

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

LARISSA CANDIDO DA SILVA

**A COSMOGONIA EM HESÍODO, OVÍDIO E TOLKIEN:
A ETERNA CONTEMPORANEIDADE DA MITOLOGIA NA
COMPREENSÃO DE UNIVERSOS**

Florianópolis,

2018

LARISSA CANDIDO DA SILVA

**A COSMOGONIA EM HESÍODO, OVÍDIO E TOLKIEN:
A ETERNA CONTEMPORANEIDADE DA MITOLOGIA NA COMPREENSÃO DE
UNIVERSOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção
do grau de Bacharel em Letras –
Português, sob a orientação do Prof. Dr.
José Ernesto de Vargas.

Florianópolis,
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Larissa Candido da
A cosmogonia em Hesíodo, Ovídio e Tolkien : a eterna contemporaneidade da mitologia na compreensão de universos / Larissa Candido da Silva ; orientador, José Ernesto de Vargas, 2018.
58 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Mitologia. 3. Cosmogonia. 4. As metamorfoses. 5. O Silmarillion. I. Vargas, José Ernesto de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Português. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS-PORTUGUÊS

TÍTULO

“A Cosmogonia em Hesíodo, Ovídio e Tolkien: A eterna contemporaneidade da mitologia na compreensão de universos.”

ACADÊMICA:


Larissa Candido da Silva


DATA: 29 de junho de 2018 (sexta-feira)

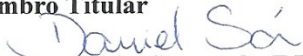
HORA: 13h30m

LOCAL: Sala 215 – Bloco B - CCE

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. José Ernesto Vargas (DLLV/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca


Profª. Drª. Thais Fernandes
Membro Titular


Prof. Dr. Daniel Serravale (DLLE/UFSC)
Membro Titular

Prof. Dr. Luiz Henrique Queriquelli (DLLV/UFSC)
Membro Suplente

Campus Universitário – Trindade - Florianópolis
Fone: 3721-9293 FAX: 3721-9817

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao meu pai, que me deu de natal o primeiro volume de *Desventuras em Série*, o que mudou toda a minha vida, e à minha mãe, que hoje divide livros comigo. Eu sei que sem o incentivo dos meus pais aos livros e ao estudo eu não teria chegado a lugar nenhum.

Agradeço ao meu orientador, José Ernesto, que foi o meu primeiro contato com *As metamorfoses* em uma tradução feita na disciplina de Latim IV. O incentivo e atenção me foram preciosos no meio do caminho.

Um obrigado especialmente carinhoso à Mara Siqueira, profe que me trouxe para a UFSC e para Letras – Português – me deu livros, me apresentou o CCE, preocupou-se com a minha permanência na universidade. Ainda te devo um café, e pretendo pagá-lo em breve, querida!

Sou muito grata também ao meu co-orientador informal, Tiago Kroich, por todo o companheirismo nessa estrada de universos maravilhosos. Foram nossas conversas que construíram este trabalho, desde o objeto, até os apoios emocionais.

Alison: desculpa ter sumido por tanto tempo. Obrigada por ser o irmão do meu coração. Agora que eu terminei o TCC eu posso fechar Skyrim e terminar de assistir Steven Universe com você.

Lurian, já podemos marcar mais cafés. Obrigada por todo o incentivo, pelas noites na BU e por ter, quase por acaso, colocado o Teogonia em minhas mãos.

Ane: obrigado por ter esperado até aqui para ter minha ajuda no projeto de Metodologia. Nosso casamento para o estágio I e II será maravilhoso!

Ana, Marina, Douglas e Luana, não nos formamos todos juntos, mas no meu coração nós somos o perfeito grupo clichê de amigos da faculdade que, após x anos de estudos, cada um segue um rumo diferente, mas depois de vinte anos se encontram em Paris para rir dos sofrimentos passados.

Falando em Paris, todo meu amor àquele grupo com o curioso nome de Fofoqueiras Audaciosas, que raramente falham em melhorar meu dia. A amizade de vocês é uma das coisas mais preciosas que eu tenho. Logo, logo, vocês se formam também.

Luana Maia: se os conhecimentos que eu adquiri enquanto escrevia meu TCC culminarem em ficção, como eu pretendo, foi porque eu te conheci. Se você nunca tivesse me dado retornos sobre a minha escrita e se empolgado com ela, eu não teria desenvolvido a

narrativa mais longa da minha vida – nem foi tão longa assim, mas esse record foi de nós duas. Espero vê-la em breve!

Paula: desculpa pelo que aconteceu no meu aniversário. Papai tem o mérito de Desventuras em Série, mas quem me apresentou Harry Potter foi você, e isso também foi de extrema importância naquele início.

Há um agradecimento a mais, que não chegará no destinatário, mas ainda na última semana em que escrevia este trabalho, eu lembrei daquela preciosa amiga que eu deixei ir embora e que me acompanhou em muitas aventuras fictícias em jogos, livros, animes e histórias inventadas. Parte de todos os meus gostos tem influências tuas, Y. M.

“It is easy for the student to feel that with all his labour he is collecting only a few leaves, many of them now torn or decayed, from the countless foliage of the Tree of Tales, with which the Forest of Days is carpeted. It seems vain to add to the litter. Who can design a new leaf? The patterns from bud to unfolding, and the colours from spring to autumn were all discovered by men long ago. But that is not true. The seed of the tree can be replanted in almost any soil [...]”

(TOLKIEN, 2001, p. 56)

RESUMO

A partir dos mitos criacionais da mitologia clássica em *Teogonia*, de Hesíodo, e *As metamorfoses*, de Ovídio, e da mitologia *sub-criada* em *O Silmarillion*, de Tolkien, este trabalho pretende refletir sobre como a mitologia dialoga com a nossa interpretação do mundo que nos cerca e de um mundo literário. Visita-se, para tanto, as concepções de mitologia do próprio Tolkien, de Eliade Mircea e de Roland Barthes. A análise de obras tão temporalmente distantes propõe também questionamentos acerca da contemporaneidade do mito e a metamorfose social e artística, que acaba por culminar na literatura fantástica que Tolkien chama de *Contos de Fada*.

Palavras-chave: Mitologia. Cosmogonia. As metamorfoses. Teogonia. O Silmarillion. Sub-criação.

ABSTRACT

Taking into account the myths of creation from the classical mythology in *Theogony*, by Hesiod, and *The Metamorphoses*, by Ovid, and from the mythology of *The Silmarillion*, *sub-created* by Tolkien, we intend to reflect on how mythology influences and is influenced by our interpretation both of the world surrounding us as well as of a literary world. To that effect we visit the conceptions of mythology from Tolkien himself, as well as from Eliade Mircea and Roland Barthes. To analyse works so far apart in time also compels us to inquire about the contemporaneity of the myth and its social and artistic metamorphosis culminating in the fantastic literature which Tolkien calls *Fairy Tales*.

Key-words: Mythology. Cosmogony. The Metamorphoses. Theogony. The Silmarillion. Sub-creation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MITOLOGIA E COSMOGONIA	15
1.1. CONCEITOS.....	16
1.2. CRIAÇÃO E SUB-CRIAÇÃO: MITOPEIA	19
2. MITOLOGIA CLÁSSICA: A TEOGONIA E AS METAMORFOSES	23
2.1. TEOGONIA, DE HESÍODO.....	24
2.3. OVÍDIO.....	29
2.4. A PRIMEIRA METAMORFOSE	30
2.5. SOBRE OS HOMENS E OS DEUSES.....	33
3. MITOLOGIA CONTEMPORÂNEA: O SILMARILLION	36
3.1. TOLKIEN	39
3.2. A CANÇÃO DOS AINUR	40
3.3. SOBRE OS HOMENS, OS ELFOS, OS HOBBITS, OS VALAR, E OUTROS MAIS	43
4. MITOLOGIA CLÁSSICA I E MITOLOGIA NA CONTEMPORANEIDADE	47
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS	53
ANEXO A – “Mythopoeia”	55

INTRODUÇÃO

De alguma forma, cujos pormenores nós, enquanto humanidade, não conseguimos exatamente precisar além das muitas teorias científicas que surgiram dos rastros deixados na Terra e no espaço – de alguma forma, o universo surgiu e tornou possível que estivéssemos aqui, desenvolvêssemos a linguagem e, a partir dela, narrativas para tentar montar e desvendar as histórias sobre nós e o universo.

As próprias teorias científicas e análises históricas, etc., contam com narrativas, um certo modo de contar *como, quando e por que* da natureza do mundo e das coisas, questões que parecem ser, para nós, de extrema importância na nossa relação com esse próprio mundo. Possuir alguma compreensão sobre o que nos cerca torna a realidade, o tempo, a natureza, a vida e a morte partes suportáveis da vida cotidiana, faz com que nos tornemos possíveis diegeticamente, dentro das nossas próprias narrativas. Isso pois nos insere nessa mesma natureza – não como os estranhos animais que dizem coisas, mas como seres com agência e propósito dentro dela. Confere, talvez, alguma função aos acasos que nos trouxeram até aqui.

Mas antes que pudéssemos retirar ossos e fósseis debaixo da terra, analisar partículas mínimas a fim de encontrar respostas mais refinadas e histórias cada vez mais elaboradas e embasadas por meio de todo o aparato científico desenvolvido pela humanidade principalmente depois da Renascença, já existiam narrativas que explicavam o mundo. Se antes elas dispunham de menos elementos minuciosos, cuidadosamente filtrados por um método, estavam muito mais próximas da vida diária em comunidade, dos ciclos da natureza (assim como a própria noção de natureza), da curiosidade pelo estranho e do olhar social e religioso para com o mundo.

A narrativa mitológica surge dessa necessidade de contarmos histórias, em especial aquelas que nos ajudam a apreender o que nós somos no universo, o que é o universo, como foi feito o universo e desde quando há um universo. A mitologia estabelece o contato entre nós e um mundo a ser processado, medeia nossas relações nesse mundo e como nos percebemos dentro dele. Ela se torna a base histórica, filosófica e cultural a qual nos remetemos diante de nossas questões mais profundas e, também, as mais cotidianas (lembremos da relação entre o *mito* e o *rito* e a diferença entre *mythos* e *logos*)¹, não se atendo apenas às questões *primordiais*, mas permeando a nossa vida em sociedade, o que e quem está nela incluído, como as comunidades se relacionam entre si, como se organizam.

¹ Questões amplamente estudadas pela filosofia e antropologia sobre as quais muito se tem a dizer, embora não sejam o foco do presente trabalho, que se concentra no *mito cosmogônico* na literatura.

É claro, portanto, que a narrativa mitológica não se concentra apenas na questão da *cosmogonia*, pois ela também explica os pormenores de muitas outras coisas, importantes a cada povo do qual se origina. Há que se entender por que existem estrelas no céu, ou por que alguns animais se comportam desta ou daquela maneira; há que se significar um período de grande alagamento e intensa chuva, ou então ter figuras de força e coragem que motivem os homens. A mitologia compreendia (e a defesa deste trabalho é de que ainda compreende, à sua maneira) um imenso arcabouço cultural ao qual se podia recorrer em quase todos os tipos conflitos pessoais, sociais ou intelectuais.

Esse grande arcabouço, no caso da mitologia clássica, foi se construindo e consolidando durante os séculos, enquanto os Aedos cantavam as histórias dos heróis e dos deuses, ganhando novas versões na medida em que os povos do e no Mediterrâneo se confrontavam, se encontravam, se escravizavam e se misturavam dessa maneira. Os registros vieram só mais tarde com a escrita – também um produto de todos esses cruzamentos – e, graças a eles, hoje temos conhecimento de algumas dessas versões dos mitos clássicos, sendo uma das principais obras *As metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio. São compiladas nesta obra diversas *lendas etiológicas*, e a elas é dada uma unidade narrativa que amarra desde o Caos disforme, que era o universo no princípio, até a morte de Júlio César, contemporâneo do autor, numa cadeia de causa e consequência habilmente organizada e que se tornou a principal fonte à qual recorrem todos aqueles que buscam as histórias da mitologia clássica.

Tais quais *As metamorfoses* para a mitologia clássica, temos diversas outras obras que fizeram trabalho parecido, sendo uma delas antecessora quase direta da obra de Ovídio, a *Teogonia* (VIII-VII a.C.), de Hesíodo. O poema conta sob a perspectiva Grega a gênese do mundo e sobre os deuses, muitos séculos antes de a obra latina ser escrita, ainda advinda de uma tradição muito mais próxima da oralidade. Pode-se citar, entre as obras que contam da origem do universo – trabalho que já pressupõe certo resgate e reunião de versões cujas fontes e origens costumam ser diversas – as Eddas, da mitologia nórdica, composta por duas coletâneas de textos, uma em verso e outra em prosa, em que diversos mitos (incluindo o cosmogônico) são abordados; a *Bíblia Sagrada* do cristianismo, cuja organização se deu justamente para unificar um povo; ou, embora tardiamente, o próprio *Kalevala*, que resgata e dá unidade à mitologia finlandesa; entre tantos outros que serviram de fundamento para boa parte do pensamento literário e filosófico que surgirá de cada um desses povos, enquanto unidade, e de toda a humanidade que pôde entrar em contato com esse conhecimento popular através dos registros escritos, mantidos por séculos na oralidade.

Mas a mitologia não é apenas base cultural, como também é modelo – e não apenas no sentido de conduta (quando os mitos servem como exemplos a serem ou não seguidos), mas também no sentido artístico. A literatura se apropria dessas narrativas, em conteúdo, em forma e em estilo. E se a ciência passou a tomar para si a função de explicar o universo, a literatura assumiu o papel de nos auxiliar na compreensão dos temas mais humanos e sociais – sendo aqui um constante modelo para as próprias ciências humanas, que a retoma incessantemente em seus estudos. Dessa forma, o *mito*, sua linguagem e as mitologias antigas se mantêm constantemente em renovação, como se eternamente nós renovássemos os pactos com os deuses antigos a fim de construir novos, numa tentativa não de substituir as bases sobre as quais nos constituímos enquanto civilização, mas de adaptar e retomar bases mais compatíveis com as perguntas que temos no presente.

A mitologia, portanto, nunca morreu ou deixou de ser necessária, nem de nos dizer respeito ou de ser *contemporânea* nossa (e nisso ainda nos aprofundaremos no quarto capítulo). Há de se dizer que o relacionamento entre nós e ela mudou – as perspectivas claramente mudaram e se ampliaram conforme as próprias teorias acerca do mito ganharam diferentes vertentes e formas de interpretá-la ou, por ela serem interpretadas – entretanto, entre a *Teogonia*, de Hesíodo, e os dias atuais muitas epopeias surgiram, poemas épicos², compilados mitológicos, assim como outros formatos de narrativas mitológicas advindas de diversos contextos, que servem a propósitos muito seus, mas remetendo ainda às formas antigas das quais são herdeiras. Todo esse trajeto da mitologia – desde os registros antigos até os mais modernos e suas diversas releituras – abriu espaço, inclusive, para que de suas presenças e lacunas surgisse, no século XX, alguém que *sub-criasse*³ uma nova mitologia que ganharia o mundo.

J. R. R. Tolkien, a partir da publicação de *O Hobbit* em 1937, se torna um marco na literatura fantástica justamente pela construção de um universo de consistência interna invejável, e que veio a inspirar toda uma nova geração de escritores e de roteiristas, de filmes e de jogos, trazendo a narrativa mitológica para novos contextos e novos públicos – renovando o já referido pacto mais uma vez. *O Silmarillion*, uma obra póstuma que compila narrativas e anotações de Tolkien que datam de muito antes de a saga *O Senhor dos Anéis* ser publicada, trata da cosmogonia desse universo ficcional (ou *Secondary World*, segundo a

² Para fins ilustrativos, segue um link da enciclopédia virtual, a Wikipédia, com uma lista dos poemas épicos desde o século XX A. C. até os dias de hoje: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_epic_poems#20th_century> Acessado em: 15 de maio de 2018.

³ Conceito do próprio Tolkien, que será discutido adiante no subcapítulo 1.2.

terminologia do próprio autor) em diversos contos, protagonizados por muitos heróis, e da história da Terra-Média desde seu início até o desaparecimento dos Elfos.

Entre *Teogonia*, *As metamorfoses* e *O Silmarillion* existem séculos de distanciamento, quilômetros de distância e diferenças gritantes, sendo que esta última dista mais das outras em tempo e em referências que as demais entre si. Tolkien buscava uma mitologia para a Grã-Bretanha, e suas raízes são muito mais nórdicas, celtas e cristãs do que clássicas. No entanto, a ponte entre todas elas é possível, e este trabalho é uma tentativa de aproximar teoricamente essas obras, olhando para a cosmogonia que cada uma narra, a fim de, dentro de suas particularidades, procurar a função da mitologia no entendimento do universo que elas abordam e, por consequência, no nosso universo.

O caminho a ser traçado passará, no primeiro capítulo, por alguns conceitos sobre mitologia e cosmogonia, que serão importantes para que essas leituras possam ser aproximadas – sendo nossas principais bases teóricas nesse ponto Eliade Mircea e Roland Barthes. É também de extrema importância que olhemos para os termos utilizados pelo próprio Tolkien para se referir ao que chamava de *contos de fada*. Ainda nesse capítulo, olharemos para a *Teogonia* e a cosmogonia em Hesíodo como precursora de *As metamorfoses*.

Dando continuidade, no capítulo seguinte, à mitologia clássica, trabalharemos com a obra de Ovídio, em especial a primeira parte do livro I do poema, que narra a criação do universo. Também no segundo capítulo pensaremos no papel da narrativa mitológica e a relação que ela estabelece entre homens e deuses. O mesmo será feito no capítulo seguinte, agora em relação a *O Silmarillion* e à gênese *sub-criada* por Tolkien.

Por fim, a partir das reflexões feitas sobre cada uma das obras, separadamente, a proposta é pensar na mitologia clássica e contemporânea e traçar seus pontos de encontro, sendo eles teóricos ou narrativos. Pensaremos, também, em como essas narrativas transbordam para a literatura atual (e aqui incluo também *novas linguagens artísticas e midiáticas*, como, por exemplo, os jogos digitais), além de como e por que a mitologia se faz interessante e presente para nós. E esta não será deixada de lado, inclusive, no que este estudo toca a formação de leitores, tendo em vista que não apenas a mitologia clássica é um tema constantemente atrativo para leitores mais jovens, como também o sucesso de Tolkien (e não apenas dele) desencadeou uma nova geração de livros infanto-juvenis como, por exemplo, *Harry Potter*.

1. MITOLOGIA E COSMOGONIA

“Na perspectiva do espírito moderno, o mito – e com ele todas as outras experiências religiosas – anula a “história”. Mas há que se notar que a maioria dos mitos, pelo simples fato de que se enunciam o que se passou in illo tempore, constituem, eles próprios, uma história exemplar do grupo humano que os conservou e do cosmos desse grupo humano. Não há mito cosmogônico que não seja também uma história, visto que conta tudo o que se passou ab origine.”

(ELIADE, 1997, p. 155, grifos do autor)

Antes do historiador e do filósofo, havia a mitologia e seus cantores, e dela pode-se dizer que veio *pelo menos* a maior parte do que temos por ciências humanas. Se ela nos deu, primeiramente, um olhar mais ingênuo sobre o início de tudo, ofereceu também um vislumbre de uma série de outras coisas, principalmente a longo prazo – como, por exemplo, pistas sobre as concepções antigas de sociedade, natureza, o relacionamento entre os homens e o divino e também entre outros povos. Este é apenas um exemplo de que, ainda hoje, as histórias não se esgotaram, permanecendo frutíferas, e em diversos campos teóricos os estudos acerca das mitologias e religiões continua pertinente.

Portanto, ao iniciarmos um estudo que parte da mitologia, há que se fazer escolhas – as possibilidades teóricas são vastas – e decidir os caminhos que mais parecem convenientes para a proposta do presente trabalho que, infelizmente, por sua natureza breve, já limita em muito as possibilidades. Tais escolhas foram feitas com base na pesquisa bibliográfica desde o início do trabalho e, por consequência dela, nos caminhos traçados por outros estudiosos que tiveram por objeto a relação entre Mitologia e Literatura ou estudos sobre a obra de Tolkien. A via que se encontrou para aproximar obras sobre mitologia clássica (*Teogonia*, *As metamorfoses*) e uma obra de mitologia ficcional e contemporânea (*O Silmarillion*), foi trabalhar, paralelamente, duas perspectivas diferentes do mito: uma a nível religioso, e outra, a nível linguístico.

1.1. CONCEITOS

Trabalharemos, portanto, com as seguintes abordagens de Mitologia:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e passou a ser. (ELIADE, 2006, p. 11)

A partir da leitura de *A Função dos Mitos* (1977) e *Mito e Realidade* (2006), do mitólogo Mircea Eliade⁴, que estudou mitologia e religião pelo viés da experiência e da espiritualidade, importa para as nossas leituras o que o autor diz sobre os *mitos cosmogônicos* e as *histórias exemplares*, além de sua própria definição de mito. Como bem ilustram os excertos que iniciam este capítulo e o subcapítulo, a concepção de mitologia usada pelo autor é intimamente ligada à experiência humana diante dela, ou seja, a presença dela enquanto religião e como exemplo de conduta para os homens. Na tentativa de definir o mito, a primeira resposta dada por Eliade é que “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.”, enquanto a segunda é aquela que inicia o presente subcapítulo.

As reflexões do autor se voltam para os mitos *vivos*, e a maior parte dos exemplos que usa são de mitologias ainda em “uso” durante o seu estudo. Nesse caso, seus conceitos, em um primeiro olhar, são mais apropriados para pensarmos na importância da mitologia junto aos mitos cosmogônicos na *Teogonia* e n’*As metamorfoses*.

Entretanto, essa perspectiva sobre a mitologia também será importante quando nos aprofundarmos n’*O Silmarillion*, de Tolkien, e na mitologia na literatura contemporânea – em partes por esta possuir suas bases em mitologias não-ficcionais, incluindo a clássica – pois a mitologia no legendário de Tolkien⁵ tem uma função dentro da própria história, não se restringindo apenas a um *plano de fundo* para o leitor, mas também operando como se ela fizesse parte do *plano de fundo* das sociedades e em cada personagem presente nesse universo. A mitologia é *viva* dentro da obra e vive, também, no leitor.

⁴ Professor, filósofo e mitólogo que fez parte do Círculo Eranos, do qual fizeram parte Joseph Campbell, Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, entre outros autores importante para o estudo das religiões, mitologia, história, entre outras ciências comparadas.

⁵ Legendário é um termo que foi usado pelo próprio Tolkien, e que hoje é usado para englobar todas as histórias do universo criado por ele. Considera-se desde os livros publicados por ele em vida, quanto aqueles editados postumamente por C. Tolkien.

Segundo Eliade “[...] a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo.” (ELIADE, 2006, p. 34). Os mitos cosmogônicos são de grande importância em seus estudos (cf. 2006, p. 25) sobre mitologia e religião, e isso se dá – conforme reitera o autor em diversos exemplos⁶ ao longo de sua obra – pois todos os mitos e as necessidades do homem arcaico, de certa maneira, se remetem ao mito cosmogônico. O mito de *origem*, que conta sobre a origem das coisas (e não do Cosmos) se refere ao mito cosmogônico não apenas por implicar a existência deste, como também por reproduzir o próprio ato de criação primordial, conforme a citação acima.

Além do próprio mito de origem, em *A Função dos Mitos*, Eliade comenta que “De certo ponto de vista, todo mito é ‘cosmogônico’”, pois, em linhas gerais, cria paradigmas para todo o tempo futuro (ELIADE, 1977, p. 15), justamente por “constituir um modelo exemplar”, para todos os mitos e criações que se seguem.

O mito enquanto *história exemplar* é uma ideia recorrente nos textos do autor. Tanto o mito cosmogônico quanto todos os outros que se seguem são tidos como precedentes exemplares para todas as ações e situações que os retomam (*id.*, *ibid.*, p. 155). Essa exemplaridade do mito parece referir-se não apenas aos ritos, mas à conduta humana e suas questões morais, suas ações. Pode-se dizer que essa função do mito é a mais marcante não só pela relevância ao nosso trabalho, mas por ser a característica que, por excelência, o tornou uma base cultural tão importante. O modelo e o exemplo mítico é evidente na literatura, para citar apenas um dos efeitos dessa *história exemplar*.

Nas etapas finais de nossa leitura, a abordagem que se torna mais interessante para termos em mente durante o trabalho sobre a mitologia no século XX é aquela que toma o mito como um elemento constituinte a um nível superior da língua. Em “O Mito, hoje”, de Roland Barthes, capítulo de *Mitologias* – uma das obras mais famosas do autor – é feita uma análise do mito a partir de uma visão mais estruturalista⁷ e pelo viés da semiologia.

A definição de mito de Barthes parte da seguinte ideia: “O que é um mito, hoje? Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala.” e, acrescenta: ele é um sistema de comunicação, uma forma (BARTHES, 2003, p. 199). A partir disso, o autor passa a fazer uma análise que se utiliza do conceito

⁶ Utilizando-se de diversos mitos cosmogônicos e de origem, o autor faz uma ponte entre o mito e as práticas que surgiam a partir destes em casos de nascimento, enfermidades ou morte, ou seja, situações em que o caráter de renovação, ciclo e revitalização desses mitos se fazem mais necessários para as comunidades em questão.

⁷ Tal perspectiva está em ressonância com a concepção de Lévi-Strauss sobre o mito como sistemas significativos um nível acima da linguagem, que pressupõe linguagem.

saussuriano de *signo*, a partir de exemplos de fala mítica. O mito aqui é visto como uma estrutura que vai muito além da mitologia arcaica e clássica, tal como vimos com Eliade. Portanto, o mito pode ser até mesmo uma propaganda do governo francês: é um deslocamento no sistema *signo-significante-significado*, e tudo é passível de ganhar o estatuto de mito.

O *sistema semiológico segundo*, no qual o mito se constrói, nesta perspectiva, consiste e em linhas gerais, na transformação do primeiro sistema – o significante e o significado, que aqui não necessariamente são uma *palavra*, mas uma fala que, de acordo com Barthes, é uma mensagem e não está presa à escrita ou à oralidade – em significante do segundo sistema (*id.*, *ibid.*, p. 205).

Pode constatar-se, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei meta-linguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira. (BARTHES, 2003, p. 206)

A partir da visão de Barthes, o mito é um sistema semiológico que finge ser um sistema indutivo. Em sua estrutura, o significado mítico raramente é fixo, e está em aberto a toda uma gama de significantes, o que o torna de fácil apropriação. A função dessa linguagem é distorcer o sentido e produzir uma contínua oscilação entre o *sentido* (literal) e o *conceito* (intenção), a fim de transformar a história em natureza. Dessa forma, a fala mítica possui autoridade, não causa estranhamento e, portanto, quando apropriada, é mais facilmente aceita como algo natural⁸.

Seguindo esta análise podemos entender o mito como uma estrutura que confere autoridade, uma vez que amplia os significados sem levantar a necessidade de maiores explicações, passível de ser utilizada em diversos contextos, incluindo o literário. De acordo com Hiley⁹ em um artigo publicado em 2004, “Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien”, a apropriação da linguagem do mito passou a ser muito utilizada pelos modernistas, a fim de conferir essa autoridade às suas obras. A defesa da autora é de que Tolkien teria, também, “roubado” essa linguagem, o que confere à narrativa do autor uma

⁸ Barthes utiliza esse conceito para trabalhar, também, questões de *ideologia*, como essa linguagem pode ser apropriada, também, para legitimar discursos fascistas.

⁹ Margaret Hiley em seu trabalho utiliza duas perspectivas diferentes para trabalhar mito e Mitologia em Tolkien, e ambas culminam em definir que “a função do mito é prover aos seres humanos [...] a construção de um sentido do mundo. O mito é, assim, um construto, no entanto, tenta esconder essa característica e posar, como Barthes chama, de ‘natureza’” (HILEY, 2004, p. 841) (tradução da autora). Além de Barthes, ela também trabalha com a perspectiva de Hans Blumenberg, em que a função do mito é ajudar a humanidade a encarar a realidade e o ordenamento do tempo.

tonalidade quase bíblica, mesmo sendo uma obra escrita no século XX – e o próprio uso desse recurso tornaria, segundo Hiley, Tolkien um escritor Modernista, apesar de toda a atmosfera clássica que buscava.

Além disso, essa abordagem nos ajuda a entender a própria sobrevivência do mito na literatura, nas obras de arte, nas ciências e, principalmente, no nosso imaginário cultural. Faz-se interessante pensar também, embora este trabalho se concentre no sentido mais clássico de mitologia, que a abrangência do que se define por *mito* em Barthes nos ajuda a entender muitos contextos em que se faz uso da fala mítica e, a partir desse sistema semiológico segundo, como se naturalizam na sociedade discursos que não deveriam ser naturalizados, tal como faz a grande mídia e a publicidade, por exemplo.

Por lidar menos com a mitologia enquanto religião e mais como um sistema semiológico, essa interpretação mais abrangente parece ser o melhor caminho para pensarmos na própria trajetória Teogonia-Metamorfozes-Silmarillion no que diz respeito à discussão do mito e da literatura, além da questão da mitologia em sua função diegética (ou seja, *dentro* da própria obra literária) na compreensão de um universo fantástico que acaba por transbordar, frequentemente, para a compreensão do nosso próprio universo.

Além dessas teorias sobre mitologia, faremos também uso dos conceitos de Tolkien – que não apenas escreveu ficção, mas também *sobre* ficção. Sua concepção do criar literário e mitológico são acessíveis por meio de ensaios e cartas do autor e de seu filho Christopher Tolkien. Os principais para nós são seu ensaio “On Fairy Stories”, o poema *Mythopeia*¹⁰ e o prefácio do livro *O Silmarillion*, escrito por seu filho, onde podemos encontrar de maneira mais explícita os processos e perspectivas do autor sobre essa gênese mítico-literária.

1.2. CRIAÇÃO E SUB-CRIAÇÃO: MITOPEIA

A Fantasia, criação ou vislumbre de Outros-mundos, era o cerne da busca por Faërie. [...] A mente humana é capaz de formar imagens mentais de coisas não verdadeiramente presentes. A faculdade de conceber imagens é (ou costumava ser) naturalmente chamada de Imaginação. [...] Confundem [...] em estupidez ou talvez até malícia, Fantasia com Sonho, no qual não há Arte. [...] A Fantasia não é uma atividade irracional, mas sim racional. (...) A Fantasia é uma atividade humana natural.¹¹ (TOLKIEN, 2001, p. 14-18 apud, RAPOSEIRA, 2006.)¹²

¹⁰ Conforme Anexo A.

¹¹ “Fantasy, the making or glimpsing of Other-worlds, was the heart of the desire of Faërie. [...] The human mind is capable of forming mental images of things not actually present. The faculty of conceiving the images is (or was) naturally called Imagination. [...] They [...] stupidly and even maliciously confound Fantasy with Dreaming, in which there is no Art. [...] Fantasy is a rational not an irrational activity. [...] Fantasy is a natural human activity.” (Tradução da autora.)

A Fantasia, a Mitologia, os Contos de Fada e a Criação eram questões essenciais para Tolkien enquanto escritor, estudioso e, também, leitor. Naturalmente, seus interesses nesses tópicos e nessas leituras culminaram, entre muitas coisas, no ensaio “On Fairy Stories”, publicado em 1947, em que discorre sobre o que são os Contos de Fada e qual é sua relação com os outros elementos citados acima. Na visão do autor, a fantasia seria uma das mais importantes características do gênero Contos de Fadas¹³, ou seja, ela seria englobada pelo que, hoje em dia, se define por Fantástico enquanto gênero por si só.

Tal perspectiva propõe, entre outras coisas, “que [o Conto de Fadas] não depende da definição de elfo ou fada, mas da natureza de Faërie e do próprio Reino Perigoso” (TOLKIEN, 2001, p. 9), sendo Faërie, aqui, uma referência ao próprio reino e espaço em que esses seres verdadeiramente existem. Portanto, nesse mundo, há Verdade (termo em Tolkien de difícil compreensão, mas que possui um caráter teológico), o que torna a tarefa de *sub-criação* de um *Secondary World* tão complexa e laboriosa. O que nos leva a outros dois termos usados por Tolkien: *Primary World* como sendo o nosso mundo e *Secondary World* este outro universo, o reino Faërie.

A *sub-criação* é outro termo central para pensarmos a obra de Tolkien e é o primeiro que nos remeterá ao cristianismo presente n’*O Silmarillion*. A Criação, de acordo com o autor, é apenas uma: aquela feita por Deus, muito anterior ao homem e a qual este retoma todas as vezes em que *sub-cria* alguma coisa. Neste ponto, Tolkien aproxima o Conto de Fadas da Mitologia, pois o primeiro, de certo modo, deriva desta. Em sua dissertação, Raposeira aborda esta questão:

Só existe um criador, Deus, por isso o homem, simples criatura de Deus, é um subcriador, que cria à imagem e semelhança da sua própria criação. Desta forma, a arte do homem é um reflexo da arte de Deus, e a sua luz é uma refração colorida da luz divina. Pode, assim, concluir-se que o mito constitui um embelezamento e uma refração colorida de uma Verdade, de uma Luz visível no início dos tempos, mas que o homem deixou de ter capacidade de ver. (RAPOSEIRA, 2006, p. 57)

Esse excerto, em conjunto com o anterior, ressalta a verdade e a racionalidade da fantasia, da *sub-criação* e do mito. A própria fé de Tolkien, em seu ponto de vista, reforçava a

¹² Sílvia do Carmo Campos Raposeira, em sua dissertação “*Tree by Tolkien*”: *J.R.R. Tolkien e a Teoria dos Contos de Fadas*, faz um estudo sobre os contos de fada de Tolkien e uma das histórias d’*O Silmarillion* sob essa mesma perspectiva de contos de fada do autor.

¹³ Faz parte deste gênero, ainda, uma série de outros elementos tais como personagens fantásticos, a Recuperação, o Escape e a Consolação, que não serão analisados neste trabalho, mas que são de grande importância em toda a obra de Tolkien (2001; mas veja também RAPOSEIRA, 2006, p. 22-34).

necessidade desse tipo de arte e, pode-se dizer, conferia a ela um papel que até mesmo o aproximava de Deus. Os esforços de uma *sub-criação* são amplamente abordados em sua obra literária através de personagens que, assim como ele, possuíam uma grande vontade em criar coisas à imagem de Deus. Uma delas, sobre Aulë e a criação dos anões, será abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

Outro aspecto importante a ser frisado na obra de Tolkien é a desassociação entre contos de fada e literatura infantil, uma vez que os conteúdos deste podem remeter a questões de grande complexidade que também dizem respeito aos adultos. Tal qual a visão de outros autores (como o próprio amigo de Tolkien, C. S. Lewis¹⁴, em *Três Formas de Escrever para Crianças*), o Conto de Fadas e seus elementos fantásticos¹⁵ não perdem seus significados conforme crescemos e, de forma alguma, deixam de nos ajudar a passar por processos psicológicos complicados, como a própria entrada na vida adulta.

O último termo tolkieniano que trabalharemos nesta seção é a *Eucatóstrophe*, tida como uma das características importantes dos Contos de Fadas. De acordo com Raposeira,

O termo foi construído a partir do prefixo grego eu, que significa “bem” ou “bom”, adicionado à palavra catástrofe, que vem do grego katastrephein e significa “mudança ou alteração brusca dos acontecimentos”, passando a designar a dita “boa catástrofe” ou “reviravolta feliz” (Flieger, *Splintered Light* 27). (RAPOSEIRA, 2006, p. 30)

A Eucatóstrophe é importante na mitologia de Tolkien pois, como veremos, tem participação fundamental na cosmogonia e como ela é retomada durante *O Silmarillion* nas diversas histórias que compõem o livro. Ela se realiza quando tudo parece estar perdido e nenhuma esperança parece restar, mas, antes que tudo de fato se perca, a reviravolta acontece e o final se torna feliz¹⁶.

Todos esses conceitos são, em algum nível, abordados também no poema *Mythopoeia*, anexo neste trabalho, que foi escrito aproximadamente em 1931 em resposta aos questionamentos de C. S. Lewis (na época ateu) sobre a crença de Tolkien naquilo que Lewis considerava *apenas um mito* (no caso, o cristianismo), em sua visão uma mentira

¹⁴ Mais sobre a relação entre Tolkien e Lewis será dito, embora de maneira breve. Aqui importa citar que C. S. Lewis é autor de *As Crônicas de Nárnia*, sua obra mais famosa, que também é de literatura fantástica e com fortes elementos cristãos, embora com uma abordagem totalmente diferente a de Tolkien.

¹⁵ É importante citar *As estruturas narrativas* (2008) e *Introdução à Literatura Fantástica* (2007) de Tzvetan Todorov, e *A morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp (2006), para maior aprofundamento nas questões estruturais dos contos de fada.

¹⁶ Podemos citar o caso de *O Senhor dos Anéis*: quando os personagens Frodo e Sam estavam prestes a perecer em meio às lavas do vulcão que se desfazia devido à destruição do Um Anel e, antes que de fato morressem, as Águias os salvam, permitindo o retorno ao Condado, sua terra natal.

(RAPOSEIRA, 2006 p. 52-54). O tema central é, portanto, a Verdade do mito, conforme defendida por Tolkien, que não discorda que os evangelhos ou as histórias bíblicas sejam mitos – mas que afirma que estes possuem Verdade, pois foram escritos a partir da *criação* de Deus. O papel do homem enquanto *sub-criador* é de extrema importância, pois é a partir da habilidade, dada por Deus, de *sub-criar* que essa Verdade se faz presente; através da *criação* ela é possível, e a ela complementa.

Por meio desses conceitos de Tolkien podemos não apenas compreender a sua obra, mas também relacioná-los produtivamente com os trabalhos de Hesíodo e Ovídio – dando à nossa análise não só a oportunidade de trazer o antigo para o contemporâneo, como também ler o antigo com o contemporâneo. Afinal, poderiam os mitos ou a criação literária, assim como as leituras que deles fazemos, expirar?

2. MITOLOGIA CLÁSSICA: A TEOGONIA E AS METAMORFOSES

“A luta de Zeus pelo poder e a manutenção do poder por Zeus é à uma o ápice e o centro da visão do mundo apresentada na Teogonia; – isso e ainda ser a Teogonia uma sinopse não só de mitos de diversas procedências mas uma sinopse do próprio processo cosmogônico e mundificante mostram que neste canto arcaico pulsa já o primeiro impulso do pensamento racional.”

(TORRANO, 2001, p. 18)

N’*As metamorfoses*, Ovídio retoma uma tradição de pelo menos oito séculos, tendo como antecessor quase direto de seu trabalho o grego Hesíodo. Trata-se de um dos mais antigos poemas gregos, e sua existência significa o início de uma tradição literária que, de certo modo, ainda persiste, enquanto poesia mitológica e cosmogônica, uma vez que explora mitos que o próprio Homero havia apenas pincelado em sua obra. Hesíodo, portanto, se tornou incontornável em nosso trabalho sobre o surgimento de um universo, pois, em algum sentido, sua cosmogonia é a cosmogonia da mitologia clássica em si.

Olharemos, portanto, para a *Teogonia*, da qual a obra de Ovídio se aproxima por diversas características que vão desde o conteúdo até a forma – embora também seja importante lembrarmos de *Os Trabalhos e os Dias* como outro importante trabalho de Hesíodo, igualmente retomado pelo autor latino. É na poesia de Hesíodo e Homero que encontramos as fontes mais antigas e influentes para a mitologia e a cosmogonia gregas. Além disso, na *poesia* enquanto gênero, Hesíodo também é tido como pioneiro da literatura clássica, incluindo, entre suas características mais evidentes, a própria relação poeta-poesia, uma vez que ele se mostra em seu próprio texto: “Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto / quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino” (HESÍODO, 2001, p. 107), presença autoral que também é por vezes sentida em *As metamorfoses*.

A diferença que nos importa entre as duas obras de Hesíodo é que a primeira é um hino às Musas, filhas de Mnemósine e Zeus, com foco maior na história da criação do universo – central para o presente trabalho – sendo que a outra se aprofunda em alguns

mitos¹⁷ (também presentes na *Teogonia*, embora de maneira mais breve) com outro intuito, mais pedagógico, incluindo ensinamentos morais, de cuidado com a terra, entre outras coisas. Desta segunda obra, a relação mais interessante para nós é a das Eras (ou Idades) dos homens, que Ovídio retoma n’*As metamorfoses*, reduzindo as cinco que Hesíodo descreve (de Ouro, de Prata, de Bronze, dos Heróis e de Ferro) para quatro, retirando a idade dos Heróis.

No capítulo “Escatologia e Cosmogonia” de *Mito e Realidade*, Eliade comenta que uma das tradições míticas da Grécia compreendia o mito da perfeição dos primórdios, citando a obra de Hesíodo como aquela que primeiro descreve a progressiva degeneração dos homens (ELIADE, 2006, p. 61), desde a Idade de Ouro, próxima do paraíso, até a Idade de Ferro, repleta de injustiças, desgraças e crueldade. Veremos adiante que esse mito, quando retomado por Ovídio, aponta com igual firmeza tal perfeição que, com o passar das eras, se degenera totalmente. A maior parte d’*As metamorfoses* acontecem já na Idade de Ferro, sendo narrado pouco das Idades anteriores; já a *Teogonia* relata acontecimentos desde a criação do Mundo, até o nascimento dos Heróis, na Idade a eles atribuída no mito do Hesíodo de *Os Trabalhos e Os Dias*. Esse recurso narrativo é comum na escrita mitológica e é responsável por grande parte de seu apelo continuado, como veremos a seguir.

2.1. TEOGONIA, DE HESÍODO

Desde sempre e ainda hoje – e creio que assim será sempre – o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria. Para Hesíodo, este mundo instaurado pela poesia é o próprio mundo. (TORRANO, 2001, p. 20).

A *Teogonia* (junção da raiz *theós*, que significa deus, com *gónos*, que significa criação)¹⁸, produzida aproximadamente entre os séculos VIII e VII A.C, nos conta a genealogia dos deuses, nascimento, história e relações com os mortais. Inicia-se a partir do Caos, sendo ele na *Teogonia* um dos deuses primordiais, junto com a Terra (Gaia), Céu (Urano), Tártaro e Eros. Desses, serão *gerados* muitos outros (Noite, Dia, Éter, Mar, Oceano, Memória...) dentre os quais nasce Cronos, filho do Céu e da Terra. De acordo com a narrativa desta obra¹⁹, tendo escondido seus filhos na escuridão, dentro da própria Terra, Céu provoca a ira da Terra e da prole, culminando em sua castração por parte de Cronos – ato que dá origem

¹⁷ Um dos mitos que Hesíodo aprofunda em *Os Trabalhos e Os Dias* é o de Prometeu e Pandora, que na *Teogonia* é mais breve e acaba por não se aprofundar em Pandora.

¹⁸ Disponível em <<https://www.etymonline.com/word/theogony>> Acessado em: 30 de maio de 2018.

¹⁹ As versões dos mitos que se seguem são diversas entre a própria *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias* existem diferenças, outros poetas também trazem outras versões.

a mais outras divindades, dentre elas Afrodite, vinda da espuma (esperma) caída no mar quando o pênis de Céu é cortado – e seus filhos, que tanto odiava, agora libertos, foram por ele amaldiçoados e chamados de Titãs.

Entre os Titãs, Cronos era o mais forte e reinava entre os deuses. Havia, no entanto, uma profecia: um de seus filhos o destronaria. Para evitar ser superado por outro deus, cria o hábito de devorar todos os seus filhos com Reia assim que nascem. Quando percebe que está gerando o filho destinado a governar os deuses, Reia trama contra Cronos e dá a ele uma pedra no lugar da criança, o fazendo vomitar todos aqueles que aprisionara dentro de si. Com o apoio de outros deuses, Zeus se torna o que a profecia prometia, temendo, por sua vez, que os homens se tornassem mais astutos que ele próprio.

Prometeu, filho de Jápeto e Clímene, engana Zeus, roubando dele o fogo infatigável, e dá-o aos homens. Zeus se enfurece e, junto a outros deuses, aprisiona os Titãs no Tártaro, e condena Prometeu (que será liberto por Hércules muito tempo depois) a ser eternamente comido por aves.

Os rios, os ventos, as virtudes e defeitos humanos, entre outros, fazem parte desse panteão que se desenha em *Teogonia*, e suas personalidades sempre dizem algo sobre a natureza dessas coisas no mundo. A narrativa é rápida e, apesar de poder ser dividida em blocos (sobre a descrição do Tártaro ou o aprisionamento dos Titãs, por exemplo), as histórias que a constituem estão intimamente interligadas. A história que se seguirá é introduzida previamente, e a ela outros acontecimentos se associam ao longo de toda a obra, que assim vai desenhando a história dos deuses – e da criação do mundo – a partir da genealogia dos deuses, fio condutor da obra.

Eliade, ao citar os estudos de W. Jaeger em “Teogonia e genealogia”, considera a procriação enquanto uma forma de vir a existir como um indício de racionalização do mito, organizado pelo poeta a partir de mitos arcaicos que, antes mesmo de chegarem a Hesíodo, já haviam sofrido processos de transformação. Eliade aponta que o poeta não apenas registrou tais mitos, mas sistematizou-os, de forma a induzir um princípio racional no pensamento mítico (ELIADE, 2006, p. 133), o que viria a ser, anos mais tarde, de grande importância para a filosofia grega.

De acordo com Torrano, autor de “O Mundo como Função das Musas”²⁰ e tradutor da *Teogonia* para o português, o poema de Hesíodo surgiu aproximadamente na época em que

²⁰ Texto dividido em nove seções, que precede o texto de Hesíodo na edição bilingue da obra pela editora Iluminuras, de 2001. Além dessa obra, Torrano é autor de diversas traduções do grego antigo para o português, além de livros e ensaios sobre o Mito.

surgia também a *pólis* grega, o alfabeto e a moeda (TORRANO, 2001, p. 15). Isso reflete, de acordo com o autor, nas marcas de oralidade que o poema possui, tanto na articulação do conteúdo quanto na forma: 1) a composição das frases que formam sequências, por vezes repetitivas, mas que desta maneira se combinam “como mosaicos”; 2) a justaposição das narrativas que, mesmo possuindo um único fio condutor (no caso, as genealogias), não são presas à sequência que temos no livro – tendo, assim, cada narrativa um valor próprio a despeito de sua associação com as demais; 3) o “jogo mnemônico” dos nomes próprios e sua função significativa dentro do poema (*id., ibid.*, p. 16).

A exemplo dessa composição voltada para a oralidade e para a memorização do cantor, podemos retomar a história de Céu, Chronos e Zeus. São diferentes narrativas que, de certa maneira, repetem o mito original: o pai poderoso, que teme perder o reinado para um dos filhos, trama contra a própria prole, embora seja sempre em vão. Os filhos de Céu e Terra dão origem às coisas do mundo e, ativamente, fazem parte do mito cosmogônico. Chronos teme perder a majestade para Zeus, o que de fato acontece e este acaba, ainda, por gerar a maior parte dos deuses do Olimpo que olharão para a terra criada por seus antecessores, os Titãs, presos no Tártaro. Destes, ainda acabam por vir os Heróis que, com igual coragem, também desafiam a *tiranía* de criaturas muito mais fortes que eles, e que inspiraram muitos poetas, incluindo o próprio Hesíodo, o que certamente nos lembra da *exemplaridade* do mito, defendida por Eliade.

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra [...]. (TORRANO, 2001, p. 17).

A figura do poeta, não enquanto escritor, mas enquanto *aedo*²¹, é essencial para pensarmos na *Teogonia*. É o *aedo* que canta esse hino às Musas e que transmite a história do mundo para os demais; é em torno dele que gira a tradição da qual o poema de Hesíodo é oriundo, eternizada sob seu nome. Quando pensamos em todo o caráter espiritual e ritualístico que envolvia a mitologia arcaica, como lembra Eliade (2006), é impossível ignorar o papel fundamental dessa figura que propagava os poemas épicos e, dentro destes, uma infinidade de novos saberes que também dependiam de suas habilidades para atingir e tocar o público. Como nos diz Torrano:

²¹ *Aedo* do grego antigo ἀοιδός (aoidós, “cantor”), de αἰδῶ (aídō, “eu canto”). Disponível em: <<https://en.wiktionary.org/wiki/aedo>> Acessado em 31 de maio de 2018.

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representava o máximo poder da tecnologia de comunicação. [...] É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão [...] O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas). (TORRANO, 2001, p. 16)

A sobrevivência do mito até a chegada da escrita tem uma eterna dívida com essa cultura oral que o antecede. Se hoje podemos acessar a *Teogonia*, é porque muito antes disso suas histórias já eram contadas e cantadas, e chegaram ao ouvido do poeta que as reuniu a seu modo e assim se perpetuou na escrita. Dessa forma, Ovídio, muitos séculos depois, pôde também ter acesso ao repertório grego, do qual Hesíodo faz parte, e, em outro contexto, com outras necessidades e em meio a uma já estabelecida tradição escrita, e escreveu o mito romano sobre o surgimento do universo, via metamorfoses.

2.2. AS METAMORFOSES

A beleza e a delicadeza dos quadros mitológicos de Ovídio, revelando o brilho de uma imaginação exuberante, atravessaram os séculos. O pitoresco do estilo e a correção do ritmo poético compensam o compreensível artificialismo com que são encadeadas algumas das lendas: o material a ser elaborado era, com efeito, vasto demais; mesmo levando-se em consideração o virtuosismo e o talento do poeta, percebe-se que foi uma tarefa imensa tentar coordenar, aproximando-as e interligando-as, lendas que envolvem metamorfoses, iniciando-se com o mito do caos para terminar com a metamorfose de Júlio César. (CARDOSO, 2003, p. 85)

Podemos dizer que o poema d'*As metamorfoses* dialoga com as marcas da oralidade que Torrano atribui a *Teogonia*, que vimos anteriormente, embora seja uma obra de grande envergadura – 246 lendas, divididas em quinze livros – e que articula mais cenários, personagens e *tempos* dentro da narrativa do que sua contrapartida grega. O papel da palavra em Ovídio se diferencia do papel da palavra em Hesíodo, sendo que aquele já parece abordar o mito de modo mais literário do que este. O letramento na Roma de Ovídio e na Grécia de Hesíodo se encontrava em fases distintas²² e, enquanto o hino às musas era cantado pelo *aedo*, a tradição da literatura oral de maior popularidade na época de Ovídio era outra, mais voltada para as recitações públicas²³. Por este caminho, podemos começar a supor que a relação entre

²² Mais sobre o assunto pode-se ler no artigo citado abaixo e no livro *Ancient Literacy*, de William V. Harris, em especial nas páginas 49 e 114.

²³ Em “Letramento e recitação na Roma Imperial”, artigo de Leticia Fantin Vescovi, é apontado que há indícios de que algumas obras, já em sua concepção, eram pensadas para um determinado “protocolo de leitura em que a palavra oral tem vantagem sobre a palavra escrita” (p. 105). Dentre os autores citados no artigo está Ovídio.

a mitologia que *As metamorfoses* carrega e sua interação com o cotidiano de quem a ouvia já em muito se diferenciava daquela vinculada à *Teogonia*.

Zélia de Almeida Cardoso, autora de *A Literatura Latina*, livro do qual foi retirado o excerto acima, discorre sobre a obra lírica de Ovídio, dando maior ênfase àquela que trabalhamos aqui. Cardoso ressalta o talento descritivo do autor e sua preocupação com os detalhes como uma das características mais marcantes do texto, conferindo até mesmo certa plasticidade ao trabalho (CARDOSO, 2003, p. 83). Além disso, a autora também comenta da profundidade psicológica dos personagens, que, por vezes, faz com que suas dores e paixões sejam, por nós, sentidas (*id., ibid.*, p. 84).

O cuidado com o qual a narrativa se constrói esteticamente e também na fluidez e organização do conteúdo, de fato, salta aos olhos. Conforme afirma Cardoso, o material era “vasto demais”, sendo possível traçar paralelos entre *As metamorfoses* e diversas obras e autores que a ela precedem. Torna-se evidente toda uma gama de leituras e referências sólidas retomadas por Ovídio, entre as quais podemos citar gregos (como Hesíodo e Homero) ou os poetas alexandrinos²⁴, tanto em forma (por seus versos hexâmetros) quanto em conteúdo. É possível dizer que, tal como Tolkien séculos depois, Ovídio também *rouba* estruturas que conferem à sua obra aquela autoridade da qual fala Barthes – sendo seu trabalho, em certa medida, uma apropriação muito bem costurada de um grande repertório muito, muito vasto.

A obra conta a história do mundo – como diz Ovídio – desde seu surgimento, até os dias do narrador, indo de metamorfose em metamorfose até a de Júlio César. Coube ao poeta o labor de organizá-las, costurá-las fio a fio, formar com todos eles uma grande e complexa tapeçaria²⁵ mítica que explica o mundo (CALVINO, 2007, p. 34), a natureza e origem das coisas, apresentando por vezes até certa “moral”, por vezes irônica (CARDOSO, 2003, p. 83). Os mitos, como veremos adiante, são complexos, com múltiplas leituras possíveis – algo comprovado pelo próprio fato de que Ovídio ainda é amplamente estudado na academia e retomado pela literatura. Nós nos ateremos aqui, dentro do possível, às leituras que mais nos aproximam do foco principal do presente trabalho, deixando o aviso de que, inevitavelmente, *As metamorfoses* transbordam em sentimentos e significados:

A precisão técnica com que Ovídio descreve o funcionamento dos teares durante o desafio (de Aracne e Palas-Atena) pode indicar-nos uma possível identificação do trabalho do poeta com a tecelagem de uma tapeçaria de púrpura multicolorida. [...]

²⁴ Cardoso cita Nicandro de Calofão, Antígono de Caristos e Calímaco e Partênio de Nicéia. (2003, p. 82-83).

²⁵ Vale citar também *A Tecitura do Sublime*, o trabalho de conclusão de curso de Renata Santos, de 2011, que em sua leitura d’*As metamorfoses* diz: “Cada um dos quadros apresentados pelo autor estão entrelaçados, costurados uns aos outros, formando um tecido, uma verdadeira colcha de retalhos da história.”

Na grande amostragem do mito [...] as *Metamorfoses* pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e significados que ele incorpora, sem decidir [...] entre as chaves de leitura possíveis. (CALVINO, 2007, p. 34)

Para que fosse possível, dentro de um trabalho de conclusão de curso, fazer um estudo comparado que pretende trabalhar obras sobre as quais muito se tem a falar, trataremos apenas de uma seleção dos contos mais relevantes ao tema – no caso, a compreensão de um universo e/em sua criação. Fazem parte de nossa leitura, então, os seguintes mitos do livro I e II d’*As metamorfoses*: “A origem do mundo”, “As quatro idades”, “Licáon”, “O dilúvio”, “Deucalião e Pirra”, sobre o povoamento da terra, e o mito de “Faetonte”, sobre a natureza do Sol, ou seja, os mitos que abordam o mito cosmogônico na mitologia clássica e iniciam todo o desencadear de metamorfoses que nos traz, de certa forma, até os dias de hoje.

É interessante ressaltar que foi escolhido para este estudo um volume recentemente lançado (2017) pela própria editora UFSC d’*As metamorfoses*, cuja tradução de cada um dos livros é feita por um tradutor distinto, incluindo o orientador deste trabalho, José Ernesto de Vargas, e outros professores e pesquisadores da UFSC, não apenas no labor da tradução, mas também na edição, revisão e introdução do livro. A tradução do livro I desta edição foi feita por Cláudio Aquati, e o livro II foi traduzido por Juvino Alves Maia Júnior. Entretanto, também foi consultada, para fins comparativos, a versão em prosa da obra pela Ediouro, traduzida por David Jardim Júnior.

2.3. OVÍDIO

O poeta Publius Ovidius Naso nasceu em março de 43 a.C, na atual Sulmonia (Itália) e morreu aproximadamente em 17 d.C, onde hoje fica Constança (Romênia), oriundo de uma família que pôde prover a ele boa educação e condições de estudo. É contemporâneo de outros grandes poetas, como Horácio e Virgílio, sendo ao lado destes um dos formadores da literatura fundacional latina. Suas obras são constantemente retomadas e referenciadas, tanto direta como indiretamente, e pode-se dizer que boa parte do que se considera mitologia clássica conta-se com base nas versões de Ovídio.

Além da obra que estudamos neste TCC, outros trabalhos do autor romano também possuíam temas mitológicos, tais como *Heroides*, em que as heroínas da mitologia clássica enviam cartas aos seus amantes; os *Fastos*, um calendário sobre os festivais romanos e suas origens mitológicas; entre outras obras que, embora não focassem na mitologia, usavam-na

como justificativa, como é o caso de *A arte de amar* e *Os remédios do amor*, em que Ovídio dá dicas sobre conquistar e sarar um amor, usando exemplos da mitologia.

Nas obras acima podemos perceber que o autor mais de uma vez aproxima o divino ao cotidiano em suas obras, frequentemente conferindo aos deuses características muito humanas, em especial no que diz respeito ao amor e à paixão. N’*As metamorfoses* isso não é diferente, e tanto Cardoso quanto Ítalo Calvino (em “Ovídio e a Contiguidade Universal”) concordam plenamente neste ponto: é essa mesma paixão que leva deuses, homens e ninfas a sofrerem inúmeras metamorfoses, algumas belas, mas em sua maioria, também repletas de dores de amor.

2.4. A PRIMEIRA METAMORFOSE

Antes de tudo o que conhecemos existir, havia o Caos, disforme e confuso, contentor das sementes do mundo que estava por vir e de todos os elementos, sem ordem ou distinção. Um deus (indefinido) começa a organizar toda essa mistura de elementos que era o caos: separar água, terra e ar, e dar a elas seus devidos lugares e formas. E então, a partir daquilo tudo que antes disso foi uma luta entre o que era e o que não era (disforme, instável, inerte, desajustado, carente de luz, etc.), passam a existir, pelo labor do deus, montanhas, rios, lagos, planícies, clima, céu, éter e os próprios limites e formas da terra (OVÍDIO, 2017, p. 31-33).

Os primeiros seres animados (além do próprio deus) surgem na narrativa: os ventos Euro, Zéfiro, Bóreas e Austro que, em sua fúria, precisam ter sua rota ajustada para conter a destruição que causam em suas discórdias entre si. Enquanto o deus ainda não havia terminado de definir todas as coisas, o brilho das estrelas surgiu, agora descobertas da escuridão (*id., ibid.*, p. 33-35). O céu, então, povoou-se de astros; o mar, de peixes; a terra, de feras; e o ar, de aves. E é aí que nós entramos:

Até então faltava ainda um animal mais nobre que esses e de uma mente elevada e mais capaz, que dominar os demais pudesse. Nasceu o homem. Ou o célebre artífice das coisas – fonte de um mundo melhor – fê-lo de divina semente, ou a terra há pouco separada do alto espaço celeste encerrava sementes do céu nascido com ela. A estirpe de Jápeto proveniente modelou a terra, misturada às águas das chuvas, à imagem dos deuses que todas as coisas regulam. Conquanto os outros animais, de cabeça baixa, olhem para o chão, o deus ao homem deu um rosto sublime e mandou-o olhar para o céu, o rosto mantendo para os astros ereto. Assim, ela, que há pouco fora rude e sem imagem, transformada, a terra as desconhecidas figuras dos homens vestiu. (OVÍDIO, 2017, p. 35).²⁶

²⁶ “Sanctius his animal mentisque capacius altae / deerat adhuc et quod dominari in cetera posset: / natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli. / quam satus Iapeto, mixtam pluvialibus undis, / finxit in effigiem

A criação em Ovídio é, desde o princípio, uma metamorfose. Os elementos todos já existiam no Caos antes de seu ordenamento. Pelas mãos desse deus que tudo colocou em seu devido lugar, toda semente que antes já existia se transforma, metamorfoseia e ganha as novas formas daquilo que um dia se tornaria no mundo que nós temos hoje. A partir dessa metamorfose inicial do Caos, todas as outras 246 metamorfoses se desencadeiam, desenrolam a história do mundo e explicam muitos e muitos porquês das criaturas, dos deuses, das plantas e dos astros.

Diferentemente da *Teogonia*, aqui os deuses não têm, ainda, protagonismo – sendo ele reservado à metamorfose em si. Depois que tudo se estabelece entre a terra e o céu, deuses e homens passam a frequentar e possuir histórias na terra. E, neste princípio, tudo era bom e perfeito – essa é a Idade de Ouro. Inicia-se, então, o mito das quatro idades.

A primeira Idade foi a idade de Ouro, reinado de Saturno, e ela remete a tempos de beleza, paz e respeito. A seguinte Idade, de Prata, deu fim à plenitude da era anterior, e tem como início o reinado de Júpiter, já quando Saturno está preso no Tártaro. Os valores se alteraram assim como o respeito entre os homens e deles para com os deuses. A terceira Idade, de Bronze, foi quando os homens passaram a fazer armas e se tornar mais ferozes, embora ainda não fossem criminosos. A Idade de Ferro, o último e pior momento de todos, envolve conflitos morais e éticos muitos mais graves, além de maior penúria para todos os homens, que acabam por sofrer da própria crueldade e desconfiança entre si. É nesta última Idade que os gigantes, tentando se aproximar do Olimpo, são atingidos por Júpiter, e seu sangue dá vida a violentos homens (*id., ibid.*, p. 35-39). Dentre eles, Licáon, rei da Arcádia.

Tal qual comentamos anteriormente, enquanto falávamos sobre Hesíodo, o mito das quatro Idades de Ovídio também carrega essa perspectiva da *perfeição dos primórdios* e a *degeneração dos homens* (ELIADE, 2006, p. 61). No caso visto em *As metamorfoses*, parte do tom moralista que denuncia os crimes da Idade de Ferro nos remete ao contexto romano em que o poeta vivia: Otávio Augusto tentava, na época, restaurar valores mais conservadores e, para tanto, financiou fortemente a literatura – sendo esse um dos meios que utilizou para operar culturalmente na Roma da qual se tornaria Imperador. Diz Ovídio, na última das metamorfoses (focada em Júlio César): “governa Júpiter etéreos paços e os reinos do triforme mundo. A terra está sob o poder de Augusto. Os dois são governantes, ambos são pais.”

moderantum cuncta deorum, / pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus: / sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus / induit ignotas hominum conversa figuras.”

(OVÍDIO, 2017, p. 709). Esse trecho serve ao propósito de Augusto, embora não se saiba por certo se a obra foi por ele encomendada ou não – e por certo não atende a este propósito em sua totalidade, como dito anteriormente, há nela também certa ironia em torno deste moralismo, em algumas das metamorfoses.

A própria história de Licáon é, também, sobre uma metamorfose decorrente de uma punição, que se estenderá até o dilúvio (percebamos como uma história sempre introduz a próxima). Sendo um rei religioso e extremista, Licáon passou a fazer sacrifícios humanos, e a terra era repleta de crimes. Visitado por Júpiter, duvidou do deus, serviu para ele a carne de um escravo. Em fúria, o rei dos deuses o transformou em lobo²⁷ e, amaldiçoando também seu povo, entendeu ser necessário exterminar a raça humana, pedindo a Netuno e aos ventos que causassem terríveis tempestades (OVÍDIO, 2017, p. 39-45).

O Dilúvio, recorrente em diversas mitologias pelo mundo, é retratado por Ovídio como um castigo àquela *degeneração dos homens*, a ser corrigida pela salvação de um único casal: Deucalião (filho de Prometeu e Clímene) e Pirra (filha de Epimeteu e neta de Jápeto). Vale ressaltar que o mito de Licáon também carrega um significado (uma *história exemplar*) sobre a questão da hierarquia e ordem: todos os humanos são subordinados a Júpiter, e estão suscetíveis aos seus castigos, pois ele é o mais poderoso dos deuses, e nós, apenas mortais.

Sendo ambos bons e devotos, os dois em sua fé são os responsáveis pelo repovoamento do planeta. Salvos do Dilúvio, recebem ordens de Têmis (deusa titânide) para que joguem os *ossos da grande mãe*, que é a Terra, por trás das costas; aqueles jogados por Deucalião dão origem aos homens, e aqueles jogados por Pirra se tornam mulheres (OVÍDIO, 2017, p. 53).

Lembrando dos *mitos de origem*, dos quais fala Eliade, é possível relacionar o mito de Deucalião e Pirra com o próprio ato de criação cosmogônico presente no mesmo livro: a metamorfose do caos (composto por todos os elementos e sementes que dariam origem ao mundo) em Terra, operada pelas mãos de um deus, é reproduzida pelas mãos do casal que jogam para trás os ossos mãe terra²⁸ (matéria prima do homem), tornando a terra habitada novamente. Isso corrobora com o que lemos em *Mito e Realidade*: os mitos de origem se referem ao mito cosmogônico pois reproduzem o próprio ato de criação primordial (como discutimos no primeiro capítulo do presente trabalho). Mais exemplos seriam possíveis durante toda a obra, pois n’*As metamorfoses* a origem de inúmeros objetos e fenômenos é

²⁷ Sendo essa, quem sabe, uma das primeiras aparições de *lobisomens* na literatura ocidental.

²⁸ Um adendo sobre etimologia aqui se faz fortuito: Adão em hebraico e Homo em latim ambos vêm de “terra”; “adamah” (formado da terra); e “humanus” (de húmus, que é terra). Tal pode ser verificado em <<https://www.etymonline.com/word/Adam>> Acessado em: 26 de maio de 2018.

relatada pelo poeta como sendo não apenas uma consequência da primeira metamorfose, como por vezes também uma própria reprodução.

Tal mito também possui paralelo dentro da concepção de *criação* e *sub-criação* de Tolkien. A partir das mãos de um deus, a Terra em si é criada, e a esta deve a *sub-criação* do casal que, por suas mãos, *metamorfoseiam* o elemento advindo do Deus e disto nascem novos homens e mulheres, *sub-criados* por aqueles que obedeceram a ordem de Têmis.

A partir do mito de Deucalião e Pirra, a relação entre os deuses e homens se torna mais expressiva na obra, tratada de maneira mais aprofundada no subcapítulo seguinte, em que levamos em consideração principalmente o mito de Faetonte.

2.5. SOBRE OS HOMENS E OS DEUSES

Segundo Ítalo Calvino (1993), há, na obra de Ovídio, uma contiguidade universal: o mundo dos deuses celestes é aproximado ao mundo romano de todos os dias (divisão em classes, hábitos cotidianos, amores compulsivos). Contudo, os limites são imprecisos entre esses mundos diferentes: mas o céu está sempre sobre as terras e os mares, delimitando seu lugar acima, que é o da morada dos deuses superiores. (CARLI *et al.*, 2017, p. 11)

Tendo os humanos novamente se estabelecido na terra, a grande Pítion²⁹ derrotada, e Dafne encontrada no desespero seu destino³⁰, por vezes os deuses descem do Olimpo e andam entre eles. Por serem, na obra de Ovídio, acometidos tanto quanto os homens pelas paixões avassaladoras, muitas vezes a presença deles em terras mortais geram filhos, e esse é o caso de Faetonte.

Filho de Febo com uma mortal, o garoto é sempre perturbado por outros de sua idade sobre sua paternidade incerta. Decide perguntar à mãe, Clímene, que não mente para ele, confirma que ele é filho do deus e o instiga a ir ter com o pai (OVÍDIO, 2017, p. 71-73). Faetonte, então, viaja em busca dele, e sua partida é o fim do Livro I d’*As metamorfoses*.

Quando chega à morada paterna, afirmando ser filho do próprio Febo, este reconhece sua prole e o recebe calorosamente. Ao pedir comprovação por parte do deus de que é de fato seu filho, a Faetonte é concedido o direito de pedir *qualquer* coisa a Febo – e qual o arrependimento deste no instante em que abre tal brecha, pois o que pede seu filho é justamente o mais louco dos desejos: dirigir a carruagem do pai pelo céu, por um dia.

²⁹ Grande serpente monstruosa que surgiu após o dilúvio. Febo (Apolo) a derrota, o que o torna muito orgulhoso. Tal orgulho também o castiga: Eros o inveja e os dois brigam. Como resultado disso, Febo se apaixona perdidamente por Dafne.

³⁰ Sentindo-se, por feito de Eros, repelida por Febo, Dafne corre desesperadamente; quando o deus a alcança, transforma-se em um loureiro para que não entregasse a ele sua virgindade, tornando-se a árvore favorita de Febo.

Carruagem esta que carrega o próprio Sol, e que faz perigoso percurso desde a íngreme subida, até o momento que desce em águas, do outro lado, vertiginosamente. O pai se desespera e tenta, em longo discurso acerca dos perigos que o filho corre, fazer com que desista da ideia sem, entretanto, conseguir surtir efeito na vontade do jovem.

O resultado é, certamente, o desastre: Faetonte não consegue controlar a carruagem já no início do trajeto. Amedronta-se e arrepende-se quando já não há nada que possa ser feito. Os cavalos se rebelam, o caminho indicado pelo pai não é obedecido e, por consequência, muitas regiões do mundo são assoladas por terríveis desastres, por céu, terra e mar – entre homens, criaturas e deuses. Tamanho o desespero que atingiu a Terra, enquanto divindade, que ela mesma pede a intervenção de Júpiter, que atinge o garoto com um de seus raios mortais (*id., ibid.*, p. 75-93).

A mescla deuses-homens-natureza implica não uma ordem hierárquica unívoca mas um intrincado sistema de interações em que cada nível pode influir sobre os outros, mesmo que em medidas diferentes. O mito, em Ovídio, é o campo de tensão em que tais forças se defrontam e se equilibram. (CALVINO, 2007, p. 35-36).

Como vimos no segundo capítulo desta monografia, o mito funciona como uma *história exemplar* (ELIADE, 1977, p. 155), pois serve como parâmetro para a conduta humana e suas questões morais, suas ações e conhecimentos cotidianos e espirituais. Podemos dizer que o mito de Faetonte articula vários ensinamentos sobre o Sol, enquanto astro capaz de trazer a boa luz, mas também destruição; a magnitude do céu, e nele diversas constelações; sobre mortais e deuses, suas potências, impossibilidades, desesperos e dores; e, ainda, sobretudo: sobre maturidade.

Febo é um deus do Olimpo, forte e potente que possui a tarefa diária de conduzir a carruagem do Sol – o que nem mesmo Júpiter poderia fazer –, mas enamora-se por uma mortal, e desta paixão nasce Faetonte. O deus desespera-se diante do pedido do filho e tenta dissuadi-lo, e, quando não consegue, busca orientá-lo na tarefa perigosa. A situação nos remete mesmo à vida cotidiana: uma criança que vê o ofício do pai e tenta imitá-lo não conseguirá sucesso, pois possui um caminho a traçar por ela mesma antes que tenha a força, a sabedoria e a precisão necessárias. O mito, nesse sentido, ensina uma importante questão sobre nossos próprios limites, sobre não desperdiçarmos por coragem o que é, em verdade, precipitação.

Este subcapítulo inicia-se com um excerto que discute a contiguidade universal em Ovídio, tema de um dos capítulos de Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos*, e que se comprova em nossa leitura do mito de Faetonte. De fato, há uma aproximação entre o mundo

do cotidiano humano e o mundo divino, até mesmo física – pela própria descrição do palácio de Febo e as localizações geográficas dadas (o garoto viaja pela Etiópia e Indo até chegar à casa do pai). A profundidade da preocupação de Febo é fortemente sentida, assim como sua dor pelo filho morto, e o próprio drama familiar é comum a nós até hoje. Calvino atribui isso à precisão de detalhes que Ovídio apresenta, “que não nos deixa perder o fio da meada nem por um segundo, levando ao envolvimento emocional até a dor.” (CALVINO, 2007, p. 32).

Tal contiguidade é comum a todas as metamorfoses do livro, embora cada uma à sua maneira. A aproximação entre o divino e o mortal é sempre marcante – e essencial para que o poema passe a fazer parte de nosso filtro para ver e interpretar o mundo. A contiguidade universal é sentida quando a relação entre deuses e homens impõe seus limites e ensina sobre moral e violência (como em Licáon e nas Quatro Idades); ou quando ensina sobre fé e obediência (Deucalião e Pirra); quando traz à tona os sentimentos mais fortes, o orgulho, as paixões dolorosas e desejos febris (em Píton e em Dafne); e, por fim, quando ensina importantes lições sobre sabedoria, amadurecimento e perda.

3. MITOLOGIA CONTEMPORÂNEA: O SILMARILLION

De mais a mais, meu pai veio a conceber O Silmarillion como uma compilação, uma narrativa sucinta e abrangente, feita muito tempo depois, a partir de fontes de grande diversidade (poemas, crônicas históricas e narrativas orais), que sobreviveram numa tradição secular. Essa concepção tem de fato paralelo na verdadeira história do livro, pois um enorme volume de prosa e poesia antiga subjaz a ele; ele é, até certo ponto, um compêndio de fato, e não apenas em teoria. (TOLKIEN, C., 2009, p. VII).

Vinte séculos depois de *As metamorfoses*, um professor universitário na Grã-Bretanha se debruçava com semelhante perfeccionismo sobre uma obra, embriagada também da linguagem e atmosfera mitológica que pretende nos fazer conhecer o mundo. Tal poeta trouxe para o século XX uma mistura única de mitologia pagã, cristianismo e, quem sabe, um pedacinho de cada mito que fundou a base cultural e filosófica da Europa e, por consequência, o que temos por literatura ocidental.

O Silmarillion, escrito por J. R. R. Tolkien, editado e organizado postumamente por seu filho Christopher Tolkien, é organizado em cinco livros³¹ e 24 contos que, em sua maioria, seguem uma sequência cronológica, divididos também em pequenos blocos narrativos. O foco principal da obra é contar a história dos Elfos, os primogênitos do deus Ilúvatar (ou Eru)³², em Arda, nome que é dado por eles ao mundo em que habitam, no qual se passam as histórias do legendário de Tolkien. As nomenclaturas mais utilizadas na obra e toda a perspectiva dada à história parte dos Elfos e sua história, cultura e línguas – cunhadas cuidadosamente pelo autor.

O Hobbit e *O Senhor dos Anéis*, os únicos livros do fantástico universo J. R. R. Tolkien publicados enquanto o autor era vivo, nasceram de uma criação linguística, além de literária. Como veremos mais adiante, Tolkien era filólogo e professor de anglo-saxão na Universidade de Oxford, e seu gosto por línguas resultou que, antes de criar línguas para servirem a um mundo inventado, criou todo um universo em que coubessem, diegeticamente, as línguas que criava. Há indícios de que ele desenvolvia as línguas élficas presentes em suas obras desde 1917 – também quando os primeiros vestígios d'*O Silmarillion* surgiam, de acordo com cartas organizadas por Humphrey Carpenter, em 1981:

Devo enfatizar que esse processo de invenção foi/é um projeto privado, desempenhado com o intuito de me proporcionar prazer [...]. Em grande parte, antecedeu a composição de lendas e 'histórias' pelas quais as línguas poderiam 'vir à

³¹ Em organização interna, não em volumes independentes.

³² Deus único, tal qual o cristão, que cria a partir de seu pensamento outras entidades, os Ainur, sendo eles divididos entre Valar, de maior força e autonomia, e Maiar, que estão geralmente a serviço dos Valar.

realidade' [...].³³ (Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien* 380) (RAPOSEIRA, 2006, p. 41).

Assim como se verificam diversas influências linguísticas em suas línguas inventadas, no que diz respeito à gramática e ao uso delas dentro de seu universo³⁴ – fruto de muita pesquisa, estudo e leituras para que uma sólida base fosse construída – também é possível perceber que existiu um amplo estudo e diversas leituras para que seu universo inventado tomasse as proporções que tomou, incluindo a visível influência da Bíblia Sagrada, das *Eddas* e do *Kalevala*, mas não sendo impossível que haja influências até mesmo dos textos clássicos, latinos e gregos. Há de se ressaltar que existe, no gênero que se tem por *Alta Fantasia* (a criação de um *Secondary World* que não se conecta com o nosso), uma espécie de divisão pré-Tolkien e pós-Tolkien, uma vez que sua influência, direta ou indireta, é muito marcante nas ficções mais recentes.

O fio narrativo que amarra os contos que compõem a obra é o mesmo que a ele dá o título: a história das Silmarils, gemas forjadas por um elfo ainda na época em que estes viviam com os Valar, além mar. Fëanor as criou a partir da luz das duas Árvores³⁵ que iluminavam aquela terra, e seu brilho se tornou tudo o que restou dessas árvores depois que foram destruídas por Morgoth e Ungoliant³⁶. As jóias se tornaram tão importantes e amadas, não apenas para seu criador, mas pelo povo que as cercava, que Morgoth foi tomado pela inveja e as roubou – e parte da consequência de todo o plano por ele arquitetado para roubá-las foi uma grande cisão entre os elfos e o *Fratricídio*³⁷. A partir desse ponto, grande parte dos elfos deixa a terra de Aman, para viverem longe da influência direta dos Valar e também para tentar recuperar seu tesouro roubado.

Todas as histórias que se seguem se associam de uma maneira ou outra às Silmarils e às dores e glórias vividas pelos povos élficos no exílio que se seguiu. As histórias que

³³ “It must be emphasized that this process of invention was/is a private enterprise undertaken to give pleasure to myself [...]. It was largely antecedent to the composing of legends and ‘histories’ in which the languages could be ‘realized’ [...]” (Tradução da autora.)

³⁴ As principais línguas, e das quais mais se tem material, são o *Sindarin* e o *Quenya*, sendo esta considerada um “latim-élfico” em sua função, tornando-se com o passar dos anos uma língua de menor uso oral e mais como uma língua e cultura – além de possuir também pronúncia e uma construção próxima do latim. Mais sobre as línguas élficas em Tolkien’s Invented Language (*in* ADAMS, 2011, p. 77)

³⁵ Telperion e Laurelin foram duas árvores que, “em torno de seu destino são tecidas todas as histórias dos Dias Antigos” (TOLKIEN, 2009, p. 31). A primeira emanava um brilho prateado, enquanto a segunda emitia luzes douradas. Sua luz iluminava toda a Aman, continente sagrado dos Valar, cuja capital é Valinor. Foram destruídas durante o roubo das Silmarils e, para que Arda não ficasse no escuro, a partir de seus últimos frutos, foram criados o Sol e a Lua.

³⁶ Morgoth é o nome élfico de Melkor, um dos Valar; Ungoliant é uma criatura maligna, de insaciável fome e que dará origem a terríveis criaturas que aparecem em outras histórias da Terra-Média.

³⁷ Primeiro derramamento de sangue entre os elfos, no qual um dos povos recusa-se a fornecer barcos para a vingança de Fëanor contra Morgoth, e este com sua família, revolta-se e entram em batalha.

precedem a criação das jóias – Ainulindalë (a canção dos Ainur) e Valaquenta, (o conto dos Valar) – tratam da criação desse universo e das histórias que os Valar contaram aos elfos quando estes viveram próximos e com aqueles aprenderam os ofícios, e são os livros de maior importância para o presente trabalho.

Como o excerto que inicia o capítulo ressalta, Tolkien concebia essas narrativas como uma *compilação*, não muito diferente do trabalho feito por Hesíodo, Ovídio ou por Elias Lönnrot, que reúne o Kalevala. O esforço do autor cria uma narrativa mitológica que funciona dentro do próprio livro como tal – fragmentos de canções e narrativas “perdidas” fazem parte da obra, como se produtos de uma pesquisa profunda sobre as histórias arcaicas de Arda. Curiosamente, para nós leitores ele ainda se mantém como tal, uma vez que a obra póstuma apresenta, em suas notas, versões diferentes para alguns dos contos e, ainda, livros como *Os Contos Inacabados* ou os inúmeros volumes do *The History of Middle-Earth* trazem ainda mais diversidade ao legendário, do qual se torna impossível extrair uma versão definitiva – assim como costuma ser o caso com a mitologia.

Durante o livro, as três Silmarils não permanecem sempre presas à coroa de Morgoth, pois são novamente recuperadas por Beren e Lúthien³⁸, e mais tarde também passam para outras mãos, sendo um dos últimos remanescentes delas na Terra-Média o pequeno frasco que Galadriel dá a Frodo em *O Senhor dos Anéis*, que com ele retorna para Valinor junto aos últimos elfos que deixam a Terra-Média, assim dando um fim à narrativa de *O Silmarillion* e a história delas e dos elfos naquele lugar.

Portanto, além da cosmogonia (na qual nos concentraremos) e dos relatos sobre Valar e Maiar, dos *mitos de origem*, o Quenta Silmarillion, a história das Silmarils – que é uma das centrais no legendário de Tolkien – também possui mitos sobre Heróis, sobre a queda de grandes civilizações e como seus remanescentes sobreviveram durante as três eras dos elfos, em constante epopéia até retornar às terras imortais. Pode-se dizer, então, que o compêndio que é *O Silmarillion* não falha em estabelecer forte vínculo com as narrativas mitológicas clássicas do *nosso* mundo – como se ao lado delas pudesse, naturalmente, se misturar.

³⁸ Casal de heróis lendários, respectivamente um homem e uma elfa. Em uma aventura perigosa, ambos invadem a fortaleza de Morgoth, e enquanto este dorme, roubam uma das Silmarils de sua coroa.

3.1. TOLKIEN

Perante as suas histórias, Tolkien sentia-se como um historiador que faz um levantamento de dados e deduções a partir desses dados e não propriamente como um inventor. Este sentimento advinha das muitas leituras feitas desde tenra idade, as quais foram deixando em Tolkien pequenas informações, sedimentadas mais tarde com os muitos trabalhos de pesquisa que elaborou ou as muitas aulas e palestras que preparou, dando assim origem a todo um manancial de conhecimentos literários, culturais, linguísticos, entre tantos outros, que confluíram em direcção a um objectivo comum: Middle-earth. (RAPOSEIRA, 2006, p. 80-81)

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em Bloemfontein (atual África do Sul) em janeiro de 1892, de onde se mudou ainda muito criança, e faleceu em Bournemouth (Inglaterra) em setembro de 1973. Parte de sua infância ele viveu em uma cidade rural e pacata, Sarehole, já órfão de pai. Em 1900 sua mãe converteu-se ao catolicismo, o que gerou muitos conflitos familiares e dificuldades financeiras para a família, que teve de se mudar para uma cidade maior (Birmingham). Poucos anos depois, sua mãe faleceu em decorrência da diabetes, deixando seus filhos sob a tutela do padre Francis Morgan (RAPOSEIRA, 2006, p. 38). A figura materna – que, além da fé, também foi quem lhe ensinou as primeiras letras e mostrou os primeiros livros –, o catolicismo e a proximidade com os campos e a natureza foram elementos de grande importância na vida e tiveram influência direta em suas obras.

Também da juventude veio o gosto por filologia, seu interesse por *Old English* (Anglo-Saxão), e sua paixão por *Beowulf* e outras narrativas medievais da Europa, além da mitologia nórdica. Desde a adolescência, tinha por passatempo o desenvolvimento de línguas inventadas, sendo o *Quenya* uma das que continuou sendo trabalhada durante sua vida inteira. Na universidade, teve a oportunidade de aprofundar suas leituras sobre mitologia, línguas e literatura e, ainda, participar de diversos grupos³⁹ de discussão sobre estes temas.

Antes que se tornasse professor de Anglo-Saxão efetivo da Universidade de Oxford, lutou na Primeira Guerra Mundial, em batalha na França, e quando voltou à Inglaterra trabalhou como lexicógrafo para o *Oxford English Dictionary* e, depois, na Universidade de Leeds. Contudo, o trabalho com as suas línguas e universo nunca parou, nem mesmo durante a guerra. Em 1937, publica *O Hobbit*, lido primeiramente por seus filhos e depois pelos *Inklings*, e que rapidamente ganhou o público, instigando Tolkien a escrever uma sequência. A princípio, a história d'*O Hobbit* não fazia parte de seu universo, mas acabou nele se acomodando, com alguns ajustes. Entre 1954 e 1955 *O Senhor dos Anéis* foi publicado, em

³⁹ Durante toda a vida de estudos de Tolkien esses grupos foram importantes, sendo um dos de maior destaque o *Inklings*. Nele, o autor pôde ler trechos de suas obras em andamento e, em constante diálogo com os outros participantes, tornar mais fortes suas próprias concepções de *sub-criação*, sendo um produto direto disso o poema *Mythopoeia*, escrito em resposta aos constantes questionamentos de C. S. Lewis acerca da criação.

tons de sequência para *O Hobbit*, embora o próprio autor não gostasse de pensar dessa forma, de acordo com as cartas aos editores: “I think The Lord of the Rings is in itself a good deal better than The Hobbit, but it may not prove a very fit sequel.” (CARPENTER, 2000, p. 42).

As demais obras literárias do autor, às quais temos acesso hoje, foram publicadas postumamente. Christopher Tolkien, o filho que mais acompanhou e revisou o trabalho do pai – ajudando inclusive a desenhar os mapas da Terra-Média – organizou e editou *O Silmarillion*, *Os Contos Inacabados*, *Os Filhos de Húrin*, entre outras obras que são compostas, sobretudo, de notas e versões diversas que seu pai constantemente revisitou, até seus últimos dias.

J.R.R. Tolkien manteve-se sempre fiel às suas convicções, tanto religiosas como profissionais, defendendo até ao final da sua vida a união entre as línguas e literaturas em Oxford. O reconhecimento pela sua longa luta académica chegou em 1971 quando, já viúvo, a Universidade de Merton o convidou para Membro Honorário Residente e a rainha Isabel II lhe atribuiu o CBE (Companion of the Order of the British Empire) (Collins 95-99). Até falecer, em 1973, Tolkien esteve sempre rodeado por livros e alunos, com os quais debateu muitas ideias. (RAPOSEIRA, 2006, p. 57).

3.2. A CANÇÃO DOS AINUR⁴⁰

“Assim seja! Custosas lhes sairão essas canções e serão, entretanto, uma boa aquisição. Pois o preço não poderia ser outro. Assim, exatamente como Eru nos falou, uma beleza ainda não concebida chegará a Eä, e ainda terá sido bom que o mal tenha existido.”

(TOLKIEN, 2009, p. 116)

Antes da criação de tudo, havia Eru, o Único, e de seu próprio pensamento ele criou os Ainur, que conheciam cada um apenas uma parte de seu pensamento. Eru lhes deu temas musicais e, a princípio, eles cantaram separadamente ou em pequenos grupos, mas conforme foram ganhando compreensão dos pensamentos dos irmãos, passaram a cantar todos juntos. Reunindo todos os Ainur, Eru propôs um tema mais poderoso e mostrou a eles imagens esplêndidas, pedindo que eles criassem uma Música Magnífica, e os inspirou com a Chama

⁴⁰ Há uma belíssima adaptação desta narrativa para uma *graphic novel*, feita por Evan Palmer, disponível em: <<http://www.evanpalmercomics.com/ainulindale/>> Acessado em: 28 de maio de 2018.

Imperecível. Eru sentou-se e escutou a canção dos Ainur; e a sua música preenchia o Vazio, como nunca antes, embora ainda uma música mais majestosa vá ser criada após o final dos tempos, pelos Ainur e os Filhos de Ilúvatar (nome élfico de Eru), que, satisfeito, “concederá a seus pensamentos o fogo secreto” (TOLKIEN, 2009, p. 4).

No decorrer da canção, Melkor, dos Ainur o que possui maior poder e conhecimento, procurou a Chama Imperecível nos espaços que ainda não haviam sido preenchidos pela música, para os quais Eru não olhava, e criou pensamentos destoantes dos irmãos, distorcendo também a música e sua harmonia. Alguns Ainur desistiram de cantar, outros tentaram se ajustar à música de Melkor – uma grande dissonância acontecia na canção dos Ainur.

Eru, então, se levantou e deu um novo tema, sorrindo. O novo tema se parecia com o anterior, mas apresentava uma nova beleza. Os Ainur voltaram a cantar e Melkor mais uma vez distorceu a música, chegando a dominá-la por um tempo. Ilúvatar interrompeu novamente, agora com feição severa, dando mais um tema aos Ainur, começando mais singelo e suave, mas tornando-se profundo e poderoso. A música se dividiu em duas: “Uma era profunda, vasta e bela, mas lenta e mesclada a uma tristeza incomensurável.” (TOLKIEN, 2009, p. 5) e a outra pesada e repetitiva, que procurava sobressair-se àquela por meio da violência, embora suas tentativas se frustrassem, uma vez que a primeira acabava por torná-la parte de si mesma.

Desta vez, a expressão de Eru era terrível, “e num acorde, mais profundo que o Abismo, mais alto que o Firmamento, penetrante como a luz do olho de Ilúvatar, a Música cessou.” (TOLKIEN, 2009, p. 6). Ele fala, então, aos Ainur, que mostrará a eles o resultado de sua música e prova a eles, e a Melkor, que nenhuma alteração na música foge à vontade de Ilúvatar, sem tornar-se dela instrumento. E em meio ao vazio, onde antes havia apenas som, criou-se a imagem, e os Ainur puderam contemplar sua criação. O mundo criado pela música possuía vida própria e história, e eles se encantaram. Viram a chegada dos Primogênitos de Ilúvatar, que são os elfos, e os amaram – e viram ainda muitas coisas sobre as primeiras Eras do mundo, coisas que haviam criado e coisas novas. Antes que pudessem ver as eras posteriores e chegada dos homens, os Sucessores, entretanto, a visão foi retirada deles.

Houve então inquietação entre os Ainur; mas Ilúvatar os conclamou, e disse: – Conheço o desejo em suas mentes de que aquilo que viram venha na verdade a ser, não apenas no pensamento, mas como vocês são e, no entanto, diferente. Logo, eu digo: – Eã! Que essas coisas Existam! E mandarei para o meio do Vazio a Chama Imperecível. e ela estará no coração do Mundo, e o Mundo Existirá; e aqueles de vocês que quiserem, poderão descer e entrar nele. – E, de repente, os Ainur viram ao longe uma luz, como se fosse uma nuvem com um coração vivo de chamas; e

souberam que não era apenas uma visão, mas que Ilúvatar havia criado algo novo: Eä, o Mundo que É. (TOLKIEN, 2009, p. 9).

A partir desse momento, o *labor* dos Valar e Maiar, para tornar reais os propósitos de Eru, realmente começa, uma vez que ao entrarem em Eä perceberam que a canção apenas havia expandido um pensamento nas Mansões Eternas, e a Visão, apenas um prenúncio (TOLKIEN, 2009, p. 10). Portanto, precisaram usar suas habilidades para construir o que viria a ser Arda. O trabalho deles não foi tranquilo, pois em diversos momentos Melkor destruiu tudo o que haviam feito, tal como na canção, e depois das primeiras batalhas travadas entre os Valar e Melkor, quando este destruiu as Lamparinas que iluminavam o mundo, eles criaram Aman, sua nova morada, uma terra sagrada e iluminada pelo brilho das duas árvores, Telperion e Laurelin. A Terra-Média ficava a leste da terra de Aman, e dela era dividida por extenso mar. A luz das Árvores de Valinor não chegavam até lá, e foi no escuro que despertaram os Primogênitos de Ilúvatar.

A *sub-criação* de Tolkien, em *O Silmarillion*, acontece primeiro por meio da *criação* de Eru, o Único, sendo dentro do universo a única que assim pode se chamar – e ela começa quando ele cria os Ainur e lhes dá os temas musicais, dos quais todas as *sub-criações* se tornam possíveis. A partir desses temas, a canção dos Ainur projeta um universo a existir, em sua geografia e eras, mas que, apenas a partir da palavra de Eru “Eä!”, é que ele, de fato, passa a existir e é *criado*. Assim como Eliade nos diz, a respeito dos *mitos de origem* (conforme também já exploramos na *Teogonia* e n’*As metamorfoses*), todas as origens seguintes retomam esse mesmo ato de Eru, maior agente do ato cosmogônico na obra.

A *sub-criação* dos Ainur age de acordo com a vontade de Eru, ressoando os fortes valores cristãos de Tolkien, incontornável em sua obra, uma vez que sua própria concepção do criar literário envolve, sempre, a ideia de que ela faz parte da criação de Deus – sendo essa a Verdade que permeia o mito, *para* e *em* Tolkien. O mundo físico de Arda passa, então, a existir verdadeiramente através das mãos dos Valar e Maiar, em meio às destruições causadas por Melkor, que são sempre contornadas pelos demais Valar e, mais tarde, pelos filhos de Ilúvatar – uma vez que não são apenas os Valar que operam no mundo e que nele constroem, como veremos adiante.

Da canção dos Ainur, também é importante ressaltar uma relação fortuita no presente trabalho; a música é composta por três temas principais, cada um dos quais com suas particularidades e às quais Ilúvatar reage de maneiras diferentes. Existem, nos estudos sobre a obra de Tolkien, diversas leituras sobre essas músicas, mas é possível fazer um paralelo entre a música e o mito das quatro idades d’*As metamorfoses*. Uma das interpretações possíveis,

nesse caso, é que as três canções cantem, também, três fases (não exatamente eras conforme as divisões cronológicas) de Arda.

Do primeiro tema (mais harmonioso e tranquilo) para o último (grandioso, profundo, triste e solene), não ocorre, como em Ovídio, a degeneração progressiva de uma raça, pois o mal em Arda possui um papel e origem muito bem definidos (a busca de Melkor em se tornar um *criador*) e toda a degeneração do mundo e das raças é oriunda dele. Existe, além disso, uma promessa que diferencia o mito das eras nas duas obras: a de que o Mal, necessariamente, faz parte da obra final divina, e que os filhos de Ilúvatar serão convidados, no fim dos tempos, a cantar junto aos Ainur, e o Deus então dividirá com eles a Chama Imperecível. No mito romano (que retoma o grego), no entanto, os homens constantemente perdem sua conexão com o divino, e não há previsão de que ela seja retomada, o que nos dá uma boa perspectiva de como Tolkien se utiliza de elementos da mitologia (pagã e clássica) e os naturaliza como cristãos – tal qual a fala mítica de que fala Barthes em sua discussão sobre a apropriação da linguagem mítica.

Percebemos, então, que em Tolkien o mito escatológico acompanha o cosmogônico, uma recorrência em diversas narrativas mitológicas já verificada também por Eliade, em “Escatologia e Cosmogonia” – embora as duas obras que trabalhamos anteriormente não abordem a escatologia. A “profecia”, que se dá por meio da música e da promessa de uma música final, como já comentamos antes, profetiza também uma *eucatástrofe*, para utilizarmos o termo já trabalhado de Tolkien, pois a última música tem tons de redenção, quando abriga dentro de si os terríveis acordes de Melkor, e faz dela parte de sua indiscutível magnificência – o que necessariamente nos remete ao mito cristão, ao Apocalipse. Nesse Fim dos Tempos, o próprio Melkor será novamente julgado, e terão espaço na morada de Ilúvatar todos os seus filhos, que incluem os Primogênitos, os Sucessores, mas também os anões, os hobbits⁴¹, e tantos outros que nem mesmo os Ainur puderam prever.

3.3. SOBRE OS HOMENS, OS ELFOS, OS HOBBITS, OS VALAR, E OUTROS MAIS

É Aulë que é chamado de Amigo-dos-noldor, pois com ele aprenderam muito nos tempos que viriam; e os noldor são os mais habilidosos dos elfos. E, a seu próprio modo, de acordo com os dons que Ilúvatar lhes concebeu, eles muito acrescentaram aos seus ensinamentos, apreciando línguas e textos, figuras bordadas, desenhos e entalhe. Foram também os noldor os primeiros a aprender a criar pedras preciosas; e as mais belas de todas foram as Silmarils, que estão perdidas. (TOLKIEN, 2009, p. 36).

⁴¹ Raça existente no universo de Tolkien e que protagoniza tanto *O Hobbit* quanto *O Senhor dos Anéis*. Tem entre 60 a 1,20 centímetros e possuem pés peludos, mas, ao contrário dos anões, não são atarracados ou barbudos, mas muito mais parecidos conosco.

O ato cosmogônico, como já dito anteriormente, é diversas vezes reproduzido dentro d'*O Silmarillion*, e aqui nos concentraremos em apenas um exemplo, que bem representa a relação entre os Valar e os Filhos na obra de Tolkien – por consequência, ajudando-nos a pensar os conceitos que temos trabalhado durante o nosso estudo. Isso se dá, pois, essa história também *age*, diegeticamente, como mitologia. Olharemos para a *sub-criação* de Aulë, um Valar que também possuía em sua natureza a imensa vontade de criar coisas suas.

Aulë é o Vala que possui maior gosto pelos *ofícios*, por tudo que é feito com as mãos, e também criou as montanhas, os metais e as pedras. Como o trecho de abertura do subcapítulo nos mostra, foi ele o responsável por ensinar muitas coisas aos Primogênitos que decidiram ir até Valinor depois de seu despertar. Mas antes que os Filhos despertassem, Aulë estava ansioso por sua chegada e, sem conseguir controlar sua vontade de ter a quem ensinar em uma Arda já formada (embora a Terra-Média estivesse subjugada ao poder de Melkor naquele tempo), ele (sub)criou os anões à imagem do que lembrava sobre os Filhos na Visão. Aulë os fez resistentes e obstinados, para que Melkor dificilmente os convertesse para seu lado e, assim como seu criador, eles tinham gosto pelo trabalho com a pedra e com os metais. O Vala criou para eles fortalezas debaixo das montanhas, protegidas do inimigo e também da visão de seus outros irmãos, uma vez que criava em segredo por medo da reprovação dos outros.

Mal havia terminado de ensinar-lhes a língua que inventara para eles, Ilúvatar interveio questionando a iniciativa de Aulë – uma vez que este não possuía poder ou autoridade para tanto; as criaturas criadas pelo Vala eram dependentes da existência deste, escravas de seus desejos. Aulë se arrepende, pois não os criara com o propósito de serem prisioneiros de sua vontade, mas desejava criaturas diferentes de si e a quem pudesse amar e ensinar, para que vivessem na vasta Arda, junto aos Filhos. Pesaroso, preparou-se para destruir sua criação. Estava com o martelo a postos quando Ilúvatar apieda-se dele e adota os anões como filhos seus, dando a eles um lugar no mundo e vida própria – exigindo, em contrapartida, que eles entrassem em sono profundo e aguardassem a vinda dos Primogênitos para despertar.

Aulë era casado com Yavanna, Valier que possuía amor pelas coisas vivas, e criara os bosques, as flores e os animais silvestres. Sabendo do que se passara com o companheiro, preocupou-se com suas árvores, pois anões e elfos as derrubariam para seus próprios propósitos. Ela procurou, então, o conselho de Manwë, rei dos Valar, e em contato com

Ilúvatar parte da Visão volta a ele, prevendo o surgir das Águias dos Senhores do Oeste e dos Pastores das Árvores⁴², para a proteção dos animais e das florestas (TOLKIEN, 2009, p. 41-44). Ambos, Aulë e Yavanna, *sub-criam* nessa história e, embora o primeiro o tenha feito em segredo, seu temor a Ilúvatar tornou legítimas suas *sub-criações*— enquanto as de sua companheira o são desde o princípio, uma vez que já estavam presentes na canção dos Ainur.

É possível traçar um paralelo entre esse mito e o de Faetonte, uma vez que ambos dizem algo sobre a relação entre pai e filho, sendo que no primeiro não há realmente uma desobediência, mas falta de sabedoria – mas nas duas há precipitação por parte dos filhos, que acabam por ir atrás do que não lhes é lícito: reproduzir a atividade do pai. Pela natureza avassaladora do Sol, as consequências no mito de Faetonte são terríveis, culminando em sua morte e nas tristes metamorfoses que se seguem; pela grandiosidade que envolve a criação, os resultados da transgressão de Aulë envolve toda uma cadeia de *sub-criações* que se seguem a partir desta, que operam na história do próprio mundo, uma vez que a raça dos anões, ao lado de elfos e homens, é uma das mais significativas na Terra-Média.

Os anões têm um papel grandioso em todas as obras publicadas de Tolkien – e sua aliança com elfos e homens constrói inúmeros monumentos, armas e personagens lendários. Os sete primeiros anões criados por Aulë, que dão origem a todo o resto, são personagens míticos dentro deste universo, e seus ensinamentos são repassados para todas as gerações seguintes, criando um eterno vínculo espiritual entre os anões e seu criador.

Nesta análise, torna-se um pouco mais complicado, embora não impossível, aplicarmos os conceitos de Eliade, sendo o objeto, aqui, uma mitologia fictícia que não pode ser vista como experiência da mesma maneira que os casos anteriores. Há um universo, eras e histórias dentro do livro que tornam essa mitologia viva – principalmente para o leitor que se aventura a ler as demais obras de Tolkien. É perceptível como as narrativas d’*O Silmarillion* fazem parte dos conhecimentos que Elrond⁴³ tem, quando aconselha homens, anões, elfos e hobbits em suas aventuras; e a exemplo de muitos heróis, eras depois, os pequenos e reclusos hobbits acabam por viver grandes aventuras e, em horas escuras, lembram-se das desventuras pelas quais seus heróis passaram antes de concretizar seus grandes feitos.

A mitologia aqui, portanto, serve internamente como *história exemplar* e como uma Verdade que traz esperança aos seus personagens e, por consequência, aos seus leitores. A

⁴² Tanto as Águias quanto os Pastores (Ents), estão presentes nas demais obras de Tolkien, incluindo *O Senhor dos Anéis*, onde são essenciais para a *eucatástrofe*.

⁴³ Meio Elfo, descendente distante de Beren e Lúthien, governante de Valfenda na terceira era. É um personagem muito importante em *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, pois tem um vasto conhecimento. Seu povo tem grande memória dos acontecimentos passados, sendo a própria existência de *O Silmarillion* uma “prova diegética” disso.

complexidade estrutural do mito de Tolkien, que *rouba* a fala mítica, ao construir sua narrativa com base em um inglês praticamente bíblico, conferindo força e autoridade semelhante à da Bíblia (HILEY, 2004, p. 847-848), acaba por também transmitir valores cristãos, sem parecer apologética. O uso da fala mítica empregada por Tolkien dispensa as alegorias, das quais não gostava, mas sua *sub-criação* e a maneira como a organiza, faz com que sua Verdade cristã seja transmitida sem que em qualquer momento ele se refira a Jesus Cristo, e sem que exista praticamente qualquer culto religioso em Arda.

Nesse ponto, *O Silmarillion* também opera sobre a nossa compreensão de mundo e nossas interpretações, mesmo sendo um tratado mitológico literário. Tanto o papel da mitologia fundiu-se ao papel da arte com o passar dos séculos (ELIADE, 2006, p. 160-165), quanto a mitologia em si ganhou um novo terreno no qual ela possui liberdade infinita e um novo status de prestígio, para que possa continuar atuando na vida cotidiana sem que, para isso, precise vitalmente de cultos e sacrifícios.

4. MITOLOGIA CLÁSSICA I E MITOLOGIA NA CONTEMPORANEIDADE

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. (AGAMBEN, 2012, p. 70).

Ao longo deste trabalho, diversas vezes passamos pelo termo *contemporâneo*, sem explorá-lo de verdade ou posicioná-lo teoricamente. Neste capítulo, portanto, iniciaremos nossas discussões – que se encaminham para o final – com o filósofo Giorgio Agamben, que aborda essa questão em seu livro *O que é o contemporâneo?*, de onde o excerto acima foi retirado. Antes de estabelecer essa relação entre o arcaico e o moderno, o autor define o primeiro: “próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste.” (AGAMBEN, 2012, p. 69). Tal concepção de *contemporaneidade*, que não se vincula obrigatoriamente com o tempo cronológico, nos ajuda a entender como a mitologia clássica (que lemos em *Teogonia* e *As metamorfoses*) pode ainda fazer sentido *em nosso tempo*, sendo a própria existência e sucesso de uma obra como *O Silmarillion* uma prova disto.

Ovídio e sua contiguidade universal, por si só, já traz os mitos clássicos para o nosso tempo – e para qualquer tempo humano – quando em suas metamorfoses ele não apenas narra as origens do mundo natural e físico, mas também do mundo psicológico. Nós nos relacionamos com os personagens e sofremos suas metamorfoses durante a leitura pois elas se tratam, sobretudo, da natureza humana naquilo que ela tem de melhor ou pior, na concepção do autor. Não à toa, desde sua publicação, *As metamorfoses* têm sido retomadas por diversos artistas em diversos tempos – e dentre eles podemos citar como um breve, mas significativo, exemplo Shakespeare, que em uma de suas obras mais famosas, *Romeu e Julieta*, retoma o trágico mito de Príamo e Tisbe.

Na antiguidade, podemos dizer que o mito tinha uma função social muito mais demarcada, como vimos pelos estudos de Eliade, ou no prefácio do *Teogonia* de Torrano, e que hoje dilui-se com as ciências naturais, as ciências humanas e a arte. Sobre a cosmogonia, que vimos nas três obras, hoje a teoria do *big bang* ou o relato bíblico seriam as respostas que a maior parte dos ocidentais dariam como “verdadeiras”. Entretanto, os relatos mais antigos, de Hesíodo e Ovídio, ainda servem de exemplo inclusive para a ciência, sendo, por exemplo, a ideia de caos muito anterior a ela e presente ainda hoje em teorias científicas. O mito

clássico, por conta dessa função social, possui ainda um importante papel histórico, pois ele nos revela um pouco do relacionamento do homem com o mundo naquela época, como um vislumbre antropológico em pequena escala.

Entretanto, a mitologia não sobreviveu a todas as nossas eras até aqui como mero dado histórico: ela foi se renovando através de suas novas leituras possíveis, ao passo que cada época a tomou como sua contemporânea e que, desde as suas formas mais “fiéis” (*Teogonia*) até suas formas mais atuais (*O Silmarillion*), continuou possuindo, para nós, uma Verdade. Nesse sentido, podemos retornar novamente a Eliade, que, em seu estudo, também aponta para duas necessidades humanas que reforçam esta permanência do mito:

[...] a necessidade de ler “histórias” e narrativas que se poderiam chamar de paradigmáticas, pois elas se desenrolam de acordo com um modelo tradicional. [...] a necessidade de se introduzir em universos “desconhecidos” e de acompanhar as peripécias de uma “história” parece ser consubstancial à condição humana e, por conseguinte, irreduzível.

[...] Enquanto subsistir este anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. (ELIADE, 2006, p. 164-165).

Nossas necessidades em relação ao mito não o deixam extinguir-se, nem em conteúdo nem em forma: já comentamos do *roubo* de linguagem de Tolkien, mas há também uma série de romances, contos, filmes e jogos que também retomam conteúdos e arquétipos mitológicos, e a partir deles dizem coisas sobre o mundo. Os modelos do passado não desaparecem ou perdem seu poder de reatualização: eles permanecem válidos para a consciência “moderna” (ELIADE, 1977, p. 30). Eliade cita o romance como aquele que toma o lugar das antigas recitações dos mitos e contos na sociedade moderna, alegando que é possível dissecar, inclusive, sua estrutura mítica a fim de demonstrar a sobrevivência literária dos temas mitológicos (ELIADE, 2006, p. 163).

Entretanto, a partir das narrativas mitológicas que fomos analisando durante o trabalho e as teorias que as cercam, podemos ir além do próprio romance, como comentamos anteriormente. Pode-se citar *Star Wars*⁴⁴, que se utiliza quase passo-a-passo dos arquétipos de Jung, também estudados por Joseph Campbell, uma das grandes influências de George Lucas ao estruturar a própria *Jornada do Herói* na série cinematográfica, de expressivo sucesso. Jogos eletrônicos, alguns por influência do próprio Tolkien, constantemente recorrem à mitologia, sendo um exemplo também de grande sucesso a franquia *God of War*, ou então o

⁴⁴ O mito em *Star Wars* já possui diversos estudos acadêmicos, dentre eles, “Mitologia e cinema: a propagação dos mitos por meio da trilogia clássica *Star Wars*”, artigo de Bona e Pertuzzatti, de 2010.

jogo de estratégia *Age of Mythology*, ambos abordando mitologia grega, retomando mitos da *Teogonia*, e também mitologia nórdica. Os exemplos são muitos e vão além do apelo estético, tornando evidente que há, de fato, certa necessidade dessas histórias e mundos desconhecidos, como nos disse Eliade.

A defesa que Tolkien faz dos Contos de Fada e da Verdade do mito também vai nessa mesma direção. Nós precisamos do *Secondary World*, do mundo mítico. Ele é um mundo perigoso, diga-se de passagem – dragões, anjos caídos, feras ou deuses terrivelmente apaixonados –, mas no qual há também beleza, esperança e glória. Tal universo nos ajuda a processar em nosso *Primary World* as dores que aqui também passamos e também a encontrar alento quando este é muito cruel. Tolkien defendia, também, a *eucatástrofe*, e não em vão: em vida perdeu muitos de seus amigos na Primeira Guerra Mundial. O escapismo do qual o acusavam, na época, aqueles que não apreciavam Fantasia, fazia-se, de acordo com o autor, extremamente necessário para que se escapasse das prisões das quais *precisamos* escapar, quando nosso mundo se torna penoso e pequeno.

Por isso, em carta ao seu editor Milton Waldman, Tolkien também fala sobre *queda*: “Não pode haver nenhuma ‘história’ sem uma queda – todas as histórias são, em última instância, sobre a queda –, ao menos não à mente humana como a possuímos e a conhecemos.”⁴⁵ (TOLKIEN, 2004, p. xix). A história d’*O Silmarillion*, em sua maior parte, é a história do exílio dos povos élficos na Terra-Média, depois de terem derramado sangue na terra sagrada dos Valar. Tanto *Teogonia* quanto *As metamorfoses* também abordam quedas: além das próprias derrotas de Urano para Cronos, e de Cronos para Zeus, Prometeu passa muito tempo em punição antes que Hércules o salve; A maior parte das metamorfoses são quedas, mas a própria queda de Troia⁴⁶ também faz parte da obra, e é ela que dá a origem mítica ao Império Romano. As quedas são necessárias para que a *eucatástrofe* aconteça; é preciso passar por elas para que o que é bom prevaleça, verdadeiramente.

Torna-se evidente, portanto, o que Agamben nos diz no início do capítulo: nós voltamos sempre o olhar para o passado, como uma chave escondida nos tempos primordiais, e nele sempre encontramos algo sobre nós. Os conhecimentos mais intuitivos sobre a organização da terra, da água e do ar ainda nos contam histórias, e não é em vão que nos encantamos por elas – ainda nos comunicam saberes sobre nós, enquanto seres curiosos e inquietos que somos. A mitologia no século 8 a.C., no século I e no século XX são, cada uma

⁴⁵ “There cannot be any 'story' without a fall – all stories are ultimately about the fall – at least not for human minds as we know them and have them.” (Tradução da autora.)

⁴⁶ Há um possível paralelo entre a queda de Tróia e a queda de Gondolin, cidade secreta de elfos na Terra-Média, episódio também narrado em *O Silmarillion*.

em seu próprio tempo e contexto importantes e, na mesma medida, essenciais enquanto contemporâneas:

Creio nesse sentido que essa experiência de “conhecimento” ao nível do vivido está na esteira de todas as considerações que fizemos do mito como uma forma de conhecimento ou de vida. E há filosofias que querem penetrar aí nessa experiência, detectar-lhe as estruturas, buscar nela um alento a mais na grande empreitada do ser humano, que é tornar-se cada vez mais humano, empreitada que é o mais alto desígnio do pensamento, seja ele filosófico ou mítico. (NOVASKI, 1990, p. 204)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Fantasy is escapist, and that is its glory. If a soldier is imprisoned by the enemy, don’t we consider it his duty to escape? [...] If we value the freedom of mind and soul, if we’re partisans of liberty, then it’s our plain duty to escape, and to take as many people with us as we can!”

(LE GUIN, 1979, p. 204)

A discussão proposta por este trabalho não se esgota aqui, e nem poderia, pois fugiria do propósito dele mesmo: é missão da mitologia transbordar. Entretanto, uma monografia implica escolhas, enquadramentos e perspectivas mais objetivas para que se possa discorrer sobre o assunto – o que, fatalmente, não termina com nada além da formação de mais e mais perguntas e da sede por mais leituras e mais possibilidades de trabalho. A produção dela, contudo, proporcionou uma nova maneira de enxergar a criação de um universo via mitologia, objeto que já fazia parte do meu campo de fascínio desde que li pela primeira vez *As Crônicas de Nárnia*, aos doze anos, e que impulsionou meus próprios atos criativos. Após o trajeto aqui percorrido, o fascínio aumentou, muitas outras questões surgiram e uma delas em especial é importante para a finalização deste trabalho.

Pelo muito que nos diz a mitologia, por proporcionar reflexões, aprendizados, respostas, *novas perguntas*, exemplos, quedas, *eucatástrofes* e toda uma perspectiva sobre o mundo que nos cerca, ela tem um grande potencial atrativo. Relacionada com a Fantasia (*Contos de Fada*) como vimos em Tolkien, ela ganhou o mundo e influenciou não apenas novas obras literárias, mas também filmes e jogos que necessariamente retomam a literatura em seu processo criativo, uma vez que é, em geral, a partir dela que sobrevivem os moldes míticos. É uma ponte óbvia, mas muitas vezes esquecida: a maior parte dos livros infanto-juvenis, filmes, séries, jogos e desenhos que fazem grande sucesso entre os jovens, leitores ou não, retomam temas mitológicos, falam a linguagem do mito.

Ora, não somos nós, formados em letras, responsáveis também por proporcionar oportunidades para que eles tenham acesso aos construtos culturais do Grande Tempo, para retomar os conceitos de Bakhtin, a partir daquilo que permeia seus universos? Se não for possível perceber, é preciso incentivar a busca pela mitologia que com eles dialoga e que permita trazê-los para este Grande Tempo. Seja pelos temas mais humanos ou mais

fantásticos: se há uma necessidade humana por este universo, a sua leitura pode ser uma via para que formemos não apenas mais, mas ávidos leitores. E, diga-se de passagem, foi graças a ela, que pude chegar até esta linha.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Michael. **From Elvish To Klingon**. New York: Oxford University Press, 2011.
- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. O Mito, Hoje. In: **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- CALINO, Ítalo. Ovídio e a contigüidade universal. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Milson Moulin. São Paulo: companhia das Letras, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher. **The Letters of J.R.R. Tolkien**. London: Harper Collins Publishers, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr.. 2. ed. São Paulo, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Tratado de História das Religiões**. Lisboa: Cosmos, 1977.
- HARRIS, William V. **Ancient Literacy**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de TORRANO, José Antonio Alves. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de LAFER, Mary de Camargo Neves. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HILEY, Margaret. Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien. **Modern Fiction Studies**, Baltimore, v. 50, n. 4, p. 838-860, dez./fev. 2004.
- LE GUIN, Ursula K. **The Language of the Night**: Essays on Fantasy and Science Fiction. Ultramarine Publishing, 1979.
- LÖNNROT, Elias. **The Kalevala**. Tradução de Keith Bosley, prefácio de Albert B. Lord. New York: Oxford University Press, 2008.
- NOVASKI, Augusto. Mito e Racionalidade filosófica. In: **Mito Ontem e Hoje**. Organizado por Donald Schüler e Míriam Barcellos Goettens. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990.
- OVIDIO. **As metamorfoses**. Trad. David G. Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

_____. **As metamorfoses**. Organização: FURLAN, Mauri, NUNES, Zilma Gesser; tradução, AQUATI, C. *et al.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

RAPOSEIRA, Sílvia do Carmo Campos. **“Tree by Tolkien”**: J.R.R. Tolkien e a Teoria dos Contos de Fadas. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses). Universidade Aberta de Lisboa, 2006

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

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. Organizado por Christopher Tolkien; tradução de Waldéa Barcellos. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. On Fairy Stories. In: **Tree and Leaf**. Londres: Harper Collins Publishers Ltd, 2001.

VESCOVI, Leticia Fantin. Letramento e recitação na Roma Imperial. **Codex**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 103-117, jul./dez., 2010.

WITTINGHAM, Elizabeth A. The Mythology of the “Ainulindalë”: Tolkien's Creation of Hope. **Journal of the Fantastic in the Arts**, Pocatello, v. 9, n. 3 (35) p. 212-228, 1998.

ANEXO A – “Mythopoeia”

To one who said that myths were lies and therefore worthless,
 even though “breathed through silver”
 PHILOMYTHUS TO MISOMYTHUS

You look at trees and label them just so,
 (for trees are `trees', and growing is `to grow');
 you walk the earth and tread with solemn pace
 one of the many minor globes of Space:
 a star's a star, some matter in a ball
 compelled to courses mathematical
 amid the regimented, cold, Inane,
 where destined atoms are each moment slain.

At bidding of a Will, to which we bend
 (and must), but only dimly apprehend,
 great processes march on, as Time unrolls
 from dark beginnings to uncertain goals;
 and as on page o'erwritten without clue,
 with script and limning packed of various hue,
 and endless multitude of forms appear,
 some grim, some frail, some beautiful, some queer,
 each alien, except as kin from one
 remote Origo, gnat, man, stone, and sun.
 God made the petreous rocks, the arboreal trees,
 tellurian earth, and stellar stars, and these
 homuncular men, who walk upon the ground
 with nerves that tingle touched by light and sound.
 The movements of the sea, the wind in boughs,
 green grass, the large slow oddity of cows,
 thunder and lightning, birds that wheel and cry,
 slime crawling up from mud to live and die,
 these each are duly registered and print
 the brain's contortions with a separate dint.

Yet trees and not `trees', until so named and seen -
 and never were so named, till those had been
 who speech's involuted breath unfurled,
 faint echo and dim picture of the world,
 but neither record nor a photograph,
 being divination, judgement, and a laugh,
 response of those that felt astir within

by deep monition movements that were kin
to life and death of trees, of beasts, of stars:
free captives undermining shadowy bars,
digging the foreknown from experience
and panning the vein of spirit out of sense.
Great powers they slowly brought out of themselves,
and looking backward they beheld the Elves
that wrought on cunning forges in the mind,
and light and dark on secret looms entwined.

He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst
to flame like flowers beneath the ancient song,
whose very echo after-music long
has since pursued. There is no firmament,
only a void, unless a jewelled tent
myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have birth.

The heart of man is not compound of lies,
but draws some wisdom from the only Wise,
and still recalls him. Though now long estranged,
man is not wholly lost nor wholly changed.
Disgraced he may be, yet is not dethroned,
and keeps the rags of lordship one 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.
Though all the crannies of the world we filled
with elves and goblins, though we dared to build
gods and their houses out of dark and light,
and sow the seed of dragons, 'twas our right
(used or misused). The right has not decayed.
We make still by the law in which we're made.

Yes! 'wish-fulfilment dreams' we spin to cheat
our timid hearts and ugly Fact defeat!
Whence came the wish, and whence the power to dream,
or some things fair and others ugly deem?
All wishes are not idle, not in vain
fulfilment we devise – for pain is pain,

not for itself to be desired, but ill;
 or else to strive or to subdue the will
 alike were graceless; and of Evil this
 alone is dreadly certain: Evil is.

Blessed are the timid hearts that evil hate,
 that quail in its shadow, and yet shut the gate;
 that seek no parley, and in guarded room,
 through small and bare, upon a clumsy loom
 weave rissues gilded by the far-off day
 hoped and believed in under Shadow's sway.

Blessed are the men of Noah's race that build
 their little arks, though frail and poorly filled,
 and steer through winds contrary towards a wraith,
 a rumour of a harbour guessed by faith.

Blessed are the legend-makers with their rhyme
 of things nor found within record time.
 It is not they that have forgot the Night,
 or bid us flee to organised delight,
 in lotus-isles of economic bliss
 forswearing souls to gain a Circe-kiss
 (and counterfeit at that, machine-produced,
 bogus seduction of the twice-seduced).

Such isles they saw afar, and ones more fair,
 and those that hear them yet may yet beware.
 They have seen Death and ultimate defeat,
 and yet they would not in despair retreat,
 but oft to victory have turned the lyre
 and kindled hearts with legendary fire,
 illuminating Now and dark Hath-been
 with light of suns as yet by no man seen.

I would that I might with the minstrels sing
 and stir the unseen with a throbbing string.
 I would be with the mariners of the deep
 that cut their slender planks on mountains steep
 and voyage upon a vague and wandering quest,
 for some have passed beyond the fabled West.
 I would with the beleaguered fools be told,
 that keep an inner fastness where their gold,
 impure and scanty, yet they loyally bring

to mint in image blurred of distant king,
 or in fantastic banners weave the sheen
 heraldic emblems of a lord unseen.

I will not walk with your progressive apes,
 erect and sapient. Before them gapes
 the dark abyss to which their progress tends -
 if by God's mercy progress ever ends,
 and does not ceaselessly revolve the same
 unfruitful course with changing of a name.
 I will not treat your dusty path and flat,
 denoting this and that by this and that,
 your world immutable wherein no part
 the little maker has with maker's art.
 I bow not yet before the Iron Crown,
 nor cast my own small golden sceptre down.

In Paradise perchance the eye may stray
 from gazing upon everlasting Day
 to see the day-illuminated, and renew
 from mirrored truth the likeness of the True.
 Then looking on the Blessed Land 'twill see
 that all is as it is, and yet may free:
 Salvation changes not, nor yet destroys,
 garden not gardener, children not their toys.
 Evil it will not see, for evil lies
 not in God's picture but in crooked eyes,
 not in the source but in the tuneless voice.
 In Paradise they look no more awry;
 and though they make anew, they make no lie.
 Be sure they still will make, not been dead,
 and poets shall have flames upon their head,
 and harps whereon their faultless fingers fall:
 there each shall choose for ever from the All.⁴⁷

⁴⁷ Versão integral do poema retirada de Tolkien, *Tree and Leaf* 85-90.