro de operações e passar para outro. Estas passagens às vezes ocorrem sem romper a continuidade da narrativa, quando duas personagens se encontram e a narrativa, que estava seguindo a primeira, se afasta para ir atrás da segunda; outras vezes, ao contrário, mediante cortes nítidos que interrompem a ação bem no meio de um canto. (p. 68)

Dentro do próprio corpo da narrativa é possível encontrar comentários que denotam esse movimento:

'[...] Don't the great tales never end?'  
'No, they never end as tales,' said Frodo. 'But the people in them come, and go when their part's ended. Our part will end later – or sooner.' (LOTR, B4, C8, p. 697)

À utilização do entrelaçamento vem aliar-se a opção pela tradução fictícia na composição de uma narrativa que remonta a um estilo medieval (vide a semelhança com Ariosto apontada acima), o qual conferia respeitabilidade à obra, como lembra West em nota:

The use of the imaginary *Red Book of Westmarch* is an example of a medieval tradition adapted for a modern audience. From the point of view of medieval aesthetics, originality was not a virtue but a defect; the new had not yet proven its worth, whereas the old had stood the test of time. A medieval author saw his task as that of handing on old matter in a worthy fashion, and if he altered it in the process he was quite likely to pretend that he had a learned source authorizing the change. Tolkien's *Red Book*, pastiche of scholarship though it is, functions as such a medieval 'spurious source', but the 'authority' it imparts is by an appeal not to the tried-and-true but to the modern mystique of 'scholarly research'. (2003, p. 88, note 2)

---

<sup>58</sup> A semelhança observada aqui é somente estrutural, não considerando as intenções dos autores.

Como mencionado anteriormente, o material utilizado pelo tradutor não é uma narrativa única, mas é composto de várias narrativas, dado que os personagens vivem situações diferentes paralelamente. É o encontro dos personagens durante o desenrolar e após a conclusão dos eventos que permite a unificação dos fatos numa estória comum. Surgem daí os "registros históricos" escritos por diferentes personagens, aos quais o tradutor teve acesso para sua composição.

O papel do tradutor, por conseguinte, vai além de verter textos de uma língua para outra. Ele reorganiza os fatos dentro de uma ordem lógica e cronológica<sup>59</sup>, amarrando os detalhes individuais vividos pelos personagens a fim de proporcionar um panorama completo dos aspectos históricos, geográficos, sociais, culturais e emocionais. Nenhum acontecimento surge do nada e deixa de ser esclarecido; para tudo há uma explicação, um fundamento, uma fonte.

O trabalho do tradutor atinge verdadeiro status de pesquisa acadêmica, criando um tipo de ficção que confunde o leitor, não quanto à compreensão da obra, mas quanto a que tipo de obra ele está lendo: "ficção ou história?". Logicamente, sabe-se desde o princípio que se trata de ficção – não consta que a intenção do autor tenha sido criar tal ilusão. Porém, uma ficção construída de maneira a deixar um rastro de dúvida em relação a sua virtualidade.

O uso da tradução fictícia como princípio criativo em *O Senhor dos Anéis* torna-se fator crucial de verossimilhança. Sem ela, a fé do leitor seria com certeza abalada e a credibilidade da obra estaria em risco. A esse respeito, podemos nos referir às palavras de Lígia Chiappini Moraes Leite (1985):

---

<sup>59</sup> A ordem cronológica não obedece a uma seqüência puramente linear. A linha do tempo é seguida, mas devido à simultaneidade dos eventos, as várias narrativas são interrompidas para dar lugar a outras que ocorrem concomitantemente; como se o narrador dissesse: "enquanto isso...", desviando seu foco. O respeito à passagem do tempo como ocorre na realidade é, inclusive, uma preocupação de Tolkien, até mesmo quando são inseridas seqüências que geram sensação de anacronismo, como as que se passam em Rivendell ou Lothlórien, ambos residências da raça dos Elfos; esse anacronismo não é uma técnica narrativa, porém uma característica inerente ao mundo da fantasia tolkieniana: o tempo dos Elfos é diferente do tempo dos Homens.

Verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia. E nem sempre o verdadeiro, na ficção, é verossímil. Pode ser verdade, mas não convence o leitor, exatamente porque desrespeitou as convenções necessárias ao conjunto autônomo da obra. (p. 12)

Em *O Senhor dos Anéis*, o tradutor se configura como um personagem que não participa da trama, mas sabe cada um de seus detalhes. Note-se que, apesar de ser uma "tradução" de narrativas feitas em registros de participantes ativos na saga, em nenhum momento narra-se em primeira pessoa. Como reorganizador de documentos antigos, o tradutor conta a estória de outros, eliminando o "eu" da narrativa.

O foco narrativo é invariavelmente em terceira pessoa, sem que, no entanto, o narrador-tradutor se comporte como um Deus onisciente que conhece passado, presente e futuro e até os sentimentos e pensamentos mais profundos de cada personagem ativo da trama; ou, numa atitude contrária, se limite a contar os fatos sem passar pelo subjetivo. Como tradutor, o limite do que ele narra é o que foi dado a conhecer por esses personagens em seus registros, e seus comentários e intrusões na narrativa atêm-se também a esse conhecimento documental.

Exemplos de como a tradução fictícia funciona como elo de ligação entre os eventos aparecem espalhados por toda a narrativa.

O Prólogo apresenta uma demonstração bastante extensa das referências bibliográficas do tradutor. Além do *Red Book*, ele se refere a outros livros e documentos, encontrados em bibliotecas e arquivos espalhados pela Terra-média, especialmente no Condado e em Gondor.

A primeira dessas referências é encontrada na segunda parte, "Concerning Pipe-weed", em que ele explica uma idiossincrasia dos Hobbits: a preferência por fumar uma certa erva chamada por eles *pipe-weed* ou *leaf*, mas que também é conhecida fora do Condado, como em Gondor, onde é denominada *sweet galenas*, e sendo até mesmo um hábito adquirido por Gandalf e Aragorn. Orgulhosamente

considerados uma "arte", o processamento e a apreciação da tal erva merecem destaque num herbário escrito por Merry:

All that could be discovered about it in antiquity was put together by Meriadoc Brandybuck (later Master of Buckland), and since he and the tobacco of the Southfarthing play a part in the history that follows, his remarks in the introduction to his ***Herblore of the Shire*** may be quoted. (LOTR, P, p. 8) [grifo nosso]

Na nota final ao Prólogo, "Note on the Shire Records", há várias referências a bibliotecas no Condado, livros de registros, cópias do *Red Book*, com indicações específicas de localização e autor:

At the end of the Third Age the part played by the Hobbits in the great events that led to the inclusion of the Shire in the Reunited Kingdom awakened among them a more widespread interest in their own history; and **many of their traditions**, up to that time still mainly oral, **were collected and written down**. [...] By the end of the first century of the Fourth Age there were already to be found in the **Shire several libraries** that contained **many historical books and records**. (LOTR, P, p. 13) [grifo nosso]

The largest of these collections were probably **at Undertowers, at Great Smials, and at Brandy Hall**. This account of the end of the Third Age is drawn mainly from the **Red Book of Westmarch**. [...] It was in origin Bilbo's private diary, which he took with him to Rivendell. Frodo brought it back to the Shire, together with **many loose leaves of notes**, and during S.R. 1420-1 he nearly filled its pages with **his account of the War**. But annexed to it and preserved with it, probably in a single red case, were the **three large volumes**, bound in red leather, that Bilbo gave to him as a parting gift. To these four volumes **there was added in Westmarch a fifth containing commentaries, genealogies, and various other matter concerning the hobbit members of the Fellowship**. (LOTR, P, p.14) [grifo nosso]

The original Red Book has not been preserved, but **many copies** were made, especially of the first volume, [...] The **most important copy**, however, has a different history. It was **kept at Great Smials**, but it was **written in Gondor**, probably at the request of the great-grandson of Peregrin, and **completed in S.R. 1592 (F.A. 172)**. Its southern scribe appended this note: **Findegil, King's Writer, finished this work in IV 172**. It is an **exact copy in all details of the Thain's Book in Minas Tirith**. That book was a **copy, made at the request of King Elessar, of the Red Book of the Periannath**, and was brought to him by the Thain Peregrin when he retired to Gondor in IV 64. (LOTR, P, p. 14) [grifo nosso]

The Thain's Book was thus the first copy made of the Red Book and **contained much that was later omitted or lost**. In Minas Tirith it received much annotation, and many corrections, especially of names, words, and quotations in the **Elvish languages**; and there was **added to it an abbreviated version of those parts of *The Tale of Aragorn and Arwen* which lie outside the account of the War**. The full tale is stated to have been written by Barahir, grandson of the Steward Faramir, some time after the passing of the King. But the chief importance of Findegil's copy is that **it alone contains the whole of Bilbo's 'Translations from the Elvish'**. (LOTR, P, p. 14) [grifo nosso]

[...] the **libraries at Bucklebury and Tuckborough contained much that did not appear in the Red Book**. In Brandy Hall there were **many works dealing with Eriador and the history of Rohan**. Some of these were **composed or begun by Meriadoc himself**, though in the Shire he was chiefly remembered for his ***Herblore of the Shire***, and for his ***Reckoning of Years*** in which he discussed the relation of the calendars of the Shire and Bree to those of Rivendell, Gondor, and Rohan. He also wrote a **short treatise on *Old Words and Names in the Shire***. (LOTR, P, p. 14) [grifo nosso]

At Great Smials the books were of less interest to Shire-folk though more important for larger history. None of them was written by Peregrin, but he and his successors collected **many manuscripts written by scribes of Gondor: mainly copies or summaries of histories or legends relating to Elendil and his heirs**. Only here in the Shire were to be found **extensive materials for the history of Númenor and the arising of Sauron**. It was **probably at Great Smials that *The Tale of the Years* was put together**, with the **assistance material collected by Meriadoc**. [...] It is probable that Meriadoc obtained **assistance and information from Rivendell**, which he visited more than once. (LOTR, P, p. 15) [grifo nosso]

Também no corpo da narrativa são encontradas referências bibliográficas e documentais, como é o caso da carta deixada por Gandalf para Frodo em Bree, cujo endereçamento é lido pelo dono da estalagem ao entregá-la:

Mr. FRODO BAGGINS, BAG END, HOBBITON in the SHIRE.  
(LOTR, B1, C10, p. 164)

Essa mesma carta é reproduzida na íntegra através da leitura de Frodo:

THE PRANCING PONY, BREE. Midyear's Day, Shire Year, 1418.  
Dear Frodo,  
Bad news has reached me here. I must go off at once. [...]  
(LOTR, B1, C10, p. 166-167)

Os escritos de Bilbo também são mencionados várias vezes, mostrando a evolução de suas notas, que complementarão o já existente *Red Book*:

Fala de Bilbo:  
'...I tried to make a few notes, but we shall have to go over it all again together some time, if I am to write it up. There are whole chapters of stuff before you ever got here!' (LOTR, B2, C2, p. 243)

Fala de Bilbo:  
'[...] I was very comfortable here, and getting on with my book. [...] I am just writing an ending for it. I had thought of putting: *and he lived happily ever afterwards to the end of his days*. [...] Now I shall have to alter that: it does not look like coming true; and anyway there will evidently have to be several more chapters, [...]' (LOTR, B2, C2, p. 263)

Fala de Gandalf:  
'[...] I should say that your part is ended, unless as a recorder. Finish your book, and leave the ending unaltered! [...] But get ready to write a sequel, when they come back.' (LOTR, B2, C2, p. 263)

[...] and he gave him also three books of lore that he had made at various times, written in his spidery hand, and labelled on their red backs: *Translations from the Elvish, By B. B.* (LOTR, B6, C6, p. 964)

Fala de Bilbo:  
'[...] Collect all my notes and papers, and my diary too, and take them with you, if you will. You see, I haven't much time for the selection and the arrangement and all that. Get Sam to help, and when you've knocked things into shape, come back, and I'll run over it. I won't be too critical.' (LOTR, B6, C6, p. 966)

[...] There was a big book with plain red leather covers; its tall pages were now almost filled. At the beginning there were many leaves covered with Bilbo's thin wandering hand; but most of it was written in Frodo's firm flowing script. It was divided into chapters but Chapter 80 was unfinished, and after that were some blank leaves. (LOTR, B6, C9, p. 1003)

Outros livros também são mencionados, revelando eventos acontecidos fora do tempo da narrativa principal e que, contudo, são parte importante de seu substrato, fornecendo dados sobre acontecimentos passados que ajudaram a compor o quadro atual. São os livros antigos da biblioteca de Gondor, os quais contêm os registros de Isildur<sup>60</sup> sobre o Anel, e o livro dos Anões, cujos fragmentos, encontrados pela Sociedade em Moria, relatam a morte da comunidade de Anões que vivia no local.

Os dois livros trazem informações cruciais, que contam fatos sobre o passado (no caso dos registros de Isildur), sem os quais não seria possível confirmar a autenticidade do anel que Frodo herdara de Bilbo, bem como eventos mais recentes (no caso do livro dos Anões) que revelam a volta de uma antiga força maligna, cujo despertar redefinirá a jornada dos viajantes.

---

<sup>60</sup> Homem de Númenor, filho de Elendil, que juntamente com o pai e o irmão, Anárion, escapam do dilúvio que afundou a ilha e estabelecem-se na Terra-média, fundando os reinos de Arnor e Gondor. Vence Sauron, tirando-lhe o Anel, o qual se recusa a destruir, guardando-o para si. O Anel será a causa de sua morte.

Relato de Gandalf e reprodução dos registros de Isildur:  
'[...] there lies in Minas Tirith still, unread, I guess, by any save Saruman and myself since the kings failed, a scroll that Isildur made himself. [...]'

'But in that time also he made this scroll,' said Gandalf; 'and that is not remembered in Gondor, it would seem. For this scroll concerns the Ring, and thus wrote Isildur therein:  
*The Great Ring shall go now to be an heirloom of the North Kingdom; but records of it shall be left in Gondor, where also dwell the heirs of Elendil, lest a time come when the memory of these great matters shall grow dim.*

'And after these words Isildur described the Ring, such as he found it.  
*It was hot when I first took it, hot as a glade, and my hand was scorched, so that I doubt if ever again I shall be free of the pain of it. Yet even as I write it is cooled, and it seemeth to shrink, though it loseth neither its beauty nor its shape. Already the writing upon it, which at first was as clear as red flame, fadeth and is now only barely to be read. It is fashioned in an elven-script of Eregion, for they have no letters in Mordor for such subtle work; but the language is unknown to me, I deem it to be a tongue of the Black Land, since it is foul and uncouth. What evil is saith I do not know; but I trace here a copy of it, lest it fade beyond recall. The Ring misseth, maybe, the heat of Sauron's hand, which was black and yet burned like fire, and so Gil-galad was destroyed; and maybe were the gold made hot again, the writing would be refreshed. But for my part I will risk no hurt to this thing: of all the works of Sauron the only fair. It is precious to me, though I buy it with great pain.*  
(LOTR, B2, C2, p. 246)

Sobre o livro dos Anões, vale notar que Tolkien mantém somente as informações necessárias à narrativa para a construção do suspense e a antecipação do mal iminente; não há digressões ou informações supérfluas. Os fragmentos encontrados pela Sociedade em Moria e depois registrados pelos narradores nos relatos da saga se apresentam ao tradutor tal qual encontrados pelos membros do grupo.

Essa variedade de fontes corrobora sua autenticidade e fundamenta a idéia da pesquisa exaustiva do tradutor. Ele reúne os registros, encadeia os fatos e costura os detalhes encontrados em cada relato, de modo a criar uma narrativa una. Seu trabalho, além da tradução, funciona como elo de ligação de fragmentos que reunidos

desvendam uma história perdida. A ficção é, assim, elevada ao nível de documento histórico.

Outros recursos utilizados para unir as pontas da narrativa são as notas de rodapé e as remissões a outras partes da obra.

No prólogo, as notas de rodapé transcritas abaixo se referem respectivamente a uma fonte bibliográfica externa – registros de Gondor – e a um dos Apêndices no final do livro:

\* As the records of Gondor relate this was Argeleb II, the twentieth of the Northern line, which came to an end with Arvedui three hundred years later. (LOTR, P, p. 4)

\* Represented in much reduced form in Appendix B as far as the end of the Third Age. (LOTR, P, p. 15)

Já dentro da narrativa, o tradutor nos oferece exemplos de notas de rodapé que, por vezes, como no segundo trecho acima, funcionam como remissões internas a outras partes do livro. O primeiro exemplo é uma nota a propósito da palavra *Sunday* numa canção entoada por Frodo, designando o mesmo dia da semana que a realidade externa. Citando apenas a página onde a informação pode ser encontrada, ela remete ao Apêndice D, que trata do Calendário do Condado, onde aparecem todas as explicações do calendário Hobbit e suas relações com os calendários de outras raças<sup>61</sup>:

\* See note I, p. 1084 (LOTR, B1, C9, p. 155)

Na chegada a Lothlórien, a Sociedade é abordada por Elfos escondidos nas árvores, que, sem se mostrarem, falam com eles em sua própria língua, tendo

---

<sup>61</sup> Assim como existe diferença entre os calendários Cristão, Muçulmano e Judeu, na Terra-média a contagem do tempo também é diversa para as diferentes raças que a habitam.

Legolas, o Elfo, como intérprete. Cabe aí uma nota de rodapé que remete à parte do Apêndice F que trata das línguas élficas:

\* See note in Appendix F: *Of the Elves*. (LOTR, B2, C6, p. 333)

Em outra ocasião, uma explicação – ou especulação – filológica é fornecida no próprio corpo da nota:

\* It was probably Orkish in origin: *sharkû*, 'old man'. (LOTR, B6, C8, p. 994)

Mais referências temporais que mostram a existência de diferentes contagens de tempo na Terra-média aparecem em nota em duas ocasiões: quando a Sociedade deixa Lothlórien e Sam tenta contar quanto tempo eles haviam permanecido lá, e quando ele acorda em Ithilien depois de ser resgatado de Mordor:

\* Every month in the Shire-calendar had 30 days. (LOTR, B3, C9, p. 549)

\* There were thirty days in March (or Rethe) in the Shire calendar. (LOTR, B6, C4, p. 931)

Os apêndices, por sua vez, estão repletos de notas, que, além de remeterem a páginas do corpo da narrativa, oferecem observações, explicações, referências e comentários quanto a aspectos lingüísticos, culturais e antropológicos, que dão ao texto a aparência de pesquisa acadêmica. Seleccionamos alguns exemplos:

<sup>1</sup> See p. 738. The wild kine that were still to be found near the Sea of Rhûn were said in legend to be descended from the Kine of Araw, the huntsman of the Valar, who alone of the Valar came often to Middle-earth in the Elder Days. *Oromë* is the High-elven form of his name (p. 820). (LOTR, AA, p. 1015)

<sup>1</sup> The law was made in Númenor (as we have learned from the King) when Tar-Aldarion, the sixth king, left only one child, a daughter. She became the first Ruling Queen, Tar-Ancalimë. But the law was otherwise before her time. Tar-Elendil, the fourth king, was succeeded by his son Tar-Meneldur, though his daughter Silmariën was the elder. It was, however, from Silmariën that Elendil was descended. (LOTR, AA, p. 1025)

<sup>1</sup> Months and days are given according to the Shire Calendar. (LOTR, AB, p. 1070)

<sup>2</sup> It will be noted if one glances at a Shire Calendar, that the only weekday on which no month began was Friday. It thus became a jesting idiom in the Shire to speak of 'on Friday the first' when referring to a day that did not exist, or to a day on which very unlikely events such as the flying of pigs or (in the Shire) the walking of trees might occur. In full the expression was 'on Friday the first of Summerfilth'. (LOTR, AD, p. 1082)

<sup>1</sup> In Quenya in which *a* was very frequent, its vowel sign was often omitted altogether. Thus for *calma* 'lamp' *clm* could be written. This would naturally read as *calma*, since *cl* was not in Quenya a possible initial combination, and *m* never occurred finally. A possible reading was *calama*, but no such word existed. (LOTR, AE, p. 1095)

<sup>1</sup> The Stoors of the Angle, who returned to Wilderland, had already adopted the Common Speech; but *Déagol* and *Sméagol* are names in the Mannish language of the region near the Gladden. (LOTR, AF, p. 1104)

Aliado às referências bibliográficas, esse sistema de notas e remissões é mais um fator a atribuir à ficção a sensação de potencialidade histórica pretendida pelo autor, através da concretude conferida pela coesão dos fatos.

Esses dois recursos vêm se unir à técnica do entrelaçamento citada anteriormente, através da qual o tradutor, a partir de suas múltiplas fontes, constrói um percurso narrativo no qual é possível verificar o encadeamento de vozes que trazem as informações que se complementam na formação do todo.

Todos os inícios de livros são marcados por uma mudança de voz e/ou ponto de vista narrativo, mas elas também ocorrem entre capítulos ou mesmo dentro deles, algumas vezes até numa mesma página. Com raras exceções, em todas as cenas há um personagem envolvido que pode dar conta de detalhes perdidos ou fatos não vivenciados por outros. Nenhum evento, por misterioso ou inexplicável que pareça, é deixado sem esclarecimento, pois sempre haverá quem possa narrá-lo em sua completude. A seguir, destacaremos alguns momentos significativos desse percurso.

Em "The Fellowship of the Ring" praticamente não há entrelaçamento de cenas propriamente dito, mas um encadeamento de vozes, que se revezam no fornecimento de pormenores. Nessa primeira parte<sup>62</sup>, até o Capítulo X do Livro 2, a narrativa é linear, havendo digressões somente nos momentos em que alguns personagens narram fatos já passados, que vêm complementar lacunas devidas às contingências dos próprios acontecimentos. Todavia, não há quebra da linearidade para retorno no tempo ou alteração de foco; apenas a inserção de uma voz que vem acrescentar um detalhe até então desconhecido.

Uma digressão importante acontece com o retorno de Gandalf ao Condado no Capítulo II, Livro 1. Porém ela não se dá por meio de um salto no tempo ou no espaço, ou de alteração de foco, mas da narrativa de um fato passado. Tendo descoberto que o anel que faz parte da herança que Bilbo deixou para Frodo é o Um Anel, o Anel do Poder de Sauron, desaparecido desde a morte de Isildur, ele revela o fato ao Hobbit e conta sua história. Essa digressão é fundamental, pois apresenta o objeto em torno do qual todos os eventos se desenvolverão.

Nas páginas iniciais do Capítulo XI, Livro 1, nos defrontamos com o primeiro caso de simultaneidade de eventos, no qual o foco é desviado de Bree de volta para o Condado, onde ocorre um ataque dos Black Riders à procura de Frodo. Essa cena é uma inserção atípica na qual nenhum dos futuros relatores está envolvido. Entretanto, a explicação de como eles vêm a saber desse acontecimento não ficará pendente, porque o fato será relatado mais adiante.

---

<sup>62</sup> "The Fellowship of the Ring" se compõe dos livros 1 e 2, respectivamente com 12 e 10 capítulos. Os capítulos de cada livro são sempre numerados a partir do número 1.

À medida que os Hobbits se afastam do Condado, vão penetrando cada vez mais num contexto geral. O aumento gradual de seu conhecimento durante a jornada é o que possibilitará a ampliação do panorama da Terra-média que será registrado em seus escritos posteriores.

No final do Capítulo X, Livro 1, Frodo, ferido, desmaia. Neste ponto há um corte e, no primeiro capítulo do Livro 2, vamos encontrar Frodo no momento em que acorda em Rivendell. Não há referência ao que ocorre depois de seu desmaio. Este é um capítulo de encontros e reencontros, como diz o próprio título: "Many Meetings"; nele, todos os acontecimentos são filtrados principalmente pelo olhar de Frodo, presente em todos os momentos.

A lacuna entre o desmaio de Frodo e o momento em que ele acorda é preenchida pelas conversas com Gandalf, os outros Hobbits e Bilbo, que fora para Rivendell depois de deixar o Condado.

No Capítulo II, constitui-se um conselho (*Council of Elrond*) para decidir o futuro do Anel, onde vários personagens serão introduzidos na trama, sendo que alguns se tornarão narradores de detalhes que comporão o panorama geral da situação vivida por todos. É também nesse momento que os povos livres da Terra-média se reúnem pela primeira vez na narrativa, revelando sua multiplicidade racial, cultural e lingüística.

O primeiro a falar é o Anão Glóin, que conta fatos relacionados aos Anões, os quais levaram seu Senhor a enviá-lo a Rivendell. Depois dele, Elrond toma a palavra e relata a história do Anel desde que foi forjado, passando por seu desaparecimento após a morte de Isildur até seu reencontro no presente. Quando Elrond termina, quem vem à frente é Boromir, Homem de Gondor, que vem a Rivendell em busca da interpretação de um sonho enigmático e recorrente de seu irmão.

Retomando a palavra, Elrond revela a verdadeira identidade de Aragorn e pede a Frodo que mostre o Anel. A partir de então, as vozes de Elrond, Gandalf, Aragorn e Bilbo se alternam no relato de fatos ligados ao desaparecimento do Anel, aos rumores de seu reaparecimento, à volta de Sauron à atividade e à caça e captura

do Gollum. É aqui também que Gandalf reproduz os registros de Isildur sobre o Anel mencionados quando se tratou das referências bibliográficas.

Entra em cena, então, Legolas, o Elfo, que conta como Gollum escapou do cativeiro no reino élfico de Mirkwood (Floresta das Trevas), motivo que o trouxe a Rivendell. Ao final do relato de Legolas, Gandalf assume novamente o discurso para contar detalhes de seu próprio desaparecimento e revelar a traição de Saruman. Incluído em sua narrativa está o episódio da invasão do Condado pelos Black Riders relatado no início do Capítulo XI do Livro 1, no primeiro desvio de foco do tradutor. É assim que os Hobbits ficam sabendo do fato.

Esse capítulo é o maior e mais importante entrelaçamento de vozes dentro da narrativa<sup>63</sup>. Cada personagem conhece um fragmento da história e, ao relatá-lo, adiciona uma peça ao quebra-cabeças do cenário da Terra-média. O Conselho de Elrond é um ponto de convergência de passado – remoto e recente – presente e futuro que, amarrados pelas narrativas dos personagens, conferem à Terra-média um contexto de profundidade histórica que se estende desde um passado distante até uma perspectiva desconhecida de futuro. Estão presentes cinco relatores: Bilbo, Frodo, Sam, Merry e Pippin (os últimos três escondidos), cujos registros possibilitarão ao tradutor, em seu trabalho de pesquisa, recompor ao mesmo tempo a cena e o panorama histórico.

No Capítulo III a Sociedade deixa Rivendell. A partir desse momento, as testemunhas dos eventos passam a ser os nove companheiros: Gandalf, Aragorn, Boromir, Frodo, Sam, Merry, Pippin, Legolas e Gimli, que estarão juntos a maior parte do tempo. Com a morte de Gandalf na luta contra o Balrog no final do Capítulo V, perde-se um interlocutor; no entanto, os remanescentes ainda passam quase todo o tempo juntos, a não ser por alguns momentos pontuais em que um dos Hobbits sempre está presente, geralmente Frodo. A narrativa continua linear.

---

<sup>63</sup> Tom Shippey, em *The Road to Middle Earth* (2005, p. 134-138), observa a presença de seis vozes principais: Elrond, Gandalf, Glóin, Aragorn, Boromir e Legolas, com intervenções menores e citações de outras vozes. Nesse entrelaçamento de vozes há um encontro de culturas marcado pelas diferenças lingüísticas, claro o suficiente para ser assimilado pelo leitor através do contraste oferecido.

Um outro momento marcante, que não constitui uma quebra de linearidade na narrativa, mas introduz um estranhamento temporal, é a passagem da Sociedade por Lothlórien. Nesse refúgio dos Elfos, base de sustentação de sua vida na Terra-média, o tempo passa mais devagar que do lado de fora; não é uma sensação, mas uma situação real que reflete a condição de imortalidade dessa raça. A estada da Sociedade em Lórien não quebra a cadeia cronológica dos eventos, eles continuam se desenvolvendo de forma linear, porém a passagem do tempo ocorre mais lentamente. Dessa forma, é introduzido um anacronismo dentro da seqüência da narrativa, sem quebra da cadeia cronológica. Os personagens não viajam no tempo, é o ritmo do tempo que é alterado. A inserção dessa perturbação é outro fator importante para a caracterização da Terra-média.

Até início do Capítulo X, os membros da Sociedade estão juntos praticamente o tempo todo. Nesse ponto, como diz próprio título do capítulo: "The Breaking of the Fellowship", a Sociedade se divide. Isso irá gerar uma série de eventos simultâneos vividos por grupos separados, ou mesmo por apenas um personagem. O rompimento da Sociedade também marca o rompimento definitivo da unicidade da narrativa. Até aqui, as quebras eram marcadas pelas várias vozes que traziam dados fragmentários, havendo a ocorrência de apenas um caso de simultaneidade. A partir do momento em que o grupo se separa, a ruptura se prolonga até a batalha final da Guerra do Anel. O processo de união dos dados e reorganização da narrativa através da tradução fictícia se torna mais flagrante, pois o tradutor terá que compor a seqüência do todo justapondo as partes.

A divisão da Sociedade acontece no momento em que Frodo e Sam partem sozinhos para Mordor. Aqui também termina "The Fellowship of the Ring".

A segunda parte da obra, "The Two Towers"<sup>64</sup>, começa no mesmo ponto no tempo. O Capítulo I, Livro 3, marca a morte de Boromir e o seqüestro de Merry e Pippin pelos Orcs. A Sociedade fica, desse modo, dividida em três grupos: Frodo e Sam, seguindo em direção a Mordor; Merry e Pippin, levados pelos Orcs, e Aragorn, Legolas e Gimli, seguindo o rastro dos Hobbits seqüestrados.

---

<sup>64</sup> "The Two Towers" se compõe dos livros 3 e 4, com respectivamente 11 e 10 capítulos.

Nos Capítulos II até XI toda a ação se concentra no território de Rohan, com a introdução de interlocutores importantes e algumas mudanças de foco, que amarram as cenas e fazem com que as diversas situações separadas se complementem.

Num primeiro momento (Capítulo II), a narrativa se concentra sobre o grupo de Aragorn, Legolas e Gimli, havendo a introdução dos Cavaleiros de Rohan e Éomer, que fala sobre o extermínio dos Orcs pelos cavaleiros, a situação de seu país e a traição de Saruman, recebendo a notícia da morte de Gandalf. Ao se separarem, os cavaleiros saem de cena e o foco continua sobre Aragorn, Legolas e Gimli.

O Capítulo III traz uma mudança brusca de foco, deslocado para o grupo de Orcs que leva Pippin e Merry. Há aqui o primeiro recuo no tempo no processo da narrativa, pois no capítulo anterior o grupo já havia sido dizimado pelos Cavaleiros.

Todo o Capítulo IV relata a entrada de Merry e Pippin em Fangorn e seu encontro com Treebeard. A importância desse capítulo está no fato de ser através dele que se torna possível travar conhecimento com os Ents, cuja presença na estória se mostra fundamental, tanto no aspecto histórico interno da obra (estando presentes na Terra-média desde um tempo muito remoto), quanto no aspecto de participação nos eventos contemporâneos narrados.

No Capítulo V, o foco volta para Aragorn, Legolas e Gimli, que entram em Fangorn para procurar Merry e Pippin, seguindo supostas pistas e fazendo inferências sobre elas. Esse capítulo marca também o reaparecimento de Gandalf, cujo relato dá conta de tudo o que se passou com ele desde sua queda no abismo de Moria. Dessa forma, Tolkien evita que a morte e retorno de Gandalf se transformem numa mágica inexplicável.

O Capítulo VI introduz personagens importantes para a seqüência dos eventos, como o Rei Théoden, Éowyn e Wormtongue. Até o final do Capítulo VIII, o desenvolvimento da ação se concentra nesse grupo, e ocorrem fatos essenciais para o desenrolar da narrativa: a cura de Théoden, a expulsão de Wormtongue, o amor despertado em Éowyn por Aragorn, o perdão de Théoden a Éomer, a batalha de Helm's Deep com a vitória de Rohan, a Floresta Caminhante (Huorns) que "engole" os Orcs e a caminhada até Isengard depois de vencida a batalha. Durante o desenrolar

desses eventos, o grupo se desmembra e se reúne algumas vezes, criando pequenos focos pontuais. Gandalf é o personagem que tem mais idas e vindas, reaparecendo sempre em momentos chave e nunca deixando de relatar seus movimentos.

Com a chegada a Isengard, no final do Capítulo VIII, Merry e Pippin voltam à cena. São eles que vão relatar a tomada de Isengard pelos Ents, com a conseqüente prisão de Saruman em sua Torre (Orthanc), e explicar a presença dos Huorns em Helm's Deep. Esse relato se estende por todo o Capítulo IX. O Capítulo X, no mesmo cenário, marca a derrota de Saruman e seu afastamento da narrativa nos eventos posteriores.

Toda essa parte, do Capítulo V ao X, é caracterizada pelo reencontro gradual dos membros da Sociedade (exceto Frodo e Sam). Todavia, no Capítulo XI, o último do Livro 3, tem início uma nova divisão, com a partida de Gandalf e Pippin.

Em toda a extensão do Livro 4, o foco narrativo volta para Frodo e Sam. Aqui há novo deslocamento temporal, pois os fatos narrados ocorrem simultaneamente a outros que já haviam sido contados anteriormente. O livro dá conta de toda a jornada de Frodo e Sam até Mordor, desde sua busca pelo caminho certo, passando por seu encontro com Gollum, sua passagem por Ithilien com a introdução de Faramir, a chegada deles a Mordor, a traição do Gollum, até o momento em que Frodo é levado pelos Orcs após ter sido atacado por Shelob e Sam fica sozinho na toca da Aranha. Neste ponto termina "The Two Towers" e ocorre um novo corte na narrativa.

No início de "The Return of the King"<sup>65</sup> o foco é novamente desviado, desta vez para Minas Tirith, com a chegada de Gandalf e Pippin. Daqui por diante, as alternâncias de foco serão freqüentes, conferindo aos eventos um maior dinamismo, como a refletir a urgência da situação. Apesar de haver vários recuos no tempo para permitir a interpolação das cenas, a simultaneidade dos eventos fica sempre bastante clara.

No Capítulo I, Livro 5, a ação se concentra toda dentro de Minas Tirith, com algumas separações pontuais entre Gandalf e Pippin. Nos Capítulos II e III, um novo deslocamento no tempo nos leva de volta a Rohan, onde haviam ficado Aragorn,

---

<sup>65</sup> "The Return of the King" se compõe dos livros 5 e 6, com respectivamente 10 e 9 capítulos

Legolas, Gimli e Merry, que seguem para Edoras com Théoden e Éomer. Em Edoras, entretanto, uma nova cisão acontece: Aragorn, Legolas e Gimli deixam o grupo e partem para atravessar as Sendas dos Mortos, e Merry fica com os Rohirrim, que começam a preparar sua partida para ajudar Gondor.

O Capítulo IV retorna a Gondor, relatando a queda de Osgiliath, as conseqüências do ferimento de Faramir e o ataque dos exércitos de Sauron a Minas Tirith. No próximo capítulo, o foco se desvia novamente para mostrar a marcha dos Cavaleiros de Rohan e sua chegada a Gondor. O Capítulo VI mantém esse foco, incorporando os Rohirrim à batalha em curso; o mesmo cenário engloba ainda a volta de Aragorn, Legolas e Gimli, incorporados à batalha.

Após o final da batalha, os Capítulos VII, VIII e IX retornam para Minas Tirith, retratando o desespero e suicídio de Denethor, a cura de Faramir e Éowyn e seu encontro nas Casas de Cura, e a decisão de Aragorn de seguir para Mordor e desafiar Sauron. O Capítulo X mantém a seqüência, relatando a marcha até Mordor, o desafio a Sauron e o início de uma nova batalha. Com a interrupção da cena termina o Livro 5.

O último livro (Livro 6) traz um novo desvio de foco, voltando novamente no tempo. Retornamos, então, para dentro de Mordor, onde, dos Capítulos I a III acompanhamos o resgate de Frodo por Sam, sua caminhada até a Montanha da Perdição e a luta final de Frodo e Gollum pelo Anel, que culmina com a queda de Gollum na Fenda e, finalmente, com a destruição do Anel, já no tempo presente da narrativa.

Seguindo a seqüência temporal, o início do Capítulo IV apresenta dois focos simultâneos: o campo de batalha onde estão Aragorn, Gandalf e os guerreiros, e o interior de Mordor, onde estão Frodo e Sam, tornando possível a visualização do mesmo momento desde dois pontos de vista, o que proporciona uma visão geral da situação. Logo em seguida há um corte brusco e um salto para a frente no tempo, quando Frodo e Sam, salvos, reencontram os demais e são reintegrados ao grupo.

O Capítulo V retorna para Minas Tirith, onde há um período de celebração pelo final da guerra, a coroação de Aragorn e seu casamento com Arwen. O próximo

capítulo, "Many Partings", funciona como um espelho do Capítulo I, Livro 2, "Many Meetings", marcando o início de um novo processo de separação, que se estenderá até o final da narrativa. Os membros do grupo ainda caminharão juntos até Rohan para depois seguirem caminhos diferentes.

No Capítulo VIII, ocorre a última mudança de foco, que passa novamente a se concentrar nos Hobbits, em seu caminho de volta ao Condado. Esse movimento aponta para uma circularidade da narrativa, que vai aos poucos retornando ao ponto onde começou. No entanto, a perspectiva é totalmente diferente daquela do início da estória.

O encontro com Saruman e Wormtongue na estrada e o caos instalado em Bree são indicativos de que os eventos da Guerra do Anel também atingiram essa parte da Terra-média; o que se confirma com a situação encontrada por eles na chegada ao Condado. O Capítulo X relata a luta pela reconquista do Condado. Finalmente, o último capítulo mostra a recuperação do Condado, com uma passagem rápida dos anos, dando a impressão de que o círculo tenha finalmente se fechado.

Não obstante, uma circularidade absoluta certamente abalaria a sensação de historicidade construída tão cuidadosamente ao longo da narração. Um círculo perfeito fecharia a estória dentro do mundo secundário, anulando a perspectiva de futuro, assim derrubando a ponte entre o real e o imaginário. Isso impossibilitaria a existência dos registros que chegaram às mãos do tradutor e a narrativa tal qual se apresenta não seria possível.

Portanto, após a volta do Condado à normalidade inicial, Tolkien faz Frodo e Bilbo partirem com os Elfos e Gandalf, deixando a ponta do círculo aberta. Ao voltar para casa, Sam diz: 'Well, I'm back.', mas ele retorna para uma realidade modificada, para o início de uma Nova Era, cujo futuro é desconhecido.

Imaginemos, então, a diversidade dos documentos e relatos provenientes da costura desses fatos recolhidos de tantas fontes, desde tantos pontos de vista diferentes. Foi obra do tradutor ordenar tais escritos de maneira a narrar os eventos numa seqüência histórica lógica, com deslocamentos temporais coerentes, que

assegurassem a compreensão dos fatos, construindo ainda um panorama geográfico, social, cultural e lingüístico da Terra-média. Sem dúvida, um trabalho hercúleo.

E é somente por meio do trabalho desse personagem da tradução fictícia que a narrativa da saga pode existir. Essa ficção externa é o próprio meio de expressão da estória; ela liga, encadeia, envolve. Sendo assim, afirmamos mais uma vez que a tradução fictícia é o princípio criativo que dá à luz a estória.

Parodiando Tolkien, ela é o *alter ego* do Um Anel:

*One Ring to rule them all, One Ring to find them,  
One Ring to bring them all and IN LIGHT bind them.*<sup>66</sup>

### 3.3. A presença do tradutor: marcas tradutórias na narrativa

*Translation of this kind is, of course,  
usual because inevitable in any  
narrative dealing with the past.*<sup>67</sup>

Agente do princípio criativo da estória, o tradutor fictício de *O Senhor dos Anéis* passeia pela narrativa deixando suas marcas; prova do desejo patente do autor de criar uma estória no limiar da ilusão e da realidade.

No decorrer da narrativa, há vários exemplos da influência direta de mecanismos de tradução que transparecem na própria fala dos personagens. O mundo de *O Senhor dos Anéis* é o lugar da tradução por excelência. Um ponto de convergência de raças, histórias, línguas e culturas que precisam constantemente se traduzir umas para as outras. Um mundo na iminência da Guerra, onde o entendimento mútuo é condição de sobrevivência.

---

<sup>66</sup> O original diz: "*One Ring to bring them all and in the darkness bind them*", in: LOTR, B1, C2, p. 49 [grifo nosso].

<sup>67</sup> LOTR, AF, p. 1108

As línguas-fonte dos "originais" não são línguas naturais, porém inventadas pelo próprio autor. Obviamente, as línguas criadas por Tolkien têm suas raízes em línguas naturais; o próprio Tolkien costumava esclarecer os meandros de sua criação, destacando sua predileção pelo finlandês e o galês, respectivamente bases do Quenya e do Sindarin, duas das línguas élficas e as mais desenvolvidas em termos lingüísticos. Entretanto, para efeito de nossas observações, não consideraremos essas fontes externas<sup>68</sup>.

Considerando, pois, toda a base lingüística como inerente ao mundo criado dentro da própria narrativa, observamos que é pela tradução no discurso dos próprios personagens, que se comunicam através de uma língua franca, o Westron, ou *Common Speech/Tongue*, que as barreiras de comunicação são transpostas.

Exporemos a seguir alguns exemplos das marcas tradutórias da narrativa, que são tanto internas, próprias da comunicação dos personagens da estória, quanto externas, frutos das escolhas do tradutor.

O primeiro tipo de recurso comum à tradução é encontrado no seguinte trecho do Prólogo:

The **Mathom**-house it was called; for anything that Hobbits had no immediate use for, but were unwilling to throw away, they called a ***mathom***. Their dwellings were apt to become rather crowded with **mathoms**, and many of the presents that passed from hand to hand were of that sort. (LOTR, P, p. 5) [negrito nosso, itálico do original]

No fragmento acima, o tradutor introduz o termo *mathom* (palavra pertencente à Língua Comum, porém mais corrente no dialeto dos Hobbits) primeiramente sem destaque como um elemento ordinário do texto, mas logo em seguida oferece uma explicação necessária de seu significado, destacando-o em itálico, como é o procedimento habitual quando do uso de palavras estrangeiras. No período seguinte,

---

<sup>68</sup> Não é nosso objetivo neste trabalho fazer uma análise das línguas inventadas por Tolkien, mas observar seu funcionamento dentro da obra como línguas pertencentes ao mundo criado pelo autor. Além disso, já existem vários estudos acerca do assunto (cf. bibliografia, p. 209, nota 1).

volta a utilizar o termo sem destaque e já adaptado ao uso do plural em inglês. Temos aqui um caso de empréstimo<sup>69</sup>, conforme definido por Francis Henrik Aubert:

Um empréstimo é um segmento textual do Texto Fonte reproduzido no Texto Meta com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.). Nomes próprios (inclusive topônimos) constituem objetos privilegiados de empréstimo, bem como termos e expressões tendo por referentes realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas. (1998)

A palavra *mathom* será incorporada ao texto, geralmente marcada em itálico, frisando a estrangeirice do termo, mas adaptada às regras gramaticais do inglês (plural), como ocorre novamente no trecho abaixo:

Not, of course, that the birthday-presents were always *new*; there were one or two old ***mathoms*** of forgotten uses that had circulated all around the district; [...] (LOTR, B1, C1, p. 37) [grifo nosso]

Em termos de vocabulário fora do escopo dos topônimos, *mathom* é um caso isolado de empréstimo. Uma vez que a Língua Comum está sendo representada na tradução pelo inglês, seu vocabulário é vertido para a língua-alvo; a escolha do tradutor de manter *mathom* é notadamente uma opção pela marca cultural que aponta uma idiossincrasia dos personagens, contribuindo para sua caracterização.

Outro tipo de recurso tradutório que mantém o vocabulário do original é a transcrição, que tem como uma de suas características incluir

[...] segmentos de texto [...] que não pertençam nem à língua fonte nem à língua meta, e sim a uma terceira língua e que, na maioria dos casos seriam considerados empréstimos no texto fonte [...] (AUBERT, 1998)

---

<sup>69</sup> Para referência às modalidades de tradução utilizadas ver AUBERT, 1998.

A maioria dessas transcrições é de palavras das línguas élficas, algumas seguidas por explicação, outras simplesmente incorporadas ao texto, mas cujo significado pode ser inferido pelo contexto. Vejamos alguns exemplos:

When he saw Strider, he dismounted and ran to meet him calling out: ***Ai na vedui Dúnadan! Mae govannen!*** His speech and clear ringing voice left no doubt in their hearts: the rider was of the Elven-folk. (LOTR, B1, C12, p. 204) [grifo nosso]

- A fala é mantida no original pelo fato de os Hobbits não a compreenderem, apesar de reconhecerem a língua.

'Regiments of black crows are flying over all the land between the Mountains and the Greyflood,' he said, 'and they have passed over Hollin. They are not natives here; they are ***cebrain*** out of Fangorn and Dunland. (LOTR, B2, C3, p. 278) [negrito nosso, itálico do original]

- *Cebrain*: dispensa explicação, pois fica claro que se refere a "black crows", no período anterior.

Picking up his staff he stood before the rock and said in a clear voice: ***Mellon!*** (LOTR, B2, C4, p. 300) [negrito nosso, itálico do original]

- *Mellon*: a tradução é oferecida nos parágrafos seguintes, sob a forma de explicação de Gandalf para os outros personagens:

The translation should have been: *Say "Friend" and enter*. I had only to speak the Elvish word for *friend* and the doors opened. (LOTR, B2, C4, p. 300)

The branches of the ***mallorn***-tree grew out nearly straight from the trunk, and then swept upward; [...] (LOTR, B2, C6, p. 333) [grifo nosso]

- *Mallorn*: o fato de estar ligado a "tree", formando um substantivo composto dispensa a explicação; designa um tipo de árvore que cresce somente num lugar específico onde vivem os Elfos, portanto, não possui nome na Língua Comum.

[...] and among these they found that there had been built a wooden platform, or **flet** as such things were called in those days: the Elves called it a **talán**. (LOTR, B2, C6, p. 333-334) [negrito nosso, itálico do original]

- Talan: temos aqui um caso curioso de empréstimo e transcrição ao mesmo tempo; empréstimo no caso de flet, que é uma palavra da Língua Comum; transcrição no caso de talan, termo élfico para o mesmo objeto; que aparece definido anteriormente.

Here ever bloom the winter flowers in the unfading grass: the yellow elanor, and the pale **niphredil**. (LOTR, B2, C6, p. 341) [negrito nosso, itálico do original]

- Elanor/Niphredil: assim como mallorn, são flores que crescem num lugar específico, não possuindo nome na Língua Comum, portanto, não há tradução.

'Peace, Éothain!' said Éomer in his own tongue. 'Leave me a while. Tell the **éored** to assemble on the path, and make ready to ride to the Entwade.' (LOTR, B3, C2, p. 424) [negrito nosso, itálico do original]

- Éored: mantido no original sem explicação, mas o significado pode ser inferido pelo contexto.

I can see and hear (and smell and feel) a great deal from this, from this, from this **a-lalla-lalla-rumba-kamanda-lind-or-burumë**. Excuse me: that is a part of my name for it; I do not know what the word is in the outside languages. [...] (LOTR, B3, C4, p. 454) [negrito nosso, itálico do original]

- Língua dos Ents: não é possível chegar a uma tradução do significado, mas o sentido geral pode ser inferido pelo contexto.

They are made of the fair tree **lebethron**, beloved of the woodwrights of Gondor, and a virtue has been set upon them of finding and returning. (LOTR, B4, C7, p. 679) [negrito nosso, itálico do original]

- Lebethron: Dispensa explicação por estar ligada à palavra "tree".

'[...] Then you will kill ***gorgûn*** and drive away bad dark with bright iron, and Wild Men can go back to sleep in the wild woods.' (LOTR, B5, C5, p. 814) [negrito nosso, itálico do original]

- *Gorgûn*: denominação dos Orcs na língua dos Woses; sem tradução ou explicação, mas o significado pode ser apreendido pelo contexto.

A transcrição não ocorre somente pelo uso de palavras isoladas, mas também de trechos inteiros, principalmente de poemas e canções em língua élfica, inscrições em língua antiga, encantamentos, trechos de conversas, gritos de guerra e invocações como nos exemplos abaixo:

*A Elbereth Gilthoniel,  
silivren penna míriel  
o menel aglar elenath!  
Na-chaered palan-díriel  
O galadhremmin ennorath,  
Fanuilos, le linnathon  
Nef aear, sí nef aearon!*

(LOTR, B2, C1, p. 231)

- Trecho de canção élfica ouvida por Frodo na casa de Elrond em Rivendell. A falta de tradução reforça relação entre língua e espaço promovendo a diferenciação do povo e conferindo a aura característica dos Elfos. Não obstante, uma explicação é dada por Bilbo em seguida:

'It is a song to Elbereth,' said Bilbo. 'They will sing that, and other songs of the Blessed Realm, many times tonight. Come out!' (LOTR, B2, C1, p. 231-232)

*Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk  
agh burzum-ishi krimpatul.*

(LOTR, B2, C2, p. 247)

- Recitação da inscrição do anel na língua negra de Mordor, uma espécie de "élfico deformado". A manutenção da língua original é fundamental para o efeito da cena, pois seu som causa um mal-estar geral; a simples tradução direta, oferecida por Gandalf em seguida, quebraria a eficácia da cena.

He stepped up to the rock again, and lightly touched with his staff the silver star in the middle beneath the sign of the anvil.

*Annon edhellen, edro hi ammen!  
Fennas nogothrim, lasto beth lammen!*

He said in a commanding voice. (LOTR, B2, C3, p. 299)

- Nessa cena, Gandalf tenta abrir a porta das Minas de Moria recitando palavras antigas em élfico, nenhuma tradução ou explicação é oferecida, preservando a própria caracterização da figura de Gandalf, com sua sabedoria e antiguidade.

Curse the Isengarders! ***Uglúk u bagronk sha pushdug Saruman-glob búbhosh skai***: he passed into a long angry speech in his own tongue that slowly died away into muttering and snarling. (LOTR, B3, C3, p. 434) [negrito nosso, itálico do original]

- Nessa cena, Pippin ouve a discussão dos Orcs, que transcorre na Língua Geral, a não ser por essa parte, em que um deles passa a utilizar a própria língua. A fala é mantida no original sem explicação pelo fato de os Hobbits não a compreenderem.

But a small dark figure that none had observed sprang out of the shadows and gave a hoarse shout: ***Baruk Khazâd! Khazâd ai-mênu!*** An axe swung and swept back. Two Orcs fell headless. The rest fled. (LOTR, B3, C7, p. 522) [negrito nosso, itálico do original]

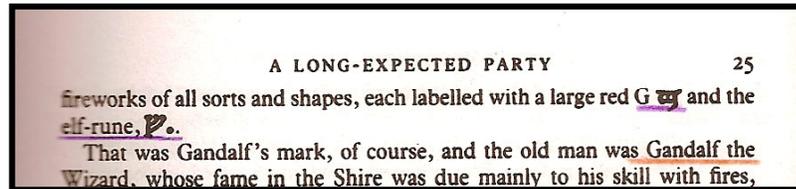
- Nessa cena, Gimli salva Éomer de um ataque de Orcs na Batalha de Helm's Deep. Não é possível compreender o significado, mas o contexto facilita a inferência do sentido (grito de guerra).

Seldom had he remembered it on the road, until they came to Morgul Vale, and never had he used it for fear of its revealing light. ***Aiya Eärendil Elenion Ancalima!*** he cried, and knew not what he had spoken; for it seemed that another voice spoke through his, clear, untroubled by the foul air of the pit. (LOTR, B4, C9, p. 704) [negrito nosso, itálico do original]

- Nessa cena, Frodo, na escuridão da toca de Shelob, utiliza o frasco de Luz dado a ele por Galadriel em Lothlórien. A explicação para a falta de tradução está no próprio texto: ao utilizar a Luz, Frodo invoca uma força externa, como se a incorporasse.

O tradutor utiliza ainda outro recurso que pode ser considerado um tipo de transcrição e, por outro lado, também pode ser visto como um tipo de paratexto, como colocado por Carol O'Sullivan (s.d., op. cit), uma vez que serve como apoio para a autenticidade do texto. Trata-se da transcrição de passagens na própria escrita de suas

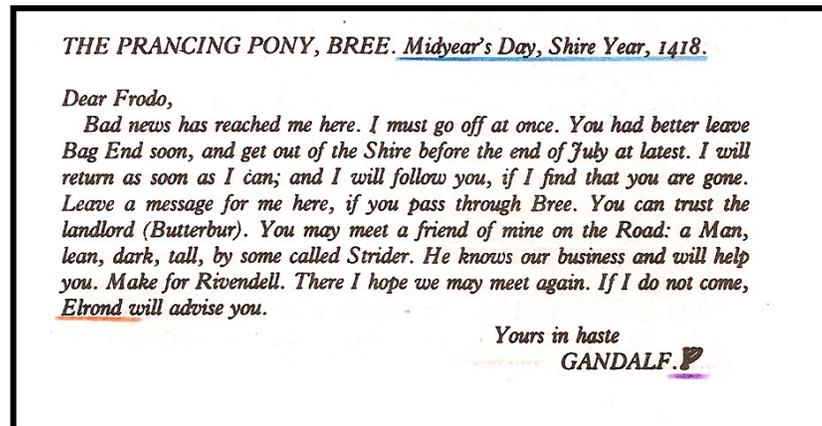
línguas originais, diferentes da língua-fonte dos registros (Westron), no caso, a escrita élfica e as runas. Essa técnica pode ser vista como uma transcrição porque os elementos transpostos para a tradução não pertencem nem à língua-fonte, nem à língua-alvo.



LOTR, B1, C1, p. 25

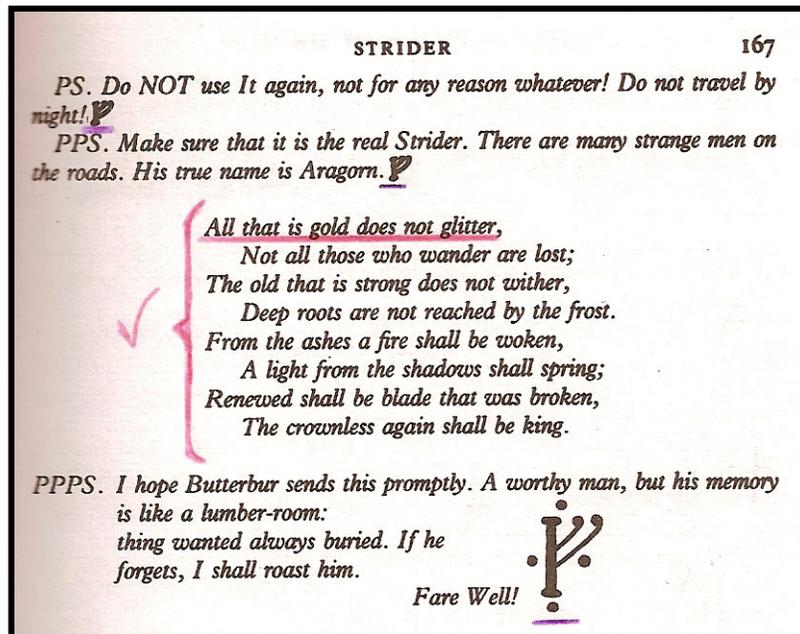
Essa passagem descreve a chegada de Gandalf ao Condado, reconhecido pelas inscrições em sua charrete: uma em letra élfica, e outra em runa élfica, ambas representando a letra G<sup>70</sup>. A letra G que aparece ao lado da letra élfica é uma provável intervenção do tradutor, um acréscimo para explicar ao leitor o significado daqueles símbolos.

A mesma runa aparece na assinatura da carta de Gandalf a Frodo, entregue a este em Bree por Barliman Butterbur, primeiro com a assinatura por extenso ao lado, depois, sozinha. Essa assinatura também constitui um provável acréscimo do tradutor.



LOTR, B1, C10, p. 166

<sup>70</sup> O primeiro símbolo pertence à escrita élfica antiga, chamada Tengwar; o segundo, a outro tipo de escrita, a runa élfica, também conhecida como Cirth. Uma explicação sobre esses alfabetos é fornecida no Apêndice E, "Writing and Spelling"; para quadro de Tengwar, ver LOTR, AE, 1092; para runas, ibidem p. 1098-1099.



LOTR, B1, C10, p. 167

O mesmo gênero de transcrição também acontece quando Frodo vê a inscrição no Anel pela primeira vez. Esse recurso permite que o tradutor reproduza no leitor o impacto visual da escrita sobre Frodo.

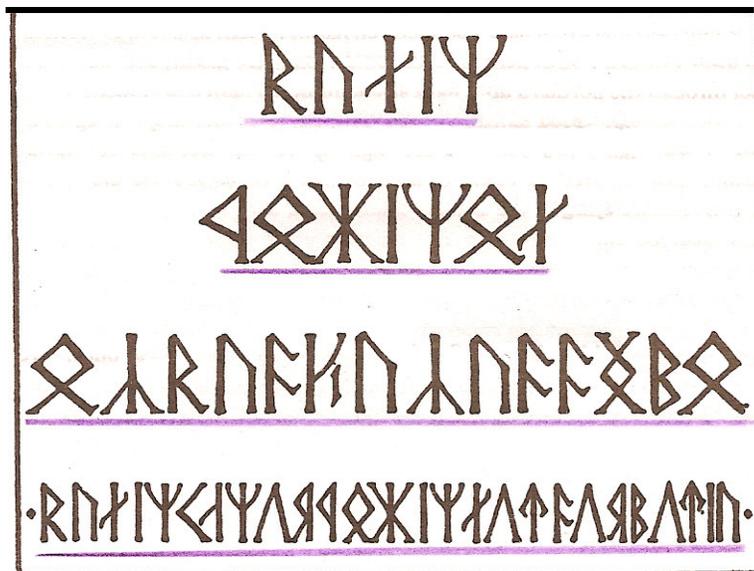


LOTR, B1, C2, p. 49

Em seguida, Gandalf explica que a escrita é élfica, mas a língua é a de Mordor, e traduz o conteúdo para a Língua Comum.

*One Ring to rule them all, One Ring to find them,  
 One Ring to bring them all and in the darkness bind them.*  
 (LOTR, B1, C2, p 49)

Também contribuindo para a criação de um impacto visual, o tradutor transcreve as runas da laje sobre o túmulo do Anão Balin, em Moria.



LOTR, B2, C4, p. 311

Novamente, a transcrição dos caracteres estrangeiros é explicada e traduzida por Gandalf:

'These are Daeron's Runes, such as were used of old in Moria,' said Gandalf. 'Here is written in the tongues of Men and Dwarves:  
BALIN SON OF FUNDIN  
LORD OF MORIA.'  
(LOTR, B2, C4, p. 311-312)

Uma das passagens reproduzidas anteriormente como exemplo de transcrição também revela um outro tipo de procedimento do tradutor: a intervenção direta via explicitação. Segundo Aubert, explicitação ocorre quando

[...] informações implícitas contidas no texto fonte se tornam explícitas no texto meta (por exemplo, por meio de aposto explicativo ou parentético, paráfrase, nota de rodapé, etc.) (1998)

O fragmento referido é:

[...] and among these they found that there had been built a wooden platform, or *flet* **as such things were called in those days: the Elves called it a *talán***. (LOTR, B2, C6, p. 333-334) [grifo nosso]

- O tradutor comenta os termos utilizados nas duas línguas, realçando sua antiguidade.

A voz do tradutor também ecoa em outras passagens.

Then in desperation he began a ridiculous song that Bilbo had been rather fond of [...]. It was about an inn; and that is probably why it came to Frodo's mind just then. **Here it is in full. Only a few words of it are now, as a rule, remembered.** (LOTR, B1, C9, 154) [grifo nosso]

- O comentário do tradutor é utilizado como auxílio na criação da ilusão de realidade; ele copia a canção na íntegra dos registros que lhe servem de fonte, mas aproveita para insinuar que parte dela ainda seja conhecida na realidade atual, sem que se tenha noção de sua origem.

**Varda is the name of that Lady whom the Elves in these lands of exile name Elbereth.** (LOTR, B2, C8, p. 368) [grifo nosso]

- Esta explicação se refere a uma interpretação em prosa feita por Frodo da canção de despedida cantada por Galadriel em língua élfica antiga; no momento ele não entendeu as palavras, mas o acúmulo gradual de conhecimento permitiu que ele a interpretasse sem, no entanto, traduzi-la em forma de poema; o tradutor oferece ao leitor uma explicação extra sobre a figura central.

'We'll see, we'll see,' **he said often to himself, when the evil mood was on him, [...].**

**So he thought in an inner chamber of his cunning,** which he still hoped to hide from her, even when he had come to her again and had bowed low before her while his companions slept.

(LOTR, B4, C9, p. 708) [grifo nosso]

- Nesta passagem, Gollum está guiando Frodo e Sam para dentro da toca de Shelob. O tradutor expõe pensamentos de Gollum, para os quais não há testemunhas, uma vez que Frodo e Sam não podiam ouvi-los, e Gollum morre sem relatá-los. Essa interferência revela um julgamento do tradutor a partir do comportamento geral de Gollum.

Mais uma marca tradutória que representa uma intervenção direta do tradutor é o uso de notas de rodapé, que também vem corroborar a ilusão de historicidade da obra, oferecendo esclarecimentos sempre num tom de pesquisa acadêmica, como nos exemplos abaixo:

\* As the records of Gondor relate this was Argeleb II, the twentieth of the Northern line, which came to an end with Arvedui three hundred years later.  
† Thus, the years of the Third Age in the reckoning of the Elves and the Dúnedain may be found by adding 1600 to the dates of Shire-reckoning. (LOTR, P, p. 4)

\* Elves (and Hobbits) always refer to the Sun as She. (LOTR, B1, C9, p. 156)

\*The Hobbits' name for the Plough or Great Bear. (LOTR, B1, C10, p. 171)

\* The Brandywine River. (LOTR, B1, C12, p. 204)

\* See Appendix F under *Ents*. (LOTR, B3, C4, p. 456)

Outra marca que merece destaque aparece num dos poucos momentos do livro em que se faz referência a dinheiro. Nesse ponto, o tradutor opta por adotar como unidade monetária circulante na região do Condado e em Bree a moeda inglesa.

Bill Ferny's price was **twelve silver pennies**; and that was indeed at least three times the pony's value in those parts. It proved to be a bony, underfed, and dispirited animal; but it did not look like dying just yet. Mr. Butterbur paid for it himself, and offered Merry another **eighteen pence** as some compensation for the lost animals. He was an honest man, and well-off as things were reckoned in Bree; but **thirty silver pennies** was a sore blow to him, and being cheated by bill Ferny made it harder to bear. (LOTR, B1, C11, p. 175) [grifo nosso]

Dentro das modalidades apresentadas por Aubert, essa opção pode ser considerada como uma adaptação, pois

[...] denota uma assimilação cultural; ou seja, a solução tradutória adotada para o segmento textual dado estabelece uma equivalência parcial de *sentido*, tida por suficiente para os fins do ato tradutório em questão, mediante a intersecção de traços pertinentes de sentido, mas que abandona qualquer ilusão de equivalência 'perfeita'. (1998)

Visando a autenticidade de sua Terra-média, Tolkien também criou para seus povos frases feitas e ditados. Nesses casos, a opção do tradutor foi não buscar um equivalente, pois a frase feita também se revela um importante dado cultural na distinção de cada povo, como se pode ver na comparação dos dois fragmentos abaixo, partes da mesma cena, na qual os personagens discutem como vão transpor uma enorme barreira de neve nas montanhas<sup>71</sup>:

'Well,' said Boromir, **'when heads are at a loss bodies must serve, as we say in my country.** The strongest of us must seek a way [...].'  
[...]

Legolas watched for a while with a smile upon his lips, and then he turned to the others. 'The strongest must seek a way, say you? But **I say: let a ploughman plough, but choose an otter for swimming,** and for running light over grass and leaf, or over snow – an Elf.' (LOTR, B2, C3, p. 284) [grifo nosso]

- É justamente no confronto das duas expressões que se revela o caráter de cada personagem, cada um pertencente a uma raça diferente, com valores diversos. O uso de um equivalente apagaria a marca intencional da diversidade.

---

<sup>71</sup> A utilização de frases feitas e ditados na caracterização dos personagens será discutida mais detalhadamente no Capítulo 4.

'Then let us start as soon as it is light tomorrow, if we can,' said Boromir. **'The wolf that one hears is worse than the orc that one fears.'**

'True!' said Aragorn, loosening his sword in its sheath. **'But where the warg howls, there also the orc prowls.'** (LOTR, B2, C3, p. 290) [grifo nosso]

- Mais uma vez a manutenção da expressão sem adaptação se justifica pelo fato de ela ser um dado distintivo das personalidades dos personagens.

Ademais das estratégias tradutórias utilizadas pelo tradutor-narrador, há outro fenômeno que coloca a tradução como elemento primordial da dinâmica da narrativa. Como já dito no início desta seção, a Terra-média é o lugar da tradução por excelência, onde a convivência com a diversidade leva à necessidade constante de traduzir. Desse modo, além do tradutor, personagem da tradução fictícia, os próprios personagens da estória traduzem o tempo todo, seja por via direta ou por meio de explicações. Passaremos agora a expor alguns fragmentos dessas traduções internas, inerentes ao mundo da narrativa.

'I thank you indeed, Gildor Inglorion,' said Frodo bowing. *'Ellen síla lúmenn' omentielvo, a star shines on the hour of our meeting.'* He added in the high-elven speech. (LOTR, B1, C3, p. 79) [grifo nosso]

- Ao falar em élfico e traduzir em seguida, Frodo, ao mesmo tempo em que deseja demonstrar deferência aos Elfos, quer mostrar seu conhecimento, tanto para estes, usando sua língua, quanto para os amigos, traduzindo o que disse.

Fragmento de canção entoada por Sam:

*Gil-galad was an Elven-king.*

*Of him the harpers sadly sing:*

*The last whose realm was fair and free*

*Between the Mountains and the Sea. [...]*

[...]

'I learned it from Mr. Bilbo when I was a lad. [...] He wrote what I have just said.'

'He did not make it up,' said Strider. 'It is part of the lay that is called *The Fall of Gil-galad*, which is in an ancient tongue. **Bilbo must have translated it.** I never knew that.' (LOTR, B1, C11, p. 181-182) [grifo nosso]

- A canção na Língua Comum, à qual o tradutor teve acesso, já é uma tradução.

Comentário de Strider (Aragorn) após entoar uma canção da tradição antiga traduzida para a Língua Geral:

'That is a song,' he said, 'in the mode that is called *ann-thennath* among the Elves, **but is hard to render in our Common Speech, and this is but a rough echo of it.** [...]' (LOTR, B1, C11, p. 189) [grifo nosso]

- A canção já é apresentada traduzida para que os Hobbits possam compreender; além disso, ele adiciona uma explicação sobre o estilo da composição e faz um comentário sobre a dificuldade de traduzi-la. Entra em cena, na ficção, a questão da traduzibilidade: o episódio contado na canção não é uma lenda, mas uma história verdadeira e muito antiga, e um dos elementos mais caros da tradição élfica. O sentimento transmitido por ela é parte da própria alma dos Elfos, por isso, sua tradução se torna difícil.

Fragmentos da narração de Elrond de eventos do passado no Conselho de Elrond:

'[...] Their chief city was **Osgiliath, Citadel of the Stars**, through the midst of which the River flowed. And **Minas Ithil** they built, **Tower of the Rising Moon**, eastward upon a shoulder of the Mountains of Shadow; and westward at the feet of the White Mountains **Minas Anor** they made, **Tower of the Setting Sun.** [...]

'[...] And on a time evil things came forth, and they took Minas Ithil and abode in it, and they made it into a place of dread; and it is called **Minas Morgul**, the Tower of the Sorcery. Then Minas Anor was named anew **Minas Tirith, the Tower of the Guard;** [...]' (LOTR, B2, C2, p. 238) [grifo nosso]

- A narração de Elrond apresenta os nomes na língua antiga sempre seguidos de tradução. O Conselho é multirracial, por conseguinte, a língua franca deve ser a língua de comunicação entre eles.

Pronúncia da inscrição do Anel por Gandalf na língua de Mordor:

*Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk  
Agh burzum-ishi krimpatul*

[...]

'[...] Out of the Black Years come the words that the Smiths of Eregion heard, and knew that they had been betrayed:

*One Ring to rule them all, One Ring to find them, One Ring to  
Bring them all and in the Darkness bind them.*

(LOTR, B2, C2, p. 247-248)

- Gandalf é um dos poucos que compreendem a língua de Mordor, por isso, a inscrição do Anel tem de ser traduzida para a compreensão daqueles que não a compreendem. Quando as palavras nessa língua foram pronunciadas, um mal-estar geral acometeu todos os presentes, portanto, ele não poderia ter simplesmente traduzido diretamente, pois ele usa o som da língua para dar a dimensão do perigo iminente; não é o bastante falar, é preciso fazê-los sentir.

Leitura de Gandalf da inscrição na Porta de Moria:

The words are in the elven-tongue of the West of Middle-earth in the Elder Days,' answered Gandalf. 'But they do not say anything of importance to us. They say only: ***The Doors of Durin, Lord of Moria. Speak, friend, and enter. And underneath small and faint is written: I, Narvi, made them. Celebrimbor of Hollin drew these signs.***' (LOTR, B2, C4, p. 297) [negrito nosso, itálico do original]

- Mais uma vez, Gandalf tem de traduzir a língua antiga para os outros; aqui a tradução também é fundamental para a solução do enigma que abre a porta; como se verá mais adiante, o ritmo da leitura, para o qual Gandalf não atenta a princípio, é a chave para a resposta, que ele perceberá apenas quando Merry repete a frase. Portanto, a tradução de Gandalf é fundamental, pois sem esta a repetição de Merry não ocorreria.

'Lothlórien!' cried Legolas. 'Lothlórien! We have come to the eaves of the **Golden Wood**. Alas that it is winter!' (LOTR, B2, C6. p. 328) [grifo nosso]

[...]

The voice of Legolas faltered, and the song ceased. 'I cannot sing any more,' he said. 'That is but a part, for I have forgotten much. It is long and sad, for it tells how sorrow came upon Lothlórien, **Lórien of the Blossom**, when the Dwarves awakened evil in the mountains.' (LOTR, B2, C6, p. 332) [grifo nosso]

- Aqui ocorre um fenômeno curioso. Lothlórien recebe duas traduções: a primeira, Golden Wood, não é propriamente uma tradução, mas o nome pelo qual a floresta é conhecida na Língua Geral; a segunda Lórien of the Blossom, é uma tradução híbrida, Legolas mantém Lórien e traduz o prefixo "loth", que quer dizer "blossom" na Língua Geral.<sup>72</sup>

'Behold the **Argonath, the Pillars of the Kings!** cried Aragorn.' (LOTR, B2, C9, p. 383) [grifo nosso]

'Upon the left stands **Amon Lhaw**, and upon the right is **Amon Hen, the Hills of Hearing and of Sight**. In the days of the great kings there were high seats upon them, and watch was kept there. [...]' (LOTR, B2, C9, p. 384) [grifo nosso]

- As palavras de Aragorn são muito mais do que uma simples tradução; ao dizer o significado dos nomes, ele se reporta à memória da grandeza dos dias antigos. Para ele é um momento de resgate de sua própria identidade.

<sup>72</sup> De acordo com Robert Foster em *The Complete Guide to Middle-earth*, Lothlórien é uma palavra em Sindarin, a língua franca dos Elfos; sua tradução é "blossom-dream-land", onde "loth" significa "blossom" e "lórien", "dream-land". O equivalente na Língua Geral (Westron) seria "Dreamflower". Para referências ver FOSTER, 1978, p. 239-241.

'Only three remain of the first Ents that walked in the woods before the Darkness: only myself, Fangorn, and **Finglas and Fladrif – to give them their Elvish names; you may call them Leaflock and Skinbark** if you like that better. (LOTR, B3, C4, p. 463) [grifo nosso]

- Treebeard traduz os nomes dos Ents para Pippin e Merry, imaginando que os nomes na Língua Geral sejam mais fáceis para os dois.

This was Orthanc, the citadel of Saruman, the name of which had (by design or chance) a twofold meaning; **for in the Elvish speech orthanc signifies Mount Fang, but in the language of the Mark of old the Cunning Mind.** (LOTR, B3, C8, p. 542) [grifo nosso]

- Aqui, a mesma palavra tem dois significados diferentes dependendo da língua para a qual é traduzida, sendo que, na segunda, o significado é mais próximo do caráter de Saruman, seu atual habitante.

'Mithrandir we called him in elf-fashion,' said Faramir, 'and he was content. *Many are my names in many countries,* he said, ***Mithrandir among the Elves, Tharkûn to the Dwarves; Olórin I was in my youth in the West that is forgotten, in the South Incánus, in the North Gandalf; to the East I go not.***' (LOTR, B4, C5, p. 655) [grifo nosso, itálico do original]

- A lista dos nomes de Gandalf em diversas línguas revela que ele não só se faz presente em toda a Terra-média, como também se mistura com os povos.

'No, father of Horse-men,' he said, 'we fight not. Hunt only. **Kill gorgûn in the woods, hate orc-folk.** You hate *gorgûn* too. We help as we can. (LOTR, B5, C5, p. 814) [grifo nosso]

- Aqui ocorre um caso de auto-tradução não intencional. Ghân-buri-Ghân, o chefe dos Woses, numa conversa com os Rohirrim, reveza a denominação dos Orcs entre sua língua e a Língua Geral, fato comum em casos de pessoas que falam duas línguas.

Then Aragorn took the crown and held it up and said:  
*Et Eärello Endorena utúlien. Sinome maruvan ar Hildinyar tenn'Ambar-metta!*

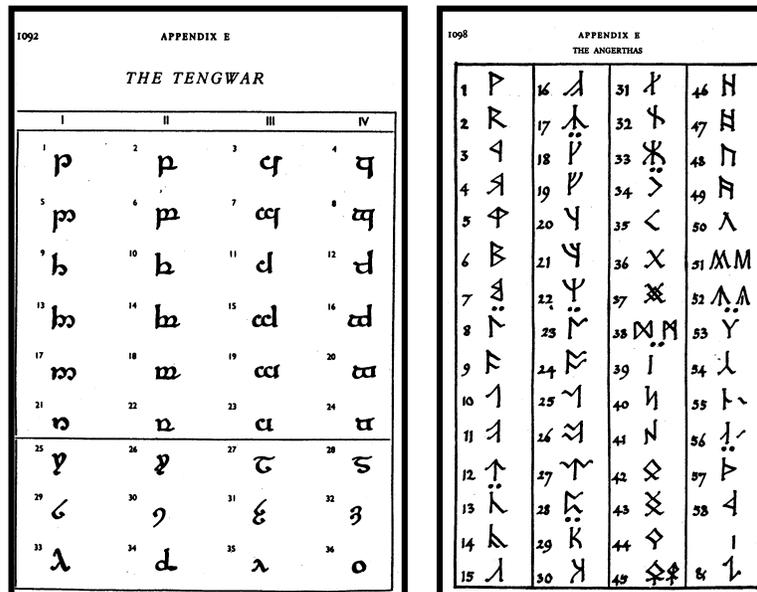
**And those were the words that Elendil spoke when he came up out of the Sea on the wings of the wind:** 'Out of the Great Sea to Middle-earth I am come. In this place will I abide, and my heirs, unto the ending of the world.' (LOTR, B6, C5, p. 946) [grifo nosso]

- Aragorn utiliza a Língua Antiga em sua coroação como um ritual, porém, não se esquece de traduzi-la para a Língua Geral, o que demonstra o respeito do Rei pelo seu povo.

Aliado à tradução em termos de língua, Tolkien também faz uso de um vasto material de apoio na criação da ilusão de realidade de sua narrativa. São os chamados paratextos que, segundo Carol O'Sullivan (s.d., op. cit.), como já mencionado anteriormente, incluem desde o pseudônimo adotado pelo autor até os padrões gráficos utilizados na concepção de capas, imagens e *design* dos livros, passando pelas construções cuidadosas de cenários, hábitos e culturas; na terminologia de Genette (1997, op. cit.), são os elementos que figuram no limiar do texto.

Em *O Senhor dos Anéis* os paratextos são compostos tanto de textos quanto de material visual. Na parte dos textos figuram o Prólogo e os Apêndices, que dão consistência à base histórico-cultural dos eventos narrados. Na visual, encontram-se quadros descritivos de sistemas de escrita, calendários, árvores genealógicas, mapas e desenhos, que funcionam como provas documentais dos fatos. Vejamos alguns exemplos:

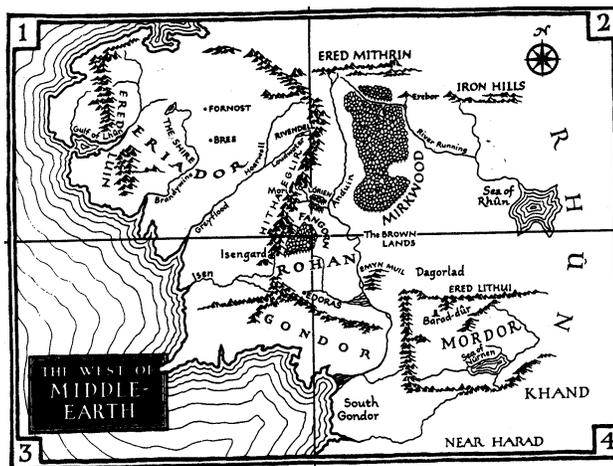
Figura 1: Sistemas de escrita dos Elfos: Tengwar e Runas



Fonte: LOTR, AE, p. 1092;1098

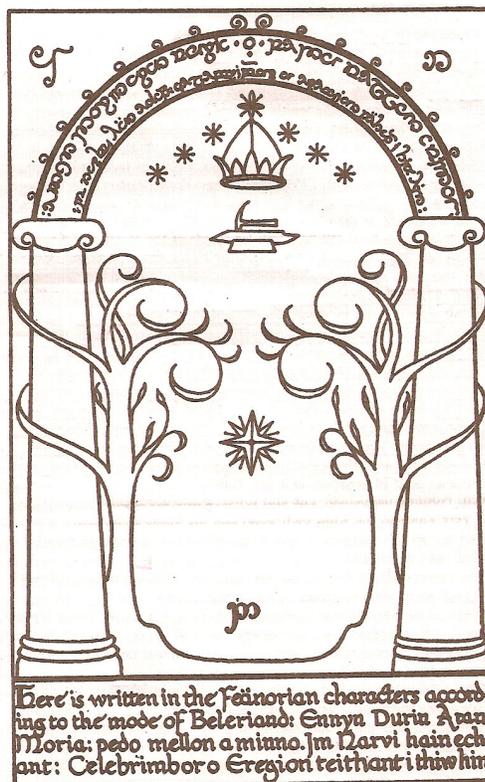


Figura 4: Mapa da Terra-média



Fonte: LOTR, Maps, 1

Figura 5: Representação da Porta de Moria com inscrição em língua élfica



Fonte: LOTR, B2, C4, p. 298

Todos os fragmentos utilizados nesta seção mostram como a tradução é fundamental na criação da obra, sendo um dos princípios geradores da narrativa, sem o qual se perderia parte de sua força, apoiada numa exaustiva elaboração lingüística. Pode-se perceber que a tradução funciona, então, de duas maneiras: enquanto tradução fictícia, numa ficção externa que faz o trabalho de ligação entre várias narrativas, através de um tradutor fictício que, para tanto, lança mão de recursos tradutórios diferenciados e do auxílio de paratextos; e enquanto prática inerente ao mundo da própria estória, como promotora de entendimento mútuo e aprendizado.

Assim, em *O Senhor dos Anéis*, a tradução fictícia desempenha um papel que vai além de conferir autenticidade e credibilidade à narrativa. Ela é um dos pilares sobre os quais a obra se assenta. Ela cria o que Genette (1997, op. cit.) chama de relação de hipertextualidade, na qual a narrativa do tradutor é o hipertexto que se superimpõe a um texto anterior (a reunião de todos os supostos textos-fonte), que constitui o hipotexto. Tem-se, então, a tradução fictícia como geradora de um efeito palimpsesto, onde a narração atual é escrita sobre narrativas anteriores.

De acordo com as observações feitas dentro dos Estudos da Tradução, o uso mais freqüente ao qual se presta a tradução fictícia é trazer um elemento novo para dentro do contexto do leitor. No entanto, Tolkien a utilizou na direção contrária, isto é, para trazer o leitor para dentro dos elementos de um contexto: o da Fantasia.

A literatura de Fantasia não é uma novidade; contudo, na opinião de Tolkien, ela perdera grande parte de sua força. Conseqüentemente, o que sua obra busca é uma revitalização de algo perdido e que ele julga ser de extrema importância. Nesse processo de revitalização, ele utiliza a tradução fictícia para abrir uma porta no limiar da fantasia e da realidade, e convida o leitor a entrar, guiando-o por um caminho inegavelmente imaginário, porém absolutamente plausível.

## **Parte II**

### **LINGUAGEM:**

### **A ESCRITURA DA FANTASIA**

**"Fico imaginando hoje, um pouco à moda do grego antigo, tal como o descreve Hegel: interrogava, diz ele, com paixão, sem esmorecimento, o rumor das folhagens, das fontes, dos ventos, enfim, o estremecer da Natureza, para ali captar o desenho de uma inteligência. E eu, é o estremecer do sentido que interrogo escutando o rumor da linguagem – dessa linguagem que é a Natureza para mim, homem moderno."**

**(Roland Barthes)**

## Capítulo 4

### A Babel Fantástica: A Palavra no princípio da criação

*Eä! Let these things Be!*<sup>73</sup>

#### 4.1. Palavras sobre Tolkien

*"A língua é infinita (sem fim), e disso é preciso tirar as conseqüências; a língua começa antes da língua; [...]"*<sup>74</sup>

Em "O rumor da língua" (1988, p. 82), Barthes afirma que "o mito deve ser tomado efetivamente numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante", e entende que o "[elemento] mítico está presente em todo lugar onde se *façam frases*, onde se *contem histórias*".

Barthes é posterior a *O Senhor dos Anéis*, e é pouco provável que o nome de seu autor tenha sequer passado pela mente dele quando escreveu o ensaio citado acima. No entanto, para Tolkien, a relação intrínseca entre linguagem e mito era mais do que clara, era fundamental.

Em sua obra, construída em torno de um universo lingüístico sub-criado<sup>75</sup>, essa ligação é tão pungente que podemos estender a ela a afirmação de Roman Jakobson (s.d., p. 72) quanto à poesia: uma escrita na qual "as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto". Na ficção de Tolkien, cada nome, cada palavra, cada seqüência é significação. Ou como quer Borges: "todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos"<sup>76</sup>.

Na ficção de Tolkien, o mundo existe somente depois de criado através da palavra; a língua não é ornamento, nem instrumento de comunicação, e as palavras

---

<sup>73</sup> SILMARILLIONa, p. 8

<sup>74</sup> BARTHES, 1988, p. 88

<sup>75</sup> Lembremos que não tratamos nesta pesquisa das fontes da criação lingüística de Tolkien, mas do funcionamento da linguagem dentro do universo de sua ficção, algumas de suas fontes serão citadas somente como complementação às observações pertinentes a este aspecto.

<sup>76</sup> BORGES, Jorge Luis. "Las versiones homéricas" (texto eletrônico; para referência completa ver bibliografia).

não são "etiquetas" para conceitos; as coisas vivem, existem e chegam até o leitor pela palavra.

Como observa Rosa Sílvia López (1997), na fantasia tolkieniana, através da manipulação e reorganização lingüística, a palavra é a ponte entre o mundo primário e o mundo secundário. Nessa "união mágica" entre palavra e significado, a palavra age como elemento daemônico<sup>77</sup>, fazendo a mediação entre dois mundos na busca de uma nova percepção da realidade pela ruptura dos padrões lingüísticos. Ela é a matéria para a realização do universo ficcional, o substrato para a transposição de barreiras lingüísticas e temporais (LÓPEZ, 2004).

Na biografia de Tolkien, Humphrey Carpenter (BIO, 1995) ressalta o uso da palavra como essência não só da narrativa em si, como também da concepção do autor sobre a fantasia, observando que a escolha do vocabulário faz parte do movimento em direção à estória de fadas para adultos, como quando Tolkien prefere um vocabulário menos casual, ao usar *speech* e *discourse* no lugar de *talk* e *chat*; ou quando deseja imbuir seus personagens de valores antigos, ao caracterizá-los como *worthy*, *brave* e *courteous men* em vez de *well-bred*, *brilliant* ou *polite noblemen* (estas, segundo o autor, "*visions of snobbery columns in the Press, and fat men on the Riviera*") (BIO, p. 196).

Tom Shippey (2005, op. cit.) destaca ainda que Tolkien acreditava que as pessoas pudessem sentir a história através das palavras, uma idéia próxima do conceito de "língua verdadeira" em relação à isomorfia com a realidade, cada palavra criando um conceito, e cada conceito gerando sua própria estória. A "união mágica" que confere a sensação simultânea de estranheza e familiaridade, da razão operando em torno de um centro misterioso; o que Shippey, parodiando a terminologia filológica, batiza de "mundo asterisco"<sup>78</sup>.

Também David Day (2004) corrobora essas observações dizendo que

---

<sup>77</sup> Em *The Discarded Image*, C. S. Lewis define o elemento daemônico como "aquele que atua como mediador, como ponte, entre seres de naturezas diferentes como deuses e homens, razão e apetite, rei e homens comuns, alma e corpo" (LEWIS, C.S. Cambridge at, The University Press, 1985, apud LÓPEZ, 1997, p. 79).

<sup>78</sup> Cf. nota 8, p. 5

No que se trata da criatividade, para Tolkien, as palavras eram as chaves para todos os reinos perdidos da Terra-média, um mundo descoberto por intermédio da linguagem, das runas, de inscrições dos gnomos e enigmas. Esses são os meios usados para destrancar as portas da imaginação. (p. 60)

Especificamente em *O Senhor dos Anéis*, um dos melhores exemplos desse trabalho de manipulação da linguagem é o Conselho de Elrond (LOTR, B2, C2), no qual fica expressa de maneira clara a habilidade de Tolkien de sugerir variação cultural por meio das diferenças nos discursos, demonstrando controle lingüístico sobre a obra. A linguagem de cada personagem (vocabulário, modo de falar) serve não somente para marcar traços de personalidade individual, mas, e mais importante, para revelar a diversidade racial, social e cultural da Terra-média. O discurso de Elrond, com arcaísmos e inversões em termos de vocabulário e gramática, é revelador de sua antiguidade, linhagem e sabedoria; a fala dos Anões, com frases curtas e interrupções bruscas é marca de sua teimosia e desconfiança; a linguagem de Boromir, embora num nível menos sofisticado que a de Elrond, também faz uso de arcaísmos e inversões, como forma de demonstrar a nobreza de sua descendência; Saruman, embora apenas citado através de Gandalf, tem seu discurso mostrado como sendo mais "moderno", é um discurso político, abstrato, calculado, que já antecipa o caráter duvidoso do personagem; Aragorn alterna vários tipos de discurso, sendo capaz de comunicar-se tanto no estilo de Elrond quanto no dos Anões ou Hobbits, flexibilidade que sugere um personagem multifacetado, que é muito mais do que aparenta; Gandalf, por fim, é o que se pode chamar de "denominador comum" dos diversos discursos, pois domina todos eles, é o elemento de coalizão entre os povos livres da Terra-média.

O próprio termo Povos Livres (*Free Peoples*) já é uma escolha funcional para a caracterização das forças em oposição na narrativa, ele é usado em relação aos povos livres do domínio de Sauron, que se unem para levar a cabo a destruição do Anel. São povos livres Elfos, Homens, Anões e Hobbits. Orcs e Trolls não são categorizados como tal porque perderam a condição de liberdade e também porque

não atingiram o nível de organização social necessário para poderem ser considerados como "povo" (KOCHER, 1977).

As diferenças entre os membros de um mesmo povo também são marcadas, não de maneira direta, por meio de comentários, mas subliminarmente, pelas sutilezas dos discursos. Um bom exemplo é a confrontação entre os Homens de Rohan e os de Gondor. Enquanto os Rohirrim são caracterizados por uma cultura de tradição oral, refletida numa poesia de conteúdo fortemente elegíaco, a linguagem dos Homens de Gondor mostra uma sociedade mais reflexiva, com uma história mais antiga, observadora de uma tradição e baseada numa cultura escrita. As diferenças ficam claras ao serem equiparados os discursos de personagens em posições especulares, como Théoden (Rei de Rohan) e Denethor (Regente de Gondor), e Éomer (sobrinho de Théoden) e Faramir (filho de Denethor) (SHIPPEY, 2000, op. cit.).

Dentro de seu mundo lingüístico, Tolkien tinha uma preocupação especial com os nomes, que, juntamente com os outros recursos narrativos utilizados, contribuíram para construir a sensação de realidade e historicidade. David Day (2004, op. cit.) comenta que:

Dentro das esferas da Terra-média, os nomes são os fatores primordiais em todas as formas de vida e a criação de todas as coisas. Tolkien começou a se sentir como a donzela em *Rumpelstiltskin*<sup>79</sup> cujo destino dependia da descoberta do verdadeiro nome da criatura. (p. 87)

A fim de não perder a conexão de seu mundo fantástico com o mundo primário, Tolkien batizou o espaço de sua fantasia com um nome originário do mundo real e de uso corrente num passado Histórico. Lin Carter (2003, p. 37, op. cit.) explica que o nome Terra-média é usado por Tolkien para designar "as terras dos Homens" no mesmo sentido em que os nórdicos usavam *Midgard* (meia-jarda) para

---

<sup>79</sup> Rumpelstiltskin é o nome de um anão num conto de origem alemã, cuja primeira versão foi publicada pelos Irmãos Grimm em 1812, e a versão final em 1857. Nele, para se livrar de uma maldição, uma donzela deve descobrir o nome do anão. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Rumplestiltskin>>.

designar um local intermediário entre o céu e o inferno, onde habitam os seres humanos, uso também freqüente em muitas obras da literatura inglesa.

Note-se que nos mapas que funcionam como paratextos, aparecem nomes que não são citados na narrativa, sugerindo um mundo fora dos círculos da estória, e que os nomes e topônimos do Condado aproximam os Hobbits do estereótipo do inglês comum. Boa parte dos nomes de Rohan, por sua vez, é puramente anglo-saxã, com destaque para o fato de que existem inclusive alusões aos nomes utilizados antes da dinastia de Eorl (à qual pertencem os personagens contemporâneos à narrativa), sugerindo um desenvolvimento histórico e lingüístico ("*language behind language and age behind age*"), fenômeno constantemente observado pelos filólogos (SHIPPEY, 2005, p. 17). Assim, Tolkien localiza seu espaço no mundo real, pintando-o com uma imagem parecida com a da Europa na Idade Média, saindo do período da escuridão e caminhando para o desenvolvimento, e ainda conservando a lembrança das civilizações nobres das quais se originou; porém com a diferença de ainda conviver com seres extraordinários diferentes dos Homens, o que o aproxima da mitologia antiga (CARTER, 2003, op. cit.). Com isso, Tolkien deixa clara sua posição (reiterada inúmeras vezes em cartas, depoimentos e entrevistas) de que a Terra-média não é outro planeta<sup>80</sup>. A viagem de Tolkien é no tempo: a um tempo em que o espaço era diferente, não outro.

Dentro desse espaço, os nomes de alguns lugares e habitantes também remetem a elementos do mundo primário. *Mirkwood*, a Floresta das Trevas, além de ser uma composição do antigo anglo-saxão (DAY, 2004, op. cit.), aparece no *Edda*, saga nórdica do século XIV<sup>81</sup>, bem como *Gandalf*<sup>82</sup> (sem alteração). O nome do marinheiro *Eärendil* (cuja estória é narrada em *O Silmarillion* e citada em *O Senhor dos Anéis*), origina-se de *Earendel* ou *Orvandel*, nomes teutônicos para "Estrela da Manhã"<sup>83</sup>, e aparece na obra do historiador dinamarquês Saxo Grammaticus (século

---

<sup>80</sup> Para um estudo aprofundado da geografia da Terra-média, ver o trabalho de Karen Fonstad (FONSTAD, 2004).

<sup>81</sup> Informação disponível em <<http://www.sacred-texts.com/neu/poe/index.htm>>.

<sup>82</sup> As referências a *Gandalf* e aos nomes que se seguem são encontradas em CARTER, 2003, capítulo 14.

<sup>83</sup> No legendário tolkieniano, a estória de Eärendil oferece uma explicação para a origem da Estrela da Manhã (o planeta Vênus, que chamamos de Estrela Dalva); no tempo da fantasia de Tolkien, o céu ainda era um mistério.

XII), nos romances medievais e também no *Edda*. O nome *Frodo* pode ser uma alteração de *Froda*, de *Beowulf* (op. cit.), ou de *Frode*, do *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus.

Essa variedade de fontes não se deve apenas ao fato de que nada surge como idéia absolutamente original; toda criação é um palimpsesto, como nos diz Genette:

"The quantity of fables and metaphors of which the human imagination is capable is limited", [...] the specific merit of hipertextuality is that it constantly launches ancient works into new circuits of meaning. (1997, p. 400, op. cit.)

Ela também opera como sustentáculo da ponte entre o mundo secundário e o mundo primário. Ao utilizar referências conhecidas no tempo Histórico, Tolkien estende a origem delas até o tempo remoto de sua fantasia.

Em *Explicando Tolkien* (2003), Ronald Kyrmse, baseado nas explicações de Tolkien em uma de suas cartas<sup>84</sup>, localiza a criação do mundo dentro da cosmogonia tolkieniana em cerca de onze mil e oitocentos anos antes da Era Comum (nosso tempo Histórico). Entre ela e o final da Terceira Era, quando chega ao fim a narrativa de *O Senhor dos Anéis*, passam-se seis mil quatrocentos e sessenta e dois anos. A Quarta Era, que tem início a partir do restabelecimento da linhagem real com a coroação de Aragorn e marca o começo do domínio dos Homens, se estende até o Dilúvio bíblico, em cerca de 2348 antes da Era Comum. Concluimos, assim, que isso possa ser uma explicação para o desaparecimento do mundo tolkieniano, bem como para a falta de registros sobre a história do mundo nessa época, uma vez que os documentos encontrados por nosso tradutor não ultrapassam muitos anos após a Guerra do Anel.

---

<sup>84</sup> LETTERS, 131, p. 143-161

Assim localizada dentro de uma história possível da humanidade, a obra de Tolkien, enquanto criação estética pela linguagem, se realiza como mito e como fantasia. Ele constrói um mito exclusivamente literário, porém ao fazer uso de fontes externas pré-existentes, também promove uma revitalização de uma mitologia "marginalizada", tornando novamente respeitáveis figuras relegadas aos contos infantis (Elfos, Anões e seres falantes), que perderam a credibilidade no mundo da mitologia adulta, como lembra K. K. Ruthven, em *O Mito* (1997, op. cit.):

Descobrimos um novo valor nas mitologias rejeitadas encarando-as de modo diferente, uma forma tornada possível mediante uma nova mitogonia. (p.77)

A palavra na obra de Tolkien não é utilizada para descrever o mundo da fantasia, todavia para criar *Faërie* a partir da transformação da realidade já existente; ela não é instrumento de análise, mas criadora de conteúdo. Como afirma Ernst Cassirer em *Linguagem e Mito* (2003, op. cit.), a transposição de elementos para um meio estranho gera uma transformação através da qual uma "impressão é levantada sobre a esfera do comum, do cotidiano e do profano, e impelida para o círculo do "sagrado", do significativo do ponto de vista mítico-religioso" (p. 105). Essa transposição de que fala Cassirer reflete exatamente a relação entre Mundo Primário e Mundo Secundário necessária à fantasia segundo Tolkien.

A plausibilidade do mundo criado por ele se apóia nessa transposição de elementos da realidade reorganizados através da linguagem de maneira inusitada. É ela que gera as condições para criar o "momento de hesitação" apontado por Todorov (2004, op. cit.) como condição fundamental para a existência da fantasia e para a sustentação da dúvida do leitor sobre a possibilidade daquela realidade e, por conseguinte, sua "crença secundária" (OFS, p. 38).

Jacqueline Held, em *O imaginário no poder* (1980, op. cit.) diz que o fantástico (assim como a poesia) se situa no oposto do uso social da linguagem, uma vez que, nessas ocorrências, a linguagem é utilizada fora do contexto do cotidiano.

Segundo ela, na esfera da fantasia, "a própria palavra é entidade fantástica" na medida em que "se solta do real" e "instaura a margem do outro lugar" (p. 203-204).

No mundo secundário de Tolkien, portanto, a palavra configura e delimita o espaço e caracteriza o nomeado; abre a porta para o imaginário e sustenta a ponte para a realidade, tornando possível a fantasia tolkieniana; um mundo que pode ser lido somente depois de criado através da palavra. *"The word is in the world only after the world is in the word"*<sup>85</sup>.

## 4.2. Palavras de Tolkien

[...] *But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in Faërie is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar.*<sup>86</sup>

Tolkien, filólogo e autor, tem como instrumento de sua arte a língua: seu trabalho e sua paixão.

Seu gosto pela língua começou ainda na infância, nas aulas de latim e francês ministradas pela própria mãe, e ele demonstrava um interesse especial pelo som e pela forma das palavras. Aos oito anos, em Birmingham, ficou fascinado pelo galês, que viu escrito nos vagões de um trem. Alguns anos depois, na escola, começou a aprender grego, que o atraiu pela antiguidade e pela distância: *"it did not touch home"* (BIO, p. 35).

A decisão de aprender mais sobre a história da língua aconteceu a partir do estímulo de um professor de literatura medieval, que encorajava os alunos a lerem *Canterbury Tales* no original, e se desenvolveu numa inclinação pelos estudos lingüísticos, procurando as razões subjacentes às línguas, o que finalmente

---

<sup>85</sup> KREEFT, 1979, p. 169

<sup>86</sup> OFS, p. 22

desembocou em sua futura escolha pela filologia, como destaca seu biógrafo Humphrey Carpenter em duas passagens:

It was one thing to know Latin, Greek, French and German; it was another to understand *why* they were what they were. Tolkien had started to look for the bones, the elements that were common in them all: he had begun, in fact, to study philology, the science of words. And he was encouraged to do this even more when he made his acquaintance with Anglo-Saxon. (BIO, p. 42)

[...] Philology: 'the love of words'. For that was what motivated him. It was not an arid interest in the scientific principles of language; it was a deep *love* for the look and the sound of words, springing from the days when his mother had given him his first Latin lessons. (BIO, p. 43)

A leitura de textos em *Middle-English* mesclou o fascínio pela língua e pelos textos antigos, levando-o, inclusive, a aprender nórdico antigo para poder ler a história de Sigurd<sup>87</sup> no original. Foi exatamente esse encantamento que o levou a começar a criar suas próprias línguas. Na verdade, esse processo já havia começado como uma brincadeira, quando ele aprendeu uma língua inventada pelas primas Mary e Marjorie, o "animálico", construído sobre nomes de animais.

Quando Marjorie perdeu o interesse, ele e Mary inventaram uma nova língua, o "Nevbosh", que significava *new nonsense*, uma vez que estava substituindo o animálico, que era a *old nonsense*. Essa nova língua, mais elaborada, era formada basicamente pela distorção de palavras de línguas conhecidas, e já possuía um vocabulário próprio e certas regras gramaticais e de formação de palavras, chegando a ser usada na composição de pequenos poemas.

Depois dela, veio o "Naffarin", mais sofisticado, criação solitária que Tolkien não chegou a dividir com outras pessoas, mas que, pelo que se sabe, era mais elaborada que sua predecessora, e foi construída de acordo com os gostos particulares do inventor.

---

<sup>87</sup> Sigurd ou Sigfried é o herói do épico germânico *O Tesouro dos Nibelungos* (*Nibelungenlied*), de cerca de 1200, e de várias sagas nórdicas. Referência disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sigurd>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nibelungos>>

Segundo o filólogo norueguês Helge Kåre Fauskanger, estudioso das línguas de Tolkien, mantenedor da página Ardalambion (Línguas de Arda) na internet e autor de *Curso de Quenya – a mais bela língua dos Elfos* (2004), é difícil responder à questão de quantas línguas Tolkien criou ao longo de sua vida, pois a questão pode ser abordada sob vários aspectos diferentes. No artigo "How many languages did J. R. R. Tolkien make?"<sup>88</sup>, considerando uma visão da história lingüística relevante para a mitologia tolkieniana como publicada, ele conclui:

So in summary: if we consider the "historical" versions of the tongues that are relevant for the classical form of the Arda mythos, Tolkien developed 2 languages that are vaguely "useable" (in the sense that you can compose long texts by deliberately avoiding the gaps in our knowledge), named roughly 8-10 other languages that have a *minimum of actual substance* but are in no way useable, provided *mere fragments* of at least 4 other languages, and *alluded to* numerous other languages that are either entirely fictitious or have a known vocabulary of only one or a very few actual words. The short answer to the "How many languages?" question must go something like this: "Apart from the extremely fragmentary or entirely fictional ones, he provided varying amounts of information about some ten or twelve languages, but only two of them are highly developed with really substantial vocabularies." (2006)

As duas línguas que possuem estrutura gramatical e vocabulário de alguns milhares de palavras, permitindo a composição de textos relativamente completos, dentro, é claro, das limitações de vocabulário, são o Quenya e o Sindarin, duas línguas élficas, sendo que o primeiro tem sua base principal no finlandês e o segundo no galês. No entanto, como se poderia esperar de um filólogo, Tolkien faz questão de apontar um desenvolvimento histórico para todas as suas línguas, mesmo aquelas simplesmente citadas, como forma de oferecer um substrato concreto para sua mitologia. Dentre as línguas menos desenvolvidas ou citadas que fazem parte da obra ficcional de Tolkien estão o Valarin, língua dos Valar, espíritos angélicos abaixo do Criador; as línguas élficas faladas pelos diferentes grupos de Elfos: o *Primitive Elvish*, o Ikorin, o Doriathrin, o Telerin, o Nandorin, o Avarin e o Sindarin antigo; as línguas dos Homens: o Adûnaico, o Westron ou *Common Speech* (Língua Comum da

---

<sup>88</sup> Disponível em: <[www.uib.no/people/hnohf/index.html](http://www.uib.no/people/hnohf/index.html)>

Terra-média representada pelo inglês moderno), o Rohirric (dialeto de Rohan, representado por uma forma de inglês mais arcaico), as línguas do norte, as línguas de Harad e Khand, o Drúedainic e o Taliska; o Khuzdul, língua secreta dos Anões; o Entish, língua dos Ents (os pastores de árvores), o Orkish, língua dos Orcs, que também apresenta variações de acordo com o grupo falante; e o *Black Speech*, a Língua Negra de Mordor, cujo único exemplo é a inscrição do Anel. Todas elas apresentam uma história interna dentro da mitologia tolkieniana<sup>89</sup>.

Essas invenções lingüísticas despertaram grande interesse entre os admiradores da obra de Tolkien e, embora existam cursos que proporcionem o aprendizado das línguas (vide o próprio Fauskanger) e pessoas que conversem e escrevam textos nessas línguas, o próprio autor afirmava que sua funcionalidade estava restrita ao mundo secundário criado por ele, pois esse mundo fora criado justamente para oferecer a essas línguas o espaço de seu desenvolvimento; para ele as línguas (e os nomes) e as estórias eram inextricáveis (LETTERS, 163, p. 214). Essa interligação ainda é destacada em outra de suas cartas:

It must be emphasized that this process of invention was/is a private enterprise undertaken to give pleasure to myself by giving expression to my personal linguistic 'aesthetic' or taste in its fluctuations. It was largely antecedent to the composing of legends and 'histories' in which these languages could be 'realized'; and the bulk of the nomenclature is constructed from these pre-existing languages, and where the resulting names have analysable meanings (as is usual) **these are relevant solely to the fiction with which they are integrated.** (LETTERS, 293, p. 380) [grifo nosso]

A importância da língua para Tolkien é citada por ele em vários de seus textos acadêmicos. Em "A Secret Vice" (SV), ensaio com data provável de 1931, publicado na coletânea *The Monsters and the Critics and Other Essays* (1997), ele fala sobre a invenção lingüística como "o prazer de contemplar uma nova relação estabelecida" entre som e conceito e sobre o prazer que se pode encontrar na própria forma da palavra por si, mesmo sem associá-la a um conceito (SV, p. 206-207).

---

<sup>89</sup> Para uma breve explicação do próprio Tolkien sobre línguas que aparecem em *O Senhor dos Anéis*, ver LETTERS, 144, p. 174-176.

O prazer puramente estético da língua também aparece como objeto em suas cartas.

I learned Anglo-Saxon at school (also Gothic, but that was an accident quite unconnected with the curriculum though decisive – I discovered in it not only modern historical philology, which appealed to the historical and scientific side, but for the first time the study of a language out of mere love: I mean for the acute aesthetic pleasure derived from a language for its own sake, not only free from being useful but free even from being the 'vehicle of a literature'). (LETTERS, 163, p. 213)

Ele também se refere a esse prazer em "English and Welsh" (EW), palestra ministrada em Oxford em 21 de outubro de 1955 (um dia depois da publicação de "O Retorno do Rei"<sup>90</sup>) como parte de um conjunto de palestras nas Universidades de Oxford, Edimburgo e Gales sobre a influência bretã e celta na língua inglesa, e publicada na mesma coletânea. Nesse texto, ele vê a língua como também sendo um produto da individualidade, ou seja, cada pessoa tem o que ele chama de sua "língua nativa". Diferentemente da língua materna, que é um produto que se recebe pronto, ela pode ser suscitada pelo contato com outras línguas de acordo com as preferências de cada indivíduo, que não são produto do aprendizado de uma segunda língua, mas da emoção provocada por uma determinada língua.

[...] We each have our own personal linguistic potential: we each have a *native language*. But that is not the language that we speak, our cradle-tongue, the first-learned. Linguistically we all wear ready-made clothes, and our native language comes seldom to expression, save perhaps by pulling at the ready-made till it sits a little easier. But though it may be buried, it is never wholly extinguished, and contact with other languages may stir it deeply. My chief point here is to emphasize the difference between the first-learned language, the language of custom, and an individual's native language, his inherent linguistic predilections [...]. But these predilections are not the product of second-learned languages; though they may be modified by them: experience must affect the practice or appreciation of any art. (EW, p. 190-191)

---

<sup>90</sup> Terceira e última parte de *O Senhor dos Anéis*, publicada originalmente em 20 de outubro de 1955.

Em "Valedictory Address to the University of Oxford" (VA), seu discurso de despedida no encerramento de seu último semestre como professor na Merton College of English Language and Literature da Universidade Oxford, proferido em 5 de junho de 1959, e também parte da coletânea citada, Tolkien comenta a divisão entre língua e literatura na universidade e defende a visão de que as duas são indivisíveis. Numa metáfora, ele representa Língua e Literatura não como duas aves distintas uma tentando usurpar o ninho da outra, mas como uma só criatura com duas cabeças e um só coração, inseparavelmente unidas por nascimento (VA, p. 230), o que nos remete ao conceito já exposto em "On Fairy-Stories" (OFS, op. cit.) de que a origem das estórias coincide com a origem da língua e da mente (p. 17). Ele argumenta que o sentido natural da língua inclui a literatura e a literatura inclui o estudo da língua em sua forma literária. Como filólogo, ele considera que a língua é o mais inclusivo dos dois, sendo a literatura sua maior operação ou função (VA, p. 232-233).

A língua como objeto de criação é o princípio básico da ficção tolkieniana, como ele deixa claro em uma de suas cartas:

[...] the remark about 'philology' was intended to allude to what is I think a primary 'fact' about my work, that it is all of a piece, and *fundamentally linguistic* in inspiration. [...] The invention of languages is the foundation. The 'stories' were made rather to provide a world for the languages than the reverse. To me a name comes first and the story follows. (LETTERS, 165, p. 219)

À proporção que inventava suas línguas, ele sentia a necessidade crescente de estabelecer um mundo que lhes servisse de cenário, com povos, história, cultura, onde elas pudessem ser mais que o prazer pessoal de seu inventor. Em "A Secret Vice" ele diz:

[...] As one suggestion, I might fling out the view that for perfect construction of an art-language it is found necessary to construct at least in outline a mythology concomitant. Not solely because some pieces of verse will inevitably be part of the (more or less) completed structure, but because the making of language and mythology are related functions; to give your language an individual flavour, it must have woven into the threads of an individual mythology, individual while working within the scheme of natural human mythopoeia [...] The converse indeed is true, your language construction will *breed* a mythology. (SV, p. 210)

Desde cedo ele já havia começado a se aventurar na prosa e na poesia, porém, como Humphrey Carpenter ressaltava na biografia (BIO, op. cit.), ele sentia que faltava algo que unisse os dois lados de sua imaginação. Além dessa lacuna, ele se ressentia da falta de uma mitologia originalmente inglesa, que refletisse o espírito de seu país. Então ele se lança num projeto pretensioso: criar uma mitologia para a Inglaterra. Nas palavras do próprio Tolkien, citadas por Carpenter, ele explica seu desejo:

'Do not laugh! But once upon a time [...] I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic to the level of romantic fairy-story – the larger founded on the lesser in contact with the earth, the lesser drawing splendour from the vast backcloths – which I could dedicate simply: to England; to my country. It should possess the tone and quality that I desired, somewhat cool and clear, be redolent of our "air" (the climate and soil of the North West, meaning Britain and the hither parts of Europe; not Italy or the Aegean, still less the East), and, while possessing (if I could achieve it) the fair elusive beauty that some call Celtic (though it is rarely found in genuine ancient Celtic things), it should be "high", purged of the gross, and fit for the more adult mind of a land long steeped in poetry. I would draw some of the great tales in fullness, and leave many only placed in the scheme, and sketched. The cycles should be linked to a majestic whole, and yet leave scope for other minds and hands, wielding paint and music and drama. Absurd' (BIO, p. 97)

Também em uma de suas cartas, Tolkien mostra seu descontentamento com a "pobreza" mitológica de seu país:

[...] – I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own (bound up with its tongue and soil), not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. There was Greek, and Celtic, and Romance, Germanic, Scandinavian, and Finnish (which greatly affected me); but nothing English, save impoverished chap-book stuff. Of course there was and is all the Arthurian world, but powerful as it is, it is imperfectly naturalized, associated with the soil of Britain but not with English; and does not replace what I felt to be missing. For one thing its 'faerie' is too lavish, and fantastical, incoherent and repetitive. (LETTERS, 131, p. 144)

Absurdo, megalomaniaco, presunçoso – ou não – Tolkien fez de seu desejo um projeto de vida e jamais abandonou sua criação enquanto viveu.

### 4.3. Palavras em Tolkien

*"The incarnate mind, the tongue, and the tale  
are in our world coeval."<sup>91</sup>*

Na criação do mito tolkieniano a palavra é um princípio gerador fundamental. Em *O Silmarillion* (SILMARILLIONa;b), a visão do mundo engendrada por Ilúvatar através da música dos Ainur passa a existir efetivamente no momento em que ele diz *Eä!*<sup>92</sup>. Essa palavra é o imperativo do verbo ser na língua élfica Quenya<sup>93</sup> e a partir do momento em que Ilúvatar a usa para concretizar as visões transformando-as em Arda<sup>94</sup>, ela passa também a designar a própria criação, fora da qual existe somente o vácuo<sup>95</sup>; ela se torna, nas palavras do próprio Criador, "*the World that Is*" (SILMARILLIONa, p.9).

A importância da linguagem permeia toda a mitologia. Os Elfos são os primogênitos de Ilúvatar, os primeiros de seus filhos a acordarem no mundo e são os primeiros a falar; são eles que ensinam o dom da língua aos outros seres. Não é à toa que são chamados de *Quendi*, aqueles que falam<sup>96</sup>. A fala e a beleza da língua são mostradas como fatores da precedência dos Elfos sobre as demais criaturas em termos de sabedoria.

A partir do momento em que começaram a falar, os Elfos passaram a dar nomes às coisas do mundo. Podemos comparar esse processo ao que Ernst Cassirer (2003, op. cit.) chama de "gênese da denominação" que é gerada por "uma excitação espiritual provocada por um objeto que se nos apresenta no mundo exterior" (p. 106-107). Essa excitação é descrita por Tolkien na seguinte passagem:

---

<sup>91</sup> OFS, p. 22

<sup>92</sup> Na mitologia tolkieniana, Ilúvatar é o Deus único e criador; os Ainur são as criaturas angelicais, hierarquicamente posteriores a Ilúvatar. A criação do mundo se dá através da música entoada pelos Ainur a partir das visões de Ilúvatar (SILMARILLIONa;b).

<sup>93</sup> FAUSKANGER, 2004, p. 405 ; FOSTER, 1993, p. 102

<sup>94</sup> O mundo, criado por Ilúvatar para ser habitado por sua criação (FOSTER, 1993, p. 20).

<sup>95</sup> Ibidem, p. 102

<sup>96</sup> Ibidem, p. 322

Long they dwelt in their first home by the water under stars, and they walked the Earth in wonder; and they began to make speech and to give names to all things that they perceived. Themselves they named the Quendi, signifying those that speak with voices; for as yet they had met no other living things that spoke or sang. (SILMARILLIONa, p. 45)

Não obstante a pré-existência das coisas do mundo, elas realmente passam a existir dentro do conhecimento das criaturas a partir do momento em que são nomeadas. Fazendo um paralelo com a criação da fantasia de Tolkien que, como ele mesmo afirma, foi feita em função de sua invenção lingüística, a palavra assume o poder mítico de criar, ou como prefere Tolkien, de revelar o mundo secundário.

Em *O Senhor dos Anéis*, o trabalho com a linguagem opera para atingir objetivos diferentes, desde a inserção e localização da narrativa dentro da mitologia, passando pela construção do espaço, a marcação do tempo, até a caracterização e diferenciação dos povos e dos personagens individuais.

### ☞ A Guerra do Anel na história

Tolkien introduz a narrativa dentro de seu mundo mitológico geralmente por meio de histórias contadas sobre eventos passados e canções, principalmente dos Elfos, que relembram as eras anteriores.

Uma primeira introdução ao mito é feita quando Gandalf revela a Frodo que o anel de Bilbo é o Um Anel ao reconhecer a inscrição como versos de um antigo poema conhecido na tradição dos Elfos:

*One Ring to rule them all, One Ring to find them,  
One Ring to bring them all and in the darkness bind them.*  
It is only two lines of a verse long known in Elven-lore:  
*Three Rings for the Elven-kings under the sky,  
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,  
Nine for Mortal Men doomed to die,  
One for the Dark Lord on his dark throne  
In the Land of Mordor where the Shadows lie.  
One Ring to rule them all, One Ring to find them,  
One Ring to bring them all and in the darkness bind them  
In the Land of Mordor where the Shadows lie.*  
(LOTR, B1, C2, p. 49)

Esses versos resumem a história da criação dos anéis. A seguir, Gandalf contará a Frodo toda a história desde sua forja, passando pelas lutas que resultaram na derrota de Sauron e o desaparecimento do Anel e seu encontro muito tempo depois por Déagol e Sméagol, por como este se tornou Gollum, até como ele foi parar nas mãos de Bilbo, que o levou para o Condado. Através dessa narrativa, Gandalf insere *O Senhor dos Anéis* na mitologia anterior a ele e faz a ligação da saga com *O Hobbit*. Ao tirar o aventureiro Bilbo de cena enquanto personagem ativo da busca, transformando-o em documentador dos fatos, ele também desvincula as duas narrativas quanto ao público alvo. *O Senhor dos Anéis* surge como uma seqüência solicitada da fantasia infantil de *O Hobbit*, mas Tolkien o transforma numa fantasia para adultos, inserindo-a num contexto mitológico. Esse distanciamento é reafirmado dentro da própria narrativa quando Frodo fala com os amigos sobre o que está por vir:

'[...] This is no treasure-hunt, no there-and-back journey. I am flying from deadly peril into deadly peril.'  
(LOTR, B1, C5, p. 102)<sup>97</sup>

Quando do primeiro encontro dos quatro Hobbits com os Elfos é o Elfo Gildor quem faz a ponte entre a época da saga e o mito anterior a ela, remetendo à antiguidade e à constante renovação do mundo. Desse modo, além de inserir a narrativa atual no conteúdo mitológico exterior a ela, Tolkien também cria um ponto de contato entre a fantasia e a realidade, ao mostrar a efemeridade das coisas como fator de possibilidade real da existência de seu mundo fantástico.

'But it is not your own Shire,' said Gildor. 'Others dwelt here before hobbits were; and others will dwell here again when hobbits are no more. [...]' (LOTR, B1, C3, p. 83)

Outras formas às quais Tolkien recorre constantemente para inserir os eventos da saga em sua mitologia são: a narração das histórias das eras passadas feitas pelos conhecedores da tradição, seja por meio de narrativas propriamente ditas ou canções,

---

<sup>97</sup> *There and Back Again* é o nome dado por Bilbo ao livro em que conta suas aventuras e que se transformou na tradução fictícia de *O Hobbit*.

o uso de palavras premonitórias, invocações ou menções a fatos e elementos tidos como folclore.

Um exemplo que agrega canção e narrativa ocorre quando Aragorn conta aos Hobbits a história de Beren e Lúthien<sup>98</sup>, a primeira união conjugal entre Homens e Elfos. Primeiramente, ele entoa uma longa canção, que fala sobre o encontro e o amor dos dois; depois, narra a história completa.

*The leaves were long, the grass was green,  
The hemlock-umbels tall and fair,  
And in the glade a light was seen  
Of stars in shadow shimmering.  
Tinúviel was dancing there  
To music of a pipe unseen,  
And light of stars was in her hair,  
And in her raiment glimmering.*

[...]

'That is a song,' he said, 'in the mode that is called *ann-thennath* among the Elves, but is hard to render in our Common Speech, and this is but a rough echo of it. It tells of the meeting of Beren son of Barahir and Lúthien Tinúviel. [...]' (LOTR, B1, C11, p. 187-190)

A história de Beren e Lúthien é essencial em *O Senhor dos Anéis*, pois sua união dá origem à linhagem da qual descendem Elrond, pai de Arwen e Elros, ancestral de Aragorn. Arwen é considerada entre os Elfos como a própria imagem de Lúthien e, como ela, escolhe a mortalidade por força do amor por um mortal, repetindo a história e promovendo uma volta à origem. Além disso, também é fundamental na construção da personalidade de Aragorn, uma vez que a crença na impossibilidade de realização desse amor é um dos fatores de seu exílio.

Igualmente por meio de uma canção, desta vez entoada pelos Elfos na casa de Elrond em Rivendell, é narrada a história de Eärendil, outra referência recorrente em *O Senhor dos Anéis*. Eärendil foi o segundo Homem a unir-se a uma Elfa, Elwing, neta de Lúthien e mãe de Elrond e Elros; no final de sua história ele é presenteado com um barco voador, com o qual voa eternamente ao redor do mundo com uma jóia

---

<sup>98</sup> A história integral de Beren e Lúthien é contada no *Quenta Silmarillion*, seção de *O Silmarillion* que relata a história de Arda (o mundo criado) desde o início dos dias até a viagem de Eärendil e a Guerra da Ira, que marca o provável final da Primeira Era (SILMARILLIONa;b); (FOSTER, 1993).

encravada no peito, a qual brilha na aurora anunciando um novo dia<sup>99</sup>. Esse é o modo pelo qual Tolkien cria uma mitologia para o surgimento da Estrela da Manhã, que conhecemos como Estrela Dalva (o planeta Vênus)<sup>100</sup>. Abaixo citamos a primeira estrofe da canção.

*Eärendil was a mariner  
that tarried in Arvernien;  
he built a boat of timber felled  
in Nimbrenthil to journey in;  
her sails he wove of silver fair,  
of silver were her lanterns made,  
her prow was fashioned like a swan,  
and light upon her banners laid. [...]*  
(LOTR, B2, C1, p. 227-230)

Um outro exemplo de canção, que desta vez reflete o que Eliade (2004, op. cit.) denomina "nostalgia do paraíso" é a canção de despedida de Galadriel na partida da Sociedade de Lothlórien, na qual ela fala da aspiração dos Elfos pelo mar, símbolo do retorno ao Reino Abençoado e, portanto a suas origens.

*I sang of leaves, of leaves of gold, and leaves of gold there grew:  
Of wind I sang, a wind there came and in the branches blew.  
Beyond the Sun, beyond the Moon, the foam was on the Sea, [...]*  
(LOTR, B2, C8, p. 363)

Os Huorns, a Floresta Caminhante que "engole" os Orcs, são fundamentais na vitória da Batalha de Helm's Deep. À vista da perplexidade de todos diante do fenômeno, o qual acreditam ser alguma espécie de feitiço, Gandalf recita versos que explicam que os Huorns são seres muito antigos, afastados do cotidiano contemporâneo da narrativa.

---

<sup>99</sup> A história integral de Eärendil também é contada no *Quenta Silmarillion* (cf. nota 98) (SILMARILLIONa;b); (FOSTER, 1993).

<sup>100</sup> Na mitologia tolkieniana não há referência a outros planetas.

'It is not wizardry, but a power far older,' said Gandalf: 'a power that walked the earth, ere elf sang or hammer rang.

*Ere iron was found or tree was hewn,  
When young was mountain under moon;  
Ere ring was made, or wrought was woe,  
It walked the forests long ago.'*

(LOTR, B3, C8, p. 531)

Desse modo, Tolkien, além de mais uma vez dar profundidade ao tempo histórico da narrativa, aproveita para descartar a idéia da "mágica" do feiticeiro, que considera diferente da "magia" da fantasia<sup>101</sup>.

"O Conselho de Elrond" (B2, C2) está repleto de narrativas que remetem a acontecimentos anteriores ao período em que se desenrola a saga. Elrond conta novamente a história dos Anéis do Poder e do Um Anel, das guerras travadas e do recrudescimento do mal. Através de sua narrativa ele mesmo se torna uma figura mitológica ao mostrar que não é apenas um conhecedor da tradição, mas que esteve presente em grande parte desses acontecimentos, tendo já vivido por três eras. No mesmo capítulo, Gandalf lê os registros de Isildur, trazendo à tona um documento remanescente dos tempos antigos (cf. p. 93-94).

Em sua conversa com Frodo e Sam em Ithilien (B4, C5, p. 662-664), Faramir faz uma longa narrativa sobre a decadência dos descendentes de Elendil<sup>102</sup>, que levou ao fim do reino de Arnor e ao enfraquecimento de Gondor, sobre a chegada dos Rohirrim ao território e sua associação com Gondor, bem como sobre a possibilidade de uma remota descendência comum dos dois povos. Num outro momento no mesmo cenário (p. 677), Faramir fala de como os servidores de Sauron tomaram uma parte do território de Gondor e lá se estabeleceram; porém essa narrativa incorpora dúvidas advindas da falta de conhecimento real sobre o que existe no lugar, pois fala de uma parte do território da qual os Homens de Gondor não se aproximam.

As palavras premonitórias aparecem tanto em forma de sonhos enigmáticos, como o de Faramir, razão que leva Boromir a Rivendell, como de versos

---

<sup>101</sup> Ver OFS, p. 10.

<sup>102</sup> Homem que escapou da queda de Númenor e veio para a Terra-média com os filhos Isildur e Anárion, fundando os reinos de Arnor e Gondor (SILMARILLIONa;b).

aparentemente cristalizados, e cuja mensagem subjacente parece perdida; as duas ocorrências podem ser exemplificadas pelas seguintes passagens:

Sonho de Faramir:

*Seek for the Sword that was broken:  
In Imladris it dwells;  
There shall be counsels taken  
Stronger than Morgul-spells.  
There shall be shown a token  
That Doom is near at hand,  
For Isildur's Bane shall waken.  
And the Halfling forth shall stand.*

(LOTR, B2, C2, p. 240)

- O sonho fala da espada Narsil, cuja lâmina foi quebrada quando Isildur cortou a mão de Sauron com o anel e que, reforjada, será entregue a Aragorn, passando a chamar Andúril. Fala também do ressurgimento do Anel (Isildur's Bane) e da missão de Frodo (Halfling).

Carta deixada por Gandalf para Frodo em Bree e fala de Bilbo no Conselho de Elrond:

*All that is gold does not glitter,  
Not all those who wander are lost;  
The old that is strong does not wither,  
Deep roots are not reached by the frost.*

*From the ashes a fire shall be woken,  
A light from the shadows shall spring;  
Renewed shall be blade that was broken:  
The crownless again shall be king.*

(LOTR, B1, C10, p. 167; B2, C2, p. 241)

- Esses versos se referem a Aragorn (those who wander, crownless), identificando-o como o legítimo herdeiro da espada de Isildur (blade that was broken) e da antiga linhagem (deep roots), cuja identidade ele esconde vivendo no exílio sob o disfarce de guardião. São palavras conhecidas, mas cujo significado se perdeu no tempo para a maioria.

'Thus spoke Malbeth the Seer, in the days of Arvedui, last king at Fornost,' said Aragorn:

*Over the land there lies a long shadow,  
Westward reaching wings of darkness  
The Tower trembles; to the tombs of kings  
doom approaches. The Dead awaken;  
for the hour is come for the oathbreakers:  
at the Stone of Erech they shall stand again  
and hear there a horn in the hills ringing.  
Whose shall the horn be? Who shall call them  
from the grey twilight, the forgotten people?  
The heir of him to whom the oath they swore.  
From the North shall he come, need shall drive him:  
He shall pass the Door to the Paths of the Dead.*

(LOTR, B5, C2, p. 764)

- As palavras recitadas por Aragorn constituem uma previsão feita por um profeta antigo, na qual o herdeiro de Isildur (Aragorn), deve atravessar as Sendas dos Mortos (Paths of the Dead) e cobrar que seja cumprido um antigo juramento.

'It might be so,' Gandalf answered softly. 'But our trial of strength is not yet come. And if words spoken of old be true, not by the hand of man shall he fall, and hidden from the Wise is the doom that awaits him. [...]' (LOTR, B5, C4, p. 800-801)

- A fala de Gandalf repete uma profecia segundo a qual o chefe dos Nazgûl não pode ser morto pela mão do Homem. Nem mesmo ele sabe o que a profecia significa. Na Batalha dos Campos de Pelennor, o Nazgûl será morto por Éowyn, uma mulher.

No episódio da luta de Gandalf com o Balrog em Moria, Gandalf encara o inimigo e invoca o Fogo Secreto, que é a própria chama de Ilúvatar, que deu origem ao mundo, e que se opõe à Chama de Udûn<sup>103</sup>, que é o fogo negro de Melkor. Assim, ele retorna ao princípio de todas as coisas, à gênese do mundo, retomando a dimensão do sagrado do mito como instrumento na luta contra o mal.

'You cannot pass,' he said. The orcs stood still, and a dead silence fell. 'I am a servant of the Secret Fire, wielder of the flame of Anor. You cannot pass. The dark fire will not avail you, flame of Udûn. Go back to the Shadow! You cannot pass.' (LOTR, B2, C5, p.322)

<sup>103</sup> FOSTER, 1993, p. 147; 348

Uma outra invocação aparece em forma de narrativa, quando o chefe dos Nazgûl, durante o ataque a Gondor, grita palavras numa língua antiga e desconhecida a fim de infligir medo em seus oponentes. As palavras não são reproduzidas, nem na língua original, nem como tradução, mas seu conteúdo é inferido pelo efeito que causam.

Then the Black Captain rose in his stirrups and cried aloud in a dreadful voice, speaking in some forgotten tongue words of power and terror to rend both heart and stone. (LOTR, B5, C4, p.810)

Também a superstição e o folclore são utilizados como forma de inserir os eventos de *O Senhor dos Anéis* no contexto geral da mitologia tolkieniana, criando o efeito de uma história por trás da história e, ao mesmo tempo, mostrando como os mitos, as lendas e as crenças populares podem surgir a partir de histórias transmitidas oralmente através do tempo e como a gradual perda de contato com os eventos reais pode criar uma aura mística, heróica ou de medo em torno de fatos ou seres.

Numa passagem em que a Sociedade tenta cruzar as montanhas Caradhras e as condições climáticas se tornam cada vez mais adversas dificultando seu prosseguimento, eles discutem a situação atribuindo às montanhas uma espécie de vontade própria de impedir sua viagem. Apesar de a fala de Aragorn ser bastante solene, pode-se dizer que os comentários refletem um tipo de superstição, que também faz parte do mito, uma vez que tenta oferecer uma explicação ao desconhecido.

'We cannot go further tonight,' said Boromir. 'Let those call it the wind who will; there are fell voices on the air; and these stones are aimed at us.'  
'I do call it the wind,' said Aragorn. 'But that does not make what you say untrue. There are many evil and unfriendly things in the world that have little love for those that go on two legs, and yet are not in league with Sauron, but have purposes of their own. Some have been in this world longer than he.'  
'Caradhras was called the Cruel, and had an ill name,' said Gimli, 'long years ago, when rumour of Sauron had not been heard in these lands.'  
(LOTR, B2, C3, p. 282)

No diálogo entre Aragorn, Legolas, Gimli e Éomer, no primeiro encontro dos três membros da Sociedade com os Cavaleiros de Rohan, é possível observar claramente a relação estreita entre o distanciamento de certas coisas da vivência cotidiana e o surgimento das lendas e superstições. Os Rohirrim não são um povo educado na tradição antiga e não têm convivência com os Elfos, Hobbits ou outras criaturas, algumas cuja própria existência para eles é duvidosa.

Fala de Éomer sobre Galadriel:

The Rider looked at them with renewed wonder, but his eyes hardened. 'Then there is a Lady in the Golden Wood, as old tales tell!' he said. 'Few escape her nets, they say. 'These are strange days! But if you have her favour, then you also are net-weavers and sorcerers, maybe.' (LOTR, B3, C2, p. 422)

Fala de Éomer depois que Aragorn declara ser o herdeiro de Isildur:

'These are indeed strange days,' he muttered. '**Dreams and legends spring to life out of the grass.** [...] (LOTR, B3, C2, p. 423) [grifo nosso]

Fala de Éomer sobre os Hobbits:

'Halflings! But they are only a **little people in old songs and children's tales out of the North.** [...] (LOTR, B3, C2, p. 425) [grifo nosso]

Fala de Éomer:

'[...] **The world is all grown strange.** Elf and Dwarf in company walk in our daily fields; and folk speak with the Lady of the Wood and yet live; and the Sword comes back to war that was broken in the long ages ere the fathers of our fathers rode into the Mark! How shall a man judge what to do in such times?' (LOTR, B3, C2, p. 427) [grifo nosso]

- Essa fala de Éomer reflete toda a estranheza diante do encontro com o desconhecido.

Fala de Aragorn sobre Fangorn:

'I have heard many **tales** in Gondor and elsewhere,' said Aragorn, 'but if it were not for the words of Celeborn I should deem them **only fables that Men have made as true knowledge fades**. [...]' (LOTR, B3, C2, p. 431) [grifo nosso]

O folclore aparece em referências ao que pode ser encarado como prováveis elementos da sabedoria popular, como no seguinte trecho, no qual, dentro das Minas de Moria, Gandalf guia a Sociedade na escuridão, e no comentário sobre Fangorn.

Palavras de Aragorn:

'[...] He has led us in here against our fears, but he will lead us out again, at whatever cost to himself. He is surer of finding the way home in a blind night than **the cats of Queen Berúthiel**.'<sup>104</sup> (LOTR, B2, C3, p. 282) [grifo nosso]

'Indeed we have heard of Fangorn in Minas Tirith,' said Boromir. **'But what I have heard seems to me for the most part old wives' tales, such as we tell to our children.** All that lies north of Rohan is now to us so far away that fancy can wander freely there. Of old Fangorn lay upon the borders of our realm; but it is now many lives of men since any of us visited it, to prove or disprove the legends that have come down from distant years. [...]' [...]' But do not despise the lore that has come down from distant years; for **oft it may chance that old wives keep in memory word of things that once were needful for the wise to know.** (LOTR, B2, C7, p. 176) [grifo nosso]

Sobre a formação das lendas a partir da realidade perdida no tempo e no espaço, há um comentário explícito de Aragorn em resposta ao questionamento de Éomer, que além de funcionar como uma afirmação da existência real das lendas internas da narrativa, incorporando-a ao mito, também contribui para a construção da plausibilidade do próprio mito tolkieniano.

---

<sup>104</sup> Esse é o único momento em que se faz referência a essa "personagem". Berúthiel era uma rainha cujos gatos eram famosos pela habilidade de encontrarem o caminho de casa sozinhos (FOSTER, 1993, 45).

'[...] Do we walk in legends or on the green earth in the daylight?'

'A man may do both,' said Aragorn. **'For not we but those who come after will make the legends of our time.** The green earth, say you? That is a mighty matter of legend, though you tread it under the light of day!' (LOTR, B3, C2, p. 424) [grifo nosso]

### ☞ Visões do futuro

Para atingir o objetivo de criar a sensação de historicidade através da continuidade do tempo, além de inserir a narrativa dentro do mito, dando a ela um passado, Tolkien também se preocupa em oferecer visões de um futuro para sua Terra-média, aludindo a uma progressão temporal que desembocará no período Histórico conhecido<sup>105</sup>.

Os eventos de *O Senhor dos Anéis* se passam no final da Terceira Era, anunciado como o final da era dos Elfos, transição para o início de uma nova era, a Era dos Homens. Em diversas passagens, Tolkien anuncia essa separação, oferecendo uma justificativa para o fato de não encontrarmos sinais desse mundo em nosso dia-a-dia.

Elrond, falando sobre a possibilidade de diminuição do poder dos Elfos depois da destruição do Anel:

'Some hope that the Three Rings, which Sauron has never touched, would then become free, and their rulers might heal the hurts of the world that he has wrought. **But maybe when the One has gone, the Three will fail, and many fair things will fade and be forgotten.** That is my belief.' (LOTR, B2, C2, p. 262) [grifo nosso]

Haldir, falando sobre a possibilidade de os Elfos terem que abandonar a Terra-média:

'Some there are among us who sing that the Shadow will draw back, and peace shall come again. Yet I do not believe that the world about us will ever again be as it was of old, or the light of the Sun as it was aforetime. **For the Elves, I fear, it will prove at best a truce, in which they may pass to the Sea unhindered and leave the Middle-earth for ever.** Alas for Lothlórien that I love! [...]' (LOTR, B2, C6, p. 340) [grifo nosso]

---

<sup>105</sup> Cf. p. 134

Galadriel, ecoando o pensamento de Elrond:

'[...] Do you not see now wherefore your coming is to us as the footstep of Doom? For if you fail, then we are laid bare to the Enemy. Yet if you succeed, then our power is diminished, and Lothlórien will fade, **and the tides of Time will sweep it away. We must depart into the West, or dwindle to a rustic folk of dell and cave, slowly to forget and to be forgotten.**' (LOTR, B2, C7, p. 356) [grifo nosso]

Galadriel, falando sobre o desaparecimento de Lothlórien:

'[...] **For our spring and our summer are gone by, and they will never be seen on earth again save in memory.**' (LOTR, B2, C8, p. 366) [grifo nosso]

Impressão dos membros da Sociedade ao partirem de Lothlórien:

Lórien was slipping backward, like a bright ship masted with enchanted trees, sailing on to forgotten shores, while they sat helpless upon the margin of the grey and leafless world. (LOTR, B2, C8, p. 367)

Palavras de Aragorn ao aproximar-se de Minas Tirith após a vitória nos Campos de Pelennor:

'Behold the Sun setting in a great fire! **It is a sign of the end and fall of many things, and a change in the tides of the world.** [...]' (LOTR, B5, C8, p. 843) [grifo nosso]

Comentários de Gimli e Legolas sobre a continuidade dos Homens:

'[...] 'It is ever so with the things that Men begin: there is a frost in Spring, or a blight in Summer, and they fail of their promise. 'Yet seldom do they fail of their seed,' said Legolas, 'And that will lie in the dust and rot to spring up again in times and places unlooked-for. **The deeds of Men will outlast us,** Gimli.' (LOTR, B5, C9, p. 855) [grifo nosso]

Palavras de Gandalf sobre a continuidade do mal, apesar da derrota de Sauron:

'Other evils there are that may come; for Sauron is himself but a servant or emissary. Yet it is not our part to master all the tides of the world, but to do what is in us for the succour of those years wherein we are set, uprooting the evil in the fields that we know, so that those who live after may have clean earth to till. **What weather they shall have is not ours to rule.** (LOTR, B5, C9, p. 861) [grifo nosso]

## ☞ A paisagem da Terra-média: a flora, a fauna e as coisas

O espaço no mundo de Tolkien é totalmente imaginário. No entanto, a presença de elementos comuns do mundo primário que fazem parte do cotidiano da Terra-média é muito forte. O objetivo de Tolkien é criar um vínculo concreto e intenso com a realidade, uma vez que sua intenção é que a Terra-média não seja um outro mundo, porém o passado remoto de nosso próprio mundo; ela não representa o inexistente, mas um elo histórico perdido.

A natureza da Terra-média apresenta uma grande quantidade de hibridismo lingüístico em todos os seus reinos: mineral, vegetal e animal. No reino mineral, existem o ouro, a prata, o bronze, o cobre e as pedras preciosas, mas também existe o *mithril*, metal mais precioso que todos os outros. A mesma flora onde nascem grama, rosas, lírios, nenúfares, cogumelos, maçãs, milho, carvalhos e faias, brinda a natureza com a *galenas* (ou *pipe-weed*, erva de fumo do Condado), a *athelas* (ou *kingsfoil*, Folha-do-rei, que tem poderes curativos), *elanor* e *niphredil*, flores que crescem em Lothlórien, *evermind* (ou *simbelmynë*), a flor que cresce sobre os túmulos de Rohan, *mallorn*, a árvore de Lothlórien, símbolo da vida dos Elfos, e *nimloth*, a Árvore Branca de Gondor. A fauna que comporta cavalos, pôneis, asnos, cisnes, patos, peixes, coelhos, porcos, cães, gatos, lobos, raposas, corvos, e águias comuns também produz criaturas fantásticas e poderosas como os cavalos da raça dos *mearas*, cujo representante mais poderoso é *Shadowfax*, e *Gwaihir, the Windlord*, sábio rei de todas as águias, bem como seres agourentos como os *crebain* (espécie de corvo negro) e terríveis como os *mûmakil* (ou olifantes), os *wargs* (parentes dos lobos) e a aranhas gigantes e cruéis, como *Shelob*.

No cardápio da Terra-média, do qual fazem parte pão, queijo, manteiga, carne, sopa, frutas, bolos, geléias, mel, chá, vinho e cerveja, também se encontram o *lembas*, pão de viagem dos Elfos, o *cram*, espécie de bolo originário da terra dos Beorns e *miruvor*, bebida revigorante dos Elfos.

A descrição da paisagem do Condado no início da viagem dos Hobbits constrói um ambiente familiar e provinciano, como se pode ver nas passagens abaixo:

Soon they came into **well-tended fields and meadows**: there were **hedges and gates and dikes for drainage**. Everything seemed quiet and peaceful, just an ordinary corner of the Shire. (LOTR, B1, C4, p. 89) [grifo nosso]

They went along the lane, until they saw the **thatched roofs** of a large house and **farm-buildings** peeping out among the trees ahead. The Maggots, and the Puddifoots of Stock, and most of the inhabitants of the Marish, were house-dwellers; and this farm was stoutly built of **brick** and had a high wall all round it. There was a **wide wooden gate** opening out of the wall into the lane. (LOTR, B1, C4, p. 90) [grifo nosso]

It was an **old-fashioned countrified house, as much like a hobbit-hole as possible**: it was long and low, with no upper storey; and it had a **roof of turf, round windows and a large round door**. (LOTR, B1, C5, p. 98) [grifo nosso]

- Aqui, Tolkien mistura arquitetura comum à toca dos Hobbits, que não pertence ao mundo primário.

O mesmo tipo de ambientação é encontrado em Bree, cidade de Homens, já fora dos limites do Condado e por onde circulam outras criaturas da Terra-média, mas que ainda possui um "parentesco" com o provincianismo dos Hobbits.

Descrição da comida na taberna Prancing Poney, onde os Hobbits se abrigam em Bree:

There was **hot soup, cold meats, a blackberry tart, new loaves, slabs of butter, and half a ripe cheese: good plain food** as the Shire could show, and **homelike enough to dispel** the last of Sam's misgivings (already much relieved by the excellence of the **beer**). (LOTR, B1, C9, p. 151) [grifo nosso]

- Nesta passagem, o fato de a desconfiança de Sam ser aliviada pela qualidade da cerveja e pela comida pode ser considerado como uma referência clara ao fato de que a presença dos elementos do mundo primário é essencial à crença na fantasia.

Ainda em Bree, uma das únicas referências à circulação de dinheiro utiliza a moeda inglesa como unidade monetária, numa adaptação cultural que aproxima ainda mais essa parte da Terra-média da Inglaterra interiorana de Tolkien.

Bill Ferny's price was **twelve silver pennies**; [...] Mr. Butterbur paid for it himself, and offered Merry another **eighteen pence** as some compensation for the lost animals. [...] but **thirty silver pennies** was a sore blow to him, [...] (LOTR, B1, C11, p. 175) [grifo nosso]

Há ainda outras duas passagens que, mesmo se passando fora dos limites do Condado, trazem elementos tipicamente ingleses inseridos nos costumes dos Hobbits:

'[...] What's more, if you turn over a new leaf, and keep it turned, I'll cook you some taters one of these days. I will: **fried fish and chips** served by S. Gamgee. You couldn't say no to that.' (LOTR, B4, C4, p. 640) [grifo nosso]

Sam stared at him suspiciously: he seemed frightened or excited. 'Go now? What's your little game? It isn't time yet. It can't be **tea-time** even, leastways not in decent places where there is the tea-time.' (LOTR, B4, C7, p. 685) [grifo nosso]

Uma outra passagem destaca a presença de um jogo comum no mundo primário. Apesar de ele ser utilizado de maneira figurativa, como uma metáfora da Guerra, essa metáfora somente pode ser feita porque ele existe enquanto jogo conhecido na Terra-média.

'[...] 'A **pawn** did Gandalf say? Perhaps; but on the wrong **chessboard**.' (LOTR, B5, C1, p. 750) [grifo nosso]

Ao partir de Rivendell no início de sua jornada, a Sociedade leva na bagagem itens que preenchem as necessidades básicas das criaturas.

All were well furnished by Elrond with **thick warm clothes**, and they had **jackets and cloaks lined with fur**. **Spare food and clothes and blankets** and other needs were laden on a pony, [...] (LOTR, B2, C3, p. 272) [grifo nosso]

A descrição da paisagem de Ithilien também é composta de elementos familiares ao mundo primário e comporta dois tipos de visão: uma de abandono e desolação, reflexo do momento vivido, e uma primaveril, reflexo da força da natureza, apesar e acima das forças destrutivas. Ambas as imagens são construídas a partir de elementos comuns, mas o confronto das imagens espelha a idéia de eucatástrofe de Tolkien.

[...] The handiwork of Men of old could still be seen through hillside slopes, or leaped over a stream upon a wide shapely arch of enduring **masonry**; but at last all signs of **stone work faded**, save for a **broken pillar** here and there, peering out of bushes at the side, or **old paving-stones** still lurking amid **weeds and moss**. (LOTR, B4, C4, p. 635) [grifo nosso]

Many great trees grew there, planted long ago, falling into untended age amid the riot of careless descendants; and groves and thickets there were of **tamarisk** and pungent **terebinth**, of olive and of **bay**; and there were **junipers** and **myrtles**; and **thymes** that grew in bushes, or with their woody creeping stems mantled in deep tapestries the hidden stones; **sages** of many kinds putting forth blue flowers, or red, or pale green; and **marjorams** and new-sprouting **parsleys**, and many **herbs** of forms and scents beyond the garden-lore of Sam. (LOTR, B4, C4, p. 636) [grifo nosso]

Os astros que brilham no céu, os caminhos percorridos em terra e as condições climáticas também aproximam a Terra-média do mundo primário. Apesar de muitas vezes a maneira de se referir às coisas ser diferente, isso não acarreta um distanciamento espacial, mas apenas aponta para uma diferença cultural devida ao afastamento temporal e para uma conseqüente evolução natural na maneira de ver, conceber, compreender e explicar o mundo.

Peering out, Frodo saw that the night was still clear. **The Sickle\*** was swinging bright above the shoulders of Bree-hill. [...]

\* **The Hobbits' name for the Plough or Great Bear**. (LOTR, B1, C10, p. 171) [grifo nosso]

- Nota de rodapé inserida pelo "tradutor".

But **I know how long it would take me on my own feet**, with **fair weather** and no ill fortune: **twelve days** from here to the Ford of Bruinen, where the Road crosses the Loudwater that runs out of Rivendell. We have at least **a fortnight's journey** before us, for **I do not think we shall be able to use the Road.**' (LOTR, B1, C11, p. 183) [grifo nosso]

- Aragorn calcula distâncias baseado em elementos concretos, como características físicas, clima e tipo de caminho.

'There was a door south-west of Caradhras, some **fifteen miles as the crow flies**, and maybe **twenty as the wolf runs**,' answered Gandalf grimly. (LOTR, B2, C4, p. 290) [grifo nosso]

'Hm! Here we are!' said Treebeard, breaking his long silence. 'I have brought you about **seventy thousand ent-strides**, but what comes to in the measurement of your land I do not know. [...]' (LOTR, B3, C4, p. 459) [grifo nosso]

- Aqui a unidade de medida é estranha mesmo no ambiente interno da Terra-média, por se tratar de um uso particular dos Ents; no entanto, o próprio Treebeard reconhece esse fato.

Mesmo na casa de Tom Bombadil, lugar da fantasia por excelência, apesar de toda a estranheza, na hora das refeições, o mundo primário é posto à mesa.

'You shall come home with me! The table is all laden with **yellow cream, honeycomb, and white bread and butter**. [...]' (LOTR, B1, C7, p. 118) [grifo nosso]

Enfim, elementos terríveis do mundo primário também são introduzidos no mundo secundário, sendo, assim como na realidade, causadores de dor e sofrimento.

Sobre Sauron:

[...] He has a weapon that has brought low many strong places since the world began. **Hunger**.

[...] For yet another weapon, swifter than hunger, the Lord of the Dark Tower had: **dread and despair**.

(LOTR, B5, C4, p. 804; 805)

Num movimento contrário, Tolkien constrói uma atmosfera fantástica ao redor de certos personagens e situações por meio de alusões que sugerem uma aura especial, criando e inserindo elementos insólitos no contexto, ou mesmo simplesmente reorganizando a linguagem, utilizando vocabulário e construções frasais para produzir efeito poético ou estranheza. Isso é demonstrado especialmente através das sensações dos personagens em momentos de medo, tensão ou encontro com o até então desconhecido. Muitas dessas sensações promovem a animização de forças e criaturas da natureza ou mesmo de objetos; algumas vezes, são apenas sensações, mas há momentos em que a animização é real, pois tais criaturas realmente têm vontade própria.

Primeiro encontro entre Hobbits e Elfos:

At the south end of the greensward there was an opening. There the green floor ran on into the wood, and formed a wide space like a hall, roofed by the boughs of trees. Their great trunks ran like pillars down each side. In the middle there was a wood-fire blazing, and upon the tree-pillars, torches with lights of gold and silver were burning steadily. The Elves sat round the fire upon the grass or upon the sawn rings of old trunks. (LOTR, B1, C3, p. 80)

Fala de Merry sobre a Floresta Velha:

'There are various queer things living deep in the Forest, and on the far side,' said Merry, 'or at least I have heard so; but I have never seen any of them. But something makes paths. Whenever one comes inside one finds open tracks; but they seem to shift and change from time to time in a queer fashion. [...]' (LOTR, B1, C6, p. 108)

Sensação dos Hobbits ao cruzarem a Floresta Velha:

For the moment there was no whispering or movement among the branches; but they all got an uncomfortable feeling that they were being watched with disapproval, deepening to dislike and even enmity. (LOTR, B1, C6, p. 109)

Passagem dos Hobbits pelas Colinas dos Túmulos (Barrowdowns):

Eastward the Barrowdowns rose, ridge behind ridge into the morning, and vanished out of eyesight into a guess: it was no more than a guess of blue and a remote white glimmer blending with the hem of the sky, but it spoke to them, out of memory and old tales, of the high and distant mountains. (LOTR, B1, C8, p. 133)

Fala de Frodo sobre a tentativa do Velho-Salgueiro-homem de afogá-lo:

[...] 'the beastly tree *threw* me in! I felt it. The big root just twisted round and tipped me in!' (LOTR, B1, C6, p. 115)

- Sam diz a Frodo que não passa de um sonho, porém a árvore realmente vive como ser independente e tenta efetivamente afogar Frodo.

[...] He laid his hand on the pony's head, and spoke in a low voice. 'Go with words of guard and guiding on you,' he said. 'You are a wise beast, and have learned much in Rivendell. Make your ways to places where you can find grass, and so come in time to Elrond's house, or wherever you wish to go. (LOTR, 2002, B2, C4, p. 295-296)

- Nesta passagem Gandalf fala com o pônei, que não tem características fantásticas. As palavras ditas na Língua Comum a um animal comum por alguém com características extraordinárias situa Bill entre a realidade e a fantasia, tornando-o uma espécie de criatura híbrida.

As before Legolas was first afoot, if indeed he had ever slept. 'Awake! Awake!' he cried. 'It is a red dawn. Strange things await us by the eaves of the forest. Good or evil, I do not know; but we are called. Awake!' (LOTR, B3, C2, p. 418)

- Nesta passagem destaca-se tanto a aura élfica de Legolas, através de seus sentidos aguçados, quanto a iminência do perigo extremo contida em suas palavras.

Sensação de Legolas, Aragorn e Gimli em Fangorn:

'Look!' he said. 'The tree is glad of the fire!'

It may have been that the dancing shadows tricked their eyes, but certainly to each of the companions the boughs appeared to be bending this way and that so as to come above the flames, while the upper branches were stooping down; the brown leaves now stood out stiff, and rubbed together like many cold cracked hands taking comfort in the warmth. (LOTR, B3, C2, p. 431)

Comentários de Aragorn e Legolas sobre a fuga dos cavalos em Fangorn:

'[...] I am thinking of the horses. You said last night, Gimli, that they were scared away. But I did not think so. Did you hear them, Legolas? Did they sound to you like beasts in terror?'

'No,' said Legolas. 'I heard them clearly. But for the darkness and our own fear I should have guessed that they were beasts wild with some sudden gladness. They spoke as horses will when they meet a friend that they have long missed. (LOTR, B3, C5, p. 477)

Sensação causada durante a passagem pela Floresta Caminhante (Huorns) que "engole" os Orcs na batalha de Helm's Deep:

[...] But on either side the great aisles of the wood were already wrapped in dusk, stretching away into impenetrable shadows; and there they heard the creaking and groaning of boughs, and far cries, and a rumour of wordless voices, murmuring angrily. [...] (LOTR, B3, C8, p. 533)

Visão de Frodo e Sam em sua chegada a Mordor:

[...] Here nothing lived, not even the leprous growths that feed on rottenness. The gasping pools were choked with ash and crawling muds, sickly white and grey, as if the mountains had vomited the filth of their entrails upon the lands about. High mounds of crushed and powdered rock, great cones of earth fire-blasted and poison-stained, stood like an obscene graveyard in endless rows, slowly revealed in the reluctant light. (LOTR, B4, C2, p. 617)

Sensação de Frodo e Sam ao entrarem na toca de Shelob:

[...] Here the air was still, stagnant, heavy, and sound fell dead. They walked as it were in a black vapour wrought of veritable darkness itself that, as it was breathed, brought blindness not only to the eyes but to the mind, so that even the memory of colours and of forms and of any light faded out of thought. [...] (LOTR, B4, C9, p. 701-702)

Sensação causada pela visão de Grond, o aríete utilizado pelo exército de Sauron para derrubar os portões de Minas Tirith:

[...] Grond, they named it, in memory of the Hammer of the Underworld of old. Great beasts drew it, orcs surrounded it, and behind walked mountain-trolls to wield it.

[...]  
Grond crawled on.

[...]  
Grond crawled on.

(LOTR, 2002, B5, C4, p. 810)

A animização dos elementos da natureza ocorre não só pelas sensações de medo e tensão, mas também está presente na expressão de nostalgia, como na canção entoada por Legolas à beira do riacho Nimrodel, perto de Lothlórien, o qual possui o nome de uma Elfa que viveu ali uma triste história de amor.

At length a silence fell, and they heard the music of the waterfall running sweetly in the shadows. Almost Frodo fancied that he could hear a voice singing, mingled with the sound of the water. 'Do you hear the voice of Nimrodel?' asked Legolas. [...] (LOTR, B2, C6, p. 331)

### ☞ O tempo

Um princípio básico da fantasia (e também do mito) que Tolkien insere na narrativa por meio do discurso e das sensações de seus personagens é a passagem para fora do tempo do cotidiano e para dentro de um tempo que parece se desenvolver independentemente das leis físicas conhecidas. Tolkien é muito fiel ao mundo primário em termos de descrições climáticas, geográficas e temporais; o realismo físico da Terra-média é um dos pilares de sustentação da plausibilidade de seu mundo fantástico. Por isso, ele coloca o anacronismo justamente nas terras que estão, de acordo com a lógica da realidade, fora do mundo primário, e que mantêm uma certa distância do cotidiano mesmo dentro do contexto da saga; são as moradas dos Elfos, Rivendell e Lothlórien.

A imortalidade dos Elfos faz com que para eles o tempo passe de maneira diferente, como diz o próprio Legolas, ao explicar aos Hobbits por que o tempo parece não ter passado em Lothlórien (B2, C9, p. 379). Dessa maneira, o anacronismo dentro da narrativa não é somente uma impressão, ele é real; no entanto, os personagens o sentem com estranheza e a ele se referem com dúvida, com exceção de Bilbo, a quem a experiência da aventura anterior aparentemente proporcionou uma maior capacidade de compreensão e aceitação do desconhecido.

Bilbo, contando a Frodo como chegou e como passa seu tempo em Rivendell:

'[...] Time doesn't seem to pass here: it just is.' (LOTR, B2, C1, p. 225)

Sam, comentando a passagem do tempo com estranheza, ao comparar as fases da lua entre a chegada e a partida de Lothlórien:

Sam sat tapping the hilt of his sword as if he were counting on his fingers, and looking up at the sky. 'It's very strange,' he murmured. 'The Moon's is the same in the Shire and in Wilderland, or it ought to be. But either it's out of its running, or I'm all wrong in my reckoning. You'll remember, Mr. Frodo, the Moon was waning as we lay on the flet up in that tree: a week from the full, I reckon. And we'd been a week on the way last night, when up pops a New Moon as thin as a nail-paring, as if we had never stayed no time in the Elvish country. [...]' (LOTR, B2, C9, p. 379)

Afora o anacronismo, que diz respeito à variação na passagem do tempo, um outro movimento temporal fundamental é a marcação das relações de simultaneidade das situações vividas por diversos personagens em lugares diferentes no mesmo momento, permitindo a expansão da perspectiva dos acontecimentos. A maneira como Tolkien organiza essas relações pode ser comparada aos cortes e movimentos de câmera do cinema, algumas vezes inserindo imagens do que se passa em outro cenário por meio de alusões, outras, oferecendo uma visão panorâmica de mais de um cenário, como se avistados de cima. Esse movimento ocorre principalmente na última parte, nos Livros 5 e 6, proporcionando também um aumento no ritmo e na tensão da narrativa.

Frodo e Sam chegam à Encruzilhada, onde o sol ilumina a cabeça derrubada da antiga estátua de um rei coroada por uma grinalda de flores, no mesmo momento em que Pippin, sentado à muralha de Minas Tirith com o Guarda Beregon, olha para o leste:

[...] 'Look! The king has got a crown again!'  
The eyes were hollow and the carved beard was broken, but about the high stern forehead there was a coronal of silver and gold. A trailing plant with flowers like small white stars had bound itself across the brows as if in reverence for the fallen king, and in the crevices of his stony hair yellow stonecrop gleamed.  
(LOTR, B4, C7, p. 687)

It was the sunset-hour, but the great pall had now stretched far into the West, and only as it sank at last into the Sea did he escape to send out a brief farewell gleam before the night, even as Frodo saw it at the Cross-roads touching the head of the fallen king.  
(LOTR, B5, C4, p. 790)

Gandalf enfrenta o Cavaleiro Negro, líder dos Nazgûl em Minas Tirith, no mesmo momento que os Cavaleiros de Rohan chegam a Gondor:

Gandalf did not move. And in that very moment, away behind in some courtyard of the City, a cock crowed. Shrill and clear he crowed, recking nothing of wizardry or war, welcoming only the morning that in the sky far above the shadows of death was coming with the dawn.

And as if in answer there came from far away another note. Horns, horns, horns. In dark Mindolluin's sides they dimly echoed. Great horns of the North wildly blowing. Rohan had come at last.  
(LOTR, B5, C4, p. 811)

With that he seized a great horn from Guthláf his banner-bearer, and he blew such a blast upon it that it burst asunder. And straightway all the horns in the host were lifted up in music, and the blowing of the horns of Rohan in that hour was like a storm upon the plain and a thunder in the mountains.

(LOTR, B5, C5, p. 820)

Ao chegarem aos limites de Gondor, os Cavaleiros de Rohan vêem o clarão de uma explosão vindo da cidade: é o momento em que Denethor se suicida em Minas Tirith

But at the same moment there was a flash, as if lightning had sprung from the earth beneath the City. For a searing second it stood dazzling far off in black and white, its topmost tower like a glittering needle; and then as the darkness closed again there came rolling over the fields a great *boom*.

(LOTR, B5, C5, p. 819)

[...] and even as Gandalf came to the end of Rath Dínen there was a great noise. Looking back they saw the dome of the house crack and smokes issue forth; and then with a rush and rumble of stone it fell in a flurry of fire; but still unabated the flames danced and flickered among the ruins.

(LOTR, B5, C7, p. 837)

Enquanto leva Faramir para as Casas de Cura, Gandalf ouve o grito do Nazgûl, que é morto por Éowyn.

[...] Éowyn fell forward upon her fallen foe. But lo! The mantle and hauberk were empty. Shapeless they lay now on the ground, torn and tumbled; and a cry went up into the shuddering air, and faded to a shrill wailing, passing with the wind, a voice bodiless and thin that died, and was swallowed up, and was never heard again in that age of this world.

(LOTR, B5, C6, p. 824)

But even as Gandalf and his companions came carrying the bier to the main door of the Houses, they heard a great cry that went up from the field before the Gate and rising shrill and piercing into the sky passed, and died away on the wind.

(LOTR, B5, C7, p. 837)

Panorama geral dos acontecimentos enquanto Sam volta sozinho para a toca de Shelob, para procurar Frodo, que havia sido levado pelos Orcs:

[...] Out westward in the world it was drawing to noon upon the fourteenth day of March in the Shire-reckoning, and even now Aragorn was leading the black fleet from Pelargir, and Merry was riding with the Rohirrim down the Sotnewain Valley, while in Minas Tirith flames were rising and Pippin watched the madness growing in the eyes of Denethor. (LOTR, B6, C1, p. 877)

Panorama dos acontecimentos enquanto Sam e Frodo atravessam a Terra da Sombra:

'Look at it, Mr. Frodo!' said Sam. 'Look at it! The wind's changed. Something's happening. He's not having it all his own way. His darkness is breaking up out in the world there. I wish I could see what is going on!'

It was the morning of the fifteenth of March, and over the Vale of Anduin the Sun was rising above the eastern shadow, and the south-west wind was blowing. Théoden lay dying on the Pelennor Fields.

As Frodo and Sam stood and gazed, the rim of light spread all along the line of the Ephel Dúath, and then they saw a shape, moving at a great speed out of the West, at first only a black speck against the glimmering strip above the mountain-tops, but growing, until it plunged like a bolt into the dark canopy and passed high above them. As it went it sent out a long shrill cry, the voice of a Nazgûl; but this cry no longer held any terror for them; it was a cry of woe and dismay, ill tidings for the Dark Tower. The Lord of the ringwraiths had met his doom. (LOTR, B6, C2, p. 898)

Momento da destruição do Anel dentro da Montanha da Perdição e aos portões de Mordor:

'Precious, precious, precious!' Gollum cried. 'My Precious! O my Precious!' And with that, even as his eyes were lifted up to gloat on his prize, he stepped too far, toppled, wavered for a moment on the brink, and then with a shriek he fell. Out of the depths came his last wail *Precious*, and he was gone.

There was a roar and a great confusion of noise. Fires leaped up and licked the roof. The throbbing grew to a great tumult, and the Mountain shook. [...]  
(LOTR, B6, C3, p. 925)

[...] But Gandalf lifted up his arms and called once more in a clear voice:

'Stand, Men of the West! Stand and wait! This is the hour of doom.'

And even as he spoke the earth rocked beneath their feet. Then rising swiftly up, far above the Towers of the Black Gate, high above the mountains, a vast scaring darkness sprang into the sky, flickering with fire. The earth groaned and quaked. The Towers of the Teeth swayed, tottered, and fell down; the mighty rampart crumbled; the Black Gate was hurled in ruin; and from far away, now dim, now growing, now mounting to the clouds, there came a drumming rumble, a roar, a long echoing roll of ruinous noise.

(LOTR, B6, C4, p. 927-928)

## ☞ Os habitantes da Terra-média

A disposição dos elementos lingüísticos também é fundamental na composição das características dos diversos povos da Terra-média. Eles se diferenciam não só por falarem línguas e dialetos variados, como também pelo modo de falar, o vocabulário, as construções frasais, provérbios, ditados e frases feitas; isto é, pela maneira como usam a língua, que distingue tanto os povos quanto os membros de cada povo entre si.

### Os Hobbits

Entre os povos que habitam a Terra-média, os Hobbits são os que mais se aproximam do estereótipo do inglês mediano segundo a visão de Tolkien. O autor gostava de referir-se a si mesmo como um hobbit. A linguagem desses personagens reflete uma lógica e um tipo de vida simples, sem sofisticação e que ainda preserva uma certa ingenuidade.

Na hierarquia social dos Hobbits, a diferença pode ser notada ao se comparar o discurso de alguns deles. Bilbo, Frodo, Merry e Pippin pertencem a famílias tradicionais, enquanto Sam é um jardineiro. O discurso de cada um também marca as características de personalidade; Bilbo gosta de longos discursos e se diverte falando em frases torcidas difíceis de compreender; Frodo tem algum conhecimento e admiração pela tradição antiga, que se refletem no seu modo de falar; Merry gosta de mostrar sua esperteza e Pippin, o mais jovem de todos, revela sua inconseqüência quando fala. Já o discurso de Sam mostra certa humildade devida a sua posição social. Vejamos os exemplos abaixo:

Discurso de Bilbo na sua festa de aniversário:

*I don't know half of you half as well as I should like; and I like less than half of you half as well as you deserve. This was unexpected and rather difficult. There was some scattered clapping, but most of them were trying to work it out and see if it came to a compliment.*  
(LOTR, B1, C1, p. 29)

Frodo, falando aos amigos sobre os prováveis perigos de sua viagem:

'My dear and most beloved hobbits!' said Frodo deeply moved. 'But I could not allow it. I decided that long ago, too. You speak of danger, but you do not understand. This is no treasure-hunt, no there-and-back journey. I am flying from deadly peril into deadly peril.' (LOTR, B1, C5, p. 102)

Merry, contando como conseguiu saber o segredo de Frodo:

'Well, as I was saying,' Merry proceeded, 'I kept my knowledge to myself, till this Spring when things got serious. Then we formed our conspiracy; and as we were serious, too, and meant business, we have not been too scrupulous. You are not a very easy nut to crack, and Gandalf is worse. [...]' (LOTR, B1, C5, p. 103)

Pippin cumprimenta os Elfos que encontram no caminho para Buckland e pergunta sobre os Cavaleiros Negros sem cerimônias, mesmo conhecendo o perigo:

'O Wise People!' interrupted Pippin eagerly. 'Tell us about the Black Riders?' (LOTR, B1, C3, p. 79)

Sam pede desculpas e se justifica por ter espionado Frodo a pedido de Merry:

'Yes, sir!' said Sam. 'Begging your pardon, sir! But I meant no wrong to you, Mr. Frodo, not to Mr. Gandalf for that matter. [...]' (LOTR, B1, C5, p. 103)

Comparando-se o discurso dos cinco Hobbits no início e no final da narrativa, percebe-se como a linguagem reflete as mudanças sofridas. Bilbo, longe do efeito do Anel, parece bastante envelhecido e até mesmo um pouco senil. Os quatro jovens Hobbits demonstram seu amadurecimento devido às situações enfrentadas. Embora a base da personalidade de cada um permaneça a mesma, seu modo de falar denota uma mudança de atitude na maneira de reagir ante os acontecimentos. Merry e Pippin, tendo lutado em batalhas a serviço de Rohan e Gondor, ganham coragem e liderança; Sam, embora conserve a simplicidade, se mostra mais autoconfiante, e o discurso de Frodo denota os efeitos de seu sofrimento como portador do Anel.

Bilbo, ouvindo o relato dos eventos feito pelos Hobbits:

[...] At first he pretended to take some notes; but he often fell asleep; and when he woke he would say: "How splendid! How wonderful! But where were we?" Then they went on with the story from the point where he had begun to nod. (LOTR, B6, C6, p. 964)

Merry, convocando os Hobbits a lutar pelo Condado:

'Raise the Shire!' said Merry. 'Now! Wake all our people! They hate all this, you can see: all of them except perhaps one or two rascals, and a few fools that want to be important, but don't at all understand what is really going on. But Shire-folk have been so comfortable so long they don't know what to do. They just want a match, though, and they'll go up in fire. [...]' (LOTR, B6, C8, p. 983)

Pippin, diante da situação do Condado:

'Well I am staggered!' said Pippin. 'Of all the ends to our journey that is the very last I should have thought of: to have to fight half-orcs and ruffians in the Shire itself [...]' (LOTR, B6, C8, p. 983)

Sam, sobre a luta iminente no Condado:

[...] '[...] We feared you were dead.'  
'That I ain't!' said Sam. 'Nor Mr. Frodo. He's here and his friends. And that's the to-do. They're raising the Shire. We're going to clear out these ruffians, and their Chief too. We're starting now.' (LOTR, B6, C8, p. 984)

Frodo, após a destruição do Anel, certo de que não escaparia de Mordor:

'Yes,' said Frodo. 'But do you remember Gandalf's words: *Even Gollum may have something yet to do?* But for him, Sam, I could not have destroyed the Ring. The Quest would have been in vain, even at the bitter end. So let us forgive him! For the Quest is achieved, and now all is over. I am glad you are here with me. Here at the end of all things, Sam.' (LOTR, B6, C3, p. 926)

Frodo, no Condado, diante da necessidade de lutar:

'Fight?' said Frodo, 'Well, I suppose it may come to that. But remember: there is to be no slaying of hobbits, not even if they have gone over to the other side. Really gone over, I mean; not just obeying ruffians' orders because they are frightened. No hobbit has ever killed another on purpose in the Shire, and it is not to begin now. And nobody is to be killed at all, if it can be helped. Keep your tempers and hold your hands to the last possible moment!' (LOTR, B6, C8, p. 983)

Frodo, em conversa com Sam:

'I am wounded,' he answered, 'wounded; it will never really heal.'  
(LOTR, B6, C9, p. 1002)

Os ditados, frases feitas e expressões dos Hobbits também refletem um senso comum prosaico, fundamentado na sabedoria popular encerrada no cotidiano do Condado.

'*Short cuts make long delays.*' (LOTR, B1, C4, p. 86)

'[...] But all's well as ends well; [...]' (LOTR, B1, C4, p. 95)

*Strange news from Bree* was still a saying in the Eastfarthing, descending from those days, when news from North, South, and East could be heard in the inn, and when the Shire-hobbits used to go more often to hear it. (LOTR, B1, C9, p. 147)

'Maybe,' said Sam; 'but *where there's life there's hope*, as my Gaffer used to say; *and need of vittles*, as he mostways used to add. [...]' (LOTR, B4, C7, p. 685)

'It's an ill wind as blows nobody no good, as always say. And All's well as end Better!' (LOTR, B6, C9, p. 999)

## Os Homens

Entre os Homens, os diferentes registros de linguagem operam tanto como reveladores de características individuais de personalidade, quanto como marcadores de diversidade cultural e social.

**Aragorn.** Como guardião e viajante, ele é capaz de alterar seu registro de fala, adaptando-se ao interlocutor, lugar e momento, usando isso inclusive como disfarce. Quando o encontramos em Bree como Strider, seu discurso é mais duro, é o discurso de um homem acostumado à solidão da vida ao relento, um caçador, e muitas vezes

chega a parecer o de um mercenário, além de manter o mistério sobre sua identidade. Durante a viagem até Rivendell, a maneira solene e reverente como ele fala de coisas da tradição antiga sugere um lado misterioso de sua personalidade. Depois de revelada sua identidade, seu discurso apresenta cada vez mais um tom de nobreza, à medida que ele vai aos poucos decidindo abandonar o exílio e assumir sua herança real. As passagens abaixo nos permitem comparar essas diversas fases.

'I am called Strider,' he answered: 'and though he may have forgotten it, your friend promised to have a quiet talk with me.'  
'You said I might hear something to my advantage, I believe,' said Frodo. 'What have you to say?'  
'Several things,' answered Strider. 'But, of course, I have my price.'  
'What do you mean?' asked Frodo sharply.  
'Don't be alarmed! I mean just this: I will tell you what I know, and give you some good advice – but I shall want a reward.'  
'And what will that be, pray?' said Frodo. [...]  
'No more than you can afford,' answered Strider with a slow smile, as if he guessed Frodo's thoughts. 'Just this: you must take me along with you, until I wish to leave you.' (LOTR, B1, C10, p. 160)

'I will tell you the tale of Tinúviel,' said Strider, 'in brief – for it is a long tale of which the end is not known; and there are none now, except Elrond, that remember it aright as it was told of old. It is a fair tale, though it is sad, as are all the tales of Middle-earth, and yet it may lift up your hearts.' (LOTR, B1, C11, p. 187)

'Fear not!' he said. 'Long have I desired to look upon the likenesses of Isildur and Anárion, my sires of old. Under their shadow Elessar, the Elfstone son of Arathorn of the House of Vandalil Isildur's son, heir of Elendil, has nought to dread!' (LOTR, B2, C9, p. 384)

Aragorn threw back his cloak. The elven-sheath glittered as he grasped it, and the bright blade of Andúril shone like a sudden flame as he swept it out. 'Elendil!' he cried. 'I am Aragorn son of Arathorn, and am called Elessar, the Elfstone, Dúnadan, the heir of Isildur Elendil's son of Gondor. Here is the Sword that was Broken and is forged again! Will you aid me or thwart me? Choose swiftly!' (LOTR, B3, C2, p. 423)

'You forget to whom you speak,' said Aragorn sternly, and his eyes glinted. 'What do you fear that I should say to him? Did I not openly proclaim my title before the doors of Edoras? Nay, Gimli,' he said in a softer voice, and the grimness left his face, and he looked like one who has laboured in sleepless pain for many nights. 'Nay, my friends, I am the lawful master of the Stone, and I had both the right and the strength to use it, or so I judged. The right cannot be doubted. The strength was enough – barely.' (LOTR, B5, C2, p. 763)

Then Aragorn said: 'The hour is come at last. Now I go to Pelargir upon Anduin, and ye shall come after me. And when all this land is clean of the servants of Sauron, I will hold the oath fulfilled, and ye shall have peace and depart for ever. For I am Elessar, Isildur's heir of Gondor.' (LOTR, B5, C2, p. 772)

Também quando faz uso de frases feitas, Aragorn as escolhe dentro da tradição, o que revela sua descendência nobre.

'Not idly do the leaves of Lórien fall,' [...] (LOTR, B3, C2, p. 414)

**Os Cavaleiros de Rohan.** Descritos por Aragorn como "voluntariosos e cheios de orgulho, mas" [...] de "coração sincero" [...] "generosos em pensamentos e ações; destemidos mas não cruéis; sábios mas incultos, não escrevendo nenhum livro mas cantando muitas canções, à maneira dos filhos dos homens antes dos Anos Escuros" (SDA, p. 449), os Rohirrim são caracterizados como um povo guerreiro e de tradição oral, que não mantém contato com a tradição antiga. Seu discurso é direto, sem rodeios ou sutilezas, porém verdadeiro e sincero, denotando coragem e lealdade; os elementos da tradição aparecem como lenda, folclore ou superstição. Eles têm seu próprio dialeto<sup>106</sup>, mas se comunicam na Língua Comum, com variações de vocabulário e construções frasais.

---

<sup>106</sup> Exceto por duas pequenas saudações ditas por Éomer e Éowyn (LOTR, B3, C6, p. 506; 511), nomes próprios e algumas palavras soltas (*éored*, *Eorlingas*, *Holbytla*), o dialeto de Rohan é marcado pelo "tradutor" através do uso de inversões e vocabulário mais antigo. Existem vários estudos que analisam as fontes de Tolkien para a concepção desse dialeto, basicamente o inglês antigo (*Old English*), o anglo-saxão e o gótico (cf. bibliografia, p. 209, nota 1).

'[...] Who are you that come heedless over the plain thus strangely clad, riding horses like to our own horses? Long have we kept guard here, and we have watched you from afar. Never have we seen other riders so strange, nor any horse more proud than is one of these that bear you. He is one of the *Mearas*, unless our eyes are cheated by some spell. Say, are you not a wizard, some spy from Saruman, or phantoms of his craft? Speak now and be swift!' (LOTR, B3, C6, p. 496)

'Whither did he go?' asked Éomer.  
'I do not know,' she answered. 'He came at night, and rode away yesternorn, ere the Sun had climbed over the mountain-tops. He is gone.' (LOTR, B5, C3, p. 778)

'[...] Alas that a fey mood should fall on a man so greathearted in this hour of need! Are there not evil things enough abroad without seeking them under the earth? War is at hand.' (LOTR, B5, C3, p. 781)

Do mesmo modo, os ditados, frases feitas e expressões de Rohan refletem o espírito de seu povo.

'Strange powers have our enemies, and strange weaknesses!' said Théoden. 'But it has long been said; *oft evil will shall evil mar*.' (LOTR, B3, C7, p. 581)

Éowyn, disfarçada de Dernhelm, propondo-se a levar Pippin para a batalha:

'*Where will wants not, a way opens*, [...]' (LOTR, B5, C3, p. 787)

'*Need brooks no delay, yet late is better than never*, [...]' (LOTR, B5, C5, p. 817)

But Éomer said to them:  
'*Mourn not overmuch! Mighty was the fallen,  
meet was his ending. When his mound is raised,  
women then shall weep. War now calls us!*' (LOTR, B5, C6, p. 825)

**Gondor.** Gondor é a última região onde os Homens mantêm a conexão com o passado antigo. Herdeiros da tradição, possuem uma cultura escrita, erudição e conhecimento das coisas antigas, ainda que já bastante afastados de sua origem. Seu discurso se aproxima do dos Elfos em termos de elaboração e utilização de vocabulário, denotando a nobreza de sua descendência. No caso de Denethor e Boromir, revela também orgulho, no caso de Faramir, profundidade de discernimento.

Boromir:

'The men of Gondor are valiant, and they will never submit; but they may be beaten down. Valour needs first strength, and then a weapon. Let the Ring be your weapon, if it has such power as you say. Take it and go forth to victory!' (LOTR, B2, C2, p. 260)

Denethor:

'But I say to thee, Gandalf Mithrandir, I will not be thy tool! I am Steward of the House of Anárion. I will not step down to be the dotard chamberlain of an upstart. Even were his claim proved to me, still he comes but of the line of Isildur. I will not bow to such a one, last of a ragged house long bereft of lordship and dignity.' (LOTR, B5, C7, p. 836)

Faramir:

'But fear no more! I would not take this thing, if it lay by the highway. Not were Minas Tirith falling in ruin and I alone could save her, so, using the weapon of the Dark Lord for her good an my glory. No, I do not wish for such triumphs, Frodo son of Drogo.' (LOTR, B4, C5, p. 656)

Características culturais estão igualmente presentes nas metáforas, como a utilizada pelo Imrahil, Príncipe de um reino à beira-mar próximo a Gondor, da mesma linhagem dos regentes.

'Then you would have us retreat to Minas Tirith, or Dol Amroth, or to Dunharrow, and there **sit like children on sand-castles when the tide is flowing?**' said Imrahil. (LOTR, B5, C9, p. 860) [grifo nosso]

Mesmo as expressões populares em situações comuns refletem a importância dada à grandeza dos homens.

Beregond, conversando com Pippin sobre o café da manhã:

'[...] ' At the table small men may do the greater deeds, we say. [...]'  
(LOTR, B5, C1, p. 744)

**Rohan X Gondor.** A diferença entre esses dois povos é notória e pode ser claramente percebida sem necessidade de descrições, apenas pela confrontação da fala de personagens em posições paralelas em suas respectivas hierarquias, como Théoden e Denethor, Éomer e Faramir, e dois soldados a serviço de seus respectivos senhores. Os dois povos são apresentados como nobres e valorosos, mas a expressão desse valor por meio da linguagem se faz de maneira diversa.

Théoden, Rei de Rohan X Denethor, Regente de Gondor

Théoden aceita os serviços de Merry, e Denethor, de Pippin: as cerimônias refletem a diferença das duas culturas, e as palavras de aceitação dos dois lordes, sua postura:

'I have a sword,' said Merry, climbing from his seat, and drawing from its black sheath his small bright blade. Filled suddenly with love for this old man, he knelt on one knee, and took his hand and kissed it. 'May I lay the sword of Meriadoc of the Shire on your lap, Théoden King? He cried. 'Receive my service, if you will!'

'**Gladly will I take it,** ' said the king; and laying his long old hands upon the brown hair of the hobbit, he blessed him. '**Rise now, Meriadoc, esquire of Rohan of the household of Meduseld!**' he said. '**Take your sword and bear it unto good fortune!**'

'As a father you shall be to me,' said Merry.

'For a little while," said Théoden.

(LOTR, B5, C2, p. 760) [grifo nosso]

The old man laid the sword along his lap, and Pippin put his hand to the hilt, and said slowly after Denethor:

'Here do I swear fealty and service to Gondor, and to the Lord and Steward of the realm, to speak and to be silent, to do and to let be, to come and to go, in need or plenty, in peace or war, in living or dying, from this hour henceforth, until my lord release me, or death take me, or the world end. So say I, Peregrin son of Paladin of the Shire of the Halflings.'

'**And this do I hear, Denethor son of Ecthelion, Lord of Gondor, Steward of the High King, and I will not forget it, nor fail to reward that which is given: fealty with love, valour with honour, oath-breaking with vengeance.**'

(LOTR, B5, C1, p. 740) [grifo nosso]

Éomer, Marechal de Rohan X Faramir, Capitão de Gondor	
Éomer interroga Aragorn, Legolas e Gimli em Rohan e Faramir interroga Frodo e Sam em Ithilien: os dois demonstram desconfiança, porém Éomer interroga de maneira direta e dura, enquanto Faramir é gentil, porém observador:	
<p>'Who are you, and what are you doing in this land?' [...] 'As for that,' said the Rider, staring down at the Dwarf, 'the stranger should declare himself first. Yet I am named Éomer son of Éomund, and am called the Third Marshal of Riddermark.' (LOTR, B3, C2, p. 421; 422)</p>	<p>The tall green man laughed grimly. 'I am Faramir, Captain of Gondor,' he said. 'But there are no travellers in this land: only the servants of the Dark Tower, or of the White.' [...] 'Then make haste to declare yourselves and your errand,' said Faramir. 'We have a work to do, and this is no time or place for riddling or parleying. [...]' (LOTR, B4, C4, p. 643)</p>

Wídfara, soldado de Rohan X Beregond, guarda de Gondor	
A fala do soldado de Rohan revela opiniões do homem do campo baseadas na observação dos elementos da natureza, enquanto a do guarda de Gondor está mais próxima das crenças originadas da tradição antiga:	
<p>[...] 'I live upon the open Wold in days of peace; Wídfara is my name, and to me also the air brings messages. Already the wind is turning. There comes a breath out of the South; there is a sea-tang in it, faint though it be. The morning will bring new things. Above the reek it will be dawn when you pass the wall.' (LOTR, B5, C5, p. 818)</p>	<p>'Nay,' said Beregond, 'this is no weather of the world. This is some device of his malice; some broil of fume from the Mountain of Fire that he sends to darken hearts and counsel. And so it doth indeed. [...]' (LOTR, B5, C4, p. 790)</p>

**Aragorn, Boromir e Faramir.** Os três descendem dos Homens de Númenor, contudo Aragorn o é numa linha direta, enquanto a descendência de Boromir e Faramir, da casa dos regentes, já passou por uma mistura maior com outros grupos.

Aragorn e Boromir são ambos nobres de linhagem e caráter, porém apresentam uma diferença fundamental que é marcada de forma flagrante em suas falas. Aragorn é mais ligado à tradição antiga e Boromir tem em Gondor seu maior valor. Essa diferença é bem exemplificada nas invocações que os dois fazem ao correrem para auxiliar Gandalf na luta contra o Balrog em Moria. Aragorn invoca seu antepassado, Elendil, e Boromir invoca Gondor, sua terra.

'He cannot stand alone!' cried Aragorn suddenly and ran back along the bridge. '*Elendil!*' he shouted. 'I am with you, Gandalf!' 'Gondor!' cried Boromir and leaped after him. (LOTR, B1, C11, p. 187)

Já Faramir, irmão de Boromir, aproxima-se mais de Aragorn pelo caráter e por sua ligação com a tradição antiga.

'For myself,' said Faramir, 'I would see the White Tree in flower again in the courts of the kings, and the Silver Crown return, and Minas Tirith in peace: Minas Anor again as of old, full of light, high and fair, beautiful as a queen among other queens; not a mistress of many slaves, nay, not even a kind mistress of willing slaves. War must be, while we defend our lives against a destroyer who would devour all; but I do not love the bright sword for its sharpness, nor the arrow for its swiftness, nor the warrior for his glory. I love only that which they defend: the city of the Men of Númenor; and I would have her loved for her memory, her ancience, her beauty, and her present wisdom. Not feared, save as men may fear the dignity of a man, old and wise. (LOTR, B4, C5, p. 656)

**Outros Homens.** É claro que a Terra-média não é feita somente de Rohirrim e Gondorianos, se fosse assim, a dimensão realista do espaço seria prejudicada. No entanto, outras comunidades de Homens são simplesmente mencionadas, ou são representadas por apenas alguns personagens, que funcionam como pequenas peças necessárias ao funcionamento da engrenagem da narrativa.

Um deles é Barliman Butterbur, o dono da estalagem em Bree, descrito como um bom Homem, mas um tanto quanto atrapalhado e esquecido, como se pode perceber nas seguintes passagens:

'That's right! Barliman is my name. Barliman Butterbur at your service! You're from the Shire, eh?' he said, and then suddenly he clapped his hand to his forehead, as if trying to remember something. 'Hobbits!' he cried. 'Now what does that remind me of? Might I ask your names, sir?' (LOTR, B1, C9, p. 150)

'Well, now, what was I going to say?' said Mr. Butterbur, tapping his forehead. 'One thing drives out another, so to speak. I'm that busy tonight, my head is going round. [...]' (LOTR, B1, C9, p. 150)

Bill Ferny é descrito como um sujeito mal-encarado, de propósitos duvidosos, o que deixa no ar a sugestão de que possa ser um espião; seu modo de falar é grosseiro e inquisitivo, parecendo estar sempre esperando um deslize para obter algum tipo de informação. Sua linguagem lembra um pouco a dos bandidos de filmes *western*.

'Morning, Longshanks!' he said. 'Off early? Found some friends at last?' Strider nodded, but did not answer.  
'Morning, my little friends!' he said to the others. 'I suppose you know who you've taken up with? That's Stick-at-naught Strider, that is! Though I've heard other names not so pretty. Watch out tonight! And you, Sammie, don't go ill-treating my poor old pony! Pah!' He spat again. (LOTR, B1, C9, p. 176-177)

Assim como ele, os capangas de Saruman que os Hobbits encontram ao voltarem ao Condado usam o mesmo tipo de linguagem. Na verdade, nem eles, nem Bill são realmente Homens, mas criaturas híbridas criadas à semelhança dos Homens, frutos das experiências de Saruman; são chamados meio-orcs.

'Footpads, eh?' said the man. 'So that's your tone, is it? Change it, or we'll change it for you. You little folk are getting too uppish. Don't you trust too much in the Boss's kind heart. Sharkey's come now, and he'll do what Sharkey says.' (LOTR, B6, C8, p. 981)

## **Os Elfos**

O discurso dos Elfos, por sua vez, é mais cerimonioso e circunspecto, e sua linguagem mais formal, denotando sua antiguidade e sabedoria, como podemos ver nas falas de Elrond, Celeborn e Galadriel. Muitas vezes, eles falam através de enigmas, comportando-se como oráculos.

Elrond, no início do Conselho de Elrond em Rivendell:

'That is the purpose for which you are called hither. Called, I say, though I have not called you to me, strangers from distant lands. You have come and are here met in this very nick of time, by chance as it may seem. Yet it is not so. Believe rather that is so ordered that we, who sit here, and no others, must now find counsel for the peril of the world. (LOTR, B2, C2, p. 236)

Celeborn, ao receber a notícia da morte de Gandalf:

'These are evil tidings,' said Celeborn, 'the most evil that have been spoken here in long years full of grievous deeds.' (LOTR, B2, C6, p. 346)

Galadriel, dirigindo-se à Sociedade em Lothlórien:

'[...] I will not give you counsel, saying do this, or do that. For not in doing or contriving, nor in choosing between this course and another, can I avail; but only in knowing what was and is, and in part also what shall be. But this I will say to you: your Quest stands upon the edge of a knife. Stray but a little and it will fail, to the ruin of all. Yet hope remains while all the Company is true.' (LOTR, B2, C6, p. 348)

Mensagens de Galadriel para Aragorn e Legolas:

[To Aragorn]

*Where now are the Dúnedain, Elessar, Elessar?  
Why do thy kinsfolk wander afar?  
Near is the hour when the Lost should come forth,  
And the Grey Company ride from North.  
But dark is the path appointed for thee:  
The Dead watch the road that leads to the Sea.*

[To Legolas]

*Legolas Greenleaf long under tree  
In joy thou hast lived. Beware of the Sea!  
If thou hearest the cry of the gull on the shore,  
Thy heart shall then rest in the forest no more.  
(LOTR, B3, C5, p. 491; 492)*

Mensagem de Elrond para Aragorn:

'[...] *The days are short. If thou art in haste, remember the Paths of the Dead.*' (LOTR, B5, C2, p. 758)

A antiguidade e a sabedoria não impedem que os belos Primogênitos de Ilúvatar também tenham seus ditados e até mesmo suas formas de praguejar.

Legolas, tentando animar Gimli:

' "Up with your beard, Durin's son!" he said. "For thus is it spoken: *Oft hope is born, when all is forlorn.*" [...] (LOTR, B5, C9, p. 859)

Haldir, maldizendo a presença de Orcs perto de Lothlórien:

'[...] – curse their foul feet in its clean water! [...] (LOTR, B2, C6, p. 336)

Legolas, irritado com a recusa de Gimli em ser vendado para entrar em Lothlórien:

'[...] 'A plague on Dwarves and their stiff necks!' (LOTR, B2, C6, p. 338)

## Os Anões

Os Anões são descritos como seres teimosos e turrões; contudo essa característica é também uma marca de sua integridade e lealdade. Pode-se perceber isso na fala de Gimli, quando ele se recusa a vendar os olhos para entrar em Lothlórien, ou a dizer seu nome quando questionado por Éomer.

Gimli was obstinate. He planted his feet firmly apart, and laid his hand upon the haft of his axe. 'I will go forward free, 'he said, 'or I will go back and seek my own land, where I am known to be true of word, though I perish alone in the wilderness.' (LOTR, B2, C6, p. 338)

Gimli rose and planted his feet firmly apart: his hand gripped the handle of his axe, and his dark eyes flashed. 'Give me your name, horse-master, and I will give you mine, and more besides,' he said. (LOTR, B3, C2, p. 422)

## Gandalf

Gandalf, por sua própria condição de enviado dos Valar como um sábio entre os povos da Terra-média, se insere em todos os tipos de discurso, desde a fala cotidiana simples dos Hobbits e dos Homens de Bree, passando pelo mistério dos encantamentos, pela seriedade necessária aos assuntos da tradição e aos acontecimentos ligados ao Anel, pelo humor, pelo incentivo bélico aos guerreiros, até o pronunciamento mais solene dos conhecimentos da tradição. A carta que ele deixa para Frodo em Bree reflete muito bem essa mescla; no cabeçalho, ele usa o calendário do Condado, no qual a contagem do tempo é diferente, no corpo da carta, usa uma linguagem direta e simples, depois escreve versos enigmáticos que remetem à tradição e termina com um comentário engraçado sobre Butterbur.

*THE PRANCING PONY, BREE. Midyear's Day, Shire Year, 1418.*

*Dear Frodo,*

*Bad news has reached me here. I must go off at once. You had better leave Bag End soon, and get out of the Shire before the end of July at latest. I will return as soon as I can; and I will follow you, if I find that you are gone. Leave a message for me here, if you pass through Bree. You can trust the landlord (Butterbur). You may meet a friend of mine on the Road: a Man, lean, dark, tall, by some called Strider. He knows our business and will help you. Make for Rivendell. There I hope we may meet again. If I do not come, Elrond will advise you.*

*Yours in haste*

*GANDALF. [runa]*

*PS. Do NOT use It again, not for any reason whatever! Do not travel by night!. [runa]*

*PPS. Make sure that it is the real Strider. There are many strange men on the roads. His true name is Aragorn.*

*All that is gold does not glitter,  
Not all those who wander are lost;  
The old that is strong does not wither,  
Deep roots are not reached by the frost.  
From the ashes a fire shall be woken,  
A light from the shadows shall spring;  
Renewed shall be blade that was broken,  
The crownless again shall be king.*

*PPPS. I hope Butterbur sends this promptly. A worthy man, but his memory is like a lumber-room:  
thing wanted always buried. If he forgets, I shall roast him.*

*Fare Well! [runa]*

(LOTR, B1, C10, p. 167)

Essa flexibilidade da figura de Gandalf aparece igualmente em vários outros pontos da narrativa, onde, dentro de uma mesma situação ele altera entonação, vocabulário e alterna entre línguas, adaptando-se à necessidade da situação ou demonstrando variações em seu próprio estado de espírito.

Tentando abrir a Porta de Moria:

Again Gandalf approached the wall, and lifting up his arms he spoke in tones of command and rising wrath. *Edro, edro!* He cried, and struck the rock with his staff. *Open, open!*, he shouted, and followed it with the same command, in every language that had ever been spoken in the West of Middle-earth. Then he threw his staff on the ground, and sat down in silence. (LOTR, B2, C4, p. 299)

Ao falar com Saruman, preso na Torre de Orthanc em Isengard, ele muda de tom várias vezes:

'Saruman, Saruman!' said Gandalf still laughing. 'Saruman, you missed your path in life. [...]

[...]

'Come back, Saruman!' said Gandalf in a commanding voice. [...]

[...]

'I did not give you leave to go,' said Gandalf sternly. 'I have not finished. You have become a fool, Saruman, and yet pitiable [...]'  
'Behold, I am not Gandalf the Grey, whom you betrayed. I am Gandalf the White, who has returned from death. You have no colour now, and I cast you from the order and from the Council.'

[...]

'Saruman, your staff is broken.'  
(LOTR, B3, C10, p. 568-569)

Da mesma forma, suas frases feitas podem ser imbuídas de sabedoria ou refletirem um senso comum.

'[...] Strange are the turns of fortune! Often does hatred hurt itself!  
[...] (LOTR, B3, C10, p. 571)

'[...] No, the burned hand teaches best. After that advice about fire goes to the heart.' (LOTR, B3, C11, p. 584)

### **Saruman**

Par de Gandalf na sabedoria, seu contraponto no uso do poder. Saruman é descrito como uma figura que tem o poder da palavra e, sobre ele, Gandalf aconselha: "*Beware of his voice!*" (B3, C10, p. 563). Ele usa a linguagem como uma espécie de poder encantatório para seduzir e convencer.

'Well?' it said now with gentle question. 'Why must you disturb my rest? Will you give me no peace at all by night or day?' Its tone was that of a kindly heart aggrieved by injuries undeserved. (LOTR, B3, C10, p. 564)

'What have you to say, Théoden King? Will you have peace with me, and all the aid that my knowledge, founded in long years, can bring? Shall we make our counsels together against evil days, and repair our injuries with such good will that our estates shall both come to fairer flower than ever before?' (LOTR, B3, C10, p. 565)

### **Os Orcs**

Dentro da mitologia de Tolkien, eles aparecem como criaturas resultantes da deformação de outras ou "fabricadas" (como os Uruk-hai de Saruman), sem vida ou vontade própria, comandados apenas pelos instintos que lhes foram imputados por aqueles a quem servem. Sua linguagem tosca reflete sua deformidade, e é sempre apresentada num tom de discussão, deboche, escárnio e desprezo. No caso dos Uruk-hai, em frases curtas, denotando que não foram criados de maneira natural. Mesmo assim, existe uma variedade lingüística de acordo com a origem de cada grupo, mas todos são capazes de se comunicar na Língua Comum, sempre de maneira grosseira.

'Aye, we must stick together, ' growled Uglúk, 'I don't trust you little swine. You've no guts outside your own sties. But for us you'd all have run away. We are the fighting Uruk-hai! We slew the great warrior. We took the prisoners. We are the servants of Saruman the Wise, the White Hand: the Hand that gives us man's-flesh to eat. We came out of Isengard, and led you here, and we shall lead you back by the way we choose. I am Uglúk. I have spoken.

'You have spoken more than enough, Uglúk,' sneered the evil voice. 'I wonder how they would like it in Lugbúrz. They might think that Uglúk's shoulders needed relieving of a swollen head. They might ask where his strange ideas came from. Did they come from Saruman, perhaps? Who does *he* think he is, setting up on his own with his filthy white badges? They might agree with me, with Grishnákh their trusted messenger; and I Grishnákh say this: Saruman is a fool, and a dirty treacherous fool. But the Great Eye is on him.

'*Swine* is it? How do you folk like being called *swine* by the muck-rakers of a dirty little wizard? It's orc-flesh they eat, I'll warrant.'  
(LOTR, B3, C3, p. 436)

## Gollum

A linguagem dessa criatura mirrada e obcecada constrói um personagem dúbio. Ao mesmo tempo em que tem como único objetivo egoísta recuperar o Anel, por vezes deixa vislumbrar um desejo desesperado de redenção. Sua fala é notadamente marcada por chiados, como os de uma cobra, e cortada pelo barulho que faz com a garganta (*gollum*), que acabou dando a origem a seu nome, afastando-o de uma "humanidade" possível.

Além disso, refere-se a si mesmo alternadamente como "*I*", "*we*" e *Sméagol*, primeira e terceira pessoas, singular e plural. Isso revela uma luta interna entre o Hobbit que ele fora (*Sméagol*) e a criatura animalesca que passou a ser, e desemboca no *we* de sua fala esquizofrênica. Nessa fala, o *we* mostra a dominância do Gollum; *Sméagol* parece ser sempre o outro, como para evitar comprometimento com as promessas feitas (quem promete é *Sméagol*, não *Gollum*), e o *I* pode significar o domínio de qualquer um dos dois lados, permitindo que paire uma dúvida sobre o destino da criatura.

' He was getting lower and the hisses became sharper and clearer. 'Where iss it, where iss it: my Precious? It's ours, it is, and we wants it. The thieves, the thieves, the filthy little thieves. Where are they with my Precious? Curse them! We hates them.'  
(LOTR, B4, C1, p. 599) [grifo nosso]

'But that would kill us, kill us,' whimpered Gollum. 'Cruel little hobbitses. Tie us up in the cold hard lands and leave us, *gollum, gollum.*' (LOTR, B4, C1, p. 600) [grifo nosso]

'[...] Don't ask Sméagol. Poor, poor Sméagol, he went away long ago. They took his Precious, and he's lost now.' (LOTR, B3, C10, p. 602)

'Sméagol will swear never, never to let Him have it. Never! Sméagol will save it. But he must swear on the Precious.'  
[...]  
'[...] Follow Sméagol!'  
[...]  
'Sméagol promised.'  
(LOTR, B3, C10, p. 604; 605)

O exemplo mais flagrante da luta interna do Gollum é a fala esquizofrênica presenciada por Sam:

[...] Sméagol was holding a debate with some other thought that used the same voice but made it squeak and hiss. A pale light and a green light alternated in his eyes as he spoke.  
'Sméagol promised,' said the first thought.  
'Yes, yes, my precious,' came the answer, 'we promised: to save our Precious, not to let Him have it – never. But it's going to Him, yes, nearer every step. What's the hobbit going to do with it, we wonders, yes we wonders.'  
'I don't know. I can't help it. Master's got it. Sméagol promised to help the master.'  
'Yes, yes, to help the master: the master of the Precious. But if we was master, then we could help ourselves, yes, and still keep promises.'  
[...]  
Each time that the second thought spoke, Gollum's long hand crept out slowly, pawing towards Frodo, and then was drawn back with a jerk as Sméagol spoke again. [...] (LOTR, B4, C2, p. 618; 619)

## Tom Bombadil

Um personagem que possui um discurso bastante característico é Tom Bombadil. Sua fala, cheia de "brincadeiras" lingüísticas e rimas aparentemente infantis e sem sentido, o coloca exatamente no limiar da fantasia e da realidade. Até mesmo os Hobbits têm a sensação de que ele não pertence à realidade. Bombadil é a própria expressão da fantasia e, como ela, tão antigo quanto o mundo. Assim como o mundo secundário existe dentro dos limites da fantasia, Bombadil existe dentro dos limites de sua floresta, lá ele é invulnerável às forças destruidoras do mundo exterior e seu poder pode revigorar e inclusive salvar da morte, como acontece com os Hobbits.

[...] Ring a ding dillo! Wake now, my merry friends! Forget the nightly noises! Ring a ding dillo del! Derry del, my hearties! (LOTR, B2, C7, p. 126)

'Don't you know my name yet? That's the only answer. Tell me, who are you alone, alone, yourself and nameless? But you are young and I am old. Eldest, that's what I am. Mark my words, my friends: Tom was here before the river and the trees; Tom remembers the first raindrop and the first acorn. He made paths before the Big People, and saw the little People arriving. He was here before the Kings and the graves and the Barrow-wights. When the Elves passed westward, Tom was here already, before the seas were bent. He knew the dark under the stars when it was fearless – before the Dark Lord came from Outside.' (LOTR, B2, C7, p. 129)

*Old Tom Bombadil is a merry fellow;  
Bright blue his jacket is, and his boots are yellow.  
None has ever caught him yet, for Tom, he is the master:  
His songs are stronger songs, and his feet are faster.* (LOTR, B2, C8, p. 139)

*Tom's country ends here: he will not pass the borders.  
Tom has his house to mind, and Goldberry is waiting!* (LOTR, B2, C8, p. 145)

## Ents – os Pastores de Árvores

Assim como Tom Bombadil, os Ents são criaturas tão antigas quanto o mundo. Sua linguagem reflete sua antiguidade não pelo vocabulário, mas pela lentidão. Sua língua incorpora os anos vividos, por isso é extensa e vagarosa, e esse ritmo é transferido para sua fala na Língua Comum.

Treebeard falando o nome antigo de Lothlórien:

'And so is this. Folk have come to grief here. Aye, they have, to grief. *Laurenlindórenan lindelorendor malinornéliion ornemalin,*' he hummed to himself. (LOTR, B3, C4, p. 456)

A forma de praguejar, também traz elementos intrínsecos do mundo dos Ents.

'Curse him, root and branch! [...]' (LOTR, B3, C4, p. 462)

## Woses – os Homens Selvagens

Esse povo que vive oculto na Floresta Druadan, perto de Gondor, é outra testemunha da antiguidade da Terra-média. De sua língua, temos apenas uma palavra, *gorgûn*, seu nome para os Orcs. A representação de sua fala na Língua Comum se parece com a aquela feita da fala do Tarzan dos filmes, ou de povos aborígenes; é marcada por frases curtas e agramaticais, denotando certo esforço de comunicação. Embora se fale de um povo, seu único representante a ter voz é seu líder, Ghân-buri-Ghân.

'Bring news, 'said the Wild Man. 'we look out from hills. We climb big mountain and look down. Stone-city is shut. Fire burns there outside; now inside too. You wish to come there? Then you must be quick. But *gorgûn* and men out of far-away,' he waved a short gnarled arm eastward, 'sit on horse-road. Very many, more than Horse-men.' (LOTR, B5, C5, p. 814)

'Wild Men are wild, free, but not children,' he answered. 'I am great headman, Ghân-buri-Ghân. I count many things: stars in sky, leaves on trees, men in the dark. You have a score of scores counted ten times and five. They have more. Big fight, and who will win? And many more walk round walls of Stone-houses.' (LOTR, B5, C5, p. 814)

## Nazgûl – os Espectros do Anel

Como espectros de antigos reis que se renderam ao poder de Sauron num tempo remoto, falam também uma língua antiga, desconhecida no tempo da narrativa, à qual se faz apenas referência como instrumento de imposição do medo durante o cerco a Minas Tirith (B5, C4, p. 810). Na Língua Comum, sua linguagem se compara à dos Elfos e à de Gondor em termos de vocabulário e construções frasais, devido a sua antiga posição.

A cold voice answered: 'Come not between the Nazgûl and his prey! Or he will not slay thee in thy turn. He will bear thee away to the houses of lamentation, beyond all darkness, where thy flesh shall be devoured, and thy shrivelled mind be left naked to the Lidless Eye.'

[...]

'Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!'  
(LOTR, B5, C6, p. 823)

### ☞ O nome e o ser

Um recurso essencial de linguagem na construção mitológica de Tolkien é seu cuidado especial com os nomes. Como nos lembra Ernst Cassirer (2003, op. cit):

A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolúvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. Por vezes, não é apenas o nome próprio, mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada. [...]

O nome pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos acessório da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma. (p. 68)

Tolkien demonstra estar bastante consciente desse poder de designação da palavra ao dar à língua dos Anões (Khuzdul) uma característica de segredo. Fora de seus domínios, os Anões de Tolkien se comunicam geralmente através da Língua Comum, jamais revelando seus nomes em sua própria língua e não os escrevendo nem mesmo em suas lápides; eles somente fazem concessões quanto aos nomes de lugares<sup>107</sup>.

Frodo é aconselhado a trocar de nome durante sua viagem até Bree, onde se identifica como *Mr. Underhill*, uma vez que a revelação de seu nome verdadeiro expõe quem ele realmente é, deixando-o à mercê de grandes perigos.

Também Aragorn, tanto em seu esconderijo na infância quanto em seu exílio na idade adulta se esconde sob diversos nomes diferentes. Em Bree, onde se dá sua primeira aparição na narrativa, quando encontra os Hobbits, ele é conhecido como *Strider* (Passolargo), como referência às suas longas pernas, que também são a razão do apelido *Longshanks* (Perna comprida); outro apelido dado a ele também em Bree é *Stick-at-naught* (Destemido). Éomer, ao encontrá-lo em Rohan juntamente com Gimli e Legolas na perseguição aos Orcs que seqüestraram Merry e Pippin, chama-o *Wingfoot* (Pé-de-Vento), pelo fato de estar fazendo toda a perseguição a pé em grande velocidade. Também foi conhecido por outros nomes, como *Thorangil* (Águia da Estrela) e *Elessar* (Pedra Élfica), cada um fazendo referência a uma característica de sua personalidade ou a um fato de sua vida. Além disso, há os títulos e modos de tratamento, utilizados para destacar sua descendência nobre, como *Lord Aragorn* e *Aragorn son of Arathorn*. As duas últimas formas passam a ser muito utilizadas a partir do momento em que ele decide abandonar o exílio e assumir sua verdadeira identidade. No Apêndice A, no qual é narrada a história de sua infância e de sua vida com Arwen, desde seu primeiro encontro com ela até sua morte como rei, ele recebe de Elrond o nome de *Estel* (Esperança), que usa para esconder sua identidade.

Gandalf também é conhecido por diversos nomes diferentes, reveladores de suas características, tais como *Gandalf Greyhame* (Gandalf Capa-Cinzenta), *Gandalf the Grey* (Gandalf, o Cinzento), *Grey Pilgrim* (Peregrino Cinzento) e *Mithandril*

---

<sup>107</sup> Ver LOTR, Apêndice F.

(Peregrino Cinzento em Sindarin), todos relacionados à sua posição na hierarquia dos Istari (abaixo de Saruman, o Branco). Após seu retorno da morte e a confirmação da traição de Saruman, passa a ser *Gandalf the White* (Gandalf, o Branco), porque se torna o primeiro na hierarquia. Outros nomes são *Tharkûn*, entre os Anões, *Olórin*, no Oeste, e *Incánus*, no Sul.

Entre as mulheres, Arwen, a Princesa dos Elfos, é chamada de *Undómiel* ou *Evenstar* (Estrela Vespertina), pois assim é considerada por seu povo. Galadriel, fora de Lothlórien, é conhecida principalmente como *Lady of Lórien* (Senhora de Lórien), *Lady of the (Golden) Wood* (Senhora da Floresta Dourada), nomes que lhe conferem uma aura mística, muitas vezes, de feiticeira. Éowyn, por causa de suas características físicas, é chamada por Faramir de *White Lady of Rohan* (Senhora Branca de Rohan).

Da mesma maneira, as designações das raças e dos diferentes grupos dentro de cada uma delas carregam sempre um significado relacionado às suas características. Um caso bastante flagrante é o dos Hobbits, chamados de *Halflings* pelos Homens, *Periannath* (que é o mesmo em Sindarin) pelos Elfos, por causa de seu tamanho ou *Holbytla* (habitantes de tocas), pelos Homens de Rohan. Também os Homens são diferenciados por suas designações, que serão causa de admiração, espanto, desprezo, reverência, dependendo do grupo que denominam, destacamos aqui somente alguns, como *Men of Bree, of Gondor, of Númenor, of Westernesse* (do Ponente), *Easterlings* (Orientais), *Rohirrim* (de Rohan), *Wild Men* (Homens Selvagens).

### ☞ A Terra-média em verso – poemas e canções<sup>108</sup>

A caracterização dos personagens via linguagem pode ser igualmente verificada nos poemas e canções utilizadas por eles. Elas refletem a cultura de cada povo, às vezes sendo variações sobre o mesmo tema que demonstram conhecimento e compreensão diferenciada do mesmo fato ou fenômeno, expressos por alguns com palavras ou rimas simples, por outros com palavras antigas e reverentes, por outros

---

<sup>108</sup> Não é nossa intenção fazer uma análise das técnicas de composição das poesias e canções, mas apenas observar como sua linguagem reflete as características dos personagens a que estão relacionadas.

ainda com fórmulas e enigmas misteriosos. Elas denotam alegria, ingenuidade, nostalgia, tristeza, esperança, amor, força, orgulho, sabedoria e tradição; história, memória, futuro, seguindo uma tradição da poesia antiga, na qual o caráter da linguagem era metaforizado, ou seja, o tom da poesia se adequava ao assunto<sup>109</sup>.

Mary Quella Kelly, no artigo "The Poetry of Fantasy: Verse in *The Lord of the Rings*" (1976d), observa que na narrativa a poesia é utilizada para expandir, enfatizar e enriquecer a prosa. Diferentemente de seu uso no mundo primário, ela é parte mais natural e freqüente do discurso dos personagens, denotando as idiossincrasias de cada povo.

A poesia dos Hobbits, assim como sua linguagem cotidiana, é casual e prosaica, com rimas e temas simples e toques de humor.

*Sing hey! For the bath at close of day  
that washes the weary mud away!  
A loon is he that will not sing:  
O! Water Hot is a noble thing!*

*O! Sweet is the sound of falling rain,  
and the brook that leaps from hill to plain;  
but better than rain or rippling streams  
is Water Hot that smokes and steams.*

*O! Water cold we may pour at need  
down a thirsty throat and be glad indeed;  
but better is Beer, if drink we lack,  
and Water Hot poured down the back.*

*O! Water is fair that leaps on high  
in a fountain white beneath the sky;  
but never did fountain sound so sweet  
as splashing Hot Water with my feet!*

(LOTR, B1, C5, p. 99)

Os versos escritos por Bilbo, bem como os recitados por Frodo, entretanto, vão além da habitual casualidade dos Hobbits, refletindo as experiências dos dois.

---

<sup>109</sup> PREDEBON, 2006.

Bilbo, ao deixar o Condado:

*The Road goes ever on and on  
Down from the door where it began.  
Now far ahead the Road has gone,  
And I must follow, if I can,  
Pursuing it with eager feet,  
Until it joins some larger way  
Where many paths and errands meet.  
And whither then? I cannot say.*

(LOTR, B1, C1, p. 35)

Frodo, na passagem pela Floresta Velha:

*O! Wanderers in the shadowed land  
despair not! For though dark they stand,  
all woods there be must end at last,  
and see the open sun go past:  
the setting sun, the rising sun,  
the day's end, or the day begun,  
For east or west all woods must fail [...]*

(LOTR, B1, C6, p. 110)

Entre os Homens, a poesia e as canções também operam como demonstrativos da diversidade cultural e social, revelando em seus versos os valores de cada sociedade.

Aragorn, como descendente direto dos Homens de Númenor, recita versos da tradição, com uma nostalgia similar à dos Elfos.

Aragorn, cantando a história de Beren e Lúthien [extrato]:

*The leaves were long, the grass was green,  
The hemlock-umbels tall and fair,  
And in the glade a light was seen  
Of stars in shadow shimmering.  
Tinúviel was dancing there  
To music of a pipe unseen,  
And light of stars was in her hair,  
And in her raiment glimmering. [...]*

(LOTR, B1, C11, p. 187)

Assim como Aragorn, os Homens de Gondor descendem dos númenorianos, apesar de pertencerem a uma linhagem mais diluída. No entanto, suas poesias e canções ainda contêm o substrato da tradição antiga, mesmo que suas palavras sejam misteriosas e enigmáticas, como no sonho de Faramir e nos versos populares sobre o poder de cura do Rei.

Sonho de Faramir:

*Seek for the Sword that was broken:  
In Imladris it dwells;  
There shall be counsels taken  
Stronger than Morgul-spells.  
There shall be shown a token  
That Doom is near at hand,  
For Isildur's Bane shall waken,  
And the Halfling forth shall stand.*

(LOTR, B2, C2, p. 240)

Versos populares recitados pelo mestre-de-ervas nas Casas de Cura:

*When the black breath blows  
and death's shadow grows  
and all lights pass,  
come athelas! Come athelas!  
Life to the dying  
In the king's hand lying!*

(LOTR, B5, C8, p. 847)

A poesia e as canções de Rohan expressam o espírito dos Rohirrim<sup>110</sup>, sempre trazendo a coragem, a guerra e os cavalos como elementos fundamentais.

Théoden, chamando seus homens às armas:

*Arise now, arise, Riders of Théoden!  
Dire deeds awake, dark is it eastward.  
Let horse be bridled, horn be sounded!  
Forth Eorlingas!*

(LOTR, B3, C6, p. 506)

---

<sup>110</sup> A poesia de Rohan é a mais discutida entre os críticos da obra de Tolkien, justamente por ser a que apresenta mais claramente suas fontes no mundo primário, sendo fundamentada na poesia anglo-saxã (cf. bibliografia, p. 209, nota 1).

Canção no funeral de Théoden:

*Out of doubt, out of dark, to the day's rising  
he rode singing in the sun, sword unsheathing.  
Hope he rekindled, and in hope ended;  
over death, over dread, over doom lifted  
out of loss, out of life, unto long glory.*

(LOTR, B6, C6, p. 954)

Os Elfos são amantes da poesia por natureza. Toda sua memória é traduzida em versos e canções, sempre imbuídos de uma nostalgia profunda do que foi e do que pode vir a ser, com reverência profunda por sua história e seus mitos, numa linguagem melódica e fluida.

História de Eärendil, cantada em Rivendell [extrato]: reverência ao mito:

*Eärendil was a mariner  
that tarried in Arvernien;  
he built a boat of timber felled  
in Nimbrenthil to journey in;  
her sails he wove of silver fair,  
of silver were her lanterns made,  
her prow was fashioned like a swan,  
and light upon her banners laid. [...]*

(LOTR, B2, C2, p. 226)

História de Nimrodel, cantada por Legolas em Língua Comum, como tradução de uma língua élfica [extrato]: "legendário" dos Elfos:

*An Elven-maid there was of old,  
A shining star by day:  
Her mantle white was hemmed with gold,  
Her shoes of silver-grey.*

*A star was bound upon her brows,  
A light was on her hair  
As sun upon the golden boughs  
In Lórien the fair. [...]*

(LOTR, B2, C6, p. 330)

Canção de despedida de Galadriel quando a Sociedade parte de Lórien; cantada em élfico e interpretada em prosa por Frodo muito tempo depois, fala de "coisas pouco conhecidas na Terra-média" [extrato]: nostalgia do passado:

*Ai! Laurië lantar lassí súrinen,  
Yéni únótimë ve rámar aldaron!  
Yéni ve lintë yuldar avánier  
mí oromardí lisse-miruvóreva.  
Andúnë pella, Vardo tellumar  
nu luini yassen tintilar i eleni  
ómaryo airetári-lírinen. [...]*

(LOTR, B2, C8, p. 368)

Canção de Legolas sobre seu desejo de seguir para o reino abençoado, despertado ao ver o mar: nostalgia do desconhecido:

*To the Sea, to the Sea! The white gulls are crying,  
The wind is blowing, and the white foam is flying.  
West, west away, the round sun is falling.  
Grey ship, grey ship, do you hear them calling,  
The voices of my people that have gone before me?  
I will leave, I will leave the woods that bore me;  
For our days are ending and our years failing.  
I will pass the wide waters lonely sailing.  
Long are the waves on the Last Shore falling,  
Sweet are the voices in the Lost Isle calling,  
In Eressëa, in Elvenhome that no man can discover,  
Where the leaves fall not: land of my people for ever!*

(LOTR, B6, C4, p. 935)

O único exemplo de poesia dos Anões, são os versos entoados por Gimli em Moria. O ritmo da linguagem é duro e marcado, refletindo o gosto desse povo pelo trabalho de mineração.

[extrato]

*[...]  
The hammer and the anvil smote,  
There chisel clove, and graver wrote;  
There forged was blade, and bound was hilt;  
The delver mined, the mason built.  
There beryl, pearl, and opal pale,  
And metal wrought like fishes' mail,  
Buckler and corslet, axe and sword,  
And shining spears were laid in hoard. [...]*

(LOTR, B2, C4, p. 308)

Gandalf usa o verso em forma de enigmas e rimas da tradição, repetidas como conselhos, exortações ou esclarecimentos de fenômenos aparentemente inexplicáveis. Ele se adapta a todos os tipos de linguagem da Terra-média, entretanto a maioria de seus versos tem um tom solene, devido às situações em que são utilizados e aos assuntos a que se referem, e seu conteúdo é geralmente obscuro e enigmático, remetendo ao passado e ligando-o ao presente e ao futuro.

Enigma sobre Aragorn:

*All that is gold does not glitter,  
Not all those who wander are lost;  
The old that is strong does not wither,  
Deep roots are not reached by the frost.  
From the ashes a fire shall be woken.  
A light from the shadows shall spring;  
Renewed shall be blade that was broken,  
The crownless again shall be king.*  
(LOTR, B1, C10, p. 167)

Rimas da tradição sobre os Huorns (a Floresta Caminhante):

*Ere iron was found or tree was hewn,  
When young was mountain under moon;  
Ere ring was made, or wrought was woe,  
It walked the forests long ago.*  
(LOTR, B3, C8, p. 531)

Canção sobre os Palantíri (Gandalf adivinha que Denethor possui um Palantir em Minas Tirith):

*Tall ships and tall kings  
Three times three,  
What brought they from the foundered land  
Over the flowing sea?  
Seven stars and seven stones  
And one white tree.*  
(LOTR, B3, C11, p. 583)

Os versos são parte natural do discurso de Tom Bombadil, que intercala canções em sua fala corriqueira. Assim como todo o resto de sua linguagem, são aparentemente sem sentido, todavia, há momentos em que são utilizados para exortações e encantamentos, assumindo um tom sério, demonstrando a força, a

profundidade e o poder dessa criatura tão antiga quanto o mundo. Suas canções casuais apresentam rimas simples, convidando a celebrar a vida, a alegria, a natureza e espantando o medo. Já seus encantamentos e exortações, também em forma de canção, mostram uma alteração na linguagem, com rimas, frases e vocabulário mais elaborados e o uso de verbos no imperativo.

*Hey! Come derry dol! Hop along, my hearties!  
Hobbits! Ponies all! We are fond of parties.  
Now let the fun begin! Let us sing together!*

(LOTR, B1, C6, p. 119)

Tom ordena que mortos dos Barrow-downs libertem os Hobbits:

*Get out, you old Wight! Vanish in the sunlight!  
Shrivel like the cold mist, like the winds go wailing,  
Out into the barren lands far beyond the mountains!  
Come never here again! Leave your barrow empty!  
Lost and forgotten be, darker than the darkness,  
Where gates stand for ever shut, till the world is mended.*

(LOTR, B1, C8, p. 139)

Tom liberta Sam, Merry e Pippin, que entraram em estado de morte sob encantamento dos mortos:

*Wake now my merry lads! Wake and hear me calling!  
Warm now be heart and limb! The cold stone is fallen;  
Dark door is standing wide; dead hand is broken.  
Night under Night is flown, and the Gate is open!*

(LOTR, B1, C8, p. 140)

Os Ents, como os Elfos, também têm sua memória gravada em verso, como na lista dos seres conhecidos, que Treebeard recita quando encontra os Hobbits, e da qual os últimos não constam; são versos curtos que constituem um truque mnemônico. Já na marcha para Isengard, os versos de exortação apresentam frases longas e repetições, misturam palavras de sua própria língua, e seu ritmo reflete a filosofia de sua linguagem (lenta e longa) e o peso dos passos dos gigantes.

Lista das criaturas da Terra-média:

*Learn now the lore of Living Creatures!*

*First name the four, the free peoples:*

*Eldest of all, the elf-children;*

*Dwarf the delver, dark are his houses;*

*Ent the earthborn, old as mountains;*

*Man the mortal, master of horses:*

*Beaver the builder, buck the leaper,*

*Bear bee-hunter, boar the fighter;*

*Hound is hungry, hare is fearful...*

*Eagle in eyrie, ox in pasture,*

*Hart horn-crownéd; hawk is swiftest,*

*Swan the whitest, serpent coldest...*

(LOTR, B3, C4, p. 453)

A marcha para Isengard:

*We come, we come with roll of drum: ta-runda runda  
runda rom!*

*We come, we come with horn and drum: ta-rūna rūna  
rūna rom!*

*To Isengard! Though Isengard be ringed and barred with doors  
of stone;*

*To Isengard be strong and hard, as cold as stone and bare  
as bone,*

*We go, we go, we go to war, to hew the stone and break the door;  
For bole and bough are burning now, the furnace roars – we go  
to war!*

*To land of gloom with tramp of doom, with roll of drum, we come, we  
come;*

*To Isengard with doom we come!*

*With doom we come, with doom we come!*

(LOTR, B3, C4, p. 473-474)

Nesse mundo em que o verso se mistura sem estranhamento à linguagem cotidiana, até mesmo Gollum tem sua canção. Seus versos curtos têm uma aparência simples, porém são extremamente dúbios, refletindo sua personalidade esquizofrênica e a incerteza de suas intenções.

*The cold hard lands  
They bites our hands,  
they gnaws our feet.  
The rocks and stones  
are like old bones  
all bare of meat.  
But stream and pool  
is wet and cool:  
so nice for feet!  
And now we wish —*

*Alive without breath;  
as cold as death;  
never thirsting, ever drinking;  
clad in mail, never clinking.  
Drowns on dry land,  
thinks an island  
is a mountain;  
thinks a fountain  
is a puff of air.  
So sleek, so fair!  
What a joy to meet!  
We only wish  
to catch a fish,  
so juicy-sweet!*

(LOTR, B4, C2, p. 606; 607)

### ☞ A visão do outro

Como já demonstrado anteriormente, a Terra-média é o lugar da tradução por excelência<sup>111</sup>. Por isso mesmo, a visão que se tem da linguagem do outro é fundamental. É a partir dessa visão que a tradução se transforma em instrumento de compreensão do e comunicação com o outro.

Em vários momentos a narrativa nos mostra através de comentários a maneira como os personagens ouvem as línguas dos outros, e utilizam isso como uma forma de percepção de seu caráter. Isso ocorre tanto quando existe o entendimento da outra língua, que permite a compreensão e a comunicação imediatas, quanto quando ela é desconhecida, o que leva a inferências.

Vejamos alguns exemplos.

---

<sup>111</sup> Cf. 3.3, p. 119

O porteiro de Bree comenta o sotaque dos Hobbits:

'Hobbits! Four hobbits! And what's more, **out of the Shire by their talk,**' [...] (LOTR, B1, C9, p. 148) [grifo nosso]

Frodo observa diferenças entre línguas élficas:

[...] Frodo could understand little of what was said, **for the speech that the Silvan folk east of the mountains used among themselves was unlike that of the West.** [...] (LOTR, B2, C6, p. 333) [grifo nosso]

Impressões de Pippin ao ouvir as discussões entre os Orcs:

[...] One of the Orcs sitting near laughed and said something to a companion **in their abominable tongue.** [...]

[...] and though orc-speech **sounded at all times full of hate and anger,** [...]

To Pippin's surprise he found that much of the talk was intelligible; many of the Orcs were using ordinary language. **Apparently the members of two or three quite different tribes were present, and they could not understand one another's orc-speech.** [...] (LOTR, B3, C3, p. 435) [grifo nosso]

Impressão de Merry e Pippin sobre a língua dos Ents:

[...] Merry e Pippin caught no proper words: **it sounded like boom, boom, rumboom, boorar, boom boom, dohrar boom.** [...] (LOTR, B3, C4, p. 468) [grifo nosso]

Comentário de Legolas sobre a língua de Rohan:

'That, I guess, is the language of the Rohirrim,' said Legolas; 'for **it is like to this land itself; rich and rolling in part, and else hard and stern as the mountains.**' [...] (LOTR, B3, C6, p. 496) [grifo nosso]

Impressão de Merry sobre a língua de Rohan:

[...] Merry had ridden by himself just behind the king, saying nothing, and trying to understand the **slow sonorous speech of Rohan** that he heard the men behind him using. It was a language in which **there seemed to be many words that he knew, though spoken more richly and strongly than in the Shire,** yet he could not piece the words together. At times some Rider would lift up his clear voice in stirring song, and **Merry felt his heart leap, though he did not know what it was about.** (LOTR, B5, C3, p. 775) [grifo nosso]

Sensação causada pela invocação do Capitão Negro dos Nazgûl no cerco a Gondor:

Then the Black Captain rose in his stirrups and cried aloud in a dreadful voice, **speaking in some forgotten tongue words of power and terror to rend both heart and stone.** (LOTR, B5, C4, p. 810) [grifo nosso]

Impressão de Merry sobre a língua dos Woses (Homens Selvagens):

The captains came; and then out of the trees crept warily other púkel-shapes so like old Ghân that Merry could hardly tell them apart. They spoke to Ghân in **a strange throaty language.** (LOTR, B5, C6, p. 816) [grifo nosso]

Uma outra maneira de apresentação da visão do outro pela linguagem se dá também através do verso, quando um povo canta sobre o outro ou traduz a canção do outro.

Treebeard canta para Merry e Pippin uma canção feita pelos Elfos sobre os Ents e as Entesposas [extrato]:

ENT. *When Spring unfolds the beechen leaf, and sap is in the bough;  
When light is on the wild-wood stream, and wind is on the brow;  
When stride is long, and breath is deep, and keen the  
mountain-air,*

ENTWIFE. *Come back to me! Come back to me, and say my land is fair!  
When Spring is come to garth and field, and corn is in the blade;  
When blossom like a shining snow is on the orchard laid;  
When shower and Sun upon the Earth with fragrance fill the  
air,  
I'll linger here, and will not come, because my land is fair. [...]*

Treebeard ended his song. 'That is how it goes,' he said. '**It is Elvish, of course: lighthearted, quickworded, and soon over. I daresay it is fair enough.** But the Ents could say more on their side, if they had time! [...]' (LOTR, B3, C4, p. 466) [grifo nosso]

- Vale notar que aqui também se apresenta a visão de Treebeard sobre os Elfos através das observações sobre sua linguagem, e de como ele compara a linguagem dos Elfos com a dos Ents.

Aragorn, traduzindo uma canção dos Rohirrim:

'It runs thus in the Common Speech,' said Aragorn, 'as near as I can make it.

*Where now the horse and the rider? Where is the horn that was blowing?  
Where is the helm and the hauberk, and the bright hair flowing?  
Where is the hand on the harpstring, and the red fire glowing?  
Where is the spring and the harvest and the tall corn growing?  
They have passed like rain on the mountain, like a wind in the meadow;  
The days have gone down in the West behind the hills into shadow.  
Who shall gather the smoke of the dead wood burning,  
Or behold the flowing years from the Sea returning?*  
(LOTR, B1, C6, p. 497)

Através das observações apresentadas podemos constatar na prática o que Tolkien queria dizer com criar um mundo para as línguas inventadas. Não se tratava de conceber uma narrativa na qual personagens fora da realidade cotidiana utilizassem palavras estranhas, mas de criar um mecanismo no qual a língua fosse ao mesmo tempo a mola motora e a interligação entre cada engrenagem. A língua criadora de sentido e reveladora do mundo, sem a qual, parodiando Treebeard, as criaturas são apenas como árvores. E é exatamente nas palavras de Treebeard – tão antigo quanto as montanhas, assim como as estórias são tão antigas quanto a língua e a mente<sup>112</sup> – que Tolkien coloca a importância da língua, da palavra, da linguagem como despertar para a vida, e sua falta, como uma doença a ser curada.

'[...] Elves began it, of course, **waking trees up and teaching them to speak** and learning their tree-talk. [...]

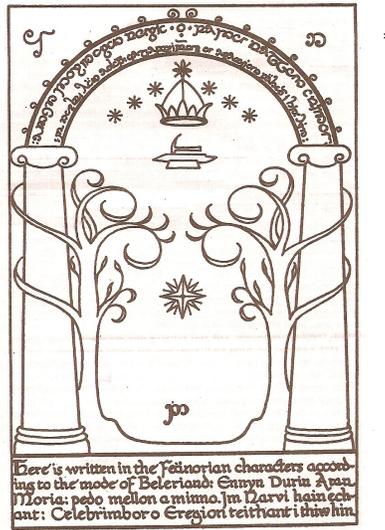
'[...] it was the Elves that cured us **of dumbness** long ago, and **that was a great gift that cannot be forgotten**, [...]

(LOTR, B3, C4, p. 457; 461) [grifo nosso]

---

<sup>112</sup> OFS, p. 17, paráfrase nossa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



"Speak, friend, and enter."<sup>113</sup>

"Diga, *amigo*, e entre". Uma palavra, uma porta que se abre.

Foi essa a perspectiva escolhida neste trabalho para a abordagem de *O Senhor dos Anéis*: a observação do uso da linguagem como princípio criativo da narrativa; a palavra como salvo-conduto para a fantasia tolkieniana.

Como acadêmico e escritor, Tolkien foi um defensor do conceito de que "a filologia [ou seja, a língua] é a base das letras" e de que "a literatura seja, talvez, a maior operação ou função da linguagem, não deixando, entretanto, de ser linguagem"<sup>114</sup>. Como filólogo, ele agregou a literatura a seus estudos lingüísticos e seus trabalhos acadêmicos em aulas, ensaios, palestras, prefácios e traduções concentrados na literatura antiga anglo-saxã, na mitologia (especialmente a nórdica) e na fantasia. Como homem, ele foi um apaixonado nato pela língua e suas reverberações na literatura. Para ele a palavra era o princípio ativo da estória.

Ele possuía um conhecimento profundo da estrutura e da história das línguas (e da provável História por trás delas), o qual lhe permitiu inventar línguas concretas

\* Figura 6 – Fonte: LOTR, B2, C4, p. 298

<sup>113</sup> LOTR, B2, C4, p. 297

<sup>114</sup> VA, p. 225; 233; tradução nossa.

com uma estrutura consistente e, posteriormente, especular sobre a história possível por trás dessas línguas na forma de ficção. Sua obra ficcional é fundamentada na manipulação da linguagem, de modo a criar um universo imaginário a partir da reorganização lingüística dos elementos do cotidiano, aliada a elementos pertencentes à construção do mito.

Unindo linguagem, fantasia e mito, Tolkien cria um mundo secundário que consegue se sustentar no limiar do imaginário e do real. Sua fantasia mitológica, apartada suficientemente no tempo e no espaço para permitir o surgimento – e sustentação – da dúvida, revela um mundo que poderia ter sido parte do passado da humanidade.

Não obstante, ele não se limita a apenas contar uma estória. Para envolver a narrativa e corroborar a sensação de plausibilidade e historicidade, ele utiliza uma outra operação lingüística, a tradução. No caso, uma tradução igualmente fictícia. Colocando uma ficção dentro de outra ficção, Tolkien cria o personagem do "tradutor", que conduz o leitor do mundo primário ao mundo secundário.

A tradução fictícia é uma espécie de antecâmara, passagem obrigatória para se chegar ao espaço da narrativa. Ela é fundamental para se atingir o objetivo de criar um mundo secundário que, apesar de indubitavelmente fictício, se apresenta absolutamente plausível. Sem ela, a estória da saga do Anel seria apenas mais uma narrativa fantástica, pois toda a virtualidade histórica se perderia. Ela é responsável pela narrativa tal qual se apresenta. Se não tivesse sido assim concebido, *O Senhor dos Anéis* seria outra estória.

Desde esse ponto de vista, a narrativa de *O Senhor dos Anéis* é a somatória de duas operações fundamentais: a manipulação lingüística, que dá forma ao mundo secundário, e a tradução fictícia, que o aproxima da fronteira do mundo primário. Se a primeira é seu princípio ativo, a segunda é seu princípio criativo.

Que *O Senhor dos Anéis* é uma obra fundamentalmente lingüística não é novidade. Há meio século de escritos sobre o assunto, e o próprio autor explicitava essa característica mesmo durante o processo de composição da obra. O fato de ter sido concebida como uma tradução tampouco passou despercebido. No entanto, entre

os diversos estudos consultados não foi encontrado nenhum que tenha se concentrado na observação desse fato.

Ao eleger esse ponto como fundamento da abordagem da obra, o objetivo foi observá-la, talvez não sob uma nova luz, mas sob um novo foco de iluminação, e oferecer uma contribuição para os estudos da obra de Tolkien, bem como para os da tradução fictícia.

Encerro, assim, com um comentário do próprio Tolkien quando da publicação do primeiro volume de *O Senhor dos Anéis*, em 1954<sup>115</sup>:

*"I have exposed my heart to be shot at."*

---

<sup>115</sup> LETTERS, 142, p. 172

*"Só não existe o que não pode ser imaginado."*

*(Murilo Mendes)*

## BIBLIOGRAFIA

📖 A bibliografia engloba todas as obras que contribuíram para esta pesquisa, tanto como material efetivamente utilizado, ou usado somente como apoio, citadas ou não ao longo do trabalho, bem como referências a outras obras de interesse para quem desejar saber mais acerca da criação e das fontes de Tolkien.

### 1. Obras de J. R. R. Tolkien

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; The Two Towers, The Return of the King*. London: Harper Collins, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis*. Trad. Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. Revisão técnica e consultoria Ronald Kyrmse. 1 ed. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *The Silmarillion*. TOLKIEN, Christopher (Ed.). London: Harper Collins, 1999a.

\_\_\_\_\_. *O Silmarillion*. TOLKIEN, Christopher (Org.). Trad. Waldéa Barcellos. 1 ed. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

\_\_\_\_\_. *O Hobbit*. Trad. Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. Revisão técnica e consultoria Ronald Kyrmse. 2 ed. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Smith of Wootton Major. In: TOLKIEN, J. R. R. *Smith of Wootton Major – Farmer Giles of Ham*. New York: Ballantine Books, 1995a, p. 7-59.

\_\_\_\_\_. Farmer Giles of Ham. In: TOLKIEN, J. R. R. *Smith of Wootton Major – Farmer Giles of Ham*. New York: Ballantine Books, 1995b, p. 61-156.

\_\_\_\_\_. Mythopoeia. In: TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001c, p. 85-90.

\_\_\_\_\_. Leaf by Niggle. In: TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001d, p. 93-118.

\_\_\_\_\_. Guide to the Names in *The Lord of the Rings*. In: LODBELL, Jared (Ed.). *A Tolkien Compass*. New York: Ballantine Books, 1980, p. 168-216.

\_\_\_\_\_. On Fairy-Stories. In: TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001b, p. 3-81.

\_\_\_\_\_. On Translating Beowulf. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997a, p. 49-71.

\_\_\_\_\_. A Secret Vice. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997b, p. 198-223.

\_\_\_\_\_. English and Welsh. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997c, p. 162-197.

\_\_\_\_\_. Valedictory Address to the University of Oxford. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997d, p. 224-240.

\_\_\_\_\_. Sir Gawain and the Green Knight. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997e, p. 72-108.

\_\_\_\_\_. Beowulf: The Monsters and the Critics. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 1997f, p. 5-48.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeo* – Translated by J. R. R. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1980, p. 1-21.

\_\_\_\_\_. *The Letters of J. R. R. Tolkien*. CARPENTER, Humphrey (Ed.). London: Harper Collins, 1995c.

## 2. Obras sobre J. R. R. Tolkien<sup>1</sup>

- **Obras impressas**

BEATIE, Bruce A. Folk Tale, Fiction and Saga in J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*. In: MANKATO STATE COLLEGE STUDIES. Mankato Studies in English, no. 2: Tolkien Papers. Mankato: Mankato State College, v. II, no. 1, February, 1967. Ten Papers Prepared for the Tolkien Festival at Mankato State College, October 28 and 29, 1966a, p 1-17.

---

<sup>1</sup> Mencionamos somente os textos das obras que foram de interesse direto para esta pesquisa, porém elas oferecem estudos sobre outros aspectos da obra tolkieniana. Uma lista bastante extensa de trabalhos sobre a obra de Tolkien também pode ser encontrada na página da Tolkien Society, [www.tolkiensociety.org](http://www.tolkiensociety.org).

BISENIIEKS, Dainis. Reading and Misreading Tolkien. In: MANKATO STATE COLLEGE STUDIES. Mankato Studies in English, no. 2: Tolkien Papers. Mankato: Mankato State College, v. II, no. 1, February, 1967. Ten Papers Prepared for the Tolkien Festival at Mankato State College, October 28 and 29, 1966b, p. 98-100.

CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien: a Biography*. London: Harper Collins, 1995.

CARTER, Lin. *O Senhor dos Anéis: o mundo de Tolkien*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COLBERT, David. *O mundo mágico de O Senhor dos Anéis: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

DAY, David. *O mundo de Tolkien: fontes mitológicas de O Senhor dos Anéis*. Trad. Melissa Kassner. São Paulo: Arxjovem, 2004.

DURIEZ, Colin. *O dom da amizade: Tolkien e C. S. Lewis*. Trad. Ronald Kyrmse. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FAUSKANGER, Helge Kåre. *Curso de Quenya: a mais bela língua dos elfos*. Trad. Gabriel O. Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2004.

FONSTAD, Karen Wynn. *O atlas da Terra-média*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOSTER, Robert. *The Complete Guide to Middle-earth: an A-Z Guide to the Names, Places and Events in the Fantasy World of J. R. R. Tolkien*. London: Harper Collins, 1993.

GASQUE, Thomas J. Tolkien: The Monsters and the Critters. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976a, p. 151-163.

HILLEGAS, Mark R. (Ed.). *Shadows of Imagination: the Fantasies of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Charles Williams*. [S.l.]: Southern Illinois University Press, 1979, p 59-110.

ISAACS, Neil D. On the Possibilities of Writing Tolkien Criticism. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976b, p. 1-11.

JOHNSTON, George Burke. The Poetry in *The Lord of the Rings*. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976c, p. 63-75.

KELLY, Mary Quella. The Poetry of Fantasy: Verse in *The Lord of the Rings*. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976d, p. 170-200.

KOCHER, Paul H. *Master of Middle Earth: the Fiction of J. R. R. Tolkien*. New York: Del Rey – Ballantine Books, 1977.

KREEFT, Peter. Afterword: The Wonder of *The Silmarillion*. In: HILLEGAS, Mark R. (Ed.). *Shadows of Imagination: the Fantasies of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Charles Williams*. [S.l.]: Southern Illinois University Press, 1979, p. 161-178.

KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEWIS, C. S. The Dethronement of Power. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976e, p. 12-16.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. *O narrar ritualístico: (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)*. São Paulo, 1997. 375 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis e Tolkien: O poder mágico da palavra*. São Paulo: Arte e Ciência; Devir, 2004.

MILLER, David M. Narrative Pattern in *The Fellowship of the Ring*. In: LODBELL, Jared (Ed.). *A Tolkien Compass*. 2 ed. Chicago: Open Court, 2003a, p. 93-103.

RAFFEL, Burton. *The Lord of the Rings as Literature*. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976f, p. 218-246.

REILLY, Robert J. Tolkien and the Fairy Story. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976g, p. 128-150.

SCHEPS, Walter. The Fairy-tale Morality of *The Lord of the Rings*. In: LODBELL, Jared (Ed.). *A Tolkien Compass*. 2 ed. Chicago: Open Court, 2003c, p. 41-53.

SHIPPEY, Tom. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. [S.l.]: Houghton Mifflin Company, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Road to Middle Earth: How J. R. R. Tolkien Created a New Mythology*. Revised and expanded edition. [S.l.]: Harper Collins, 2005.

TINKLER, John. Old English in Rohan. In: ISAACS, Neil D.; ZIMBARDO, Rose A. (Ed.). *Tolkien and the Critics: Essays on J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976h, p. 164-169.

WEST, Richard C. The Interlace Structure of *The Lord of the Rings*. In: LODBELL, Jared (Ed.). *A Tolkien Compass*. 2 ed. Chicago: Open Court, 2003b, p. 75-91.

- **Texto eletrônico<sup>2</sup>**

FAUSKANGER, Helge Kåre. How many languages did J. R. R. Tolkien make?; Animalic: Crude in Extreme; Nevbosh: New Nonsense; Naffarin: at Least We Know that 'Vrú' Means Ever; Valarin: Like the Glitter of Swords; Primitive Elvish: Where It All Began; Ikorin: a Lost Tongue?; Doriathrin: the Mothertongue of Lúthien; Telerin: the Language of the Sea Elves; Nandorin: the Green-elven Tongue; Avarin: All Six Words; Quenya: the Ancient Tongue; Sindarin: the Noble Tongue; Old Sindarin: Between Primitive Elvish and Grey-elven; Adûnaic: the Vernacular of Númenor; Westron: the Common Speech; Various Mannish Tongues: the Sadness of Mortal Men?; Khuzdul: the Secret Tongue of the Dwarves; Entish: Say Nothing that Isn't Worth Saying; Orkish and the Black Speech: base language for base purposes. In: *Ardalambion*. Disponível em: <[www.uib.no/people/hnohf/index.html](http://www.uib.no/people/hnohf/index.html)> Acesso em: 09 abr. 2007.

- **Documentários**

J. R. R. TOLKIEN: Master of the Rings: o guia definitivo do mundo dos anéis. ©2001 Cromwell Productions; 2002 Eagle Rock Entertainment Ltd. Manaus: ST2, 2003. DVD (aprox. 119 min.), sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Legendado. Inglês/Português/Espanhol.

A INFLUÊNCIA do anel: Um livro. Um anel. Um mundo. Planet BB Entertainment; Theonering.net. Narração: Dominic Monaghan. © Sony Pictures Home Entertainment Inc. Manaus: Videolar, 2006. DVD (aprox. 97 min.), sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Legendado. Inglês/Português/Espanhol/Francês/Chinês/Coreano/ Tailandês. Menus interativos. Português/Inglês/Espanhol.

O SENHOR dos anéis: o retorno do rei. National Geographic. Série Beyond the Movie. Narração: John Rhys-Davies. New Line Cinema. Manaus: Play Arte Home Video; Videolar, 2003. DVD (aprox. 52 min.), sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Legendado. Inglês/Português.

---

<sup>2</sup> As datas de acesso aos textos eletrônicos consideram o último acesso para verificação se ainda permanecem ativos na rede.

GRANDES nomes. *J. R. R. Tolkien*, [S.l.]: GNT, [200-]. Programa de TV.

THE LORD of the Rings: The Fellowship of the Ring. Special Extended DVD Edition. The Appendices Part One: From Book to Vision. Direção de Peter Jackson. © New Line Home Entertainment, Inc. United States: New Line Home Entertainment, Inc., 2002. DVD, sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Sem legenda.

THE LORD of the Rings: The Two Towers. Special Extended DVD Edition. The Appendices Part Three: The Journey Continues.... Direção de Peter Jackson. © New Line Home Entertainment, Inc. United States: New Line Home Entertainment, Inc., 2003. DVD, sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Legendado. Inglês/Espanhol.

THE LORD of the Rings: The Return of the King. Special Extended DVD Edition. The Appendices Part Five: The War of the Ring. Direção de Peter Jackson. © New Line Home Entertainment, Inc. United States: New Line Home Entertainment, Inc., 2004. DVD, sonoro, digital, colorido. Original. Inglês. Legendado. Inglês/Espanhol.

### **3. Fundamentação teórica: Tradução**

- **Obras impressas**

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm 5.1*, São Paulo: CITRAT-FFLCH/USP, 1998, p. 99-128.

BASSNETT, Susan. When is a Translation not a Translation? In: BASSNETT, Susan; LEFÉVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. [S.l.]: Multilingual Matters Ltd., 1998, p. 25-40 (Topics in Translation, 11).

BATT, Catherine. Mallory's Questing Beast and the Implications of Author as Translator. In: *The Medieval Translator: The Theory and Practice of Translation in the Middle-Ages*. ELLIS, Roger (Ed.). Cambridge: D. S. Brewer, 1987, p. 143-166.

BORGES, Jorge Luis. The Translators of the Thousand and One Nights. Trad. Esther Allen. In: *The Translation Studies Reader*. VENUTI, Lawrence (Ed.). [S.l.]: Routledge, 2000, c. 3, p. 35.

FILGUEIRAS, Lillian Virginia DePaula. *A invenção do original via tradução, pseudotradução e auto-tradução*. São Paulo, 2002, 167 f. Trabalho de Qualificação para Doutorado (Língua e Literatura em Língua Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 63-72.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990 (Temas, Estudos Literários, 22).

RAMBELLI, Paolo. Pseudotranslations, Authorship and Novelists in Eighteenth-Century Italy. In: *Translating Others*. HERMANS, Theo (Ed.). [S.l.]: St. Jerome, 2006, v. 1, p. 181-195.

SANTOYO, Julio Cesar. La traducción como técnica narrativa. In: IV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS ANGLO-NORTEAMERICANOS – SALAMANCA, 1980, *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 37-51.

SOHÁR, Anikó. Hungarian Books as Translations, or the Strange World of Pseudotranslations. In: SOHÁR, Anikó. *The Cultural Transfer of Science Fiction and Fantasy in Hungary 1989-1995*. [S.l.]: Peter Lang, s.d., p. 135-199.

TOURY, Gideon. A Rationale for Descriptive Translation Studies: Chapter 1: Translations as Facts of a 'Target' Culture; Excursus A: Pseudotranslations and Their Significance. In: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. [S.l.]: John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 21-52 (Benjamins Translation Library, v. 4).

\_\_\_\_\_. Communication in Translated Texts: A Semiotic Approach. In: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980, p. 11-18.

TYMOCZKO, Maria. The Metonymics of Translation. In: *Translation in a Postcolonial Context*. [S.l.]: St. Jerome, 1999, p. 41-61.

- **Textos eletrônicos**

O'SULLIVAN, Carol. Translation, Pseudotranslation and Paratext: the Presentation of Contemporary Crime Fiction set in Italy. Disponível em: <[www.people.brunel.ac.uk/~acsrrm/entertext/4\\_3/osullivan\\_s.pdf](http://www.people.brunel.ac.uk/~acsrrm/entertext/4_3/osullivan_s.pdf)>. Acesso em: 09 abr. 2007.

TOURY, Gideon. The Notion of 'Assumed Translation'. (1995). Disponível em: <[www.tau.ac.il/~toury/works/assumed.htm](http://www.tau.ac.il/~toury/works/assumed.htm)>. Acesso em: 09 abr. 2007.

\_\_\_\_\_. Culture Planning and Translation. (1999). Disponível em: <[www.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan.htm](http://www.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan.htm)>. Acesso em: 09 abr. 2007.

\_\_\_\_\_. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations. (s.d.). Disponível em: <[www.tau.ac.il/~tourney/works/fict.htm](http://www.tau.ac.il/~tourney/works/fict.htm)>. Acesso em: 09 abr. 2007.<sup>3</sup>

#### **4. Leituras de apoio**

##### **4.1. Estudos Literários**

BARTHES, Roland. A morte do autor; A mitologia hoje; Digressões; O rumor da língua. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70; 79-95.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 1 ed. reimp. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. [S.l.]: University of Nebraska Press, 1997, p. 1-10; 210-218; 394-400.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985 (Princípios).

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: origens, barroco e arcadismo*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983, v. 1, p. 273.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia – SP: Ibis, 1995.

PAES, José Paulo, As dimensões da aventura [sobre o romance de aventuras]. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. 1 ed. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 11-24.

SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

##### **4.2. Literatura de Fantasia**

CAUSO, Roberto de Sousa. Introdução; Capítulo 1: Protoficção especulativa. In: *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 25-122.

---

<sup>3</sup> Esse texto e os dois anteriores aparecem reproduzidos com algumas alterações em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (TOURY, 1995).

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980 (Novas Buscas em educação, v. 7).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3 ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, Teoria da Literatura, 98).

### **4.3. Mito**

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. 6 ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, Filosofia, 52).

CASSIRER, Ernst. *Mito e Linguagem*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schneiderman. 4 ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Debates, Filosofia, 50).

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Debates, Crítica, 270).

### **4.4. Outros textos**

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1991 (Antropos).

DAMAZIO, Reynaldo. Rastro inesgotável. In: *Revista Entre Livros: Miguel de Cervantes*. São Paulo: Duetto Editorial, Série Entreclássicos, n. 3, 2006, p. 76-83.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. Ideais da poesia antiga. In: *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo: Editora Segmento, ano II, n. 14, dez. 2006, p. 58-60.

## **5. Obras citadas ou às quais se faz alusão e obras de interesse para o estudo da obra de Tolkien<sup>4</sup>**

### **• Obras impressas**

BORGES, Jorge Luis. Cuando la ficción vive en la ficción. In: *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 56-59 (Biblioteca Borges).

---

<sup>4</sup> Citamos aqui as obras das quais foram retirados extratos para epígrafes ou que foram utilizadas como exemplos, bem como obras mencionadas sem referência bibliográfica interna no corpo da argumentação, ou mesmo que não chegaram a ser mencionadas neste trabalho, mas que aparecem citadas nos textos consultados como influências na obra de Tolkien, e sobre as quais se buscaram referências para melhor esclarecimento dos textos consultados; também funcionam como sugestões para aqueles que se interessarem em saber mais sobre outros aspectos da obra tolkieniana. Quanto às páginas de internet, fornecemos apenas uma opção entre as muitas existentes.

\_\_\_\_\_. El falso problema de Ugolino. In: *Nueve ensayos dantescos*. 1 ed., 2 reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 29-34 (Biblioteca Borges).

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, Autor del Quijote. In: *Prosa Completa*. 2 ed. Barcelona: Bruguera, 1980, v.1, p. 425-447 (Narradores de Hoy).

CALVINO, Italo. *O Cavaleiro Inexistente*. 2 ed. reimp. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 11 ed. Barcelona: Planeta, 1992 (Clásicos Universales Planeta).

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. 35 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FROST, The Road not Taken. In: *The American Tradition in Literature*. 6 ed. New York: Random House, 1985, p. 1104.

MELO NETO, João Cabral de. Tecendo a manhã. In: *O melhor da poesia brasileira*: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 33.

REVISTA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Editora Segmento, ano II, n. 14, dez. 2006, p. 10.<sup>5</sup>

- **Textos eletrônicos<sup>6</sup>**

*Baladas de Ossian*. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org/wiki/Ossian>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

BORGES, Jorge Luis. Las Versiones Homéricas. Disponível em: <[www.lamaquinadeltiempo.com/temas/traducc/borges.htm](http://www.lamaquinadeltiempo.com/temas/traducc/borges.htm)>. Acesso em: 09 abr. 2007.

BURTON, Richard Francis. *The Kasidah of Hají Abdú El-Yezdí*. Disponível em: <<http://exttext.library.adelaide.edu.au/b/burton/richard/b97k/>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

*Edda*. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/poe/index.htm>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas Chilenas*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

*Gilgamesh*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

---

<sup>5</sup> Versos de Victor Hugo e Murilo Mendes, utilizados nas epígrafes inicial e final do trabalho.

<sup>6</sup> Algumas dessas páginas são apenas páginas de referência; não apresentando os textos das obras.

*Kalevala*. Disponível em: <[www.geocities.com/pjchronos/kokles/kalevala.htm](http://www.geocities.com/pjchronos/kokles/kalevala.htm)>. Acesso em: 09 abr. 2007.

*Nibelungenlied*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied>>; <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nibelungos>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

*Rumpelstiltskin*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Rumplestiltskin>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

*Sigurd/Siegfried* (personagem). Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sigurd>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

*Volsunga Saga*. Disponível em: <<http://omacl.org/Volsunga/>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

WAGNER, Richard. *O anel dos Nibelungos*. Disponível em: <<http://br.geocities.com/mane1234br/nibelungo.html>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

## 6. Obras de referência

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Trad. Desidério Murcho et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DAVIDSON, H. R. Ellis. *Deuses e mitos do norte da Europa*. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de lingüística*. Trad. Izidoro Blikstein (coord.) et alii. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss/Objetiva, 2002. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Inglês-Português*. Nova ed. atual. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New Revised Edition. New York: Gramercy Books, 1996.

*Webster's New World Dictionary & Thesaurus*. Rev. and upd. [S.l.]: Macmillan Digital Publishing USA, 1999. CD-ROM.

## REFERÊNCIAS DAS EPÍGRAFES \*

Ilustração**	J. R. R. Tolkien	LOTR, 2000, B1, C2, p. 49
Epígrafe 1 – p. iii	Victor Hugo	<i>Revista Língua Portuguesa</i> , 2006, p. 10
Epígrafe 2 – p. 5.	Alboin	Personagem de <i>The Lost Road</i> , de J. R. R. Tolkien, apud DURIEZ, 2006, p. 161
Epígrafe 3 – p. 15	Tolkien ("tradutor")	SDA, "Nota à edição brasileira", 2001a [montagem]
Epígrafe 4 – p. 128	Roland Barthes	"O rumor da língua", 1988, p. 95
Epígrafe 5 – p. 207	Murilo Mendes	<i>Revista Língua Portuguesa</i> , 2006, p. 10

---

\* Epígrafes inicial (1) e final (5) do trabalho, do prefácio (2) e iniciais das divisões das partes.(3,4). As referências completas são encontradas na Bibliografia.

\*\* Ilustração minha.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)