

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E
TRADUÇÃO

PALIMPSESTOS LÍRICOS EM TOLKIEN:
Das interpolações poéticas e vestígios dos cancioneiros anglo-saxão e nórdico na
obra de J.R.R. Tolkien

Versão Corrigida

Catarina Gomes Tolentino Villa

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E
TRADUÇÃO

**PALIMPSESTOS LÍRICOS EM TOLKIEN:
Das interpolações poéticas e vestígios do cancioneros anglo-saxão e nórdico na
obra de J.R.R. Tolkien**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos de obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Tradução

Orientanda: Catarina Gomes Tolentino Villa

Orientador: Marcelo Tápia Fernandes

São Paulo

2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

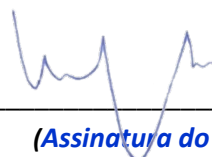
Nome do (a) aluno (a): Catarina Gomes Tolentino Villa

Data da defesa: 25/04/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcelo Tápia Fernandes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/06/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V712p Villa, Catarina Gomes Tolentino
Palimpsestos Líricos em Tolkien: Das interpolações poéticas e vestígios dos cancioneros anglo-saxão e nórdico na obra de J.R.R.Tolkien / Catarina Gomes Tolentino Villa; orientador Marcelo Tápia Fernandes - São Paulo, 2022.
83 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Literatura Inglesa. 2. Tolkien, J.R.R.,1892-1973. 3. Poesia. I. Fernandes, Marcelo Tápia, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A D-us por ter me sustentado ao longo do túnel escuro que foram os últimos anos.

A meu marido Danilo, por ter me acompanhado nessa jornada mesmo quando eu não sabia muito bem o caminho.

A meu pai Carlos Tolentino, por ter sempre acreditado em mim e ter sido uma inspiração de resiliência.

A minha mãe Ivanildes, pela presença sempre vital.

A minha irmã, Carolina Tolentino, por ter sido meu colo e um refúgio.

A meu melhor amigo Dickon (*in memoriam*), pela companhia nos dias difíceis, ainda que tenha nos deixado prematuramente.

A minha amiga Roberta Baqueiro, por me lembrar sempre do que é essencial.

A meus amigos Monique, Marco, Nathália e Menahem por me fazerem acreditar em dias melhores.

A meu orientador, Marcelo Tápia, pela honra de me acolher como sua orientanda e por seus indispensáveis ensinamentos.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar e investigar elementos estruturantes da poesia do autor britânico J.R.R. Tolkien presente e interpolada em seus romances que compõem a trilogia *The Lord of The Rings*. Propomos uma leitura desses poemas a partir da investigação de aspectos formais dessa poesia que servem de índice para revelar a natureza da sua composição. Partimos da hipótese de que a sua obra poética se inscreve num processo *palimpséstico*, isto é, estabelecendo uma relação derivativa com obras como o *Beowulf* em *Old English* e a *Elder Edda* em *Old Norse* que compõem o cancionero germânico medieval. Investigamos, portanto, a relação que a lírica tolkieniana estabelece com a tradição poética germânica, a qual acreditamos ser melhor descrita a partir de uma aproximação entre tradução-criação delineada pelo pensamento de Haroldo de Campos, ao lado da noção de palimpsesto de Gérard Genette. A partir das camadas de características singulares que compõem a poética presente nesse corpus, esse trabalho se propõe a desvelar os vestígios dessa operação poética e sua relação com o cancionero germânico e como isso irá reverberar na materialidade dessa poesia, focalizando a incorporação de procedimentos composicionais da tradição poética germânica. Acreditamos que o percurso composicional desse corpus teria, portanto, partido de um exercício tradutório, emulatório e (re)criativo. Esse trabalho busca evidenciar, a partir da análise a que se propõe, o que a prosódia dos poemas do cancionero germânico sobreviventes em *Old english* e *Old Norse* tem a contribuir para uma leitura desse corpus enquanto poesia e ainda como esses elementos serviram de enriquecimento do repertório poético da poesia inglesa moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Poesia inglesa; Tolkien; recriação poética; Inglês Antigo; Nórdico Antigo; tradução poética.

ABSTRACT

The present work aims to analyse and investigate the constitutive elements of the poetry by the British author J.R.R. Tolkien which is present and interwoven in his novels of the trilogy of *The Lord of the Rings*. An examination of the poems is proposed from the investigation of formal aspects of this poetry which serve as evidence to reveal the nature of its composition. Our hypothesis is that his poetic works are inscribed in a *palimpsestic* process, that is, in ways of establishing a derivative relationship with works as *Beowulf* in Old English and the *Elder Edda* in Old Norse, all of which constitute the Germanic poetic tradition. Therefore, we investigate the connection between Tolkien's lyrical work and the Germanic poetic tradition. Such a connection, we believe, is better described in terms of a proximity between translation-creation traced by the thoughts of Haroldo de Campos alongside the notion of palimpsest in the work of Gerard Genette. Considering the layers of defining characteristics which constitute the poetics observed in this corpus, this work proposes an unveiling of the traces left by such a process and its connection with the Germanic poetic tradition as well as how this will resonate in the structure of Tolkien's poetry, focusing on the incorporation of compositional procedures from that tradition. We believe that the course of this corpus composition would have begun in an effort of translation and later emulation and re(creation). This work intends to expose, through the analysis here conducted, what the prosody of the poetry from the Germanic tradition remaining in Old English and Old Norse has to contribute to a in depth understanding of this corpus as poetry and still how these elements served to enhance the poetic repertoire of English language.

Key-words: English poetry; Tolkien; poetic re(creation); Old English; Old Norse; poetic translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. DO TRADUTOR AO POETA: UM PERCURSO PLAGIOTRÓPICO	11
1.1 Tolkien e as tradições germânicas	16
1.2 Da tradução à composição	20
1.3 O tradutor vai ao norte	24
1.4 Índices plagiotrópicos	27
2. UMA CANÇÃO VISÍVEL: ENTRE RITMO E SONORIDADE	32
2.1 O poema como artefato sonoro	33
2.2 O verso germânico.....	35
2.3 A canção	40
3. DA CANÇÃO AO CACIONEIRO	50
3.1 Do cacioneiro germânico	50
3.2 Um eco de um eco	54
3.3 Transmissão e oralidade	55
3.4 Efeito de tradicionalidade.....	59
3.5 Os temas germânicos: a estrutura narrativa das canções d'outrora.....	63
CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	72
ANEXO A: AS CANÇÕES APRESENTADAS NA ORDEM DE EXEMPLIFICAÇÃO..	76

INTRODUÇÃO

*Cattle die, kinsmen die,
Oneself dies just the same.
But words of glory never die
for the one who gets a good name
(Elder Edda, Hávamál, 76).*

Este trabalho se dedica ao exame de poemas do autor britânico J.R.R. Tolkien interpolados nos romances que compõem a trilogia *The Lord of the Rings*.¹ Dentre os mais de setenta poemas que alinhavam a prosa, elencamos quatro exemplos que consideramos significativos para o desvelamento de alguns elementos que estruturam essa poética e lhe dão contornos próprios. Por meio desses exemplos, este trabalho tem como objetivo expor a natureza da composição dessa poesia, que se apresenta como canção, narrativa de um passado remoto e, em algum grau, enigma para o leitor em sua complexidade e conseqüente impacto estético.

O nosso eixo de leitura se delineia a partir da relação entre a lírica autoral tolkieniana, isto é, seus poemas em *LOTR*, com o cancionero germânico medieval, representado aqui pela *Elder Edda* da tradição nórdica, escrito em Nórdico Antigo (*Old Norse*) e pelo *Beowulf* da tradição anglo-saxã escrito em Inglês Antigo (*Old English*).² Essa relação foi abordada nos trabalhos de Sullivan (1996), Fisher (2010), Akeny (2005) e Olsen (2014) além de frequentemente citada pelo principal editor do nosso corpus, Christopher Tolkien, que acompanhou o trabalho de escrita do autor de maneira muito próxima. A poética de J.R.R. Tolkien, sob um exame atento, parece se nutrir e derivar do seu trabalho como especialista e medievalista de Oxford, que vai desde uma tradução do *Beowulf* para ilustrar suas aulas sobre a poesia da tradição poética em *OE* até uma (re)criação de poemas nórdicos da lenda de Sigurd aludida na *Edda*. Essa (re)criação ocorreu de maneira a guardar relações com o que o poeta e teórico da tradução Haroldo de Campos teria descrito como *transcrição*, por valer-se da reconfiguração de elementos relacionados à materialidade da poesia, como o ritmo (metro e cadência) e recursos sonoros, como a aliteração. Por essa perspectiva, é possível divisar um percurso do tradutor Tolkien ao poeta de *LOTR*. Sob o signo da tradução, propomos uma leitura dos poemas como “produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” nos quais o *motto*

¹ Doravante *LOTR*.

² Doravante *ON* e *OE*, as línguas nas quais essas tradições resistem em suporte escrito são utilizadas neste trabalho de forma intercambiável para se referir as suas respectivas tradições narrativas e legendário.

é “*make it new*: dar nova vida ao passado literário” (CAMPOS, 2013, p. 6), trilhando uma aproximação entre tradução-criação delineada pelo pensamento haroldiano.

Evocamos, no título deste trabalho, o percurso dessa escrita por meio da imagem do palimpsesto, utilizado metaforicamente por Gérard Genette (2010) para descrever relações textuais para além do intertexto, a fim de ilustrar a proposta deste estudo, que é a escavação das camadas da escrita de Tolkien, desde o que está em sua superfície ao que se “esconde” sob ela, submerso. A partir da “sedimentação de estratos criativos” (CAMPOS, 2013, p. 7) que compõem a poesia presente no nosso *corpus*, esse trabalho se propõe a desvelar os vestígios dessa operação poética *palimpséstica* e sua relação com o cancionero germânico. A análise aqui conduzida busca evidenciar como esse processo reverbera na materialidade dessa poesia, focalizando a incorporação de procedimentos composicionais da tradição poética germânica.

No primeiro capítulo, abordaremos em mais detalhamento esse percurso protagonizado por Tolkien entre tradução e criação, e como a tradução, nos termos de Campos, ilumina o fazer literário em questão. No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre aspectos formais dos poemas como ritmo, estrutura dos versos e elementos sonoros, e o que eles revelam sobre a relação com o cancionero germânico. No terceiro capítulo, prosseguiremos nessa escavação de procedimentos e focalizaremos aspectos relativos à estruturação da narrativa dos poemas, em especial o que o modo de acomodação dos poemas à prosa revela sobre o plano de fundo que dá o tom da poética tolkieniana.

Este trabalho procura ainda trazer à luz o trabalho do Tolkien poeta como aquele que primordialmente narra uma “Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas” (BORGES, 2019, p. 47). Isso pode ser compreendido tanto no sentido de tradição na qual uma dada obra literária se insere, quanto no sentido de que, nessa obra, nos deparamos com temas intrinsecamente humanos que lhe conferem uma profunda ressonância estética, como o medo, a corrupção, a melancolia inerente ao tempo e à ruína, a guerra e seus horrores, o exílio, a coragem, a esperança – temas que falam profundamente ao leitor moderno e contemporâneo. Além disso, grande parte dos poemas em *LOTR* são narrativos, e todos os exemplos elencados recontam histórias e lendas de heroísmo e vicissitudes do passado do mundo imaginado.

Consideramos relevante contextualizar, de maneira breve, a narrativa da obra *LOTR* na qual os poemas se inserem. Essa é uma obra de cunho épico ambientada em um

mundo ficcional chamado *Middle Earth*,³ onde habitam diversos povos e raças como homens, elfos, anões e hobbits, entre outras. Cada qual ocupa suas terras ancestrais e tem sua própria língua. Os habitantes mais antigos seriam os elfos, detentores do conhecimento ancestral desse mundo e capazes de viver por eras inteiras. Por esse motivo, seu papel é frequentemente de transmissão de conhecimento e memória compartilhada, além de serem artífices sem paralelo na Terra-Média e dominarem as artes da música e da escrita. Tudo o que tem aura de magia e antiguidade nesse mundo é frequentemente atribuído a eles. Os elfos habitam florestas – a mais famosa é a floresta dourada de *Lothlórien*. Os homens não são extraordinários como os elfos, mas são majestosos, muito semelhantes aos homens do nosso mundo, irremediavelmente mortais; têm seus reis e tradições de heróis do passado. A cidade de Gondor, que é uma cidade de pedra, é o maior símbolo dessa civilização. Os anões são pequenos, porém truculentos, habitam as montanhas, são reconhecidamente teimosos e lidam bem com metais e pedras. Seu reino mais famoso são as Minas de Moria, salões majestosos construídos no coração da montanha. Os hobbits são um povo pequeno que habita o *Shire*.⁴ Diferentemente dos outros povos, eles têm um estilo de vida pacato e bucólico, parecem crianças, pois são pequenos e não têm barba, e vivem em tocas nos prados. Não gostam de aventuras e são mais conhecidos por sua habilidade culinária que por sua habilidade em combate. Esses povos diferentes se unem na trama do *LOTR* com a missão de destruir um artefato maléfico e salvar a Middle-Earth. Uma comitiva é então formada para essa missão, com pelo menos um membro de cada povo. O mago Gandalf, o cinzento, líder do grupo, é considerado sábio e tem grande conhecimento. Em um passado remoto, ocorreu uma tentativa de domínio da Terra-Média por parte de um ser maléfico. Homens e elfos se uniram, apesar de sua relação nem sempre cordial, para derrotar esse inimigo que vinha de Mordor, e destruir o artefato que era chave para o destino da guerra:

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

³ Traduzido frequentemente como Terra-Média.

⁴ Traduzido como o Condado.

One Ring to bring them all and in the darkness bind them
In the Land of Mordor where the Shadows lie
(TOLKIEN, [1954], p. 50).

O anel, no qual *The Dark Lord* teria destilado todo o seu poder maléfico e toda a sua vontade de dominar os povos da Middle-Earth, foi perdido, e, caso seu espectro que vagava derrotado pelo mundo o retomasse, ele retornaria. Depois de passar pelas mãos dos homens e ser perdido, o anel é encontrado pela criatura mais insignificante da Middle-Earth: um hobbit. A comitiva tem a missão de levar o anel sem ser interceptada pelas forças desse inimigo até onde ele fora forjado para ser destruído. A narrativa acompanha a jornada da comitiva atravessando todo o mapa desse mundo imaginado, passando por montanhas, prados e charnecas e uma quantidade considerável de provações e adversidades. Pela perspectiva dos hobbits, o leitor se familiariza com a densidade temporal e linguística desse mundo ameaçado pela ruína e pela destruição da guerra. O autor lança mão de um efeito de realidade e historicidade para tecer a paisagem desse mundo de forma sinestésica; os poemas têm um papel fundamental na criação desse efeito estético imersivo de realidade, que é característico do *LOTR*. Os poemas aludem ao passado desse mundo ficcional, que está intrinsecamente ligado ao presente narrativo, de forma a criar um efeito de densidade temporal que é um dos principais responsáveis por seu efeito estético peculiar e bem-sucedido.

O cerne da obra foi escrito nos períodos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial; no entanto, Tolkien passou boa parte de sua vida se dedicando a criar e refinar o mundo que acomodaria seus poemas. Segundo Carpenter, em sua biografia do autor, as versões iniciais de um dos primeiros poemas datam do verão de 1914: “It was in fact the beginning of Tolkien’s own mythology” (2016, p. 102). O ímpeto criativo do autor teria se iniciado com os poemas, de forma que eles têm, em mais de um sentido, um papel fundador no seu universo imaginado. Embora muitos dos poemas tenham tomado corpo no início do século, o primeiro volume da trilogia *The Lord of the Rings* foi publicado apenas no verão de 1954, seguido pelos outros dois em 1955. É interessante ressaltar que devido as diversas reedições da obra, ao referenciar o corpus desse trabalho consideramos relevante indicar o ano de publicação entre colchetes após a indicação do ano da edição utilizada para análise, a fim de situar a obra mais adequadamente em seu contexto de produção.

Este trabalho evidencia, a partir da análise a que se propõe, o que a prosódia dos poemas do cancionero germânico sobreviventes em *OE* e *ON* tem a contribuir para uma leitura desse corpus enquanto poesia e, ainda, como esses elementos serviram para o enriquecimento do repertório poético da poesia inglesa do século XX.

Longe de esgotar o tema, este estudo é um convite ao exame atento do trabalho de Tolkien, não como linguista, ou prosador, mas como tradutor e poeta. Buscamos traçar uma reflexão acerca do papel vital que essa obra e sua poesia desempenham na vivificação do modo de compor germânico medieval, arraigado na noção de canção narrativa, e conseqüentemente, da cultura e língua que as abrigaram. Por meio dessa obra, Tolkien conseguiu encantar não apenas leitores cativos de seu trabalho, mas também instigou a leitura e movimentou a discussão acerca da literatura nórdica medieval e da literatura anglo-saxã como um todo.

1. DO TRADUTOR AO POETA: UM PERCURSO PLAGIOTRÓPICO

A plagiotropia (do gr. plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo.

Haroldo de Campos

A tradução é uma atividade constante e fundamental para as nossas comunidades literárias e assim tem sido desde muito antes da composição do *LOTR*. Esse ofício, em especial aquele dedicado aos textos de natureza literária e poética, impele o tradutor a um exercício que é complementar à escrita e é frequentemente descrito como um ato de reescritura.⁵ Pensar a tradução como reescritura implica concebê-la não como um produto solidificado, mas como um processo, um percurso ou, na perspectiva do pensamento de Gérard Genette (2010), um *palimpsesto*. Ora, um palimpsesto é um pergaminho sobre o qual se reescrevia mediante a raspagem do texto anterior, composto, portanto, por camadas de escrita, podendo ser compreendido como um artefato fruto de um processo de constante revisão e recriação. O termo é utilizado por Genette de maneira metafórica a fim de aludir ao processo de constante reescrita associado ao fazer literário, representado por uma sobreposição de “camadas” de texto ao longo da história da literatura. Pensar a tradução é, portanto, pensar também a escrita e o que entendemos por ela contemporânea e historicamente.

Segundo Campos,⁶ a tradução, no caso da poesia, pode vir a ser um meio de crítica “como forma mais atenta de ler”, que pressupõe uma “vivência interna” dos mecanismos estruturantes de um dado poema:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as

⁵ O conceito de reescritura para descrever a tradução vem dos textos de Faleiros.

⁶ Ressaltamos que o texto de Haroldo citado a seguir é o primeiro em que trata de tradução, e por sua vez é anterior ao texto referido em que cunha o conceito de *plagiotropia*, porém consideramos relevante para os propósitos deste trabalho, mobilizar esses conceitos conjuntamente.

entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 1992, p. 43).

Sob essa perspectiva, a tradução pode ser interpretada como meio de composição. A tradução, portanto, pode ser compreendida como submersão nos procedimentos composicionais e prosódicos que tornam cada poema único e ao mesmo tempo ligado a uma tradição:

A plagiotropia (do gr. plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal, de lado) [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] o movimento não linear de transformação dos textos ao longo da história (1981, p. 75).

A formulação haroldiana de *plagiotropia* o aproxima de outro elaborador neológico da operação tradutória, que aborda a questão de forma mais abrangente dentro do escopo do fazer literário: Gerárd Genette, que propõe pensar uma dada obra a partir da imagem do palimpsesto, emoldurando o fazer literário como um processo interconectado na trama dos sistemas literários. De acordo com Genette, a literatura pode ser compreendida em termos derivatórios, ou seja, para ele toda obra deriva de uma precedente a ela, seja por imitação ou transformação.⁷ As relações entre os textos, são descritas por Genette (2010) em cinco níveis que não são mutuamente excludentes ou fixos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. O último é o nível que evocamos aqui quando nos referimos ao palimpsesto. A *hipertextualidade* é por ele definida como fruto de um processo no qual um texto é derivado de outro texto anterior por meio de uma operação de transformação. Essa operação se desdobraria em práticas hipertextuais em diferentes regimes: lúdico, satírico e sério. Não discutiremos aqui cada uma dessas práticas hipertextuais, o que nos interessa neste trabalho é considerarmos aquelas que estão dentro de um regime “sério”, de maneira geral, como recursos na investigação da relação estabelecida pela poesia de Tolkien e a tradição germânica, sob a imagem do palimpsesto. O conceito de hipertextualidade genettiano é comparável com o da plagiotropia haroldiana.

⁷ *Passim*. Genette, Gerard. (2010).

A noção de palimpsesto evocada no trabalho de Genette e o conceito de plagiotropia de Campos confluem de maneira a contribuir ainda mais para a reflexão acerca do fazer poético, como elucida Pamboukian em seu trabalho:

Ao esfumçar as fronteiras entre tradução e criação, aproximando a tradução de outras formas ‘menos explícitas de derivação textual, a plagiotropia de Campos converge com a hipertextualidade de Genette, que considera, [...] a tradução com uma das muitas formas de derivação por transposição. embora se trate de autores com enfoques muito distintos, [...] a idéia de história da literatura como um movimento ininterrupto de derivação textual oblíqua possui evidentes afinidades com a concepção da história da literatura como palimpsesto (2019, p. 61).

A partir dessa convergência dos conceitos de palimpsesto e plagiotropia pode-se pensar a tradução como uma operação de apropriação de procedimentos, um percurso (*tropos*) que é trilhado lado a lado.

Nesse trabalho, propomos ser *palimpsesto* uma maneira suficientemente precisa para descrever o fenômeno literário protagonizado pela lírica tolkieniana, na qual nos aprofundaremos a seguir. Arrojo delinea o ofício tradutório por meio da seguinte imagem: “proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto*” (ARROJO, 1986, p. 23). Se considerarmos os termos de Arrojo, ao tomar tradução como palimpsesto, é cabível pensar que, através das suas camadas, podemos divisar a voz por trás desse “canto paralelo” emoldurado pelo termo *plagiotropia* haroldiano. Por meio de uma sobreposição dessas duas imagens evocadas por esses teóricos, venho propor uma abordagem desse palimpsesto lírico que configura a poesia como meio de desvelar o fenômeno literário protagonizado pela lírica tolkieniana. A crítica da obra do autor britânico Tolkien parece frequentemente sugerir que o seu trabalho enquanto poeta alimenta-se de seu trabalho enquanto filólogo e tradutor dedicado à poesia antiga como professor de Anglo-Saxão e, posteriormente, também de Nórdico Antigo. O medievalista de Oxford transparece no seu trabalho poético. Sua poesia, por essa perspectiva, pode ser vista como desdobramento final do seu percurso tradutório e acadêmico.

Pensar a poesia de Tolkien sob o signo da tradução pode lançar luz sobre aspectos estruturantes da sua urdidura poética, que podem parecer submersos à primeira vista. Este trabalho se propõe, portanto, como uma arqueologia da composição dessa poesia. Uma abordagem da sua obra poética sob o signo da tradução, a fim de conduzir o desvelamento e a discussão de alguns dos seus elementos estruturantes sob uma perspectiva da tradução nos termos haroldianos e, por conseguinte, de uma poética do traduzir e do compor.

O primeiro passo para esse desvelamento será uma reflexão acerca de quanto o trabalho do Tolkien filólogo e tradutor de poesia germânica antiga reverbera na sua obra poética. Acreditamos que analisar os poemas em contraste com os preceitos estéticos assumidos pelo autor no seu tratamento da tradição germânica tem muito a contribuir para a compreensão da sua poesia e de seus elementos estruturantes. Além de contribuir, genericamente, para a observação de um processo de criação como reescritura.

A fim de elucidar os pressupostos teóricos dessa abordagem, examinemos brevemente o conceito de Haroldo de Campos de que me valho nesta análise. Segundo Campos:

O conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a idéia inicial de *recriação* até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* [...] (CAMPOS, 2013, p. 78).

Tais contínuas reelaborações do conceito sugerem uma ideia de constante movimento e parecem ter como finalidade elucidar a especificidade inerente à operação da poesia, que fora apontada também por outros teóricos, tradutores e poetas, como Guilherme de Almeida quando empregou o termo “transusão” para designar a operação poética do tradutor de poesia.⁸ Dentre a miríade de termos empregados na tentativa de estabelecer parâmetros para o pensamento da tradução poética e suas operações, destaco novamente o conceito de *plagiotropia*, cujos contornos foram examinados de forma detalhada por Tápia⁹ acerca da concepção haroldiana da operação tradutória. Em seu artigo, Tápia propõe uma apreensão do conceito de *transcrição* haroldiana, enquanto *plagiotropia*, e afirma: “sob essa visão, a tradução se relacionaria com o próprio ‘processo literário’, cuja natureza seria eminentemente derivativa” (2017, p. 3). Sob essa perspectiva, aqui postulada, pode-se compreender esse processo como sinônimo de composição, de maneira que a *plagiotropia* passa a ser vista como fenômeno intrínseco à literatura e seu percurso diacrônico:

Só que, no caso o que eu chamo “transcrição”, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto

⁸ cf. Almeida (2010).

⁹ cf. Tápia (2017).

usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação (CAMPOS, 2013, p. 39).

O conceito de Campos de *transcrição* apontaria para um procedimento de “transformação dos textos ao longo da história por derivação” (CAMPOS, 1981), por uma “apropriação”; uma recriação da tradição. Tal conceito pode nos servir para trazer à luz um fenômeno literário que precede o pensamento haroldiano embora tenha sido por ele sistematizado de maneira inovadora no cenário crítico brasileiro. Como esclarece Tápia, em comentário a essa mesma passagem, o “objetivo de ‘apropriar-se da tradição’ para reinventá-la perpassa todo o seu propósito de releitura do legado poético universal” (2017, p. 3). A reinvenção da tradição nesses termos seria tanto um possível objetivo da operação tradutória quanto resultado dessa operação. Tápia descreve o conceito haroldiano como “O modo de ver a tradução e a criação literárias como operações intrinsecamente ligadas” (2017, p. 3). A partir dessa moldura teórica, é possível extrapolar a ideia haroldiana de *plagiotropia* destacada como um fenômeno inerente não só à tradução, mas ao fazer literário como um todo. A concepção haroldiana de tradução, portanto, pode ser mobilizada não só como referência para teorização da tradução, no caso da poesia em especial, mas é também frutífera ao ser empregada na teorização e na reflexão acerca da literatura e seus modos de produção e composição de maneira geral, tomando o “movimento plagiotrópico” como chave de leitura. Nesses termos, é possível traçar uma aproximação da concepção haroldiana da tradução como operação de recriação do signo estético da noção de semiose de Peirce e da noção de tradução intersemiótica postulada por Júlio Plaza.¹⁰

Segundo Plaza, a tradução enquanto criação ou “re-configuração” pode ser vista como parte de um *continuum* temporal “como transformação de signos em signos” (Plaza, 2013, p. 17). Dentro dessa formulação, delineia-se uma moldura para pensar a tradução poética a partir de três palavras-chave; a tradução como *criação* ou *re-configuração*, a tradução como *reinvenção da tradição*, a tradução como *presentificação*, como um movimento de natureza temporal. Esses conceitos, que são mobilizados no pensamento desses autores, delimitam o contorno teórico do pensamento acerca da tradução que venho aqui formular. É possível reuni-los ao pensar a tradução como procedimento de composição e derivação, através da noção de *plagiotropia* cunhada por Campos. No

¹⁰ cf. Plaza (2013).

presente estudo, a relação delineada a partir dos conceitos apresentados anteriormente entre tradução e temporalidade se mostra central, como esclarece Plaza:

[...] na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro (PLAZA, 2013, p. 8).

As relações referidas por Plaza se evidenciam nos estudos de tradições antigas, por exemplo, que de maneira geral parecem frequentemente se valer da tradução como instrumento crítico e filológico. No caso tolkieniano, assumimos a hipótese que esse foi o ponto de partida do seu percurso literário. A partir daquilo que se iniciou como exercício tradutório, adicionaram-se camadas e derivações criativas de maneira a proporcionar envergadura a sua posterior poesia.

1.1 Tolkien e as tradições germânicas

Na obra de maior alcance literário de Tolkien, *The Lord of The Rings*, entrecortadas na mancha da página, emergem mais de setenta poemas, alguns longos, outros mais breves, que permeiam toda a celebrada narrativa, como uma espinha dorsal quase invisível responsável em grande parte por sua densidade. Muitos leitores se veem tropeçando nessas sistemáticas aparições melódicas imbuídas de uma aura de mistério. Por meio do exame atento dos romances do autor britânico e da intrincada tessitura que os caracteriza, é possível não apenas compreender o papel das canções na narrativa como também, e principalmente, delinear uma relação entre a sua lírica autoral interpolada no corpo desses romances em prosa e o cancionero germânico medieval. Tal relação é frequentemente apontada pela crítica e pelos editores da sua obra. Dentre os editores que dedicaram décadas a essa tarefa, seu herdeiro é o que tem de longe o trabalho mais longo e contínuo; ele afirma em prefácio de uma das edições póstumas que organizou:

Sem dúvida pode-se reconhecer que a poesia arcaica, em idioma nórdico antigo, conhecida pelos nomes de *Edda Antiga* ou *Edda poética*,¹¹ continuou sendo uma força profunda, se bem que submersa, nas obras de sua vida subsequente (TOLKIEN, C. 2010, p. 11).

¹¹*Elder Edda ou Poetic Edda*. Aqui utilizo a edição traduzida por Ronald Kyrmse.cf. Tolkien (2010).

Essa força de que fala seu editor deve-se ao seu extenso trabalho enquanto tradutor, filólogo e professor das tradições poéticas germânicas em Oxford. Suas conferências sobre o grande poema anglo-saxão *Beowulf*, um dos principais exemplares sobreviventes da poesia clássica em *Old English*, é até hoje celebrada, de maneira que Tolkien é considerado uma referência no assunto. Seu trabalho mais prolífico de tradução do cancionero germânico precedeu a escrita de sua aclamada obra *LOTR*, à qual dedicou quase que exclusivamente sua energia criativa até o fim da vida. O exame de obras como as do *Old English* e *Old Norse* – que compõem o que me refiro aqui como cancionero germânico ou tradição germânica – serve como convite para voltar o olhar à história dessas línguas e respectivas culturas que as abrigaram. Um olhar, portanto, para as raízes da língua e da cultura inglesas como as conhecemos hoje. Quando examinamos a árvore genealógica da língua inglesa, veremos entre suas ancestrais e parentes o *Old English* ou Antigo Inglês, que consistia na língua vernácula da Inglaterra medieval, a avó do Inglês Moderno, por assim dizer, e o *Old Norse* ou Nórdico Antigo, trazida pelos Vikings do norte – e no caso aqui recortado, vindos da Islândia – que aportaram nas ilhas britânicas por volta do século IX.¹² Esse evento, que proporcionou um encontro de culturas — nem sempre amistoso — é considerado um momento de grande virada na história da Inglaterra por historiadores e críticos, deixando vestígios em sua língua e sua literatura. A partir do século X, a Inglaterra abrigava os *danes* e *anglo-saxons*, e foi um rei bibliófilo, King Alfred, um dos protagonistas de uma das primeiras tentativas de unificação dos reinos na Inglaterra que conhecemos hoje. Uma de suas contribuições foram traduções de textos do latim para o *Old English (OE)* de forma que ele foi o punho por trás de alguns dos mais antigos documentos na língua da Inglaterra. O único manuscrito sobrevivente da lenda de *Beowulf* conhecido como *Cotton Vitellius A XV*, escrito em *OE*, data aproximadamente do século XI e reconta eventos do passado germânico do século V e VI. A tradição viking tem na *Elder Edda*, escrita em *ON*, um dos seus principais exemplares literários. Obras como o *Beowulf* e a *Edda* servem como vestígios de um processo (histórico) de evolução das línguas e culturas que lhes sustentam, vestígios esses pelos quais o professor Tolkien demonstrou particular interesse.

¹² Para mais informações sobre Old English e Old Norse e sua relação cf. Godden e Lapidge (1991); e McTurk (2005).

A relação da sua lírica com o cancionero germânico é frequentemente reafirmada entre seus críticos. Em ensaio no qual analisa a poesia tolkieniana, Fisher confirma tal *expertise*:

Tolkien was an expert in the Germanic alliterative tradition, not just in the many varieties of Old Norse verse, but also the alliterative forms in Old English, as exemplified in *Beowulf*; Old Saxon, primarily in the ninth-century ecclesiastical work, the *Heliand*; roughly contemporary with this, the Old High German *Hildebrandslied*—not to mention the proliferation of Middle English alliterative forms (FISHER, 2010, p. 9).

Ele defende, em seu ensaio, a relação dos poemas aliterativos na obra de Tolkien com o cancionero anglo-saxão e conclui: “A tradição germânica do verso aliterativo foi um foco profissional e um interesse pessoal de Tolkien” (*ibid.* p. 11).¹³ Outro crítico expande essa ideia: “seu estudo da poesia e metro germânicos o impeliu a repetidamente testar o próprio punho na poesia aliterativa tradicional” (OLSEN, 2014, p. 175). A partir dessa relação sugerida pela crítica, em contraste com os poemas encontrados em seus romances, podemos entender esse “testar o próprio punho” como ponto de partida que deságua em sua lírica autoral. A partir de indícios prosódicos e poéticos é possível trazer à superfície esses procedimentos composicionais que se iniciaram em exercício tradutório e filológico e se desdobram em uma poesia de nova roupagem composta em modos arcaicos, de forma que é possível traçar um percurso tradutório-criativo passando pela emulação e recriação desse cancionero. Sua poesia resgata e presentifica essa tradição poética por meio de seus procedimentos composicionais para o leitor contemporâneo.

Antes de abordarmos em maior detalhamento a tradução como percurso composicional da poesia de Tolkien, parece ser cabível elucidar as concepções do próprio autor acerca da literatura sobre a qual seu exercício tradutório e acadêmico se debruçou. Consideremos brevemente a concepção haroldiana: “A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (2010, p. 43). A partir dessa elaboração, destaco essa “vivência” da qual Campos fala, uma vez que é sobre ela que venho elucidar, já que assumimos a hipótese de que essa será a força motriz do percurso *plagiotrópico* trilhado por Tolkien

¹³ Em tradução livre da autora. Todas as traduções, exceto quando indicado, são da autora.

através de sua poesia. Isto é, como as percepções do Tolkien tradutor e filólogo delinearão os contornos da sua obra.

No período em que exercia suas funções acadêmicas em Oxford, Tolkien se inclinou aos pressupostos e noções da filologia e linguística comparada que florescia no seu período de formação. Tal vertente pressupunha um fundo tradicional comum entre as tradições poéticas germânicas, aproximando literaturas sobreviventes em *Inglês Antigo (Old English)* e *Nórdico Antigo (Old Norse)*. Nesse corpus literário, se destacam poemas como *Beowulf*, que o próprio Tolkien verteu para o inglês moderno, e os poemas que sobrevivem no *Codex Regius* conhecidos como *Elder Edda* ou Edda Antiga, em contraste com os poemas Eddaicos compilados por Snorri Sturluson no séc. XIII, conhecidos como a Edda em Prosa, que derivam da primeira. Essas tradições contam com outras compilações e poemas de grande relevância tanto histórica quanto poética dentro dos estudos filológicos, mas essas são as duas obras sobre as quais, seja por motivos de interesse pessoal ou por exigências do seu ofício em Oxford, Tolkien se debruçou de maneira a nos deixar manuscritos do seu trabalho, seja ele de natureza tradutória ou criativa, manuscritos que foram postumamente publicados. Em seus textos acadêmicos e ensaios, Tolkien falava frequentemente em termos de uma tradição germânica e de um “plano de fundo comum”. É verdade que, de maneira geral na crítica, essas tradições — a nórdica e a anglo-saxã por exemplo — sejam abordadas em certos aspectos em conjunto.

A perspectiva de uma tradição germânica pode ter proporcionado escopo à imaginação do autor, uma vez que na Inglaterra do séc. VIII as tradições poéticas trazidas pelos Vikings em *ON* e a tradição poética anglo-saxã encontraram nas ilhas britânicas um território mediador intermediário, um lugar de encontro onde diversas vozes poéticas ressoavam em conjunto — o que não exime o encontro dessas culturas de muito conflito e, é claro, muito se deve aos esforços hercúleos atribuídos ao rei Alfred pela sociedade inglesa da época para uma unificação dos reinos.¹⁴ Essa perspectiva alfrediana que vê a unificação das tradições como meio de construção de um reino Inglês, encontra ecos no desejo diversas vezes pronunciado pelo autor em cartas e escritos de “unificar” as

¹⁴ O rei Alfred de Wessex (871-899) é considerado um dos principais responsáveis pela unificação dos reinos de Wessex, Mercia, East Anglia e Northumbria, que hoje conhecemos como Inglaterra, de forma sem precedentes na resistência contra a invasão Viking vinda no norte, e foi em seu reino que a famosa compilação *Anglo-Saxon Chronicle* foi iniciada. Alfred se tornou um símbolo da visão unificadora dos reinos Ingleses que se tornariam a Inglaterra como Tolkien a conheceu séculos depois. Mais sobre o contexto histórico dessas tradições cf. *The Cambridge Companion to Old English Literature*.

tradições e quem sabe criar “uma mitologia para a Inglaterra”.¹⁵ Por essa razão, consideramos relevante para os propósitos deste trabalho nos referimos a essas tradições em conjunto a fim de abordar o tratamento tradutório e (re)criativo empregado pelo autor em sua obra poética.

1.2 Da tradução à composição

Tolkien tornou-se professor de Anglo-Saxão em Oxford em 1925 e atuava também como professor de Nórdico Antigo. Embora esse título ainda não existisse na época, ele foi considerado como um dos responsáveis pela sua criação. Um dos seus mais conhecidos trabalhos de tradução de poesia antiga foi publicado postumamente, no qual ele se lançou a verter o poema medieval em *OE Beowulf* para o inglês moderno, poema de leitura obrigatória a qualquer candidato a bacharel em literatura inglesa, dado seu caráter fundador dessa literatura. Seu ímpeto de trazer essa poesia antiga aos leitores modernos foi algo que acompanhou sua trajetória literária e atuação acadêmica. Em uma das suas célebres conferências sobre o assunto, em 1936, Tolkien afirmou:

Beowulf is not a ‘primitive’ poem: it is a late one, using the materials (then still plentiful) preserved from a day already changing and passing, a time that has now for ever vanished, swallowed in oblivion; using them for a new purpose, with a wider sweep imagination (TOLKIEN, 2002, p. 129).

Esse uso para um novo propósito, sugere um movimento de renovação protagonizado pelo poeta do poema medieval, e, tomando *Beowulf* como um dos principais exemplares da poesia anglo-saxã que sobrevive no antigo inglês, podemos compreender esse movimento descrito por Tolkien, de um novo toque imaginativo, como uma reinvenção protagonizada pelos bardos medievais. Tal característica encontrará ecos no seu próprio tratamento do legendário germânico posteriormente. Sua tradução do poema acompanha um longo comentário do autor sobre sua urdidura poética e linguística, e, curiosamente, a produção de uma tradução em verso de trechos da lenda recontada em *Beowulf* composta para ser cantada, resgatando o aspecto bárdico e o fundo de tradicionalidade oral do poema. Como ele defende em sua conferência, acerca do tratamento comum dado ao poema anglo-saxão: “A poética era geralmente esquecida;

¹⁵ cf. *The Letters of J.R.R. Tolkien* reunidas por Christopher Tolkien e Humphrey Carpenter, e *J.R.R. Tolkien: a biography* do último.

ocasionalmente admitida por uma porta lateral; às vezes rejeitada sobre a porta de entrada” (TOLKIEN, 2002, p. 104).

A estratégia de tradução de poesia em prosa foi por muito tempo aceita dentro do contexto dos estudos filológicos de textos antigos. Uma das críticas que Tolkien oferece enquanto filólogo das tradições anglo-saxã e nórdica é precisamente o tratamento que esses poemas recebiam, como documento e não como obras literárias, muito menos como poesia. Porém, no caso anglo saxão, os limiares da prosa e a poesia e suas características determinantes são postas à prova. Essa questão é derivada dos manuscritos, que eram escritos de margem a margem, o que para nós hoje impõe uma reflexão da natureza do poético e seus elementos estruturantes. Se considerarmos que um texto como o *Beowulf* é uma transcrição de um poema que deriva de uma tradição oral,¹⁶ bárdica, a tradição dos *scopes*, e o mesmo pode ser dito sobre a tradição poética nórdica cujo principal exemplo é a *Elder Edda*, esse limiar se mostra ainda mais difuso, uma vez que o que teria sustentado esses textos através do tempo não foi necessariamente a escrita como a compreendemos hoje.

Os parâmetros modernos de poesia circundam frequentemente o conceito do verso e isso se torna em alguns aspectos irrelevante quando nos deparamos com esses textos medievais. O que de fato auxilia o filólogo que se debruça sobre eles a identificar a sua natureza poética ou não são, na verdade, os aspectos relativos à sua marcação rítmica e métrica.

No caso das tradições germânicas, não é a contagem silábica que caracteriza essa métrica, mas o compasso rítmico. Tolkien, em sua descrição da estrutura métrica do *Beowulf*, afirma que seus versos são “fundamentados em um equilíbrio: uma oposição entre duas metades de peso fonético aproximadamente equivalente” (2002, p. 126). Vejamos a transcrição dos versos que abrem o poema anglo-saxão *Beowulf* em OE:

Hwæt. We Gardena in geardagum,
 þeodcyninga, þrym gefrunon,
 hu ða æþelingas ellen fremedon.
 Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum,
 monegum mægþum, meodosetla ofteah,
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð

¹⁶ Essa raiz oral do *Beowulf* é amplamente discutida por teóricos como Cable, Sorell e ainda encontra embasamento na teoria Parry-Lord, já bem difundida entre estudiosos de textos tanto da antiguidade quanto medievais. Cf. indicações na lista de referências.

feasceaft funden, he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah,
 oðþæt him æghwylc þara ymbsittendra
 ofer hronrade hyran scolde,
 gomban gyldan. þæt wæs god cyning.
 (*Beowulf*, 1-11)

Segundo Tolkien, “a chave para o metro do Old English é a pausa no meio do verso: as duas metades do verso em cada lado da interrupção são sentidas como iguais em peso, cada meio-verso normalmente consistindo de uma sentença contendo duas tônicas ou duas ou mais sílabas átonas” (*ibid*). Essa noção é corroborada por Alexander, no prefácio à sua tradução do *Beowulf*, no qual ele afirma que a base do metro é a ênfase (stress) ou acento, e não o aspecto quantitativo silábico (ALEXANDER, 2001). Um verso anglo saxão típico seria:

The **fell** and **fen** his **fastness** **was**.
 x / x / || x / x /

No qual podemos observar o princípio de equilíbrio de duas metades que dão forma à textura rítmica dos poemas. O exercício tradutório tolkieniano parece se movimentar entre as convenções de um contexto histórico e uma finalidade didática para suas aulas e o ímpeto de uma recriação da *performatividade* com a finalidade de fruição estética (e sonora) dos poemas. Vejamos alguns tratamentos dados a outro trecho do *Beowulf*:

Fyrst forð gewat. Flota wæs on yðum,
 bat under beorge. Beornas gearwe
 on stefn stigon; streamas wundon,
 sund wið sande; secgas bæron
 on bearm nacan beorhte frætwe,
 guðsearo geatolic; guman ut scufon,
 weras on wilsid, wudu bundenne.
 Gewat þa ofer wægholm, winde gefysed,
 flota famiheals fugle gelicost,
 oðþæt ymb antid opres dogores
 wundenstefna gewaden hæfde
 þæt ða liðende land gesawon,
 brimclifu blican, beorgas steape,
 side sænæssas; þa wæs sund liden,

eoletes æt ende. þanon up hraðe
 Wedera leode on wang stigon,
 sæwudu sældon syrcan hrysedon,
 guðgewædo, gode þancedon
 þæs þe him yþlade eaðe wurdon

(*Beowulf*, 210-228).

Time running on, she rode the waves now,
 hard in by headland. Harnessed warriors
 stepped on her stem; setting tide churned
 sea with sand, soldiers carried
 bright mail-coats to the mast's foot,
 war-gear well-wrought; willingly they shoved her out,
 thorough-braced craft, on the craved voyage.
 Away she went over a wavy ocean,
 boat like a Bird, breaking seas,
 wind-whetted, white-throated,
 till the curved prow had ploughed so far
 – the sun standing right on the second day–
 that they might see land loom on the skyline,
 then the shimmer of cliffs, sheer fells behind,
 reaching capes. The crossing was at end;
 closed the wake. Weather-Geats
 stood on strand, stepped briskly up;
 a rope going ashore, ring-mail clashed,
 battle-girdings. God they thanked
 for the smooth going over the salt trails

(ALEXANDER, 2001, p. 10-11).

Agora, vejamos o mesmo trecho da narrativa na tradução em verso de Tolkien:

Time passed away. On the tide floated
 under bank their boat. In her bows mounted
 brave men blithely. Breakers turning
 spurned the shingle. Splendid Armour
 they bore aboard, in their bosom piling
 well-forged weapons, then away thrust her
 to voyage gladly valiant-timbered.
 She went then over wave-tops, wind pursued her,
 fleet, foam-throated, like a flying bird;
 and her curving prow on its course waded,
 till in due season on the day after
 those seafarers saw before them
 shore-cliffs shimmering and sheer mountains,

wide capes by the waves: to water's end
 the ship had journeyed. Then ahore swiftly
 they leaped to land, lords of Gothland,
 bound fast their boat. Their byrnies rattled,
 grim gear of war. God thanked they then
 that their sea-passage safe had proven

(TOLKIEN, 2016, p. 9).

Nesse trecho, observamos o domínio do autor em recursos próprios à poesia anglo-saxã, tanto em termos de textura rítmica quanto em elementos como aliteração, a qual ele diligentemente parece buscar recuperar com ênfase nos sons de [b], [l], [f] e [ð] que permeiam os versos em *OE*, além de parâmetros de duração e amplitude. Segundo Cable, a forma poética do *OE* era musical (CABLE, 1974). O ímpeto de Tolkien em verter o *Beowulf* em canção serve como exemplo de sua atenção ao aspecto poético-lírico de um poema frequentemente tratado como documento, e não enquanto poesia, enquanto arte. Seu tratamento do poema medieval era aquele de um poeta atento à sonoridade das palavras e a intrincada urdidura desses sons que compõem a textura sonora característica da tradição poética anglo-saxã.

1.3 O tradutor vai ao norte

Já seu tratamento do cancionero nórdico começou a tomar uma direção *plagiotrópica* derivativa. Na década de 1930, ele se empenhou a compor o que chamou à época de “Novas Baladas” que se situa no limiar da tradução e emulação. Esse trabalho foi publicado sob o título *A lenda de Sigurd e Gudrún*.

No *Codex Regius* — no qual resistiu uma considerável parte do que chegou até nós da poesia do nórdico antigo — há uma famosa lacuna de páginas que fermenta a imaginação dos eruditos, que até hoje especulam o que continha nas oito páginas perdidas. Muitos acreditavam ser uma balada mais longa em contraste com uma balada mais curta no *Codex* acerca da lenda de Sigurd. Tolkien tinha suas próprias hipóteses em relação a essa lacuna, e, baseando-se nos textos existentes, lançou-se a reconstruir, reescrever, reinventar a tal balada faltante. Sua hipótese está compilada no volume mencionado acima. Nesse trabalho, o autor dedicou especial atenção aos vários metros encontrados na tradição nórdica entre os mais conhecidos versos nórdicos e escáldicos; seu interesse focalizava, em especial, o metro também encontrado por aproximação rítmica da sua

tessitura rítmica ou *metrical ictus*¹⁷ (CABLE, 1974) em *OE*, conhecido por *fornyrðislag*, ou “métrica da antiga tradição”.¹⁸ Tolkien descreve esse metro da seguinte maneira: “A norma da estrofe (de *fornyrðislag*) são quatro versos (oito hemistíquios) com uma pausa completa no fim, e também uma pausa (não necessariamente tão nítida) ao fim do quarto hemistíquio” (TOLKIEN, 2010, p. 50).

Segundo afirma em sua palestra de introdução ao nórdico antigo, essa estrutura métrica é um dos índices comuns entre a tradição anglo-saxã e a nórdica, nas quais “a mesma estrutura rítmica” pode ser encontrada, sendo esse o metro mais recorrente na poesia eddaica. A semelhança se delinea com certa clareza quando cotejamos com a sua descrição da estrutura métrica do *Beowulf*:

The lines do not go according to a tune. They are founded in a balance; an opposition between two halves of roughly equivalent phonetic weight, and significant content, which are more often rhythmically contrasted than similar (TOLKIEN, 2002, p. 126).

Podemos então inferir que o mesmo esquema rítmico pode ser encontrado no poema anglo-saxão e nórdico, evidenciando seu fundo tradicional comum. Segundo Tolkien, “as novas baladas”, nas quais emprega o *fornyrðislag*, foram “uma tentativa de unificar as baladas sobre os Völsungs existentes na *Edda Antiga*, escritas na antiga estrofe *fornyrðislag* de oito versos” como afirma em carta ao seu amigo W.H. Auden em 29 de março de 1967.¹⁹ O caso do seu tratamento da lenda de Sigurd serve como índice de seu ímpeto criativo diante das possibilidades inventivas proporcionadas pela poesia antiga, em especial uma que carrega em sua antiguidade marcas de fragmentação, ruína e perda inerente, lacunas essas que seu trabalho parece recorrentemente tentar sanar. Uma das maneiras encontradas pelo autor para tal fora a aproximação e o tratamento análogo das tradições germânicas, como explica em introdução à *Edda*:

Na forma — e portanto provavelmente também em parte de seu conteúdo mais antigo — ela é aparentada a outros objetos germânicos. É claro que é um idioma germânico; porém suas métricas mais antigas são intimamente ligadas com,

¹⁷ Segundo Thomas Cable o *metrical ictus* são marcações métricas rítmicas, geradoras de uma cadência. cf. Cable (1974).

¹⁸ Em inglês o *Old Lore Meter*, mais sobre esse metro e também uso de Tolkien do mesmo cf. Tolkien (2010).

¹⁹ cf. *The Letters of J.R.R. Tolkien* (n. 295).

digamos, a métrica do antigo inglês; mais — ela possui fórmulas, hemistíquios — sem falar em nomes e em alusões a lugares e pessoas e lendas, que de fato têm voga independente do antigo inglês, ou seja, é descendente de uma poesia e tradição poética germânica comum, que agora nos escapa: nem dos temas dessa antiga poesia báltica nem de seu estilo nos restou nada senão as sugestões fornecidas pela comparação do nórdico com o inglês (TOLKIEN, 2010, p. 27).

Sua postura diante do desafio de uma poesia antiga e fragmentada, não parece distante dos críticos dessas tradições, que frequentemente as abordam em termos análogos. Na bibliografia básica acerca dessas tradições não encontrei nenhum teórico que fale da tradição nórdica sem em algum momento falar da anglo-saxã, uma vez que, como já mencionado, além de serem aparentadas, coexistiram por muito tempo nas ilhas britânicas.

Para entender melhor as estratégias poéticas de Tolkien e como elas aproximavam as tradições em *OE* e em *ON*, tomemos como exemplo a seguinte passagem:

Of old was an age
when Ódin walked
by wide waters
in the world's beginning;
lightfooted Loki
at his left was running,
at his right Hoenir
roamed beside him
[...]
(excerto da *Advara-gull*. TOLKIEN, 2010, p. 70).

Podemos ver nesse trecho a presença de elementos análogos aos presentes na tradução do *Beowulf*, um equilíbrio rítmico que parece governado por semelhante *metrical ictus*: [Of **old** was an **age** || when **Ódin** **walked**], no qual temos duas marcações em cada “hemistíquio” de peso sonoro que sustenta a cadência rítmica num equilíbrio, além da aliteração dos sons [o], [wa], [r] e [l], que se alinhavam ao longo do trecho.

O ímpeto do autor de se testar no metro da antiga tradição se desdobrará em um percurso que desencadeará sua obra poética autoral encontrada em *Lord of the Rings*, na qual Tolkien resgata alguns procedimentos de composição da tradição poética germânica incorporando-os e presentificando-os aos leitores contemporâneos.

1.4 Índices plagiográficos

A tradução de poesia, nesse caso apresentado, traça um percurso de emulação, derivação e recriação. A obra poética de Tolkien emerge como uma proposta de (re)leitura da tradição poética germânica medieval e seu legendário. Como uma operação de “recuperação da história” (PLAZA, 2013, p. 8) e uma “reinvenção da tradição” (CAMPOS, 2013, p. 45) de maneira análoga àquela empregada pelos bardos, *scops* (do *OE*) e *scalds* (*ON*) da tradição germânica, que protagonizavam uma reconfiguração dos modos poéticos tradicionais para seus próprios propósitos performáticos. Como afirma Albert Lord em seu famoso estudo acerca de tradições poéticas orais: "O cantor de histórias é ao mesmo tempo a tradição e um criador individual" (LORD, 2018, p. 5). Tolkien considerava a re-criação um procedimento inerente à composição dos poemas anglo-saxões, como afirma em sua conferência: “utilizando mecanismos (então ainda abundantes), preservados de um tempo já em transformação e passando [...] para um novo propósito” (TOLKIEN, 2002, p. 129). Esses poemas são, portanto, frutos de um processo temporal marcado por erosão e reconstrução. As palavras escolhidas por Tolkien para descrever o mecanismo anglo-saxão, na citação acima, a fim de descrever o mecanismo de composição dessa poesia, parece encontrar eco em outros teóricos do campo. Sobre o funcionamento da imaginação anglo-saxã e sua relação com as tradições germânicas, Frank afirma:

The imagination of the Anglo-Saxons was stirred by this tradition, [Germanic] vague and unformed, of something majestic out of the distant past, of a golden age in which men were taller, bolder, freer and more glorious (FRANK, 1991, p. 104).

A presentificação de um passado glorioso serve como moldura recorrente para os temas e eventos narrados nos poemas da tradição germânica e permanece como um dos índices da operação palimpséstica tolkieniana. Para além do tratamento do legendário germânico na forma de incorporação de nomes de personagens importados diretamente da *Edda* e atos heroicos do *Beowulf*, alguns procedimentos poético-compositivos dessa tradição podem ser identificados na obra de Tolkien.

Os *kennings* – que, como o próprio Tolkien os define, seriam “compostos descritivos pictóricos” (TOLKIEN, 2016, p. 141) e que faziam parte da dicção poética

especial empregada nos poemas germânicos –, podem ser encontrados metamorfoseados na sua poesia. No caso anglo-saxão, um dos exemplos mais conhecidos de *kennings* no Old English é “hwælweg” para “mar”, que é comumente traduzido por “estrada das baleias”. O caráter pictórico da construção desse *kenning* presente no poema *Beowulf* é destacado por Tolkien em seu comentário sobre o mesmo:

The word as ‘kenning’ therefore means *dolphin’s riding*, i.e. in full, the watery fields where you can see dolphins and lesser members of the whale-tribe playing, or seeming to gallop like a line of riders on the plains. That is the picture and comparison the kenning was meant to evoke. It is not evoked by ‘whale road’ — which suggests a sort of semi - submarine steam-engine running along submerged metal rails over the Atlantic (TOLKIEN, 2016, p. 142-143).

Podemos notar que a imagem poética do *kenning* para “mar” no *Beowulf*, uma imagem de caráter sinestésico — que muito lembra casos do grego antigo — era uma preocupação do poeta-tradutor em sua abordagem da reescritura dessa poesia. O seu tratamento e uso de compostos e *kennings* em sua tradução do mesmo poema encontra ecos de natureza semelhante e de maneira recorrente em sua poesia, se desdobrando também em sua prosa. Vejamos, portanto, o que alguns elementos presentes na forma de sua poesia nos dizem sobre seu percurso composicional apresentado acima:

The world was young, the mountains green,
 No stain yet on the Moon was seen,
 No words were laid on stream or stone
 When Dúrin woke and walked alone.
 [...]
 A king he was on cavern throne
 In many-pillared halls of stone
 With golden roof and silver floor,
 And runes of power upon the door.
 The light of sun and star and moon
 In shining lamps of crystal hewn
 Undimmed by cloud or shade of night
 There shone for ever fair and bright.

There hammer on the anvil smote,
 There chisel clove, and graver wrote;
 There forged was blade, and bound was hilt;
 The delver mined, the mason built.
 There beryl, pearl, and opal pale,
 And metal wrought like fishes' mail,
 Buckler and corslet, axe and sword,
 And shining spears were laid in hoard.

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 315).

O poema continua, por cerca de mais trinta versos,²⁰ a recontar glórias passadas no seu mundo imaginado, dos “dias antigos” antes que a ruína recaísse sobre o lugar. Nessa passagem, os personagens da narrativa caminham sobre as ruínas dos salões de Dúrin, cuja história é recontada no poema. Para além do conteúdo lendário e transmissor de tradição, o contrato rítmico que embala os versos muito revela sobre seu fundo germânico. Podemos observar uma cadência predominantemente ascendente; “*No words were laid || on stream or stone*” [x/x/||x/x/],²¹ de maneira que podemos identificar uma pausa rítmica no meio do verso, após o que chamaremos aqui — a fim de não extrapolar o escopo deste trabalho — de quarta unidade rítmica que pode ser entendida como um elemento de certa regularidade. Tal pausa é por vezes marcada por vírgulas e se mantém com certa regularidade estruturando o ritmo ascendente. Esse esquema rítmico evoca o esquema do *fornyrðislag*, como descrito acima. Nos termos elencados por Tolkien em suas conferências acerca da tradição poética germânica, tal esquema rítmico do metro da antiga tradição (*fornyrðislag*) por meio de derivação e desvelamento de vestígios plagiotrópicos pode ser identificado em seus poemas que se dedicam a uma transmissão de conhecimento ancestral na narrativa do *LOTR*. O contrato rítmico se equilibra em duas metades, que nesse caso configuram um esquema métrico crescente-crescente, de oito unidades rítmicas separadas por uma pausa ao meio que atravessa o poema como uma espinha dorsal:

²⁰ cf. Anexo 1 para poema completo.

²¹ Utilizo aqui a notação de escansão tradicional utilizada por Sievers e Cable, por considerar apropriada para descrever a flutuação rítmica que venho descrever. Na qual o “x” indica uma sílaba fraca e “/” uma sílaba forte.

And **runes** of **power** || **upon** the **door**.

[x / x / || x / x /]

Ainda configurando uma marcação rítmico-sonora, podemos observar no trecho acima um forte uso de elementos de acento, duração e aliteração que reforçam o compasso nesse poema, além de rimas e assonâncias internas criando sobreposições sonoras na sua tessitura:

He named the nameless hills and dells;

He drank from yet untasted wells;

Como nesse par de versos podemos ver, atravessando o poema, uma elaborada trama de sons da língua inglesa entremeados numa teia que transporta o leitor para o passado remoto recontado. Aqui podemos observar o ressoar sibilante do *s* e o sopro do *h* e o *l* criando uma sonoridade peculiar e leve que, com o avançar do poema, deságua em sons oclusos e fortes num jogo sonoro intrincado que soa quase como música para o ouvido interno do leitor, emergindo como artefatos sonoros recortando a prosa. A mobilização sonora aqui serve ainda de reforço à marcação rítmica. O seu apuro fonético, que encontra nos poemas seu mais condensado meio de expressão, contudo não deixa de escorrer também pela sua prosa. Essa sonoridade marcante e encorpada é uma das características destacadas pelo professor Tolkien em suas conferências ao tratar da natureza dos poemas nórdicos como parte do seu efeito poético-encantatório no leitor. Segundo ele o poema nórdico visa “desferir um golpe que será lembrado” (2010, p. 15). E afirma ainda que “os poetas dependiam de uma parcela incomum de engenhosidade, garantindo que de qualquer modo o ruído do poema fosse agradável” (*ibid*, p. 23). O trabalho rítmico-sonoro através da aliteração e a métrica da antiga tradição são alguns dos procedimentos de composição que se mostram mais proeminentes nas tradições germânicas.

Considerando esses exemplos como metonímicos, isto é, representativos, para uma considerável porção do cancionero presente em *LOTR*, podemos perceber como o seu trabalho com o cancionero germânico tradicional se mostra presente na sua poesia autoral, configurando um percurso tradutório no qual sua obra poética se escreve, e que, por conseguinte, dá forma à sua *poiesis* idiossincrática. Sua lírica, portanto, pode ser entendida como fruto de uma poética do traduzir que se verte em recurso e repertório composicional, de maneira a estreitar a relação entre tradução e criação, como teria

postulado Campos, como possível caminho protagonizado pela tradução sob o signo na semiose e da *plagiotropia*.

2. UMA CANÇÃO VISÍVEL: ENTRE RÍTMO E SONORIDADE

[...]sem excesso:
aprende que ritmo
rege o ser humano.²²

Arquiloco, Fr. 128

O leitor moderno, guiado pelos pressupostos da literatura escrita, talvez não se dê conta da profunda transformação que a tecnologia da escrita operou sobre a poesia, a nossa percepção do poético e, conseqüentemente, sobre a sua composição. A transição entre o que o ouvido apreendia em meio à performance dos bardos, que frequentemente se apoiavam em recursos mnemônicos essencialmente orais, e o poema tornado visível no papel, ou seja, o trânsito entre o audível e o inaudível, implica um movimento de codificação e descodificação e, em certa medida, de recriação por meio da apreensão do texto.

A poética tolkieniana convida o leitor moderno a perceber a poesia de uma maneira própria e ancorada nos ouvidos. Os poemas se descortinam para o leitor como uma canção inaudível, a princípio apenas sugerida pelo contexto narrativo, por deixas como: “he began not to speak but to chant softly” (TOLKIEN, p. 191); “He rose and standing in the dark he began to chant in a deep voice, while the echoes ran away into the roof” (TOLKIEN, p. 315); “It’s a fair song in our woodland tongue; but this is how it turns in the Westron Speech, as some in Rivendell now sing it. [...] In a soft voice hardly to be heard amid the rustle of the leaves above them he began” (TOLKIEN, p. 339). Ao avançar a leitura, poema adentro, uma cadência toma forma no ouvido interno do leitor, abrindo uma janela para um tempo longínquo por meio da canção visível que se destaca na mancha da página.

Tolkien emprega, na composição de seus poemas, elementos presentes na sonoridade e na cadência da língua inglesa, além de recursos de composição da poesia germânica antiga, como discutirei mais detidamente a seguir, a fim de criar sua *tessitura poética* singular. Devo elucidar que, ao empregar o termo musical *tessitura* dentro do contexto da poesia que é objeto de meu estudo, busco abarcar um efeito que identifico na obra em questão e que se mostra relevante na apreensão da natureza desses poemas. Refiro-me, portanto, a um conjunto de elementos e cadências articuladas frequentemente

²² Tradução de Ragusa e Brunhara (2021).

pelo poeta, que criam uma cadência sonora própria. Uma assinatura sonora, por assim dizer.

Esse conceito se torna especialmente relevante quando tentamos situar a poesia tolkieniana entre seus contemporâneos. Sua poesia parece rejeitar uma classificação dentro de parâmetros sincrônicos; no entanto, uma vez identificados os elementos estruturantes que constituem essa tessitura poética, que se mostram análogos a modos de compor característicos da poesia germânica antiga, ela pode ser revitalizada para o ouvido moderno.

2.1 O poema como artefato sonoro

A abordagem de poéticas orais a partir de seu suporte escrito provoca discussões entre os estudiosos e requer alguns cuidados metodológicos para seu exame adequado. Por exemplo, em torno dos manuscritos sobreviventes em *OE*, há uma perene discussão envolvendo editores e filólogos. Dentre as publicações relativas ao assunto, mencione-se a coletânea *Anglo Saxon Poetic Records (ASPR)*.²³ A discussão gira em torno dos elementos constitutivos e critérios da classificação poética desses textos, e quais são incluídos nesse registro, o *ASPR*. Elementos textuais, como a disposição do texto na mancha da página, títulos e prefácios, provocam imediato reconhecimento por parte do leitor moderno e o informam sobre a natureza do texto sobre o qual se debruça. Esses elementos são incorporados ao ato da leitura que, muitas vezes, se dá sem a consciência desses recursos próprios da literatura de suporte escrito. Tais elementos revelam como o texto é concebido em seu contexto editorial, ou seja, como se concebia a composição dos textos dentro do sistema literário que os abriga e seu respectivo repertório poético, que, nesse caso, dá indícios de alguns aspectos da natureza do verso inglês antigo.

Uma das principais especialistas contemporâneas em literatura e prosódia anglo-saxã, Haruko Momma, elaborou um trabalho examinando a natureza da composição da poesia em *OE* e o fez por meio de uma abordagem literária do corpus poético anglo-saxão, o que a aproxima da abordagem dos poemas em inglês antigo que Tolkien propunha em suas conferências. Em seu trabalho, Momma elucida uma das raízes da profícua questão que emerge de maneira frequente na abordagem de poéticas tradicionais: a de como se constitui dada poética e como se definem suas fronteiras quando elementos textuais

²³ No qual está compilado o corpus de poesia anglo-saxã em *OE*.

modernos, como o verso na mancha da página, introduções, títulos e cabeços, que auxiliam nossa leitura, se mostram ausentes. Sobre o caso do *OE*, a autora afirma: “They wrote all vernacular texts from margin to margin, both verse and prose alike” (MOMMA, 1997, p.3). Diante de tal paradigma, coloca-se em questão o que constituiria a natureza dessa poesia, já que o “verso” como o reconhecemos hoje se mostra ausente à primeira vista. Dentre os diversos critérios empregados pelos estudiosos e filólogos nas edições de poemas tradicionais como o *Beowulf*, alguns reaparecem de maneira que se poderia considerá-los mais próximos do que pode ser descrito como consenso entre as diversas abordagens desses poemas. Momma elenca alguns desses critérios no que ela chama de “hierarchy of verse likeness”, a fim de identificar a fronteira entre verso e prosa que emerge difusa no corpus anglo-saxão.

A partir do pensamento de estudiosos e prosodistas como McIntosh e Sievers, Haruko Momma elege alguns parâmetros determinantes para a qualificação dos textos desse corpus como poemas. O primeiro deles – para ela, o mais proeminente – seria a aliteração, que frequentemente serve como marcador rítmico, além de prosódico. O segundo seria a estrutura do verso; no caso, a presença do verso longo dividido com *caesuras*, isto é, a marcação rítmica propriamente dita que se desdobra nas estruturas sintáticas dessas composições. Por fim, teríamos o critério da métrica e certos aspectos estilísticos. A razão para a métrica vir por último nessa hierarquia se justifica porque, no corpus poético do *OE*, ela não é claramente homogênea, tornando-se difícil traçar um critério de análise consistente: “When based on more than one poem, Old English metre no longer seems homogeneous” (MOMMA, 1997, p. 21). Nos trabalhos dos estudiosos da poesia anglo-saxã, as concepções prosódicas são frequentemente derivadas da análise de um poema que é canonicamente tomado como exemplar do verso clássico anglo-saxão,²⁴ o longo poema *Beowulf*:

Such emphasis on *Beowulf* may derive from the unspoken agreement among Old English metrists that this critically most highly acclaimed Old English poem should have the most classical metre, against which all other Old English poems should be tested: if poems happen to show metrical similarities to *Beowulf*, they are considered classical or traditional (MOMMA, 1997, p.20).

No presente trabalho, utilizaremos critério semelhante a fim de avaliar a natureza poética do nosso corpus; contudo, propomos uma abordagem desse cotejo com o *Beowulf* nos termos de Momma, de forma a escalonar elementos estruturantes dos poemas de

²⁴ Designação baseada nos cinco tipos métricos de Sievers.

Tolkien a partir dos critérios relativos à mencionada “verse-likeness hierarchy”, que procurarei requalificar para o propósito dessa análise, referindo-me a esses critérios elencados por camadas composicionais. Evidentemente nosso interesse não é definir a fronteira entre prosa e verso, uma vez que, por ser nosso objeto de estudo um romance composto no suporte escrito e publicado no século XX, essa distinção já é delineada na mancha da página. Como vimos, a partir desses critérios, a camada mais proeminente da poesia tradicional anglo-saxã é a aliteração: “alliteration is more essential than metre or syntax in the hierarchy of verse-likeness” (MOMMA, 1997, p. 10); examinaremos e desvelaremos essa camada mais adiante.

A partir dessa moldura prosódica, podemos inferir que os poemas anglo-saxões se caracterizam por elementos rítmico-sonoros que derivam da sua raiz oral. À maneira de Momma, proponho uma abordagem na qual, por meio da mancha de tinta deixada pela escritura do nosso corpus poético, desvelam-se os vestígios do trabalho sonoro-poético composicional da lírica tolkieniana, de forma a transformar os poemas emudecidos em canções visíveis.²⁵ Dessa maneira, propomos uma abordagem desses poemas-canções enquanto artefatos poéticos sonoros.

O desvelamento inicial das camadas composicionais desses poemas sugere que parte do seu impacto estético e alcance literário se deve ao seu elo com o cancionário germânico. Esse elo, estabelecido mediante essa operação palimpséstica realizada pelo autor, cria sobreposições composicionais que conferem aos poemas um efeito de profundidade. Os vestígios mais proeminentes que encontramos na poesia de Tolkien são os mesmos elementos elencados acima — aliteração, ritmo e metro — de forma ainda mais evidente naqueles poemas que derivam diretamente da estrutura sonora e rítmica da lírica anglo-saxã. Esses vestígios são indícios prosódicos e textuais de suas marcas de oralidade (emuladas) o que, por sua vez, contribuem na criação de um efeito de tradicionalidade ficcional.

2.2 O verso germânico

A poesia germânica antiga trazia para a poesia o som vivo da língua. As modulações rítmicas e sonoras presentes no verso anglo-saxão eram, de acordo com Tolkien, padrões nos quais as palavras do *OE* naturalmente recaíam, fenômeno que ainda

²⁵ Cf. Momma (1997).

ocorre no inglês moderno. Isso revela o “parentesco ancestral” (TOLKIEN, 2006, p. 61) dessas línguas. Nessas modulações sonoras estaria a ponte entre o cancionário medieval e a poesia em inglês moderno. Essa relação é evidenciada por Tolkien na análise que faz da métrica anglo-saxã em seu artigo acerca da tradução do *Beowulf*, ao empregar excertos em inglês moderno – didaticamente – para exemplificar os principais padrões do verso em inglês antigo, também presente na tradição eddaica (*ON*).

O que torna a métrica um dado interessante no caso dos poemas de nosso corpus é a sua característica compartilhada com outros poemas, tanto internamente à obra (*LOTR*) quanto em termos de seu parentesco com a tradição poética germânica. Longe de ser um decalque exato, os elementos estruturantes são, contudo, suficientemente próximos para convidar a uma análise mais atenta. Como na imagem metafórica do palimpsesto que dá título a este trabalho, são elementos visíveis por transparência e, portanto, nem sempre coincidem, embora se sustentem em um mesmo suporte de escrita. O exame dessa poesia se torna frutífero não só para evidenciar suas semelhanças com uma tradição, mas também para observar o que a torna peculiar. A relação estabelecida entre a poesia tolkieniana e a tradição poética germânica pode ser examinada com base no conceito de *hipertexto*, proposto por Genette, segundo o qual uma obra deriva de outra preexistente, com cuja forma dialoga.

As modulações sonoras criadas pelo verso do antigo inglês eram organizadas, segundo Tolkien, em combinações de subidas (*lifts*) e descidas (*dips*), empregando-se efeitos sonoros de intensidade (*loudness*) combinadas com elementos de duração e entonação que criariam efeitos próprios dessa poesia. Esse sistema de “dips and lifts” (TOLKIEN, 2006, p. 62) traz uma perspectiva interessante na abordagem de poesia germânica antiga: “The lines must not be strained to fit any familiar modern verse-rhythm” (p. 63). Isso não impede que o exemplo utilizado por Tolkien em sua argumentação seja uma tradução de próprio punho, isto é, sua versão do *Beowulf* em inglês moderno. Sua argumentação sugere uma preocupação em distinguir essa modalidade poética “antiga” da moderna, sua composição arraigada na primeira.

Proponho aqui testar uma adaptação de seu método de análise dessas modulações sonoras – que é baseado nos cinco padrões de poesia germânica aliterativa acental compilada por Eduard Sievers em 1893, também utilizados por Momma – a fim de avaliar o que essas modulações revelam sobre a estruturação e a forma da sua poesia autoral. Antes de prosseguir com a análise dos poemas que compõem o corpus deste trabalho, considero relevante elencar alguns dos elementos estruturantes do verso germânico, no

que tange a seus aspectos formais, sob a luz das concepções de Tolkien e outros especialistas dessa tradição.

O verso germânico, diferentemente da tradição românica, organiza-se em unidades que não são silábicas nem constituídas com base na identificação de sílabas longas e breves, como vemos na tradição greco-latina, mas em unidades de intensidade sonora: as sílabas são “pesadas” e categorizadas tradicionalmente em tônicas e átonas (KAYSER, 1963; TOLKIEN, 2006[1983]; POOLE, 2005). Veja-se o exemplo abaixo:

But then begins a journey in my head

[x / x / x / x / x /]

(Shakespeare, soneto 27)

Nesse verso, o sinal “x” indica as sílabas átonas, ou de “peso” menor, e “/” as tônicas, de maior “peso” sonoro. Nele identificamos um verso formado por cinco pés jâmbicos, ou seja, por cinco unidades binárias ascendentes.

No caso da poesia em inglês antigo, Tolkien descreve as tônicas e átonas como “subidas” (*lifts*) e “descidas” (*dips*). O verso seria estruturado em um equilíbrio de duas metades de “peso” equivalente. Às tônicas são atribuídos valores de 2 a 4. Evidenciam-se os recursos sonoros dessa poesia por meio da ênfase na variação de seus pesos e das modulações que se delineiam a partir delas, como veremos a seguir. A avaliação das unidades métricas em termos de valores ou pesos muito se aproxima dos princípios da notação musical, na qual uma semínima pode ser substituída por uma colcheia, e, da mesma forma, uma “subida”, tipicamente monossilábica, poderia ser substituída por duas sílabas que, somadas, resultariam no mesmo “peso” de uma “subida”. São elementos diretamente ligados a aspectos de duração e acento das línguas germânicas. Vejamos este exemplo do próprio Tolkien, uma tradução sua de trecho do *Beowulf*:

Time passed away. || On the **tide floated**

under **bank** their **boat.** || In her **bows mounted**

(TOLKIEN, 2006 [1983], p. 63, grifo nosso)

Nesses versos, vemos delinear-se o esquema do verso anglo-saxão, no qual “x” indica átona, ou tonicidade de peso mínimo, “/” uma tônica ou subida completa de maior

peso, “\” indica um acento secundário e “||” indica a pausa do hemistíquio. Dessa forma, a estrutura do verso pode ser melhor compreendida da seguinte maneira:

$$\begin{array}{c} / \backslash x / \quad || \quad x // x \\ x x / x / \quad || \quad xx // x \end{array}$$

De acordo com Tolkien – baseado nos cinco tipos de meio-verso de Sievers²⁶ –, essas subidas e descidas se organizariam em seis padrões básicos que podem ser assim resumidos:

- Tipo A: / x / x (descendente-descendente)
- Tipo B: x / x / (ascendente-ascendente)
- Tipo C: x // x ou x / \ x (padrão de colisão)
- Tipo D: // \ x ou // x \ (descendente interrompido)
- Tipo E: / \ x / (descendente-ascendente)

Nos versos acima, podemos ver um equilíbrio entre os hemistíquios com subidas e descidas de peso equivalente: ambos apresentam duas subidas completas. No segundo verso, notamos a “subida” coincidente com a aliteração em “b”, além da assonância em [ə(r)] que ecoa nas duas metades: “Under bank their boat. || In her bows mounted”. Nos padrões nos quais encontramos quatro tônicas (subidas) distribuídas pelo verso, duas comumente estarão em posição aliterante. Esses padrões também são encontrados na estrofe do *Old Lore Meter* (fornýðslag), na qual uma significativa parte dos poemas eddaicos foi escrita (POOLE, 2005), o que reforça a ideia de um fundo tradicional comum entre os poemas anglo-saxões (OE) e nórdicos (ON).

Em seu estudo sobre melodia e metro no poema medieval *Beowulf*, Thomas Cable sugere que há evidências suficientes a partir dos tipos de Sievers – com os quais Tolkien demonstra familiaridade em suas análises – para estabelecer uma relação entre fala e canção. Cable defende que a poesia anglo-saxã era composta por um “princípio de composição por fórmulas melódicas” (1974, p. 104). A partir de uma breve revisão do trabalho de alguns dos principais estudiosos do poema anglo-saxão, Cable afirma que, por uma perspectiva histórica, a *fórmula melódica* era suficientemente disseminada no medievo. Seu possível uso na poesia anglo-saxã é comentado por Watts (1969) em seu

²⁶ Os cinco padrões da poesia germânica aliterativa acentual, definidos por Eduard Sievers (1893).

estudo sobre o tema, a partir do qual o autor chega a seguinte definição de fórmula no caso da composição do verso germânico aliterativo: “a repeated sequence that fills one of Sievers’ five basic *melodic* types” (1969, p. 106). De acordo com Cable, “a forma poética do Inglês Antigo era musical” (1974, p. 107).

Assim sendo, a relação entre a poesia anglo-saxã e a canção se torna evidente. Levar em consideração que seus meios de composição se desdobram de um mecanismo em algum grau melódico torna-a ainda mais relevante para os propósitos deste trabalho, uma vez que essa perspectiva salienta o aspecto fônico da criação dessa tessitura peculiar ao ouvido moderno. O que nos interessa aqui é o indício de uma cadência que se aproxima de uma composição melódica, nos termos de Cable, a qual descortina uma canção por entre os versos. Ele organiza os padrões do verso anglo-saxão da seguinte maneira:




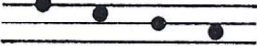

A	1 \ 2 / 3 \ 4	
B	1 / 2 \ 3 / 4	
C	1 / 2 \ 3 \ 4	
D	1 \ 2 \ 3 \ 4	
E	1 \ 2 \ 3 / 4	

Figura 1: Notação dos cinco tipos melódicos de Sievers de acordo com Cable. Fonte: Cable (1974), p. 96.

A notação proposta por Cable delinea o aspecto melódico presente na poesia anglo-saxã a partir da hipótese de que essa poesia seria composta em fórmulas melódicas. Ele a organiza por meio de um recurso gráfico que evoca as notações medievais utilizadas para cantos religiosos e seculares, admitindo uma amplitude sonora de até quatro elementos – ou, poderíamos dizer, alturas – que são os mesmos quatro pesos descritos por Tolkien em sua análise do metro do *Beowulf*. A melodia anglo-saxã como descrita por Cable encontra paralelo no verso tolkieniano e as modulações fônicas presentes nessa lírica se tornam mais claras com o uso desse recurso.

A fim de apreender o que isso significa para a composição dos poemas do autor britânico, seguiremos com a análise de alguns exemplos extraídos do *LOTR*.

2.3 A canção

Os poemas, introduzidos na narrativa como “canções”, são frequentemente referidos também como antigos, ou “traduzidos” de uma língua antiga. Eles narram eventos heroicos do passado que possuem uma relação direta com o presente narrativo da prosa na qual é interpolada, por meio de alusões internas ao mundo *mitopoético*.²⁷ Analisemos as características formais do exemplo a seguir, que narra um trecho da lenda de Dúrin e das Minas de Moria. Um dos membros da comitiva que o leitor está “acompanhando” decide iluminar o caminho por onde passavam entoando uma canção que reconta a memória do lugar:

Exemplo 1:

The world was young, the mountains green,
No stain yet on the Moon was seen,
No words were laid on stream or stone
When Dúrin woke and walked alone.

He named the nameless hills and dells;
He drank from yet untasted wells;
He stooped and looked in Mirrormere,
And saw a crown of stars appear,
As gems upon a silver thread,
Above the shadow of his head.

The world was fair, the mountains tall,
In Elder Days before the fall
Of mighty kings in Nargothrond
And Gondolin, who now beyond
The Western Seas have passed away:
The world was fair in Durin's day.

[...]

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 315)

²⁷ Abordo em maior detalhamento o contexto narrativo e as questões que emergem das alusões internas no capítulo subsequente.

A canção se estende na voz do seu bardo por oito estrofes compostas de quarenta e seis versos, das quais o trecho transcrito acima corresponde às três primeiras.²⁸ Nos dez versos iniciais, é possível observar o contrato rítmico do poema em um padrão ascendente-ascendente que se confirma ao longo dos versos subsequentes:

The **w**orld was **y**oung, the **m**ountains **g**reen, [x/x/ x/x/]

No **s**tain yet **o**n the **M**oon was **s**een, [x/x/ x/x/]

No **w**ords were **l**aïd on **s**tream or **s**tone [x/x/ x/x/]

When **D**urin **w**oke and **w**alked **a**lone. [x/x/ x/x/]

He **n**amed the **n**ameless **h**ills and **d**ells; [x/x/ x/x/]

He **d**runk from **y**et **u**ntasted **w**ells; [x/x/ x/x/]

He **s**tooped and **l**ooked in **M**irror**m**ere, [x/x/ x/x/]

And **s**aw a **c**rown of **s**tars **a**ppear, [x/x/ x/x/]

As **g**ems **u**pon a **s**ilver **t**hread, [x/x/ x/x/]

Above the **s**hadow **o**f his **h**ead. [x/x/ x/x/]

Vemos aqui a utilização de uma cadência que emula o padrão B do verso anglo-saxão apresentado acima. As quatro tônicas se equilibram nos meios-versos com pesos equivalentes: 4 – 1 – 4 – 1, em que 4 corresponde a uma subida completa e 1 ao peso mais baixo, correspondente a tonicidade mínima ou ausente. O trabalho sonoro, que muito lembra um esforço de marchetaria, vai além do ritmo: nota-se um empenho em moldar as subidas para que se encaixem em posições aliterantes, que por sua vez são marca da sonoridade da tradição germânica, como podemos ver de forma clara no quinto verso: “He **n**amed the **n**ameless **h**ills and **d**ells” com o arranjo dos sons de “l” e “n”. Segundo Tolkien, o conceito de aliteração dependia não de letras, mas de sons (TOLKIEN, 2006, p. 66); na prosódia moderna, tendemos a limitar a aliteração aos sons de consoantes, mas ele incluía o que hoje mais frequentemente identificamos como assonâncias. Se considerarmos o conceito de aliteração como a repetição de sons iniciais de uma palavra, a tessitura do poema se “acende” como uma noite estrelada, pois podemos ver os sons aliterantes conectando os versos e as suas “subidas”.

Um caso peculiar dessa engenhosidade sonora empregada pelo autor pode ser identificado no segundo verso, no qual vemos a cadência rítmica induzir uma subida em

²⁸ Para o poema completo conferir Anexo 1.

“on” que ecoa em “moon”: No stain yet on the moon was seen. Naturalmente, se pronunciaria “yet” como uma subida; porém, o poema configura uma dicção bastante distinta da fala prosaica, reforçando seu contrato rítmico. Vemos o mesmo recurso no décimo verso, com a “aliteração” de “above” com “of”, o que requer um ouvido que não poderia ser descrito como menos que musical. A aliteração era a cola que unia as peças do poema anglo-saxão, sua principal função era conectar os meios versos no arranjo dos *lifts* e *dips*; vemos aqui sua utilização e renovação para o ouvido moderno.

No exemplo a seguir, observaremos a utilização de procedimento semelhante, que além de servir como mais um índice da utilização das fórmulas melódicas anglo-saxãs por Tolkien, ainda conecta os poemas, tanto relativamente aos exemplos citados quanto a outros que exercem a mesma função na narrativa, compartilhando um modo de poesia de tessitura bastante peculiar:

Exemplo 2:

The leaves were long, the grass was green,
 The hemlock-umbels tall and fair,
 And in the glade a light was seen
 Of stars in shadow shimmering.
 Tinúviel was dancing there
 To music of a pipe unseen,
 And light of stars was in her hair,
 And in her raiment glimmering.

There Beren came from mountains cold,
 And lost he wandered under leaves,
 And where the Elven-river rolled
 He walked alone and sorrowing.
 He peered between the hemlock-leaves
 And saw in wonder flowers of gold
 Upon her mantle and her sleeves,
 And her hair like shadow following.

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 191)

Esse poema reconta uma lenda do passado compartilhado pelas personagens: o encontro entre uma elfa e um homem cujos caminhos se cruzaram em convergências, desencontros e vicissitudes. Juntos, eles enfrentam a força destruidora que assolara esse mundo, a antecessora daquela que os personagens enfrentam no presente narrativo, na batalha da comitiva cuja jornada é uma tentativa de resistência. Os elfos são um símbolo da imortalidade nesse universo e os homens, em contrapartida, da mortalidade. Heroísmo, sacrifício e o poder de acalanto proporcionado pelo encontro de duas criaturas tão distintas, são alguns dos temas tocados pela história de Tinúviel aqui recontada. O bardo que entoava a canção no contexto não por acaso é um homem que se apaixona por uma elfa – ninguém menos do que uma descendente direta dos personagens na lenda –, o que serve de alguma maneira como *foreshadowing*, para os leitores atentos, do destino dessas personagens ao fim da história, já que a identidade do bardo ainda não está totalmente clara nesse ponto da narrativa. Tinúviel, a donzela élfica, perde sua imortalidade para ser possível ficar ao lado do seu amado Beren, fato que, além de servir como vislumbre do passado, ilumina o futuro narrativo.

A canção se estende por mais setenta e dois versos. Esse é um dos poemas mais extensos em *LOTR*, e, diante da sua extensão, a regularidade da sua forma é um indício do engenho de Tolkien. A história tem cunho trágico, como alerta o bardo, e é incompleta:

The end is not known: and there are none now, except Elrond, that remember it aright as it was told of old. It is a fair tale, though it is sad [...] he was silent for some time and began not to speak but chant softly (p. 191).

A canção é apresentada ao leitor como parte de algo maior, uma canção mais longa, ora quase esquecida, além de ser uma “tradução” para os ouvintes (personagens) e os leitores: “‘This is a song’ he said ‘in the mode that is called *ann-tennath* among the Elves, but it’s hard to render in our Common Speech, and it’s but a rough echo of it’” (p. 192). O fragmento da lenda, segundo seu bardo, era entoado numa língua antiga, recontando fatos heroicos do passado em um modo poético próprio. Analisemos brevemente a estrutura desse fragmento.

O primeiro verso remete de forma quase exata à estrutura do primeiro verso do poema de Dúrin²⁹ (Exemplo 1), situando a história num tempo remoto: “The leaves were

²⁹ Tolkien (p. 315).

long, the grass was green”. Ao olharmos para o seu contrato rítmico-melódico, essa conexão entre os dois poemas se confirma:

The leaves were long, the grass was green, [x/x/ x/x/]
 The hemlock-umbels tall and fair, [x/x/ x/x/]
 And in the glade a light was seen [x/x/ x/x/]
 Of stars in shadow shimmering. [x/x/ x/x/]

Uma cadência ascendente-ascendente se delineia com certa regularidade por todo o poema, na mesma fórmula melódica encontrada no exemplo 1. O poema se estrutura em nove estrofes de oito versos, com quatro tônicas em cada verso. As ocorrências de aliteração se encaixam nas tônicas e é possível ver um exemplo de dupla aliteração na repetição dos sons de “l” e “g” no verso que abre o poema. As rimas se organizam num esquema interpolado regular ao longo das estrofes [abacbab] como vemos no trecho a seguir:

He peered between the hemlock-leaves
 And saw in wonder flowers of gold
 Upon her mantle and her sleeves,
 And her hair like shadow following.

Além da aliteração, podemos ver a maneira pela qual os sons se entrelaçam e ecoam, deslocando muitas vezes a tônica natural, fazendo-a recair em posições inesperadas. A composição do poema parece ser estruturada com arranjo de blocos fônicos, isto é, conjuntos de palavras que se sobrepõem em sonoridade, como alinhando um som internamente, um recurso muito próximo do que seria uma rima interna, embora, a meu ver, diverso. Podemos observar que, nos arranjos “between/leaves [i]”, “Flowers/gold”[o], o recurso vai além das consoantes e contagia também as vogais, criando uma sonoridade melódica no ouvido interno do leitor. A repetição do som de [l], [s] e [h] nesse trecho gera um efeito quase onomatopéico, sibilante, no qual podemos ouvir o movimento das vestes e do cabelo da elfa. Esses são também os sons mais marcantes da língua imaginada dos elfos criada por Tolkien. Sua preocupação com a sonoridade na sua obra – seu “secret vice”³⁰, como teria dito o professor em uma de suas

³⁰ Tolkien (2006[1983]).

conferências – nutriu seu ímpeto de criar línguas para os povos que habitam sua terra imaginada, cenário das narrativas aqui mencionadas, com sistemas próprios intrincados e primordialmente fônicos.

Os exemplos a seguir exibem o trabalho sonoro do poeta em nível estrófico. Organizados em estrofes de quatro versos, tornando sua cadência um pouco mais acelerada que os exemplos anteriores, servem ainda para demonstrar a estruturação (*formulaica*)³¹ que conecta esses poemas:

Exemplo 3:

Gil-galad was an Elven-king.
Of him the harpers sadly sing:
the last whose realm was fair and free
between the Mountains and the Sea.

His sword was long, his lance was keen,
his shining helm afar was seen;
the countless stars of heaven's field
were mirrored in his silver shield.

But long ago he rode away,
and where he dwelleth none can say;
far into darkness fell his star
in Mordor where the shadows are.

(TOLKIEN, 2011[1954], p.185)

Esse trecho, mais breve que os outros poemas, limita-se às três estrofes apresentadas, ainda que no contexto narrativo seja sugerido ser parte de uma “lay” maior intitulada “The Fall of Gil-Galad” que recontaria os feitos heroicos desse rei até a sua queda. É interessante notar a semelhança com a canção de Tinúviel (Exemplo 2): o desaparecimento das figuras gloriosas juntamente com o mundo que habitavam é tema recorrente nessas canções, assim como a descrição detalhada das vestes do herói – armadura, escudo, espada e elmo – utiliza a mesma formulação que é utilizada no

³¹ Nagy (2021, p. 6).

Exemplo 2 para as vestes de Tinúviel, lançando mão de imagens poéticas que orbitam o tema celeste, como estrelas, a lua, além de referências às suas respectivas luzes prateadas e sombras que colorem a cena, situando a narrativa numa paisagem poética que frequentemente remete à noite, ao passado e ao onírico. Algo entre a memória e o sonho.

O poema ainda compartilha características formais com as lendas de Dúrin e Tinúviel (Exemplos 1 e 2), como o esquema rítmico ascendente no qual é possível localizar uma pausa que pode ser interpretada, como nos outros casos, como uma *caesura* métrica:

His sword was long, his lance was keen, [x/x/ x/x/]
 his shining helm afar was seen; [x/x/ x/x/]
 the countless stars of heaven's field [x/x/ x/x/]
 were mirrored in his silver shield. [x/x/ x/x/]

A estrofe se organiza em quatro versos e recai na fórmula melódica B de Cable. Ela remete à estrutura da estrofe do *fornyrðislag*,³² que consistia de quatro versos estruturados em duas metades de peso equivalente, semelhante ao esquema anglo-saxão encontrado no *Beowulf*, porém ligeiramente mais simples em suas quatro estrofes e duas subidas por meio-verso, a caracterizando quase como um bloco quaternário, um quadrado métrico. Não é surpreendente, portanto, que fosse esse o metro mais utilizado nos poemas rúnicos escritos em pedra em *Old Norse*. Essa é uma das estruturas poéticas mais antigas da tradição germânica e costuma ser reconhecida como o “metro da antiga tradição” ou “metro da história antiga” (POOLE, 2005), o que nos indica que esse metro carrega uma noção de história antiga e ancestral, de lenda. Essa carga tradicional (emulada) muito contribui para o efeito narrativo que os poemas tolkienianos têm em LOTR. Um dos elementos que distingue o *fornyrðislag* do verso aliterativo anglo-saxão é primordialmente sua estrutura estrófica. Seu arranjo aparentemente simples abriga um trabalho sonoro e melódico.

Entre os mecanismos sonoros empregados na canção que narra a queda de Gil-Galad (Exemplo 3, acima), temos o uso da aliteração ao longo dos versos, dentre os quais destaco o verso quinto, cuja estrutura ecoa os outros exemplos: “His sword was long, his lance was keen”. Vemos a aliteração em [l] recaindo nas subidas “long” e “lance”,

³² Cf. Poole (2005).

conectando sonoramente os meios-versos. É possível observar também rimas internas, como vemos no verso “were m̄irrored in his s̄ilver sh̄ield”, recaindo também nas tônicas.

O uso do padrão ascendente-ascendente germânico ganha uma cadência ainda mais evidentemente melódica no exemplo a seguir, que narra a lenda de Nimrodel:

Exemplo 4:

An Elven-maid there was of old,
A shining star by day:
Her mantle white was hemmed with gold,
Her shoes of silver-grey.

A star was bound upon her brows,
A light was on her hair
A sun upon the golden boughs
In Lórien the fair.

Her hair was long, her limbs were white,
And fair she was and free;
And in the wind she went as light
As leaf of linden-tree.

Beside de falls of Nimrodel,
By water clear and cool,
Her voice as falling silver fell
Into the shining pool
(TOLKIEN, 2011[1954], p. 339).

A canção reconta a origem de um rio, o rio Nimrodel, em cujas margens os personagens param para descansar ao redor do fogo, enquanto recontam histórias antigas. O rio percorre uma floresta dourada chamada *Laurelindórinen* ou *Lothlórien* (que, em si, é um nome aliterante) por onde os personagens fizeram passagem na narrativa. A canção continua por mais nove estrofes de quatro versos, recontando como a dama Nimrodel se perdeu e ninguém teve notícias suas depois de uma lendária inundação e do exílio de parte de seu povo, que se abrigou – os poucos que ainda restavam – na beira do rio com seu nome. É interessante notar a semelhança com a queda de Gil-Galad (Exemplo 3): o tema

do desaparecimento das figuras gloriosas juntamente com o mundo que habitavam é recorrente nessas canções. Nesse caso, podemos observar o paralelo entre os v. 9 e v. 10 do Exemplo 3: “But long ago he rode away,/and where he dwelleth none can say;” e o v. 17 do Exemplo 4: “ Where now she wanders none can tell”. O aparente parentesco das canções tolkienianas se torna ainda mais evidente e poderíamos até supor que fazem parte de uma mesma narrativa, compartilhando não só o tema, mas características formais estruturantes.

O evento catastrófico causador de ruína que é possível inferir nas duas narrativas poéticas (Exemplos 3 e 4) tem origem semelhante a que gerou a ruína dos salões narrados no exemplo 1, as lendas que recontam esse passado compartilhado são carregadas de um tom elegíaco, e têm temas recorrentes: de perda, ruína, heroísmo e desencontros e um passado glorioso ora perdido.

Os versos se organizam em estrofes de quatro versos compostos em uma cadência ascendente, que os conecta com os exemplos anteriores, ainda que se organize de forma um pouco diversa. As estrofes são estruturadas de versos de quatro e três tônicas de forma alternada como resumido a seguir:

Her hair was long, her limbs were white, [x/x/ x/x/]
 And fair she was and free; [x/x/x/]
 And in the wind she went as light [x/x/ x/x/]
 As leaf of linden-tree. [x/x/x/]

Essa estrutura se apresenta coesa ao longo de todos os cinquenta e dois versos que o compõem. A alternância entre uma cadência de quatro e três subidas confere fluidez e musicalidade aos versos. A constância da variação do som ascendente que avança e recua no ouvido interno remete ao ir e vir constante da água de um rio e produz um efeito quase encantatório. A sonoridade do “l”, a aliteração mais frequente, é recorrentemente explorada nesse poema, potencializando o efeito sonoro borbulhante. Ao longo de todos os versos, o recurso da aliteração é empregado de maneira prolífica. No v. 4: “Her shoes of silver-grey” observamos a aliteração em [s] na posição das tônicas; no v. 5 uma aliteração em [b] conecta os meio-versos: “A star was bound upon her brows,”; nos v. 10 (And fair she was and free) e 15 (Her voice as falling silver fell) em [f]. Além das usuais aliterações consonantais, observamos também o emprego de rimas internas – assim como observamos nos Exemplos 1 e 2 –, no verso 11: “in” com “wind”; já no verso 14,

reverbera o som de [c] e [l]: “By water clear and cool”. As rimas se organizam em um sistema abab, remetendo a canções e trovas populares, que costumam ser veículos de tradição. Esses versos e suas modulações sonoras poderiam facilmente ser musicados.

Esses recursos composicionais formais apresentados dão contornos a uma intrincada tessitura poética, trazendo ao ouvido contemporâneo recursos da tradição germânica antiga, que são incomuns na prosódia moderna, empregados de maneira sistemática e conjunta por Tolkien nos versos interpolados da sua aclamada narrativa.

3. DA CANÇÃO AO CANCIONEIRO

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.

Genette

Um palimpsesto é um pergaminho que serve de suporte a camadas de escritura, no qual o antigo serve de fundo para uma nova escrita. Compreender as camadas que servem de base a essa escritura nos auxilia na compreensão da tessitura dos poemas no *LOTR*. Na seção anterior, abordamos aspectos formais, sonoros e prosódicos a partir da análise de quatro exemplos que consideramos representativos para avaliar a natureza dessa poesia. Examinamos a camada intermediária, que transparece visível ao olhar atento. Seguimos, portanto, retomando o uso metafórico do palimpsesto, na escavação de uma camada mais submersa que serve de sombra à forma poética, mas que, no entanto, a sustenta. Neste capítulo, abordarei aspectos relativos à estruturação da narrativa dos poemas e o que a maneira como se acomodam em meio à prosa revela sobre esse plano de fundo no qual repousa a poética tolkieniana.

3.1 Do cancionero germânico

Os estudos acerca do autor britânico J.R.R. Tolkien apontam para um fundo tradicional apoiado nas tradições germânicas antigas, com as quais, acreditamos, sua obra estabelece uma relação de *hipertextualidade* (GENETTE, 2010), como já afirmamos acima. Entendemos essa relação como um texto derivado de outro que o precede e do qual ele “brota” – novamente evoco a metáfora genettiana – e sem o qual apresentaria uma forma diversa, por uma operação de transformação (GENETTE, 2010) e, conseqüentemente, de (re)criação. A relação descrita pelo autor francês parece iluminar a relação peculiar que os poemas antigos, em especial aqueles derivados de tradição oral, estabeleciam com suas respectivas tradições.

Investigar as “raízes” dessa obra fincada nas tradições germânicas lança luz para a sua compreensão e seu papel na revitalização da poesia nórdica e anglo-saxã para os leitores dos séculos XX e XXI. Abordamos nos capítulos anteriores os poemas na obra do medievalista sob o signo da canção. A análise dos exemplos apresentados sugere que,

em alguns casos, essas canções sejam fragmentos poéticos, no sentido de serem parte de algo maior.

C.W. Sullivan, em seu artigo acerca de narrativas tradicionais, descreve o papel do bardo em tradições orais como aquela de um *recriador*: “[...] traditional tale teller, like any traditional performer, is recreative rather than creative” (1996, p. 78). Essa perspectiva ecoa a do famoso estudo de Albert Lord acerca de poesia oral, quando afirma que “each performance is more than a performance; it is a re-creation.” (LORD, 2018, p. 107). Devo ressaltar que esse estudo (e a teoria de Lord)³³ foi seminal para a compreensão do fundo oral e tradicional nos estudos de poesia antiga e é abundantemente citado nos estudos de poesia clássica e medieval. Parece ser impossível nos esquivarmos desse trabalho quando abordamos essas tradições, cujas ideias se provaram frutíferas também na abordagem de alguns aspectos do nosso corpus, como veremos adiante. Em sua célebre conferência de 1936, *Beowulf: The Monsters and Critics*, sobre o longo poema anglo-saxão, Tolkien afirma:

Beowulf is not a ‘primitive’ poem: it is a late one, using the materials (then still plentiful) preserved from a day already changing and passing, a time that has now for ever vanished, swallowed in oblivion; using them for a new purpose, with a wider sweep imagination (TOLKIEN, 2002, p. 129).

O uso do poema para um novo propósito, com um novo toque imaginativo, é visto pelo autor como característica inerente ao poema anglo-saxão, que seria fruto de um processo temporal, um percurso que pode ser compreendido como tradicional. O tempo, causador de ruína, e a noção de perda que dela provém, é, portanto, tanto condição quanto tema recorrente nas tradições poéticas germânicas. Isso se deve ao seu contexto histórico e à sua composição fincada em uma noção de oralidade. Essa particular relação com o tempo se dava de maneira que, na voz do bardo, essas obras poéticas estivessem em constante renovação. Os bardos, por sua vez, se utilizavam de formas tradicionais que lhes eram pregressas, inserindo-se em uma tradição que atravessava o tempo e as gerações, como explica Lord: “The singer of tales is at once the tradition and an individual creator” (LORD, 2018, p. 5).

Por muito tempo, os estudiosos das tradições germânicas se dividiam entre aqueles que acreditavam na criação dessas obras por parte de poetas individuais e aqueles que as descreviam como “patchworks derived from a variety of sources” (SIGURÐSSON, 2005,

³³ Também conhecida por Teoria Oral ou Teoria Parry-Lord, binômio formado pelos nomes de Lord com o de seu professor Parry que foi essencial no desenvolvimento da teoria.

p. 285). Como a passagem acima sugere, Tolkien estava entre aqueles que acreditavam nos poemas dessas tradições como resultado de um processo de erosão de vários outros. Essa ruína e a fragmentação inerente às poéticas tradicionais germânicas tornaram-se um forte objeto de seu trabalho, tanto na qualidade de filólogo como enquanto poeta. Sua obra se escreve a partir de um fascínio pelas histórias perdidas dessas tradições. Sullivan, estudioso da obra de Tolkien, afirma que sua ficção teria sido estruturada à maneira das formas orais antigas:³⁴ “The focus on the North, the Iceladic and Old English narratives, was one that was to consume Tolkien both as a scholar and as a storyteller” (1996, p. 80).

Dessa maneira, a crítica da obra de Tolkien aponta para as tradições poéticas germânicas como elemento no qual sua poética se apoia e se alimenta. Tal relação é predominantemente examinada em nível lexical nos estudos da obra tolkieniana, por exemplo, por meio da investigação de origens etimológicas de certas palavras como *dwarf* e nomes de personagens e lugares, especialmente os nomes dos anões colhidos diretamente da *Elder Edda*.

Considerando a tradução como um meio válido de crítica literária, ou submersão nos elementos de uma dada obra (CAMPOS, 2015), o caminho para essa tarefa sugerido por Britto, em um de seus trabalhos acerca da tradução de poesia, em termos de um exame sistemático dos “diferentes níveis da linguagem envolvidos no poema” (2002), serve como norte para o percurso que venho trilhando neste trabalho. Os diferentes níveis comentados por ele, que aqui descrevo como “camadas de linguagem”, permitem atribuir um aspecto visual ao exercício de análise desenvolvido neste trabalho e retomar a imagem do palimpsesto já utilizada metaforicamente. Portanto, faremos aqui uma escavação de camadas que estruturam os poemas na obra tolkieniana e lhes dão forma. Essas camadas se desdobram em elementos *intratextuais*, que, no caso da poesia, podem ser o metro, a cadência e o léxico, por exemplo, e *extratextuais*, como a tradição na qual se insere e elementos que lhe são em geral externos, ainda que moldem o texto como tal – isto é, sua historicidade. Haroldo de Campos situa a operação mobilizada pela tradução poética como análoga à crítica dessas obras:

[...] os critérios intra-textuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética podem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a (CAMPOS, 2013, p. 39).

³⁴ Sullivan (1996, p. 79).

Essa operação protagoniza, nesses termos, uma rasura do original. Aqui, Campos parece evocar a imagem do palimpsesto para descrever esse procedimento (re)inventivo da tradição via tradução. A partir dessa perspectiva, procuro fazer uma distinção do que identifico como dois aspectos principais e mais reconhecidos de nosso corpus: o trabalho da linguagem em nível lexical e linguístico, e o trabalho da linguagem em nível poético – aquilo que delinea seus contornos distintos do restante da obra em prosa. Este último sustenta a tessitura daquele texto enquanto poesia, o que, por sua vez, abrange elementos intratextuais, composicionais, poéticos e prosódicos como metro, cadência, entre outros. Em especial, temos, nesses fragmentos, uma linguagem poética que se distingue dos elementos veiculados na prosa, mas que é, até certo ponto, moldada por elementos extratextuais, como um efeito de historicidade e tradicionalidade. Trata-se de uma perspectiva de análise que se desloca das camadas mais superficiais, pronunciadas e exploradas do texto para as camadas mais submersas que estruturam a obra, que estou aqui designando como composicionais.

Uma vez que Sullivan sugere que a incorporação de elementos das tradições germânicas irá se desdobrar em camadas composicionais na obra de Tolkien, não seria ousado supor que esses desdobramentos se estendam também ao nível poético. Essa operação encontra raízes na prosódia de um mundo que foi gerado por uma canção³⁵ e cuja memória fora fincada num cancionero. Utilizo aqui a noção de *cancioneiro* no sentido de um conjunto de canções que compartilham elementos estruturantes que podem ser interpretados como de natureza formulaica, isto é, que compartilham elementos que são empregados em condições semelhantes de maneira recorrente.

Para além da influência, aspectos das tradições germânicas podem ser encontrados nas camadas mais submersas de sua poética, como exponho no capítulo anterior, e conseqüentemente são responsáveis por seu apelo, seu tom arcaizante e alusivo. O fundo tradicional de sua composição poética lhe confere parte de seu grande alcance literário. Dessa maneira, Tolkien poderia ser visto, por vias de sua composição (re)criativa, como um bardo nos termos de Sullivan. A relação com o cancionero germânico é amplamente defendida entre seus críticos:

³⁵ O livro *The Silmarillion* reconta como a *Middle Earth*, lugar onde transcorre a narrativa d'*O Senhor dos Anéis* fora trazida a existência pela canção dos Ainur, situando esse mundo e sua historicidade dentro de uma poética. Cf. Tolkien (2011) e Ankeny (2005, p. 86).

Although Tolkien wrote several important and influential critical essays and delivered a great many learned lectures on Old English and Old Norse legends and poetics, his primary response to his studies seems to have been creative rather than critical (OLSEN, 2014, p. 175).

[...] Tolkien's use of alliterative forms for his own original poetry should probably be regarded as the terminus of a continuum from the Old and Middle English alliterative styles, whether genuine or merely scholarly, and beyond (FISHER, 2010, p. 12).

Esse percurso composicional pode ser mais bem compreendido por meio de uma aproximação da concepção genettiana de hipertexto com o conceito haroldiano de tradução poética – entendida como procedimento de composição e “reinvenção da tradição” (CAMPOS, 2013, p. 45), constituindo, assim, um movimento *plagiotrópico*.³⁶ Reúno essas concepções sob a imagem do *palimpsesto*, configurando a relação derivativa estabelecida pela lírica tolkieniana. Em vista disso, à maneira dos bardos das tradições orais, Tolkien estaria reformulando e recombinao formas poéticas, dicções estilizadas e narrativas que lhe precederam.³⁷

3.2 Um eco de um eco

Um dos elementos estruturantes das tradições nórdicas e anglo-saxãs é, como afirma Orchard em sua introdução à sua tradução da *Elder Edda*, que elas “contêm ecos autênticos de uma era já arcaica quando as palavras foram escritas” (2011, p. xiv-xv). Esses textos derivados de poéticas orais³⁸ eram marcados por uma certa densidade temporal, indícios de algo anterior ao qual se referem frequentemente por meio de alusões que, como a palavra escolhida por Orchard expressa bem, *ecoa* algo que já se apresenta com um vestígio de um passado remoto e distante. Essa forma que encapsula, de certa maneira, uma corporeidade poética já na esfera da lenda ou do mito, de um passado pagão que existia apenas da memória, encontra paralelo também no *Beowulf*, como afirma Tolkien:

For it is now to us itself ancient; and yet its maker was telling of things already old and weighted with regret, and he expended his art in making keen that touch upon the heart which sorrows have that are both poignant and remote. If the funeral of Beowulf moved once like the echo of an ancient dirge, far-off and hopeless, it is to us as a memory brought over the hills, *an echo of an echo*. There is not much poetry in the world like this (TOLKIEN, 2002, p. 129, grifo nosso).

³⁶ Cf. Tápia (2017) e Campos (2013).

³⁷ Acerca dessa noção de recombinao elementos para o próprio proposito performático por parte dos bardos cf. Scodel (2002).

³⁸ Acerca da discussão de oralidade e literalidade cf. Sigurðsson (2005).

Esse distanciamento temporal, no caso de uma poética tradicional, é tanto causador de estranhamento, deslocamento, de um sabor de mistério, quanto também evoca um passado e uma memória compartilhada vivificada no corpo do poema. Um “eco de um eco”, como afirma Tolkien, sugere um longo processo de ruína e perda. A escolha da palavra *eco* por ambos, Tolkien e Orchard, para descrever um dos aspectos estruturantes dessas tradições parece sugerir um aspecto sonoro e incorpóreo que encontra em cada texto seu lugar de encarnação. Sigurðsson, sobre a *Edda*, fala em termos de “primeira encarnação escrita” para descrever os primeiros textos encontrados de determinadas tradições, o que aponta para a possibilidade de que essas tradições tomem mais de uma corporeidade, uma vez transcritas no papel. Isso explica o porquê de alguns mitos terem mais de uma versão com características divergentes, ou até o fato de, em diferentes transcrições da mesma lenda ou saga tradicional, aparecerem lacunas que são suplementadas por outro manuscrito. O mesmo pode-se pensar da relação entre a chamada *Elder Edda*, que se refere aos poemas nórdicos encontrados no *Codex Regius*, e a *Edda* compilada por Snorri Sturluson (1056-1133)³⁹ – ambas podem ser vistas como formulações diferentes da mesma tradição, derivadas de um mesmo plano de fundo tradicional.

3.3 Transmissão e oralidade

Nos estudos de tradições como a eddaica, beowulfiana e das sagas nórdicas, a transmissão é um elemento fundamental para apreensão adequada dessas formas poéticas. Na crítica, de uma maneira ou de outra, parece sempre perpassar a questão de sua transmissão. Discute-se como essas tradições chegaram já datadas na sua forma escrita por serem derivadas de tradições orais já antigas e quais os efeitos disso em nossa interpretação.⁴⁰ Essas tradições se apoiavam na transmissão oral, o que as tornava suscetíveis à fragmentação, uma vez que raramente em uma performance o público ouviria toda uma lenda ou saga. Igualmente, essa oralidade explica seu alcance geográfico e temporal, uma vez que, de caráter incorpóreo, o poema esquivava-se da erosão à qual um códex pode vir a padecer. Sua sobrevivência apoia-se na voz dos bardos que traziam os poemas à vida em suas performances.

³⁹ Sobre as questões acerca da *Edda* de Sturluson e a *Elder Edda*, cf. Orchard (2011) e Ross (2005).

⁴⁰ Sigurðsson (2005).

As tradições escandinavas e nórdicas atravessaram fronteiras até chegar à Inglaterra, vindas principalmente do norte, para encontrar a tradição anglo-saxã. Devido a essa coexistência no território Inglês, as abordagens dessas poéticas frequentemente acabam tocando uma à outra, de maneira a se influenciarem mutuamente. Esse encontro de tradições parecia cativar a imaginação de Tolkien de maneira especial, de forma a se refletir na sua abordagem acadêmica das tradições nórdicas e anglo-saxãs por uma perspectiva frequentemente comparatista, influenciada pelas escolas alemãs de estudos germânicos da sua época. Tal perspectiva é adotada por alguns grupos estudiosos dessas tradições poéticas até hoje, apesar de ter perdido um pouco da sua força.

Muitos desses poemas derivados de poéticas orais como a *Elder Edda* são marcados por lacunas, sejam páginas faltantes em seus manuscritos sobreviventes, ou aquelas já derivadas da transmissão quando foram transcritas. Essa ruína da sua forma e as histórias perdidas como consequência dela despertavam um interesse particular em Tolkien, que desde jovem se lançou a tentar saná-las. A lenda de Sigurd e Gudrún é um exemplo. Como abordado anteriormente, seu apelo ao filólogo Tolkien tomou forma em exercício inicialmente tradutório e posteriormente (re)criativo. O ímpeto do poeta de testar sua mão nas formas poéticas da tradição germânica serve de prenúncio ao seu impulso criativo diante das possibilidades oferecidas por essa poesia antiga marcada por erosão e fragmentação e uma consequente condensação linguística, elementos que Tolkien incorpora ao seu repertório.

A ruína inerente às tradições orais enraizadas em um passado remoto terá reflexos também na sua forma, na sua poética, como explica Scodel, sobre o caso homérico: “The poems are in a mixed dialect nobody ever spoke — a special poetic language — and contain many archaisms” (SCODEL, 2002, p. 1). Esse arcaísmo, que serve de índice de algo longínquo e remoto presente nas tradições orais, pode ser visto tanto como aspecto estruturante quanto procedimento composicional. Esse procedimento encontra paralelo na composição poética Tolkieniana em *LOTR*, como exploraremos em mais detalhes a seguir.

Nesse momento, considero válido retomar algumas características do *corpus* em questão. Os poemas presentes na obra mais celebrada de Tolkien, *LOTR*, apresentam-se interpolados na narrativa de maneira consistente e frequente. Nos mais de setenta poemas podemos encontrar algumas características formais compartilhadas, dentre as quais destaco a cadência rítmica, estrutura, o uso de aliteração e a linguagem alusiva, apesar da aparente fragmentação em meio à prosa. Esses elementos consistentes apontam para uma

compreensão dos poemas como parte de um todo. Os poemas são salpicados na prosa, aparecendo em itálico e causam uma ruptura na mancha da página. À primeira vista, eles podem parecer estar deslocados e fragmentados pela narrativa, sem conexão aparente uns com os outros. Os poemas inserem-se nos contextos narrativos como canções, como performances, portanto o aspecto oral parece ser relevante para a sua compreensão mais aprofundada. Examinemos o que a estruturação dos poemas na narrativa nos revela sobre seu fundo tradicional.

Retomemos o trecho a seguir, que preambula a ocorrência da canção de Tinúviel (Exemplo 2). Nesse trecho, após o cair da noite, os personagens param para descansar da sua longa jornada ao redor de uma fogueira. O personagem Strider, que serve de guia nesse momento, começa a contar-lhes histórias “of the old days” a fim de afastar suas mentes do medo que acompanha sua tarefa e o fardo que carregam:

“I will tell you the tale of Tinúviel” said Strider, “in brief — for it is a long tale of which the end is not known; and there are none now, except Elrond, that remember it aright as it was told of old. It is a fair tale, though it is sad, as are all the tales of Middle-Earth, and yet it may lift up your hearts” He was silent for some time, and then he began not to speak but to chant softly[...] (TOLKIEN, p. 191, 2011[1954]).

Como vemos nessa passagem, o poema se insere num contexto de performance e de canto. O autor da história narrada não é identificado, apenas o *performer* Strider, detentor do conhecimento ancestral. É possível supor ainda que a forma comum de contar histórias nessa tradição é através da canção, pois ele afirma que irá lhes contar uma história dos tempos antigos e, então, começa “not to speak but to chant”. A canção, nesse contexto, é vetor de conhecimento ancestral, como a *Edda* e o *Beowulf* foram lugares de transmissão de conhecimentos e lendas tradicionais. Como explica Sorrell acerca da tradição beowulfiana: “In oral cultures the characteristic medium is poetry” (1992, p. 31). Isso também parece ser verdade no mundo ficcional de Tolkien, no qual a poesia se delineia não apenas com um caráter tradicional, como sugere Sullivan, mas também oral.

No trecho acima, o bardo da ocasião sugere ainda que a canção que irá cantar é parte de uma longa canção que fora parcialmente esquecida, evocando um passado remoto e uma inerente ruína, de maneira que a canção que o leitor *ouve*, juntamente com os outros personagens na cena, apresenta-se como fragmento de uma tradição poética tão ancestral que já mostra indícios de erosão. O autor (Tolkien), a sua voz narrativa, teria transcrito essa história que lemos (o livro), de forma que a narrativa é apresentada ao leitor como

uma transcrição de um manuscrito antigo e deteriorado, às margens do esquecimento, exceto por um exemplar, um *codex*, como sugere no prefácio e posteriormente nos apêndices:

This account of the end of the Third Age is drawn mainly from the Red Book of Westmarch. That most important source for the history of the War of the Ring was so called because it was long preserved at Undertowers[...] (TOLKIEN, 2011, p. 14).

In transcribing the ancient scripts I have tried to represent the original sounds (so far as they can be determined) with fair accuracy, and at the same time to produce words and names that do not look uncouth in modern letters (TOLKIEN, 2011, p. 1113).

O autor aqui se coloca numa posição análoga a de um escriba ou estudioso medieval, como teria sido Snorri, como aquele que produz um registro acerca de uma tradição oral já muito antiga quando é vertida para o papel. Por meio desse recurso, o autor parece se empenhar na “recuperação de uma experiência histórica” (CAMPOS, 2013, p. 39), na reconstrução e emulação de um mundo passado que chega até o leitor como um efeito de tradicionalidade.

O fragmento poético aludido na passagem acima contém setenta e dois versos e nove estrofes de oito versos (Exemplo 2), estendendo-se por três páginas, cuja análise mais detalhada de aspectos formais vimos no capítulo anterior deste trabalho. Embora sua extensão possa parecer longa, inserida em um contexto prosaico no suporte escrito, no contexto de uma performance, suas nove estrofes seriam sentidas como apenas um fragmento. Sua extensão em seu contexto narrativo (prosa) sugere não apenas que havia uma canção de proporções épicas, como também os eventos recontados no fragmento sugerem ao leitor que esse seria apenas um episódio inicial, vestígio de uma história mais longa, ora quase esquecida, um fragmento, ou um resumo. Pode-se inferir, portanto, uma balada muito maior do que a que vemos. Após sua performance, o bardo explica:

“That is a song,” he said, “in a mode that is called *ann-thennath* among the Elves, but it is hard to render in our Common Speech, and this is but a rough echo of it”[...] (TOLKIEN, p. 193, 1966, grifo do autor).

De acordo com essa explicação, haveria uma forma poética chamada *ann-thennath*, a qual, pode-se inferir, seria composta em uma língua igualmente antiga, uma vez que os Elfos são, nesse universo, referidos em diversas passagens como os detentores

de conhecimento ancestral.⁴¹ O bardo da ocasião insinua que sua performance foi apenas um “eco” da canção como ela teria sido, à qual não temos acesso, podendo apenas inferir a sua forma enquanto canção maior a ela subjacente.

Segundo Sigurðsson (2005), esse mecanismo, que pode ser descrito como metonímico, era parte de uma retórica tradicional das tradições orais nórdicas, na qual os poemas apontam para um cancionero. Foley (1999) define o mecanismo metonímico das tradições poéticas orais como *referencialidade tradicional*⁴² na qual a linguagem ou o dialeto poético aponta para um todo imanente.

A poética empregada por Tolkien na composição da sua poesia se vale da estética de uma poética oral, que se utiliza de recursos e repertórios que, para além de uma função mnemônica na performance, estabelece uma série de conexões entre os eventos narrados, o que permite inferir um todo no qual as narrativas se inserem. Tanto a performance, quanto a concisão linguística no episódio narrado na canção, podem ser vistos como indícios de uma emulação de aspectos de tradicionalidade na poética tolkieniana.

3.4 Efeito de tradicionalidade

O formato narrativo episódico parte de um todo: um cancionero. Esse fato também é elemento estruturante da composição poética tradicional e encontra ecos na obra de Tolkien. Isso também será evidenciado, segundo Scodel,⁴³ a partir de convenções de linguagem e estilo partilhadas por bardos numa dada tradição. Retomemos brevemente a primeira das nove estrofes da canção mencionada acima (Exemplo 2):

The leaves were long, the grass was green,
The hemlock-umbels tall and fair,
And in the glade a light was seen
Of stars in shadow shimmering.
Tinúviel was dancing there
To music of a pipe unseen,
A light of stars was in her hair,
And in her raiment glimmering.

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 191-193).

⁴¹ Para uma maior explanação de como os elfos eram os detentores do conhecimento ancestral da Terra-Média cf. Tolentino (2016).

⁴² Cf. Foley (1991).

⁴³ Cf. Scodel (2002, p. 12).

A canção já inicia com uma evocação ao passado, emoldurando a narrativa em um tempo no qual as folhas eram longas e a relva verde, numa plenitude do mundo que o tom do poema sugere já não estar mais em flor. Uma das marcas das tradições orais é sua tessitura sonora, visto que se trata de tradições nas quais a música e a poesia eram veiculadas no mesmo espaço verbal. A crítica ao redor da obra de Tolkien indica uma forte sonoridade em sua obra; contudo, nas canções vemos como esse artesanato sonoro se torna evidente em nível poético-rítmico. À medida que a canção é lida, o ritmo crescente preenche os ouvidos, como se transportasse o leitor para o episódio narrado, causando uma suspensão temporal rítmica na cadência narrativa.

O personagem Strider não é o único veículo desse cancionário; pelo contrário, a canção é veiculada por múltiplas vozes na narrativa e sua autoria, em geral, não é identificada ou conhecida, apenas o *performer* é identificado. Esse anonimato também pode ser visto como marca de tradicionalidade na poesia tolkieniana. No contexto de performance, os personagens assumem a posição de um bardo, não como profissionais, mas sim como veículos de uma tradição que circulara em suas culturas, agora em ruína, ameaçadas pelo esquecimento. *The Lord of The Rings* é uma narrativa permeada por um tom elegíaco. O principal evento narrativo, a guerra do anel, é uma tentativa de salvar um mundo e uma cultura em iminente ruína. Nas canções, esse tom elegíaco encontra sua forma mais condensada e verte-se em marca composicional.

A marcação rítmica que dá corporeidade ao Exemplo 2 encontra paralelo em outras vozes e outros bardos, apontando para uma convenção estilística na narrativa tradicional veiculada por esses poemas. Em outro momento, os viajantes, que na canção anterior eram guiados por Strider, são, como em muitas ocasiões ao longo da sua jornada, agraciados novamente, em um momento de descanso, com uma performance. Nessa ocasião, a comitiva passa por um lugar que havia sido reino de uma raça diversa dos elfos que povoam a canção anterior: os anões, que haviam construído, em tempos longínquos, enormes salões, uma cidade no coração da montanha. O contexto narrativo sugere que todos conheciam em algum nível a história das Minas de Moria, por onde eles passavam. Essa “história” é aludida e retomada ao longo do poema, o qual parece se apoiar em algum grau de reconhecimento de seu cenário por parte do ouvinte/leitor, de forma que um dos integrantes mais jovens dessa comitiva, que não reconhece a alusão de imediato, se vê forçado a indagar aos mais velhos — e conseqüentemente detentores de conhecimento das antigas histórias — sobre o lugar pelo qual passavam. O único anão, enquanto representante dessa memória tradicional, levanta-se para oferecer um lampejo do passado

perdido das Minas de Moria, ora em ruínas, lembrada por seus antepassados como vemos no trecho do Exemplo 1:

“This is a great realm and city of the Dwarrowdelf. And old it was not darksome, but full of light and splendour, as is still remembered in our songs.” He rose and standing in the dark he began to chant in a deep voice, while the echoes ran away into the roof.

*The world was young, the mountains green,
No stain yet in the Moon was seen,
No words were laid on stream or stone
When Durin woke and walked alone.*

(TOLKIEN, 1966, p. 315).

O ritmo crescente parece alinhar os poemas entre si e a presença de aliterações em toda a sua estrutura reforça essa marcação rítmica e a sonoridade comum. Os primeiros versos remetem a um passado longínquo quando o “mundo era jovem” numa estrutura que remete diretamente ao verso que abre o fragmento anterior. Ao observar lado a lado os Exemplos 1, 2 e 3, cujos elementos sonoros abordamos anteriormente, podemos inferir a existência de uma convenção composicional, um cancionero que conecta essas canções, como partes de um todo imanente.

O trecho da canção de Dúrin (Exemplo 1) alude, ainda, a outra marca de tradicionalidade encontrada em poéticas orais antigas; o elo que as canções representam com o passado compartilhado. A força que o trecho acima possui no contexto de sua performance deriva desse elo. O anão ecoa sua voz pelos salões de seus antepassados cantando sobre sua glória de outrora, passado esse que é lembrado nas canções, o que parece sugerir uma transmissão dessa memória através das gerações pelo veículo da canção. Segundo Scodel: “Esses épicos conectam as pessoas às suas regiões, contextos sociais e passados. A crença de que os épicos foram transmitidos de gerações anteriores é crucial para sua força cultural” (SCODEL, 2002, p. 20).⁴⁴ Essa parece ser a força por trás também da poética tolkieniana, a força *tradicional*,⁴⁵ observada na maneira que essas canções se apresentam em seus contextos narrativos. De acordo com Scodel: “Uma tradição é um elemento que usufrui de uma transmissão prolongada ao longo do tempo” (2002, p. 18).⁴⁶ Todos os exemplos poéticos citados aludem a uma transmissão através do tempo longínquo e remoto, que emoldura a canção como se ela tivesse raízes fincadas

⁴⁴ Tradução nossa: “These epics link people to their regions, social surroundings, and pasts. The belief that epics have been transmitted from earlier generations is crucial to their cultural force.”.

⁴⁵ Aqui utilizo “tradição” no sentido que abrange um efeito, não no sentido estrito.

⁴⁶ “A tradition is an element that enjoys extended transmission over time”, Scodel (2002, p. 18).

num passado que já apresenta ruínas, e está mais próximo do esquecimento, num trajeto que vai de história, a passado compartilhado, à lenda, beirando ao mito. No trecho entoado pelo anão Gimli, a ruína é sentida, tanto na sua ressalva de que o lugar “ainda” é lembrado em “nossas canções”, o que também sugere em si uma coletividade, quanto em tema da canção. Essa canção, que se estende por duas páginas, inicia-se transportando seus “ouvintes” a um passado glorioso do rei Dúrin e, em seguida, reconta sua glória e beleza:

The world was fair, the mountains tall,
 In Elder Days before the fall
 Of mighty kings in Nargothrond
 And Gondolin, who now beyond
 The Western Seas have passed away:
 The world was fair in Durin’s Day.

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 316).

O mundo era belo nos dias de Dúrin; a canção, contudo, anuncia uma “fall”, uma queda, uma ruína que se seguiria, então recontando como se deu a ruína do reino de Dúrin, onde eles estão, nesse ponto da narrativa:

The world is grey, the mountains old,
 The forge’s fire is ashen-cold;
 No harp is wrung, no hammer falls:
 The darkness dwells in Durin’s halls;
 The shadow lies upon his tomb
 In Moria, in Khazad-dûm

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 317).

A canção desloca o fim da narrativa poética para o momento da performance, conectando-se com os seus arredores, rodeados de escuridão em um lugar onde outrora houve luz e música. Dessa forma, a canção ilumina o presente mais uma vez, para dissipar-se na escuridão juntamente com a voz do bardo.

Tolkien afirma em uma de suas palestras acerca das tradições germânicas: “No antigo inglês visava-se à amplitude, plenitude, reflexão, efeito elegíaco. A poesia nórdica

antiga visa *apanhar uma situação*, a desferir um golpe que será lembrado [...]” (2010, p. 14). Essa visão parece se inscrever na composição dos seus poemas, nos quais podemos observar, como nos exemplos acima, marcas dessas poéticas orais nas quais ele se debruçou em seu trabalho filológico. Nos fragmentos, podemos observar vestígios dessa poética concisa, que apanha uma situação e a transforma em vislumbre. O pensamento mitológico antigo encontrado nas tradições nórdicas é marcado por uma grande concisão, ou, como teria dito Tolkien em mesma conferência, um “acúmulo da língua”. Sua poética é marcada por esse mecanismo metonímico, como vimos acima.

O sentido delineado de uma marca tradicional, estaria, portanto, na conexão que ela estabelece com o passado compartilhado. O que aparentemente estaria deslocado, ou causa estranhamento — como é o caso das canções nessa obra — e pode até carregar certo obscurantismo, ganha sentido uma vez reconhecida sua carga tradicional.

3.5 Os temas germânicos: a estrutura narrativa das canções d’outrora

No capítulo anterior, analisei brevemente como aspectos sonoro-rítmicos, que podem ser compreendidos como fórmulas melódicas, são empregadas na composição tolkieniana. Além de uma tessitura sonora em comum, os poemas também compartilham uma estrutura narrativa e temas recorrentes. As canções elencadas apresentam narrativas tradicionais que, por sua vez, parecem variações em torno de alguns temas por meio de estruturas análogas.

Partindo de um fundo “histórico” se destacam temas como a jornada de um herói, armaduras e armas legendárias, atos gloriosos e vestes cintilantes, que delineiam uma visão quase onírica do passado. Nos Exemplos 1 e 2, primeiramente o ouvinte/leitor é transportado para uma paisagem rara e esplêndida por meio de imagens de exuberância do mundo natural que era sempre verdejante e distante no passado, marcando o tom narrativo predominantemente nos tempos verbais pretéritos past simple e past perfect:

The world was young, the mountains green,
 No stain yet on the Moon was seen,
 ...
 The world was fair, the mountains tall,
 In Elder Days before the fall (Exemplo 1)

The leaves were long, the grass was green,
The hemlock-umbels tall and fair, (Exemplo 2)

No Exemplo 1, o mundo era jovem e as montanhas verdes, e a lua não conhecia mancha ou mácula. Em ambos os trechos descritivos, pode-se inferir algum evento que teria manchado esse passado glorioso nos “Dias Antigos” e o teria colocado no curso de sua ruína, de sua “queda”. Uma noção de “não mais ser”, como conta o bardo, permeia o tom dos poemas. Então, entra em cena o herói/heroína e a detalhada descrição de sua armadura ou vestes ou outra característica que os distingue, elementos que os ouvintes dessa tradição reconheceriam, elementos lendários que fizeram sua fama. O reconhecimento das alusões é uma parte importante da performance do bardo germânico. Frank (1991) descreve bem esse aspecto da poética germânica tradicional que vemos empregada aqui:

The pleasure of recognition, of sharing in an erudite game, seems to have been as important to the Anglo-Saxons as to readers of Ovid and Milton. Germanic legend was something people had to know, like chess, claret or cricket, if they wanted to be thought cultured.[...] The audience’s memory, like a frame, shapes and gives meaning to the poet’s often fleeting allusions (p. 98).

Os elementos reconhecíveis do legendário, no caso dos heróis, são, na narrativa de Dúrin (Exemplo 1), os salões cujas ruínas formam o cenário do presente narrativo, e, na canção de Tinúviel (Exemplo 2), sua beleza, seus cabelos e sua voz.

Imagens recorrentes também servem de conexão entre os poemas: imagens do firmamento, estrelas e céu ornaram a paisagem poética e auxiliaram na criação de uma atmosfera remota. A linguagem alusiva a outros eventos do passado contribuiu para um efeito de densidade histórica que parece reivindicar uma conexão de fundo tradicional. A alusão às lendas e a outros eventos passados, aos “dias antigos”, é sugerida por detalhes e epítetos, que isoladamente soam obscuros, no entanto, quando observados em conjunto, dão contornos a uma história mais antiga e, portanto, anterior aos eventos narrados no poema, depositando camadas temporais na textura da canção. O poeta dá indícios de algo fora do texto, um todo inerente que se pode inferir. Podemos observar o emprego desse recurso nos excertos a seguir:

Exemplo 4:

The elven-ship in haven grey
 Beneath the mountain-lee
 Awaited her for many a day
 Beside the roaring sea.

A referência passageira a uma espera por parte dos navios élficos alude a um evento cataclísmico que teria ocorrido no passado distante, no grande evento chamado de “primeira escuridão”. Os personagens vão, em sua jornada, a fim de evitar uma “segunda escuridão” que culminará (nos volumes subsequentes) em uma “segunda guerra”, guerra essa que uniria os povos da Terra-Média. Um resumo dos eventos do passado remoto aludidos nas canções pode ser encontrado para benefício do leitor nos apêndices, mas cujo desconhecimento em nada prejudica a fruição dos poemas, como não prejudica a fruição para o integrante mais jovem da comitiva. No exemplo 3, vemos uma referência concisa a um evento semelhante aludido de maneira obscura nas outras canções, e também a um herói “desaparecido”:

But long ago he rode away,
 and where he dwelleth none can say;
 for into darkness fell his star
 in Mordor where the shadows are.

Esse recurso alusivo parece evocar aqueles empregados pelos bardos medievais guiados por princípios da historiografia escandinava. Os poemas da obra de Tolkien aqui expostos aparentam se estruturar a partir de diretrizes da poesia antiga, que assumia uma função social diversa da poesia moderna de leitura solitária e silenciosa. O acompanhamento musical e o status de canção são seus naturais sinônimos no contexto medieval, e o poeta é o bardo. Trazer esse repertório poético para a sensibilidade moderna é um trajeto que requer conhecimento e habilidade – pode-se dizer que Tolkien trilhou caminhos semelhante a outros, como o de Pound, que é também conhecido como agente dessa revivificação dos recursos da poética medieval. No caso de Tolkien, a genealogia é evidentemente germânica e explícita nas intenções do autor, expressa em diversas ocasiões. Assim, em sua obra, destacam-se não só recursos estéticos e sonoros, mas

recursos próprios de uma poesia que assumia uma função historiográfica⁴⁷ na sociedade que a acolheu, como meio de transmissão de conhecimento histórico, lendário e mítico.

Roberta Frank, acerca da presença do legendário germânico na poesia em *OE*, explica o recurso da linguagem alusiva, que se refere frequentemente a algo anterior por meio de coisas parcialmente ditas, que contribuem para um efeito de fragmentação: “The Old English poet, no less than Hamlet, worked by indirections [...] distilling the complexity of legend into a single epithet or detail” (1991, p. 102). Os poemas que sobreviveram da tradição germânica nos manuscritos medievais são frequentemente marcados pela mutilação dos textos, nos quais não é raro encontrar lacunas e trechos fragmentados.

A densidade linguística é característica dessa tradição. Se clareza não era uma virtude do poeta germânico medieval, o mesmo pode-se dizer de Tolkien em seus poemas, que ganham uma maior significância na narrativa uma vez reconhecido seu pretendido efeito de tradicionalidade e ainda mais efetivamente de sua raiz nos recursos poéticos germânicos. Segundo Frank, parte da força dessas narrativas poéticas deriva de sua conexão com a ancestralidade e toca uma sensibilidade anglo-saxã: “The imagination of the Anglo-Saxons was stirred by this tradition, vague and unformed, of something majestic out of the distant past, of a golden age in which men were taller, bolder, freer and more glorious” (1991, p. 104). Essa afirmação parece perfeitamente ilustrar aquilo em que Tolkien parece ser bem-sucedido: mover seu leitor a uma inquietação historiográfica que o leva aos apêndices do livro cujas genealogias elaboradas e anais de reis alimentam essa inquietação instigada pelos poemas. O efeito de historicidade e tradicionalidade que ele alcança ao se valer desses recursos composicionais parece ser responsável pelo seu êxito em imergir o leitor nesse mundo habitado por lendas tão esteticamente próximas do legendário germânico, como uma reestilização desse universo para o olhar moderno. O trecho a seguir, do Exemplo 4, parece ilustrar perfeitamente o que Frank dissera:

Her hair was long, her limbs were white,
And fair she was and free

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 339).

⁴⁷ Aqui em *lato sensu*.

Um passado glorioso e livre, beirando o mítico. De acordo com Würth (2005, p. 155) os eventos históricos, lendas e ficção permeavam a prática historiográfica medieval, a qual se distinguia da ficção apenas em termos limitados. Como afirma Frank, “situado em algum lugar entre história e contos de fadas, o legendário germânico reconta um passado distante e amplamente imaginado” (1991, p. 89).⁴⁸ Lenda e história se tocam no imaginário medieval de maneira mais entrelaçada do que a sensibilidade moderna está habituada, o que explica um certo estranhamento e desconforto com as canções na obra de Tolkien à primeira vista. O autor escreve sua poesia num suporte estético retirado da narrativa oral: “Because literature in written form was not accessible to the vast majority of Anglo-Saxons, the latest fashions of Germanic legend had to come to them as oral narrative” (FRANK, 1991, p. 97). O conhecimento ancestral circulava, portanto, oralmente, ao redor do fogo. Os poemas costumam emergir na narrativa de Tolkien justamente nesse contexto, quando as personagens se reúnem ao redor do fogo para descansar. Seja nos *halls* dos reis que aparecem ao longo das páginas, seja num acampamento na estrada, os poemas iluminam momentos narrativos específicos com histórias do passado remoto compartilhado. O motivo de aparecerem como canções, isto é, a partir da escolha do autor britânico de (re)criar essa tradição, fica claro quando estudiosos da tradição poética germânica nos informam, como faz Frank:

The question of how legendary material reached the Anglo-Saxons has a traditional answer: **song**. Andreas Heusler, whose theories have dominated the study of ancient Germanic poetry in this century, accepted the unanimous opinion of scholars that short, narrative songs or “lays” were the most important instrument for transmitting Germanic legend (FRANK, 1991, p. 90, grifo nosso).

A estrutura do vislumbre do passado por meio da canção, avança, portanto, da descrição desse passado glorioso e remoto, seus heróis e seus feitos, e então descreve uma “queda” para trazer o leitor/ouvinte de volta dessa paisagem gloriosa para o presente narrativo, através da mesma estrutura. Uma narrativa lendária que incorpora medos e esperanças presentes: “um sonho agradável transmutando o deserto da existência diária numa paisagem rara e estranha” (FRANK, 1991, p. 104).⁴⁹ Isso é verdade tanto em

⁴⁸ Tradução nossa.

⁴⁹ Tradução nossa.

relação ao presente narrativo do personagem-ouvinte quanto do ouvinte-leitor. O encantamento da canção, então, se quebra nos versos que encerram a narrativa dos poemas, marcando o lugar de ruptura temporal:

Exemplo 1:

But still the sunken stars appear
 In dark and windless Mirrormere;
 There lies his crown in water deep,
 Till Durin wakes again from sleep

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 315).

Exemplo 2:

And long ago they passed away
 In the forest singing sorrowless

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 191).

Exemplo 3:

But long ago he rode away,
 and where he dwelleth none can say;
 for into darkness fell his star
 in Mordor where the shadows are

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 185).

Exemplo 4:

But from the West has come no word,
 And on the Hither Shore
 No tidings Elven-folk have heard
 Of Amroth evermore

(TOLKIEN, 2011[1954], p. 339).

As canções são interrompidas por meio de estruturas sintáticas análogas, que podem ser entendidas como formulaicas, e nas quais parece se destacar a voz do bardo.

O fim da narrativa poética é frequentemente incerto e deixado aberto, como se convidasse o ouvinte/leitor a continuar a história. Um dos versos mais famosos encerram duas variações de canções⁵⁰ em *LOTR* parecem ilustrar esse ponto: “and whither then? I cannot say”.

Podemos observar, a partir dessa breve investigação, como elementos estruturantes da poética das tradições germânicas são presentes na *poiesis* das interpolações poéticas em *LOTR* e como essa tessitura derivada dessas tradições sustenta o fundo tradicional tecido por essas canções na narrativa. Desde o efeito que aponta para um aspecto oral dos poemas, sua carga (pseudo)tradicional, até elementos composicionais em camadas mais submersas da sua urdidura, como marcação rítmica, repetições tradicionais de natureza formulaica e aliteração.

⁵⁰ O poema aparece por duas vezes em versões com leve variações em *LOTR*.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou demonstrar a relação entre a poesia de Tolkien em *The Lord of the Rings* e os cancioneiros anglo-saxão e nórdico por meio da análise de elementos composicionais presentes no objeto de estudo em cotejo com elementos da tradição poética germânica medieval. A leitura dos exemplos elencados revela que há evidências suficientes para estabelecer essa relação, de forma que essas canções podem ser vistas como fruto de uma operação *hipertextual*, na qual teríamos a *Elder Edda (ON)* e o *Beowulf (OE)* como base de um processo derivativo e (re)criativo.

Por meio do exame dos elementos composicionais identificados, entre os quais destaco a aliteração, a estruturação do verso, a cadência rítmica e a linguagem alusiva a um passado majestoso e remoto, constata-se ser essa poesia fruto de um processo de (re)criação de natureza *palimpséstica*. A lírica de Tolkien protagoniza uma mobilização de um repertório poético germânico para um novo propósito, de forma a renová-lo, por meio da “recuperação de uma experiência histórica” (CAMPOS, 2013, p. 39). Essa recuperação ocorre mediante a incorporação de procedimentos poéticos próprios dessa tradição, entre aspectos intratextuais e extratextuais, com ênfase nos aspectos sonoro e rítmico dessa experiência que derivam da estruturação das fórmulas melódicas identificadas por Sievers. Quanto a elementos extratextuais, observamos o uso de uma estética historiográfica medieval, no sentido mais básico de grafia de uma história, na produção de um efeito de tradicionalidade que emoldura os poemas. A mobilização de temas presentes no *Beowulf* e na *Edda* servem como índices desse processo.

Como procuramos demonstrar, os poemas se estruturam a partir de um processo que vai de uma poética de tradução de poesia antiga, e do profundo interesse de Tolkien, enquanto professor de Oxford, pelas tradições supracitadas, até uma (re)invenção da tradição nos padrões do *Old Lore Meter*. O seu trabalho tradutório e posteriormente poético é atravessado por uma marcante sensibilidade para os aspectos sonoros da poesia. Ao adaptar e modernizar esse estilo poético antigo para seus próprios propósitos narrativos e imaginativos, Tolkien contribuiu decisivamente para o repertório da produção literária em língua inglesa moderna subsequente, de forma a trazer para a língua inglesa elementos de grande riqueza poética que evidenciam a beleza desse idioma. Além disso, sua poesia retoma o antigo parentesco entre poesia e música vivificado na poesia medieval, devolvendo a fruição poética para os ouvidos.

Esse estudo explorou apenas alguns aspectos da composição dessa poesia e sua relação com o cancionero germânico. Alguns caminhos de investigação possíveis a partir das conclusões delineadas nesse trabalho podem envolver outros elementos como o uso da linguagem dos *kennings* na poesia, além de outros aspectos narrativos que possam ser encontrados, bem como, no limite, a exploração de seus aspectos melódicos.

REFERÊNCIAS

ANKENY, Rebecca. Poem as Sign in "The Lord of the Rings". In: Journal of the Fantastic in the Arts. International Association for the Fantastic in the Arts, 2005. Vol. 16, No. 2 (62). p.86-95.

ALEXANDER, Michael. *Beowulf: a verse translation*. London: Penguin, 2001.

ATHERNON, Mark. "Old English". In: LEE, Stuart D. *A Companion to J.R.R. Tolkien*. First edition. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. p. 218-257.

ARISTÓTELES. Aristotle in 23 Volumes, Vol. 23, *Poetics*. Translated by W.H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1932.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 2003.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AUDEN, W. H; TAYLOR, P. B. *The Elder Edda: A selection*. London: Faber & Faber, 1969.

AUDEN, W.H. *At the End of the Quest, Victory*. New York, The New York Times, 1956. Disponível em: http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html?_r=1&> Acesso em 13 de Outubro 2015.

AUDEN, W.H. Memorable Speech. In.: *Literature In the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford, Oxford University Press, 1990. p.178-180.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In: KRAUSE, Gustavo B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

CABLE, Thomas. *The Meter and Melody of Beowulf*. London: University of Illinois Press, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.) *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins, 2016.

EDEN, Bradford Lee. *Middle-Earth Minstrel; Essays on Music in Tolkien*. USA, McFarland & Company, Inc. 2010.

FISHER, Jason. “Horns of Dawn; The Tradition of Alliterative Verse in Rohan.” In.: *Middle-Earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien*. USA, McFarland & Company, Inc. 2010.

FOLEY, John M. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

FRANK, Roberta. “Germanic Legend in Old English literature”. In GODDEN, Malcolm; LAPIDGE, Michael. *The Cambridge Companion to Old English Literature*. New York, Cambridge University Press, 1991. p.88-106.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de Segunda Mão*. Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

GODDEN, Malcolm; LAPIDGE, Michael. *The Cambridge Companion to Old English Literature*. New York, Cambridge University Press, 1991.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra:[s.n], 1963.

LEFEVERE, André. “Mother Courage’s Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature” In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 233-249.

LOPES, Reinaldo José. *'With many voices and in many tongues': pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção cultural de J. R. R. Tolkien*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LORD, Albert. *The Singer of Tales*. USA: Harvard University Press, 2018.

McTURK, Rory. *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

NAGY, Gregory. *Questões homéricas*. Trad. Rafael Rocca dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

OLSEN, Corey. “Poetry” In: LEE, Stuart D. *A Companion to J.R.R. Tolkien*. First edition. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. p.173-188.

ORCHARD, Andy. *The Elder Edda: A Book of Viking Lore*. New York: Penguin, 2011.

- PAMBOUKIAN, Mateus Roman. *Bug-Jargal: hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosacnaify, 2013. p.191-203.
- PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- POOLE, Russel. “Metre and Metrics”. In: McTURK, Rory. *Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2005. p.265-284.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RAMALHO, Erick. *Beowulf*. Belo Horizonte: Tessitura, 2011.
- ROSS, Margaret C. *A history of Old Norse Poetry and Poetics*. Cambridge: University Press, 2005.
- SCODEL, Ruth. *Listening to Homer: Tradition, Narrative and Audience*. The University of Michigan Press, 2002.
- SHIPPEY, Tom. “Tolkien and the Appeal of the Pagan: Edda and Kalevala.” In: *Roots and Branches: selected papers on Tolkien*. Switzerland, Walking Tree, 2007.
- SIGURÐSSON, Gísli. “Orality and Literacy in the Sagas of Icelanders”. In: McTURK, Rory. *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 285-301.
- SORRELL, Paul. “Oral Poetry and the World of Beowulf”. *Oral Tradition*.7/1. 1992. p.28-65
- SULLIVAN III, C.W. “J.R.R. Tolkien and the telling of a Traditional Narrative” In: *Journal of Fantastic Arts*, vol.7, No.1, p.75-82, 1996.
- TOLKIEN, J. R. R.” Introdução à Edda Antiga.” In.: *A lenda de Sigurd e Gudrún*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other essays*. London: Harper Collins, 2006[1983].
- TOLKIEN, J. R. R. ”Beowulf: The Monsters and Critics”. In: HEANEY, Seamus. *Beowulf: A verse translation: authoritative text, contexts, criticism*. London: W.W. Norton & Company, 2002.
- TOLKIEN, J. R. R. Sobre Contos de Fadas. In.: *Árvore e Folha*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013[1964] .p.3-79.
- TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. London: Harper Collins, 2011[1954].

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Two Towers*. London: Harper Collins, 2011.

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Return of the King*. London: Harper Collins, 2011.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.) *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TÁPIA, Marcelo. Transcrição como Plagiotropia. In: Cercel, L.; Agnetta, M.; Lozano, M. T. A. (Hrsg.). *Keativität und Hermeneutik in der Translation*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017, p. 149-160.

WATTS, Ann C. *The Lyre and the Harp: A comparative Reconsideration of Oral Tradition in Homer and Old English*. New Haven: Yale University Press, 1969.

WHITE, Michael. *J.R.R. Tolkien: O Senhor da Fantasia*. Trad. Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro, Dark Side, 2013.

WÜRTH, Stefanie. "Historiography and pseudo-history". In: McTURK, Rory. *Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2005. p.155-172.

ANEXO A: AS CANÇÕES APRESENTADAS NA ORDEM DE EXEMPLIFICAÇÃO

Exemplo 1: A lenda de Dúrin e os salões de Moria (TOLKIEN, p. 315)

The world was young, the mountains green,
No stain yet on the Moon was seen,
No words were laid on stream or stone
When Dúrin woke and walked alone.

He named the nameless hills and dells;
He drank from yet untasted wells;
He stooped and looked in Mirrormere,
And saw a crown of stars appear,
As gems upon a silver thread,
Above the shadow of his head.

The world was fair, the mountains tall,
In Elder Days before the fall
Of mighty kings in Nargothrond
And Gondolin, who now beyond
The Western Seas have passed away:
The world was fair in Dúrin's Day.

A king he was on cavern throne
In many-pillared halls of stone
With golden roof and silver floor,
And runes of power upon the door.
The light of sun and star and moon
In shining lamps of crystal hewn
Undimmed by cloud or shade of night
There shone for ever fair and bright.

There hammer on the anvil smote,
There chisel clove, and graver wrote;

There forged was blade, and bound was hilt;
The delver mined, the mason built.
There beryl, pearl, and opal pale,
And metal wrought like fishes' mail,
Buckler and corslet, axe and sword,
And shining spears were laid in hoard.

Unwearied then were Dúrin's folk;
Beneath the mountains music woke:
The harpers harped, the minstrels sang,
And at the gates the trumpets rang.

The world is grey, the mountains old,
The forge's fire is ashen-cold;
No harp is wrung, no hammer falls:
The darkness dwells in Dúrin's halls;
The shadow lies upon his tomb
In Moria, in Khazad-dûm.

But still the sunken stars appear
In dark and windless Mirrormere;
There lies his crown in water deep,
Till Dúrin wakes again from sleep.

Exemplo 2: A canção de Tinúviel (TOLKIEN, p. 191)

The leaves were long, the grass was green,
The hemlock-umbels tall and fair,
And in the glade a light was seen
Of stars in shadow shimmering.
Tinúviel was dancing there
To music of a pipe unseen,
And light of stars was in her hair,
And in her raiment glimmering.

There Beren came from mountains cold,
And lost he wandered under leaves,
And where the Elven-river rolled
He walked alone and sorrowing.
He peered between the hemlock-leaves
And saw in wonder flowers of gold
Upon her mantle and her sleeves,
And her hair like shadow following.

Enchantment healed his weary feet
That over hills were doomed to roam;
And forth he hastened, strong and fleet,
And grasped at moonbeams glistening.
Through woven woods in Elvenhome
She lightly fled on dancing feet,
And left him lonely still to roam
In the silent forest listening.

He heard there oft the flying sound
Of feet as light as linden-leaves,
Or music welling underground,
In hidden hollows quavering.
Now withered lay the hemlock-sheaves,
And one by one with sighing sound

Whispering fell the beechen leaves
In the wintry woodland wavering.

He sought her ever, wandering far
Where leaves of years were thickly strewn,
By light of moon and ray of star
In frosty heavens shivering.
Her mantle glinted in the moon,
As on a hill-top high and far
She danced, and at her feet was strewn
A mist of silver quivering.

When winter passed, she came again,
And her song released the sudden spring,
Like rising lark, and falling rain,
And melting water bubbling.
He saw the elven-flowers spring
About her feet, and healed again
He longed by her to dance and sing
Upon the grass untroubling.

Again she fled, but swift he came.
Tinúviel! Tinúviel!
He called her by her Elvish name;
And there she halted listening.
One moment stood she, and a spell
His voice laid on her: Beren came,
And doom fell on Tinúviel
That in his arms lay glistening.

As Beren looked into her eyes
Within the shadows of her hair,
The trembling starlight of the skies
He saw there mirrored shimmering.
Tinúviel the elven-fair,
Immortal maiden elven-wise,

About him cast her shadowy hair
And arms like silver glimmering.

Long was the way that fate them bore,
O'er stony mountains cold and grey,
Through halls of iron and darkling door,
And woods of nightshade morrowless.
The Sundering Seas between them lay,
And yet at last they met once more,
And long ago they passed away
In the forest singing sorrowless.

Exemplo 3: A queda de Gil-Galad (TOLKIEN, p. 185)

Gil-galad was an Elven-king.
Of him the harpers sadly sing:
the last whose realm was fair and free
between the Mountains and the Sea.

His sword was long, his lance was keen,
his shining helm afar was seen;
the countless stars of heaven's field
were mirrored in his silver shield.

But long ago he rode away,
and where he dwelleth none can say;
for into darkness fell his star
in Mordor where the shadows are.

Exemplo 4: A balada de Nimrodel (TOLKIEN, p. 339)

An Elven-maid there was of old,
A shining star by day:
Her mantle white was hemmed with gold,
Her shoes of silver-grey.

A star was bound upon her brows,
A light was on her hair
A sun upon the golden boughs
In Lórien the fair.

Her hair was long, her limbs were white,
And fair she was and free;
And in the wind she went as light
As leaf of linden-tree.

Beside the falls of Nimrodel,
By water clear and cool,
Her voice as falling silver fell
Into the shining pool.

Where now she wanders none can tell,
In sunlight or in shade;
For lost of yore was Nimrodel
And in the mountains strayed.

The elven-ship in haven grey
Beneath the mountain-lee
Awaited her for many a day
Beside the roaring sea.

A wind by night in Northern lands
Arose, and loud it cried,

And drove the ship from elven-strands
Across the streaming tide.

When dawn came dim the land was lost,
The mountains sinking grey
Beyond the heaving waves that tossed
Their plumes of blinding spray

Amroth beheld the fading shore
Now low beyond the swell,
And cursed the faithless ship that bore
Him far from Nimrodel.

Of old he was an Elven-king,
A lord of tree and glen,
When golden were the boughs in spring
In fair Lothlórien.

From helm to sea they saw him leap,
As arrow from the string,
And dive into the water deep,
As mew upon the wing.

The wind was in his flowing hair,
The foam about him shone;
Afar they saw him strong and fair
Go riding like a swan.

But from the West has come no word,
And on the Hither Shore
No tidings Elven-folk have heard
Of Amroth evermore.