

Vertentes Utópicas em *The Hobbit*¹

Jorge Bastos da Silva

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO – CETAPS

Citation: Jorge Bastos da Silva. “Vertentes Utópicas em *The Hobbit*.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 27-35. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.lettras.up.pt/>.

Abstract

This article offers a commentary on J. R. R. Tolkien’s *The Hobbit* (1937) by way of a contrast between two utopian paradigms: the quest romance and the ideal city. The analysis emphasizes the significance of the former as an inducement to critical awareness concerning the problem of good and evil, in a manner which suggests the possibility of every individual’s commitment to fruitful action.

Keywords: J. R. R. Tolkien; Utopia; Quest romance; Ideal city; Allegory

Resumo

Este artigo oferece um comentário a *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien por via de um contraste entre dois paradigmas utópicos: o romance de demanda e a cidade ideal. A análise sublinha o significado do primeiro enquanto incentivo à consciencialização crítica relativa ao problema do bem e do mal, de um modo que sugere a possibilidade do comprometimento de qualquer indivíduo com uma acção frutuosa.

Palavras-chave: J. R. R. Tolkien; utopia; romance de demanda; cidade ideal; alegoria

1. Introdução

The Hobbit or There and Back Again é o título do romance de J. R. R. Tolkien publicado originalmente em 1937 que narra as aventuras de Bilbo Baggins na longa e perigosa viagem à Montanha empreendida na sua qualidade oficial de ladrão. A aventura visa a restauração do reino da Montanha, destruído por Smaug, o Temível, e a recuperação do respectivo tesouro por Thorin Oakenshield, o herdeiro legítimo do

último soberano. Na verdade, quem acaba por ascender ao poder é Dain, filho de Nain, após a morte de Thorin, mas, independentemente da nota trágica em contrário, o importante é que o bem triunfa sobre o mal: a Batalha dos Cinco Exércitos termina com a vitória dos homens, águias e duendes, auxiliados por Bilbo, Beorn e os anões, sobre os lobos e os trasgos. Assim se justifica o canto:

Under the Mountain dark and tall
The King has come unto his hall!
His foe is dead, the Worm of Dread,
And ever so his foes shall fall. (Tolkien 247)

Encontramo-nos, então, em presença de um texto permeado de optimismo, na medida em que nele se elabora a constituição ficcional de um universo em que os problemas da existência, por graves que sejam, encontram a sua resolução. Apresentando, deste modo, uma realidade exaltada, *The Hobbit* pode ser entendido como um *romance*, de acordo com o modelo teórico-crítico desenvolvido por Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, no âmbito da sua teoria dos mitos. Segundo Frye,

The central form of romance is dialectical: everything is focussed on a conflict between the hero and his enemy, and all the reader's values are bound up with the hero. Hence the hero of romance is analogous to the mythical Messiah or deliverer who comes from an upper world, and his enemy is analogous to the demonic powers of a lower world. (187)

Assim, o romance corresponde a uma forma de ver a realidade como o cenário ritual de uma demanda no decorrer da qual as forças benéficas da fertilidade derrotam o dragão e redimem a terra sem vida:

Bard had rebuilt the town in Dale and men had gathered to him from the Lake and from South and West, and all the valley had become tilled again and rich, and the desolation was now filled with birds and blossoms in spring and fruit and feasting in autumn. And Lake-Town was refounded and was more prosperous than ever, and much wealth went up and down the Running River; and there was friendship in those parts between elves and dwarves and men. (Tolkien 284)

É nosso objectivo presente considerar o substrato utópico que configura o discurso de *The Hobbit*. Desde logo, o reflorescimento da terra sem vida constitui precisamente um motivo utópico por excelência - se não o motivo entre todos,

representação emblemática da crença na possibilidade de regeneração da ordem do real - e, no plano simbólico, o motivo central da narrativa em estudo. A teorização do romance proposta por Frye constitui um ponto de partida de elevada utilidade na medida em que nos oferece um panorama englobante para a discussão da obra, mas, não nos detendo aí, procuraremos de seguida reflectir sobre as particularidades desta. Acima de tudo, considerar *The Hobbit* nas suas incidências utópicas implica que abandonemos todas aquelas tendências interpretativas que têm permitido relegar o romance para as prateleiras da literatura infantil ou da literatura escapista das livrarias - e que o tomemos, ao invés, como um texto capaz de se constituir numa intervenção relevante, que o aproximemos, pois, a um manifesto.

2. A utopia da linguagem

O optimismo que permeia o romance torna-se sensível, desde logo e de forma óbvia, na própria constituição do discurso ficcional. Encontramo-nos perante um texto que bane implacavelmente todos os indícios de caos do universo que apresenta, e que nos narra, inclusivamente, o processo responsável pelo aniquilamento desse caos. *The Hobbit*, como vimos, é uma utopia metafísica - isto é, que opera aos níveis moral e cósmico - porque dramatiza a convicção (ou, talvez com maior rigor, o desejo) de que os representantes do bem são capazes de vencer as entidades malignas do universo. Mas é, antes de mais, uma utopia do discurso porque dramatiza a convicção (ou o desejo) de que o mundo é passível de se sujeitar a um entendimento que nele nomeia o bem e o mal enquanto categorias clara e inequivocamente diferenciadas.

No plano do desenvolvimento da narrativa, esta incidência utópica de primacial importância faz-se sentir na concepção da acção como uma série de aventuras em que o protagonista e os seus companheiros enfrentam forças maléficas de vária ordem. Na verdade, à própria estrutura dialéctica da aventura subjaz o entendimento maniqueísta do mundo que estabelece uma distinção aguda entre as personagens adjuvantes e as personagens oponentes da demanda. Entre as primeiras contam-se Gandalf, os anões, Elrond, Bard, Beorn e os seus animais inteligentes, as águias, os duendes e os homens de Esgaroth; de entre os oponentes da demanda mencionem-se os gigantes de pedra, os trasgos, Gollum, os lobos, as aranhas gigantes e, claro, o aqui-inimigo Smaug.

De forma óbvia, o dualismo que transparece no entendimento das personagens encontra-se próximo das estratégias alegorizantes do romance medieval - que o autor, na qualidade de académico, estudou aprofundadamente. A alegorização parece ser, de resto, uma estratégia discursiva frequente no âmbito da literatura utópica, que a

partilha com o discurso de intervenção político-ideológica, com o discurso religioso, com o discurso didáctico da fábula, com as filosofias idealistas - enfim, com o discurso utópico *latu sensu*. Se considerarmos, pois, a alegoria latamente como a tendência para a imposição a um real arbitrário de categorias de significação que remetem, em última instância, para a apropriação instrumental do mundo pelo agente da linguagem e para a sua submissão às estruturas do pensamento humano, que nele assim se reconhece, não poderemos deixar de reparar ainda em toda a curiosa topografia deste universo ficcional. Em nomes como os da Devastação de Smaug, da Montanha Solitária ou da Última Casa Acolhedora reconhece-se, precisamente, a intenção de fazer reverter o novo ao conhecido, de fazer reflectir o fulcro da narrativa - Bilbo Baggins e as suas aventuras - em tudo aquilo que o rodeia, pois tudo desse fulcro parece receber a sua significação.

Por outras palavras, os romances alegóricos são sintomáticos da redução da complexidade do real a que a escrita utópica invariavelmente procede. A utopia é hipocomplexa: a admissão do diverso é condicionada em nome daquilo que poderíamos designar como uma *economia de visão*. Tal como numa qualquer obra de ficção é de uso mencionar-se apenas aquilo que é pertinente para o desenvolvimento da acção, a caracterização das personagens e a constituição de um universo ficcional consistente e plausível - a este imperativo de selecção deu a crítica literária o nome de *economia narrativa* -, na utopia a percepção do mundo exibida pelo narrador e pelas personagens - e a percepção, espera-se, do leitor - é intencionalmente restringida, por eliminação dos dados que a “tese” proposta não comporta, a um conjunto de elementos menos complexo do que o patente na realidade empírica. Em *The Hobbit*, pouco ou nada sabemos da economia das terras que Bilbo atravessa: sabemos que há comida, sabemos dos artefactos, mas nada nos é dito realmente dos processos de produção, do circuito económico, das relações de trabalho. Esta economia de visão é, no sentido horaciano da palavra, uma forma de *decoro* que se encarrega de omitir tudo o que não é próprio da natureza específica deste discurso e de manter a expressão perfeitamente controlada daquilo que no seu âmbito é merecedor de referência. Da supressão do problemático depende, com efeito, a coerência da utopia e o poder de persuasão do discurso que a veicula. A utopia tende, compreensivelmente, a falar somente dos problemas que julga conseguir resolver, ao mesmo tempo que distrai a atenção do leitor para longe dos restantes.

Por tudo isto se torna necessária, ao autor de utopias, uma contínua vigilância sobre o seu próprio discurso. Este deve ser de uma opacidade absoluta, isto é, deve chamar para si próprio todas as atenções e mostrar-se coerente, convicto da justeza

das suas propostas, nomeando sem hesitações nem ambiguidades o correcto e o incorrecto, recomendando isto, condenando aquilo, dando a máxima impressão de objectividade. Servindo o mesmo objectivo surgem-nos, paradoxalmente, as estratégias fantasistas que apostam num afastamento da realidade consensual, seja pelo fantástico tecnológico da chamada ficção científica, seja pelo fantástico mágico de *The Hobbit* (Beorn metamorfoseado em urso, os anéis de fumo de Gandalf, os animais falantes, etc.). Tal como a aparência de objectividade, o fantástico permite abolir dimensões problemáticas da utopia, abolir, pela via do deslumbramento, a consequência do real, assim contribuindo para a mundividência optimista que sobrevém ao romance.

Finalmente, e no caso específico da obra que nos ocupa, o discurso reforça a sua própria opacidade ao sustentar as potencialidades da profecia, ainda lembrada entre os homens da Cidade do Lago:

[...] some still sang old songs of the dwarf-kings of the Mountain, Thror and Thrain of the race of Durin, and of the coming of the Dragon and the fall of the lords of Dale. Some sang too that Thror and Thrain would come back one day and gold would flow in rivers, through the mountain-gates, and all that land would be filled with new song and new laughter. (Tolkien 185-6)

Profetizar significa articular o futuro, suprimir a contingência e o imponderável; significa, sobretudo, submeter radicalmente o tempo à ordem da linguagem. A preocupação com o discurso assume, então, contornos de incidência utópica num texto que rejeita liminarmente o caos em favor da crença numa teleologia cósmica, num universo providencialmente ordenado:

‘Then the prophecies of the old songs have turned out to be true, after a fashion!’ said Bilbo.

‘Of course!’ said Gandalf. ‘And why should not they prove true? Surely you don’t disbelieve the prophecies, because you had a hand in bringing them about yourself? You don’t really suppose, do you, that all your adventures and escapes were managed by mere luck, just for your sole benefit? You are a very fine person, Mr Baggins, and I am very fond of you; but you are only quite a little fellow in a wide world after all!’

‘Thank goodness!’ said Bilbo laughing, and handed him the tobacco-jar. (Tolkien 285)

Longe de provocar um sentimento de insignificância pessoal, a crença numa ordem transcendental do universo, combinada com a possibilidade da vivência heróica, não pode deixar de ser altamente gratificante para o indivíduo.

3. Dois paradigmas utópicos em confronto

Muitos dos caracteres utópicos que detectamos em *The Hobbit* adquirirão o relevo que lhes é próprio se confrontarmos o texto, nas suas estruturas mais vastas e nos efeitos pretendidos sobre o leitor, com outras realizações utópicas de estrutura diferenciada e que, manifestamente, formam um grupo distinto e até o mais conhecido e estudado no âmbito do discurso utópico. Referimo-nos às utopias que recorrem à imagem da cidade arquetípica, da qual nos oferecem bons exemplos autores como Platão, Santo Agostinho, More e Campanella. Reconhece-se o paradigma utópico da cidade, antes de mais, pelo carácter tipicamente expositivo do discurso: é seu dispositivo habitual apresentar uma situação em que um estranho é levado a conhecer as maravilhas daquela terra ignota. Tal como se esclarece o visitante, esclarece-se o leitor; ao convencer-se o primeiro, convence-se o segundo - pelo menos é este o efeito pretendido.

A cidade utópica apresenta-se, necessariamente, como o cúmulo da perfeição possível a uma sociedade humana organizada, evidenciando, deste modo, um estatismo que contrasta vivamente com o carácter dinâmico e aberto típico da narrativa de demanda. Ao paradigma utópico da cidade preside, de forma conspícua, a noção de sistema: a cidade é um microcosmos altamente organizado que engloba todas as artes e mesteres conhecidos, todos os saberes, toda a produção, o consumo, as relações sociais, os meios de re-produção e auto-perpetuação cultural; é auto-suficiente e enciclopédica e, como tal, uma entidade imutável, arrogantemente fechada ao progresso e ao decurso do tempo, pois entende ter realizado todo o progresso desejável e toda a mudança lhe surge como degenerativa.

A utopia da cidade vê-se pois obrigada a gerar uma aura de cientificidade que sustente as soluções e as verdades, ditas absolutas, que defende. Não é por acaso que Kumar, que no seu estudo da utopia praticamente restringe a utopia literária às realizações do paradigma da cidade, define a utopia como sendo, “[...] using the term in the broadest sense, a species of ‘science fiction’” (20). Estas pretensões de cientificidade formam, na verdade, uma teia demagógica que transforma, de modo implícito ou explícito, os conteúdos ideológicos veiculados pelo texto num programa de acção. Dito de outra maneira, o paradigma utópico da cidade emprega com tal insistência uma retórica do *possível* - arquitectada como está sobre um esquema de

demonstração, sobre um esforço de plausibilidade - que acarreta um incentivo, dirigido ao leitor, à intervenção directa sobre o mundo.

Apesar de toda esta sua retórica, ou talvez em parte por causa dela, e da frequência com que ocorre, cremos que esta forma de expressão do ideário utópico é de potencialidades limitadas. Em primeiro lugar, repare-se no carácter fortemente normativo da cidade utópica: enquanto na utopia de viagem e aventura o feito heróico depende de dois elementos conjugados, a circunstância propícia e a vontade individual, em textos como o de Platão ou o de More assiste-se à diluição do livre-arbítrio no contexto de uma organização vincadamente corporativa. A cidade utópica arrisca-se, assim, a gerar um sentimento de claustrofobia no leitor, que pode ser tentado a rejeitar a utopia justamente por aquilo que, à primeira vista, mais a recomenda: a sua perfeição asfixiante, a supressão da contingência, a abolição, digamos, legislativa de tudo o que não pertence ao domínio estrito do racional. É uma característica perversa do género que, a um certo nível, uma distopia como *Nineteen Eighty-Four* vem denunciar, não por inversão mas apenas por hiperbolização. Nesta sua obra, Orwell, independentemente das razões históricas que lhe assistem para o ter feito no momento concreto em que o fez, pura e simplesmente exagera esse traço da utopia da cidade, e o resultado é um absurdo aterrador.

Por outro lado, a utopia da cidade é altamente permeável ao passar do tempo, na medida em que a falibilidade dos seus argumentos a espreita a qualquer instante com a evolução dos saberes e a alteração dos valores. A abnegação que Thomas More preceitua aos habitantes da sua terra de nenhures tenderá a parecer, aos olhos de muitos leitores dos nossos dias, ridícula; as soluções técnicas que sugere para os problemas que se lhe deparam parecerão ingénuas. Ferida nos seus mais íntimos valores, a cidade utópica cai em descrédito.

À utopia da viagem este é um problema que não se coloca, porque o apelo da aventura e o culto dos heróis são caracteres recorrentes, talvez mesmo permanentes, da cultura e da psicologia humanas. A demanda utópica parece estar menos dependente das circunstâncias concretas da sua emergência do que assente em certos universais trans-históricos, na medida em que não se ocupa tanto de formas específicas de organização social como dos dilemas axiológicos do bem e do mal. Questões concernentes à felicidade possível ou ao significado da existência surgem, pois, equacionadas num plano que transcende um qualquer tipo concreto de organização da vida em comunidade. É certo que as aventuras de Bilbo culminam com a restauração de dois reinos, mas esse é, em todo o caso, um aspecto algo periférico ao conjunto das preocupações morais que percorrem o romance.

Ao contrário do que sucede com a cidade arquetípica, o paradigma utópico da viagem dá-nos acesso aos fundamentos históricos da utopia: não sabemos apenas do reinado venturoso de Bard no Vale, sabemos também, e sobretudo, da longa aventura que o tornou possível. Neste sentido, parece-nos merecedora de realce a noção de *telos* proposta por Frye em “Varieties of Literary Utopias” (109). Segundo este autor, a utopia é a expressão imaginativa do fim para o qual a vida social tende. Frye salienta, assim, o processo de realização da utopia em vez do produto acabado. A capacidade operatória da noção de *telos* - que remonta, de forma bastante apropriada para quem estuda Tolkien, ao pensamento helénico e adquire presença de particular relevo na narrativa medieval - faz-se notar na sua capacidade de incluir numa mesma unidade conceptual os dois paradigmas utópicos que temos vindo a considerar.

4. Conclusão: da utopia hoje

Equacionadas que estão algumas das incidências utópicas determinantes do discurso de *The Hobbit* e confrontado o paradigma utópico da viagem, que este texto exemplarmente realiza, com o paradigma utópico da cidade, somos chegados ao momento de formular uma última e definitiva interrogação: para que serve, qual é o papel, de que deriva a importância da reflexão utópica, tal aquela que preenche o romance de Tolkien, para os homens da época contemporânea e, designadamente, para os homens da segunda metade da década de trinta do nosso século?

Estamos em crer que entre as virtudes de um texto como *The Hobbit* se poderá contar, em primeiro lugar, a pretensão (algo ingénua, decerto) de distinguir de forma inequívoca o bem e o mal. Esta pretensão, longe de traduzir um dogmatismo inerte ou um simplismo irresponsável, tenderá a induzir o leitor a *procurar* criticamente os meios dessa diferenciação, fazendo face às modernas atitudes de cepticismo e até de cinismo ao exortar à assunção construtiva de valores contra a abdicação, tantas vezes prevalecente, de opções morais.

Neste contexto, *The Hobbit* surge como uma obra de extrema consequência na medida em que, narrando a história de uma aventura bem-sucedida, afirma a possibilidade da acção construtiva e moralmente compensadora, no plano individual como no plano colectivo. Se até o pacato Bilbo Baggins, alheado da própria ideia de proeza na sua mediania rotineira, é capaz de um comportamento heróico, seja-lhe para tal facultada a oportunidade, se mesmo em tão obscuro protagonista se ocultam extraordinárias potencialidades à espera das circunstâncias que as revelem, então também ao leitor será lícito suspeitar que, alojadas sob a capa ilusória do seu próprio anonimato, residem as sementes do feito corajoso, da apoteose individual capaz de

transformar o mundo. É possível a qualquer um de nós protagonizar uma conduta heróica ao serviço de uma causa válida: será talvez esta a mensagem definitiva do autor, numa conjuntura em que são já claros os sinais da ameaça nazi-fascista na Europa. É, diga-se a finalizar, uma ameaça que hoje, nos anos noventa, dá mostras de estar a regressar na companhia de outras, aparentadas. Que a mensagem de *The Hobbit*, pois, frutifique, não na terra de nenhures mas aqui mesmo onde vivemos.

Works Cited

- Elliott, Robert C. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. University of Chicago Press, 1970.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Penguin, 1990.
- . "Varieties of Literary Utopias". *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. Methuen, 1974, pp. 109-34.
- Golding, William. "Utopias and Antiutopias". *A Moving Target*. Faber, 1988, pp. 171-184.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen, 1984.
- Kumar, Krishan. *Utopianism*. Open University Press, 1991.
- Palma-Ferreira, João. "Da Utopia". *Critério* Jan. 1976, pp. 17-26; Fev. 1976, pp. 3-11.
- Tolkien, J. R. R. *The Hobbit or There and Back Again*. Unwin, 1989.

¹ Valendo agora como uma evocação, o presente artigo foi redigido no âmbito de um seminário de mestrado leccionado pela Professora Doutora Margarida Losa no já longínquo ano lectivo de 1992-93. O trabalho é reproduzido aqui *ipsis verbis*, com esta marca de água. Mandam as normas que se refira que o autor se encontrava na altura a frequentar o Mestrado em Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto na qualidade de bolseiro da JNICT.