

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE **ESTUDOS  
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# ***O SENHOR DOS ANÉIS* DE J. R. R. TOLKIEN E O UNIVERSO DA ÉPICA CLÁSSICA**

## **THE LORD OF THE RINGS BY J. R. R. TOLKIEN AND THE UNIVERSE OF THE CLASSICAL EPIC**

CLÁUDIA TEIXEIRA

CECH - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

CAAT@UEVORA.PT

ORCID.ORG/0000-0002-1282-2568

ARTIGO RECEBIDO A 12/10/2018 E APROVADO A 29/01/2019

207

**Resumo:** A classificação do género de *O Senhor dos Anéis* de Tolkien tem suscitado um intenso debate nas últimas décadas. Neste texto, discute-se a relação desta obra com as épicas clássicas, apontando algumas diferenças estruturais e temáticas subjacentes à conceção e organização dos textos.

**Palavras-chave:** *O Senhor dos Anéis*, épica clássica, género.

**Abstract:** The genre of the *Lord of the Rings* by Tolkien has sparked an intense debate in recent decades. In this text, we discuss the relation of this work with the classical epics, pointing out some structural and thematic differences underlying the conception and organization of those texts.

**Keywords:** *The Lord of the Rings*, ancient epic, genre.

A classificação do género de uma obra como *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien poderia equacionar-se a partir de um facto comumente observado no âmbito da cultura de massas e que se traduz precisamente na

frequência com que o adjetivo «épico» é usado para classificar narrativas produzidas e firmadas em um espaço cultural que, paradoxalmente, se anunciou como um espaço onde a criação épica já não é possível. A anunciada morte da épica contrasta, todavia, com a vulgarização da aplicação do termo a narrativas históricas (ou pseudo-históricas) e mitológicas cujo enredo envolva amplas e pesadas cenas de batalha, ou uma figura central e grandiosa a braços com um contexto de grande adversidade física e/ou psicológica, ou ainda uma missão de grande escala, um *agon* entre sistemas éticos opostos, ou uma personagem que funcione como representante universal e acabado dos valores centrais de uma comunidade.

O uso massificado do adjetivo contrasta, todavia, com

«le riflessioni di filosofi, storici e teorici della letteratura che sembrano aver concordemente sancito la morte definitiva dell'epica nell'età moderna in Occidente, chiarendo le ragioni sociali ed estetiche che non consentono più la sopravvivenza di un 'genere' legato ai momenti primi e fondanti di una coscienza indivisa.»<sup>1</sup>

208

No tocante ao *O Senhor dos Anéis*, é, contudo, certo que os milhares de resultados, obtidos em qualquer um dos motores de busca, que associam o termo épico à trilogia, não são suficientes para a definir como uma narrativa épica. De facto, a classificação do género em que se inscreve a narrativa de Tolkien tem sido, a despeito ou em abono da reinvenção teórica que a contemporaneidade operou sobre as fronteiras dos géneros<sup>2</sup>, uma das questões mais debatidas desde que o livro foi dado ao prelo,

---

1 Zatti 2000: 5. O autor adverte, em seguida para o facto de que esta ideia não se aplica da mesma forma ao modo, ou seja, ao «principio organizzativo dell'immaginario letterario che si concretizza storicamente nei singoli generi.» De acordo com o autor, o reconhecimento implícito deste princípio potencia, na verdade, que a classificação de «épico» continue a recair, entre outras, sobre narrativas como *Moby Dick* de Melville, *Guerra e Paz* de Tolstói, *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez e *O Senhor dos Anéis* de Tolkien.

2 Martin (2008: 18) oferece-nos, por exemplo, a definição de épica como «a mode of total communication, undertaking nothing less than the ideal expression of a culture.»

assistindo-se, desde então, a uma oscilação entre convicções que o situam em quadros tão distintos como o do romance tradicional, da saga, do fantástico, da fantasia e da crónica medievalizante, classificações cuja dilucidação mais problemática se torna, tendo em conta que a narrativa de Tolkien é invariavelmente convocada como exemplo em estudos teóricos sobre estes tipos de textos. Como nos diz J. S. Ryan,

«Thus the trilogy is to be seen as “fairy story”, quest, secondary prose epic, heroic journey and romance, fantasy, historic pageant with cyclic movement, myth with universal application, vast tapestry of life, all achieved with extreme narrative progression, the characterization of a novel and a style that is remarkably rich, despite its apparent directness and simplicity.»<sup>3</sup>

Todavia, se esta pluralidade de classificações possibilita a constatação de que a narrativa de Tolkien reflete influências múltiplas, também não é menos verdade que o facto de muitos destes géneros e subgéneros gozarem de um património narratológico comum e desenvolverem histórias que esquematicamente assentam em uma demanda, protagonizada por um herói que, em processo de formação, supera todos os obstáculos e que, fruto de uma aprendizagem simultaneamente interior e relativa ao mundo externo, acaba por triunfar, complica a deteção da influência matricial que lhe subjaz.

Embora os estudos sobre o género de *O Senhor dos Anéis* não granjeiem entre os críticos concordâncias absolutas (muitas vezes nem relativas), parece contudo consensual a ideia de que o romance de Tolkien não segue as regras do romance moderno:

«In fact, the difficulty of *The Lord of the Rings* for some modern readers is that it is not a novel in the modern sense at all. As biographer Charles Moseley writes:

---

3 Ryan 1969: 192.

“The *Lord of the Rings* ignores the whole development of the novel (...) from Conrad through Joyce and Kafka and Woolf, from Hardy through Lawrence.’ (...) Rather, it is a “fairy-story” of the sort that Tolkien defines in his famous essay on the genre: It presents a world invented through an act of imagination that asks for a “secondary belief” on the part of the reader; it allows us to see the world in a new way and allows us to escape from the ugliness of contemporary industrialization and the woes of the universal human condition; and it ends with a eucatastrophe (a sudden happy turn of the plot) (...)»<sup>4</sup>.

210 Que Tolkien usa a estrutura do Märchen é constatação facilmente reconhecível na leitura da aventura de Frodo, cujos leitmotiven e funções se prestam a uma análise de tipo proppiano: o herói é impelido a sair do seu mundo conhecido, para ingressar em uma aventura, por vezes acompanhado de outros heróis menores; essa aventura incorpora uma demanda, cujo cumprimento implica a superação de provas e obstáculos; o herói vence todas as circunstâncias adversas e regressa ao ponto de partida não apenas vitorioso, mas também mais maduro, i.e., integrando toda a experiência no seu desenho final. Todavia é igualmente reconhecido que o recurso a uma estrutura pré-definida, como a do mito ou a do conto tradicional, não implica a cristalização da narrativa que se cria dentro dos limites dessa estrutura. Pelo contrário, Mito e Märchen fornecem, em muitos casos, uma base estrutural e acional facilmente reconhecida pelo leitor e, nessa qualidade, oferecem-se ao escritor como terreno propício a uma expansão narrativa<sup>5</sup>, expansão que, em *O Senhor dos Anéis*, é operada a partir de um conceito, discutido pelo próprio Tolkien em ensaios como *On Fairy-Stories*<sup>6</sup>. Falamos do

---

4 Ruud 2011: 176.

5 Sullivan 2001: 287: «The reader’s understanding of story, and especially traditional story, allows him or her access to this new telling, access that might not be available with the elite or mainstream novel.»

6 Tolkien 1939, publicado in Lewis 1947: 38-89.

conceito de fantasia<sup>7</sup>, que, apesar de conhecer inúmeras abordagens e teorias em conflito<sup>8</sup>, foi, no tocante a Tolkien, definido por Timmons da seguinte forma:

«The Tolkienian concept of fantasy is that of a story set in an imaginative realm in an ancient world, which has the clear presence of the magical or numinous co-existing rationally with the familiar and ordinary; in addition, the work should exemplify the narrative tone and structure found in the traditional forms of myth, epic, romance, saga, and fairy-tale; lastly, the story should attempt to inspire religious joy, wonder and enchantment in the reader.»<sup>9</sup>

Em suma, um conceito de fantasia que pressupõe uma subtil mas articulada conjugação entre o fantástico e o mimético, de forma a criar um mundo orgânico e consistente, que faça sentido em si mesmo.

No tocante à épica, como observa Newman, Tolkien tem sido descrito como determinantemente hostil à tradição clássica e o seu interesse pelo género é frequentemente associado apenas aos textos nórdicos que decorrem desta matriz<sup>10</sup>. Todavia, e apesar deste reconhecimento, muitos têm sido os estudos que, mesmo assumindo o pressuposto de que a narrativa tolkieniana constitui uma atualização de um género distinto do das epopeias gregas e latinas, exploram a sua relação intertextual com as épicas homéricas, com os *Cantos argonáuticos* de Valério Flaco e ainda com a *Eneida* de Virgílio, pondo em confronto o clássico e o não-clássico e inventariando um conjunto de *topica*, de cenas típicas, de traços associados aos respetivos

211

---

7 Monteiro 2010: 51: «(...) a fantasia assenta normalmente numa estrutura estilístico-formal que, embora possa ser desenvolvida de modo a obter determinados efeitos como a surpresa, a emoção, etc., é quase sempre equivalente à estrutura dos contos, tal como Propp a concebeu.»

8 Sobre esta problemática, vide Monteiro 2010: 19-42; e sobre o caso específico de *O Senhor dos Anéis*, idem: 43-68.

9 Timmons 1998: 50-51.

10 Newman 2005: 230-231.

códigos heroicos e às convenções épicas usadas em comum: neste sentido, a viagem e os seus obstáculos, as catábases, a descrição dos exércitos, as recriações de atos heroicos, entre outros, são motivos que têm animado a ideia de que Tolkien não seria afinal tão avesso ao universo clássico como à primeira vista se poderia pensar. Todavia, é preciso admiti-lo, se por um lado é verdade que a cadeia intertextual oferece à colação pontos de comparabilidade inequívoca, por outro lado, também é verdade ou ainda mais verdade que, em muitos casos, as esforçadas tentativas de trazer Tolkien para a esfera homérica e virgiliana assentam na comparação entre elementos que são resultado do recurso a dois arquétipos narrativos – a guerra e a viagem –, centrais nos referidos textos da antiguidade greco-latina, mas centrais também em muitos outros géneros literários que extrapolam o universo fechado das épicas clássicas.

Neste sentido, mais do que tentar qualquer aproximação entre *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida* e *O Senhor dos Anéis*, tentaremos cotejar alguns elementos estruturais e temáticos, subjacentes à orgânica das obras e que são demonstrativas das diferenças existentes entre elas.

212

1) Começamos pelo conceito de unidade que classicamente Aristóteles subordinou à necessidade de desenvolver uma ação una e articulada segundo os princípios da necessidade e da verosimilhança. Este preceito aplica-se, segundo Aristóteles, tanto à *Ilíada*, centrada sobre uma única ação coletiva e um só cenário de guerra, como à *Odisseia*. Com efeito, apesar dos seus múltiplos episódios, que não excluem o mágico e o fantástico, das oscilações de tempo narrativo, dos numerosos narradores internos, das constantes mudanças geográficas e de um herói<sup>11</sup>, que usa um vasto repertório de disfarces, astúcias e dissimulações para vencer as forças que o obstaculizam, a *Odisseia* não deixa de registar um sentido de unidade que resulta da articulação necessária e verosimilhante de todas as suas partes. Pelo contrário, a narrativa de Tolkien oferece-nos um sentido de unidade, mas na aceção daquela que é observada nas

---

11 Zatti 2000: 31.

sagas, nas quais todas as ações, mesmo que distintas e não diretamente interdependentes, se encontram condicionadas pelo clímax<sup>12</sup> (e não por uma articulação interna movida pela necessidade e pela verosimilhança). É de facto isso que observamos ao assistir ao desenvolvimento dos três enredos (protagonizados por Frodo e Sam, Merry e Pippin, e Aragorn, Legolas e Gimli), ou seja, a um desenrolar progressivo da narrativa que não impede a autonomia das partes, seguramente relacionadas, mas não dependentes. Cada conjunto, como observa Sullivan<sup>13</sup>, triunfa no seu campo e a única coisa que têm em comum é que todos se encontram comandados pelo mesmo fim.

2) Em segundo lugar, observa igualmente Sullivan, com base no citado estudo de Andersson sobre a saga nórdica, que neste tipo de texto as técnicas usadas para levar os enredos a uma conclusão são o resultado da combinação entre aquilo a que chama *escalation* e *retardation*<sup>14</sup>; implica a primeira técnica que cada aventura seja mais perigosa do que a anterior, seja porque há um incremento do perigo, uma deterioração de comportamento ou outro motivo semelhante; e a segunda, na medida em que se opõe à primeira, impõe quebras na ação, que atrasam o clímax (por exemplo, a passagem através da floresta de Bombadil, a paragem em Rivendell e a estada em Lothlórien). Do equilíbrio entre *escalation* e *retardation* nasce a simetria típica da saga e que se repete em *O Senhor dos Anéis*, constituindo em ambos os casos uma estrutura retórica típica de organização da narrativa e do seu progresso<sup>15</sup>. Na épica clássica, ao invés de *escalation* e *retardation*, encontramos linearidade ou ‘sucessão sequencial dos acontecimentos’. Na verdade, o tempo da épica

213

---

12 Andersson 1967, apud Sullivan 2000: 14: «The saga has a brand of unity not unlike the classical injunction against the proliferation of plot in drama... The story is seen only in terms of the climax. Everything that precedes the climax is conceived as preparation for it and everything that follows is conceived as a logical consequence».

13 Sullivan 2000: 14: «(...) the only thing the three sets of characters have in common is that are all headed toward the same end, the narrative climax.»

14 Sullivan 2000: 14-15.

15 Sullivan 2000: 14-15.



é estruturalmente um *continuum*, balizado entre um termo *a quo* e um termo *ad quem*, ambos revestidos de valências ideológicas complexas. Talvez a mais importante dessas valências seja a do princípio teleológico inerente à missão, ativado pela presença do *fatum*, que determina que tanto o seu início como o seu fim gozem da garantia apriorística da concretização. Mas, como é bem visível nas épicas clássicas, sobretudo na *Eneida* de Virgílio, embora a sucessão dos acontecimentos se opere em um quadro inteiramente regulado nos seus limites, tal não impede que, entre esses limites, exista alguma margem de liberdade. Esse espaço de liberdade, embora se firme como campo privilegiado para o desenvolvimento de conflitos, para a criação de obstáculos, de acidentes e de desvios à missão, não põe em causa a verdadeira essência da sucessão dos acontecimentos na épica: na verdade, o herói, mesmo quando errante, é sempre guiado por mão divina; e qualquer ação que se concretize entre a partida e a chegada não produz efeitos que ultrapasse os limites definidos pelo *fatum*. Deste modo, todos os eventos estão submetidos ao *fatum*, que reduz os desvios impostos (e necessários ao processo de heroicização dos protagonistas) a meros incidentes que estruturalmente não perturbam o *continuum* temporal<sup>16</sup>. O retardamento, quando existe (sedução de um espaço idílico, humano ou físico), tem sempre associado o valor de transgressão e, mais do que um instrumento que equilibra os avanços da ação, constitui um expediente simbólico da negatividade subjacente à tentação de sacrificar a missão aos deleites proporcionados por um paraíso pagão.

3) Do ponto de vista do assunto, a história desenvolvida por *O Senhor dos Anéis*, como observa George H. Thomson<sup>17</sup>, evidencia características típicas do romance tradicional, visíveis, entre outros, nas correspondência entre as fases que, de acordo com o autor de *Anatomy of Criticism*<sup>18</sup>, ocorrem

---

16 Vide Zatti 2000: 99-100.

17 Thomson 1967.

18 Frye 1957.

como marcas distintivas deste tipo de texto<sup>19</sup>: a primeira, corresponde ao nascimento do herói, pouco importante no romance tradicional, e que Tolkien omite; a segunda, a inocente juventude do herói, que Tolkien transmite por meio da narração da vida de Frodo no pacífico e bucólico Shire; a terceira fase corresponde à demanda, que, centrada em Minas Tirith, tem como núcleo o confronto do herói com os pares éticos de bem e mal. A quarta fase, semelhante à primeira, decorre do resultado de uma missão bem sucedida, embora se desenvolva em nível mais contemplativo. E finalmente a última fase «marks the end of a movement from active to contemplative adventure»<sup>20</sup>: a terceira idade terminou e as personagens cujo papel não se estende à quarta idade partem para sempre da Terra Média. O articulado de Thomson, que explica a sintaxe narrativa de *O Senhor dos Anéis*, permite apreender a profunda distinção que existe entre a obra tolkiana e os textos épicos gregos e latinos, sobretudo se se tiverem em conta as implicações semânticas que cada uma das fases enunciadas pressupõe e comporta. Lembremos apenas, a título de exemplo, os sentidos que decorrem da última fase que, em qualquer um dos textos, resulta da consecução da missão: se o ‘sentido de totalidade’ que decorre do cumprimento da missão em *O Senhor dos Anéis* resulta, segundo Thomson, em uma «cosy domesticity» e no regresso à vida de todos os dias, dominada pela memória das aventuras passadas<sup>21</sup>, na *Ilíada*, a morte de Heitor constitui um mecanismo que por alusão não pode deixar de representar a futura queda de Tróia e a morte do próprio Aquiles; a chegada de Ulisses a casa não está igualmente isenta de problemas e a sua resolução (morte dos

---

19 Veja-se a descrição detalhada destas fases, das quais aqui se faz resumo, em Thomson 1967: 45-49.

20 Thomson 1967: 48.

21 Thomson 1967: 48: «In this phase also, society manifests itself in cosy domesticity. Sam is to become Mayor of the fertile and peaceful Shire and he and Rose are promised many little hobbits who will be named after persons and objects encountered on the quest. The telling of tales is characteristic of this phase. As the story ends, Frodo has completed his part of the memoirs long ago begun by Bilbo. In one sense *The Lord of the Rings* is a tale told by Bilbo and Frodo.»

pretendentes) cria novas dificuldades (a revolta da população), apenas resolvidas por um mecanismo *deus ex machina* (intervenção de Atena); de igual forma, o final problemático da *Eneida*, na qual assistimos à *psyque* de Turno a retirar-se irada para as sombras, curiosamente a última palavra do poema, de simbologia e significado disfóricos, pouco ou nada apresentam do reconfortante final lido em *O Senhor dos Anéis*.

4) Por outro lado, nota ainda Thomson, o facto de a narrativa de Tolkien ser composta por uma série de histórias interligadas, desenvolvidas ou suspensas de acordo com o que é requerido pela ocasião ou pelo suspense e que, em teoria, poderiam desenvolver-se indefinidamente, gera a criação de um efeito panorâmico<sup>22</sup>. Neste sentido, se a história conta os desafios de um herói e o cumprimento de uma demanda, estruturas que estão bem demarcadas no início e no fim do romance, tal pressuposto não invalida que o romance, na sua estrutura central, se mova de um lugar para outro lugar e de um acontecimento para outro acontecimento. Se este efeito seria pouco provável na épica, uma vez que, como dissemos, a estrutura acional não se divide, em termos macroestruturais, em vários enredos simultâneos, na verdade, mesmo a um nível microestrutural, a criação do efeito panorâmico, como observa Greene<sup>23</sup>, depende muito menos do movimento do que do discurso. É o discurso que, na verdade, introduz a perspectiva na épica. Neste sentido, mais do que a mudança de espaço, o qual, em termos da sua macroestrutura só pode visto em uma relação de sequencialidade (e não de visão panorâmica, uma vez que esta exige simultaneidade), e, mais do que a mudança de cena, expediente que efetivamente permite criar essa visão, mas que na maioria dos casos dá apenas corpo à convenção que divide a ação por dois planos (humano e divino), é o discurso das

216

---

22 Thomson 1967: 48: «In its structure it is equally ambitious, for it follows the traditional Medieval-Renaissance pattern of the tapestry romance. Such a romance is a series of interwoven stories each of which is picked up or dropped as occasion and suspense require. In theory, a tapestry romance can go on indefinitely; in practice, its multiple strands converge towards an ending of sorts.»

23 Greene 1961: 202-204.

personagens que cria o confronto entre espaços e tempos, sobretudo em termos das suas cambiantes qualitativas.

5) Também no tocante aos heróis há distinções importantes. Nas épicas clássicas, assiste-se a uma complementaridade entre herói e *epos*. Ulisses e Eneias são heróis centralizados nos respetivos textos e, embora não sejam únicos, nunca a ação depende de um coletivo como na narrativa tolkiana, na qual Frodo, Aragorn e Gandalf (tríade que não deixa de apresentar uma leve ressonância de Dumézil) protagonizam centros narrativos distintos. Divisão do herói porque os heróis já não são aceitáveis, como sustenta Shippey<sup>24</sup>, ou reflexo de um código que não repousa no desejo agitado de honra, como afirma Andersson<sup>25</sup>, mas nos valores familiares e de moderação das sociedades onde nasceram as sagas? Estas observações podem constituir explicações, mas que, contudo, não obliteram a profunda diferença que subjaz à centralidade do herói como requisito para a atualização da épica clássica e à divisão dessa centralidade na narrativa de Tolkien.

Por outro lado, e embora as diferenças de caracterização existentes entre os heróis épicos clássicos sejam substanciais, a verdade é que todos eles, apesar de sujeitos ao condicionamento do *fatum*, registam um suficiente grau de complexidade para os conseguirmos individualizar. Contrariamente, em *O Senhor dos Anéis*, a crítica tem chamado a atenção para a sua natureza tipificada<sup>26</sup>. Este traço põe problemas significativos

217

---

24 Shippey 1983, apud Sullivan 2000: 17.

25 Andersson 1970, apud Sullivan 2000: 18.

26 Thomson 1967: 54: «Tolkien had very good reasons for following tradition. Indeed it was essential for him to subordinate character to action and setting. He recognized that the psychologically convincing character was at the heart of modern realism. To escape realism, his first aim must be to avoid this kind of character. Having done that, he might hope to make objects and events of a romance type seem probable. However, this is not the last word to be said about the characterization. The Hobbits have a very special role in Tolkien's design. They introduce an element of realism into the narrative for they are not entirely type characters. What is more important, they provide a narrative point of view. This is Tolkien's most notable concession to modern taste.» Idem, 50-52: «Like the persons of traditional allegory, the characters of *The Lord of the Rings* are types. At the allegorical

à qualidade da relação das personagens com o mundo: por um lado, vedadas de qualquer possibilidade de evolução, será necessariamente o mundo exterior a evidenciar, por projeção, aquele que é o traço essencial da natureza humana, i.e., a sua complexidade; por outro lado, uma vez que é o mundo exterior o elemento de projeção da complexidade humana, tudo aquilo que se oferece ao conhecimento das personagens não se constitui como uma abstração separada da realidade, mas sim como uma experiência tangível e concreta da realidade. A experiência da realidade tende, portanto, a identificar-se com a própria realidade ou, por outras palavras, o conhecimento da realidade não está separado das representações dessa mesma realidade. Tomemos como exemplo a relação de Frodo com o anel. Mesmo admitindo a natureza menos tipificada ou mais complexa desta personagem<sup>27</sup>, a verdade é que a divisão interior que nele se gera, por muitas considerações e leituras que nos possa proporcionar relativamente aos efeitos do poder sobre a natureza humana, não pode ser equacionada sem a presença e experiência do objeto físico, o anel, que motiva e representa essa divisão. O conflito interior, motivado pelos efeitos do objeto, não é, portanto, possível sem o próprio objeto, que, do exterior, projeta esse conflito. Esta característica contrasta com a complexidade interior do herói épico que, apesar de não ser um herói fragmentado e a despeito da teleologia que envolve as suas ações, encontra espaço na sua individua-

---

extremes are Sauron the type of all darkness and Gandalf (reinforced by Galadriel, the Queen of the Elves) the type of all light. Their exceptional characters are revealed by events. Sauron, having once been defeated in the past and having awaited the chance to rebuild his dark kingdom, appears as a returning and continuing figure. Similarly Gandalf the Grey, having returned from apparent death, becomes Gandalf the White, also a continuing figure. However, Gandalf is far more human than Sauron, for he also fulfills the role of the old wise man. The remaining characters are conventional human types. (...) To this rule there are two exceptions. The first exception is Gollum who is directly connected with Frodo. This reflects a simple fact: in the narrative scheme of things Frodo is more individualized than the other heroes. For instance, in the Shelob episode, though he at last performs the act of purest hero, he at first is broken by the dark menace and flees.»

<sup>27</sup> Vide nota anterior.

lidade condicionada para a escolha entre as alternativas criadas. É o caso de Aquiles, cujo epicentro valorativo resulta do conflito existencial gerado pela necessidade de escolha entre uma vida longa e apagada e uma vida curta mas heroica; e o de Eneias, cuja divisão interior resulta da necessidade de escolha entre o amor e o dever.

6) Por fim, a qualidade das oposições. Se a épica clássica vive da tensão entre expectativa e performance<sup>28</sup>, da qual depende tanto a realização do «trágico» (que também se atualiza como elemento estruturante destas narrativas), em o *Senhor dos Anéis* a qualidade da oposição, como tem sido observado pela crítica, depende do conflito entre dois sistemas éticos. Se por um lado é verdade que quer a *Ilíada*, quer a *Eneida* representam sistemas em conflito, expressos pelos distintos objetivos dos heróis, também é verdade que as oposições que representam não são suscetíveis de maniqueização; e mesmo quando propensas a uma formulação dessa natureza, como sucede na *Eneida*, a verdade é que não deixa de haver elementos que contrabalançam a definição de oposições extremadas (por exemplo, na épica virgiliana, a atuação de Turno, condicionada pela *ira* e pelo *furor*, justifica a vitória de Eneias em termos éticos, mas Eneias cede aos mesmo elementos, embora em menor grau)<sup>29</sup>. Por outro lado, a vitória do herói da épica clássica, embora resolva as oposições externas, não resolve as internas, criando-se espaço para a noção de uma continuidade possível. Essa continuidade em muito se deve à permanência das tensões potenciadas pelas oposições internas dos heróis: Aquiles mata Heitor, mas sabe que essa morte é condição da sua própria morte; Eneias vence Turno, mas a morte do rútilo em nada indicia a resolução da oposição interior que há muito nele se estabeleceu entre vontade e dever; nem tão pouco anula os efeitos da profecia de Dido que lhe impõe uma morte trágica (e a ameaça das guerras púnicas no plano histórico). Neste sentido, se a vitória sobre Sauron apresenta a faculdade de resolver todas as oposições – facto

---

28 Vide Greene 1961.

29 Eneias demonstra-se *saeuus* (10.569), *iratus* (12.946) e *furens* (10.545).

realçado ainda pelo regresso dos heróis ao *locus amoenus* original e pela vertente memorialística que reforça a distância temporal e ideológica entre experiência passada e tempo presente –, nas épicas clássicas a vitória costuma ser um fim que, na verdade, é outro início.

## BIBLIOGRAFIA

Andersson, T. M. (1967), *The Icelandic family saga: an analytic reading* (Vol. 28), Cambridge.

Andersson, T. M. (1970), “The displacement of the heroic ideal in the Family Sagas”, *Speculum* 45: 575-593.

Frye, N. (1957), *Anatomy of criticism: Four essays by Northrop Frye*, New Jersey.

Greene, T. (1961), “The norms of epic”, *CompLit* 13: 193-207.

Martin, R. P. (2008), “Epic as genre”, in J. M. Foley (ed.), *A companion to ancient epic*, Malden, M. A. – Oxford, 9-19.

Monteiro, M. R. (2010), *A simbólica do espaço em “O Senhor dos Anéis” de J.R.R. Tolkien*, Viana do Castelo.

Newman, J. K. (2005), “JRR Tolkien’s *The Lord of the Rings*: A Classical Perspective”, *ICS* 30: 229-247.

Ruud, J. (2011), *Critical Companion to JRR Tolkien*, New York.

Ryan, J. S. (1969) *Tolkien: cult or culture?*, Armidale.

Shippey, T. (1983), *The Road to Middle-earth*, Boston.

Sullivan, C. W. (2000), “Tolkien the Bard: His Tale Grew in the Telling”, in G. Clark, & D. Timmons (eds.), *JRR Tolkien and his literary resonances: views of Middle-earth*, Westport, Comm., 11-20.

Thomson, G. H. (1967), “*The Lord of the Rings*: The Novel as Traditional Romance”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8: 43-59.

Timmons, D. (1998), *Mirror on Middle-earth, JRR Tolkien and the critical perspectives*, University of Toronto (tese policopiada).

Zatti, S. (2000), *Il modo epico*, Roma-Bari.