



Medievalis

v. 13, n. 2 (2024)

A ampliação cinematográfica de O Senhor dos Anéis: análise da adaptação fílmica da obra de J.R.R. Tolkien

| 1

Gabriel Felipe da Silva¹
Douglas Esteves Moutinho²

Resumo: A saga literária *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien foi um grande sucesso comercial, tendo conquistado centenas de leitores ao redor do globo, ostentando uma posição no *ranking* dos top 10 livros mais vendidos no mundo. Devido a qualidade, passou por uma adaptação cinematográfica. Nesse sentido, o presente trabalho busca analisar a mídia fílmica, considerando que o filme é uma ampliação do que foi realizado no livro e não apenas mera reprodução, de modo que leituras diferenciadas podem ser realizadas.

Abstract: The literary saga *The Lord of the Rings*, by J.R.R. Tolkien, was a great commercial success, having won hundreds of readers around the globe and boasting a position in the ranking of the ten best-selling books in the world. Due to its quality, it went through a process of media transposition into cinematographic media. In this sense, the present work seeks, through Intermediality and Comparativeism, to analyze the transposition that occurred, considering that the film is an expansion of what was done in the book and not just a mere reproduction, so that different readings can be conducted.

Palavras-chave: O Senhor dos Anéis; Jornada do Herói; Transposição Midiática; Cinema.

Keywords: The Lord of the Rings; Hero's Journey; Media Transposition; Movie theater.

¹ Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC Minas, Mestrando em Ciência da Literatura – UFRJ (CAPES/PROEX), Mestre em Literatura Comparada – UERJ, Bacharel e Licenciado em Letras – UNESA, Licenciado em História – Uninter
E-mail: gabrielreflexo@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2552050110801112>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3095-9197>

² Doutorando em Letras Clássicas na Linha Interdisciplinar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Letras Clássicas na Linha Interdisciplinar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, bacharel em Letras: Português/Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, licenciado em História pela Universidade Católica de Petrópolis.

E-mail: dougmoutinho@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3356478726800582>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5068-6248>





Introdução

A saga literária *Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien, é uma obra que transcendeu as páginas de um livro para se tornar um fenômeno global em diversas mídias. Com seu *boom* comercial, conquistou inúmeras mentes ao redor do planeta e se estabeleceu como um dos livros mais vendidos no mundo. No entanto, seu alcance não se limitou apenas às páginas impressas. A saga passou por uma notável adaptação cinematográfica, um fenômeno que despertou a curiosidade de estudiosos e entusiastas da obra. Este trabalho se propõe a analisar essa transposição por meio das lentes da Intermidialidade e do Comparatismo, reconhecendo que o filme não é meramente uma reprodução do livro, mas sim uma nova obra. Não buscamos estabelecer hierarquias entre as duas obras, nem adotamos a ideia de fidelidade estrita, pois entendemos que o cinema, como texto/mídia de chegada, assume uma identidade independente e totalmente nova, enriquecendo a experiência do público. Ao explorar as particularidades da estrutura cinematográfica, este estudo visa lançar luz sobre as múltiplas facetas dessa obra icônica que continua a cativar gerações.

O africano John Ronald Reuel Tolkien, mais conhecido por J. R. R. Tolkien, foi um importante escritor de literatura fantástica do século XX. Mesmo com o sucesso de suas obras e tendo ganhado diretamente da Rainha Elizabeth II o título de Comendador, não abandonou sua carreira acadêmica. Doutor em Letras, Tolkien continuou a lecionar em Oxford, tradicional instituição inglesa.

As obras mais conhecidas de Tolkien são *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*. *O Senhor dos Anéis* não destoa das obras do mesmo gênero, a inovação de Tolkien reluz na medida em que cria com perfeição um mundo inédito e extremamente detalhado, no qual um hobbit em poder de um anel maligno precisa destruí-lo, no entanto, diversos impasses surgem até que isso aconteça, suscitando a jornada do herói, nos termos de Joseph Campbell (2007).

1. Um *mix* de gêneros: literatura fantástica e fantasia

A grande parte das pessoas cresce imersa em narrativas, concebendo mundos diversos da realidade que nos cerca, cenários onde dragões, duendes, fadas ou até mesmo o vazio podem existir. Evidentemente, a literatura se erige como a passagem por meio da qual esses lugares desconhecidos podem ser explorados. Assim, deparamo-nos com o gênero da fantasia, cujo traço distintivo primordial é a existência de um universo distinto





do familiar, inteiramente constituído pelas suas próprias leis naturais. Nesse contexto, não há justificativa para considerar a ausência de lógica na construção desses mundos, uma vez que a coerência a ser seguida é intrínseca a este cenário.

Com a convicção de que a construção de um novo universo e novos seres pode tangenciar o campo sobrenatural, é crucial compreendermos o insólito ficcional e o fantástico. O insólito se caracteriza por eventos estranhos presentes em narrativas não miméticas. A categoria do maravilhoso, o estranho, o realismo maravilhoso, o realismo fantástico, o absurdo, os contos de fada, a ficção científica, as distopias, as utopias, o terror, o horror - todos esses gêneros, em diferentes graus, incorporam a dimensão do insólito. García (2019, não paginado) explica que insólito significa

negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera etc. Trata-se, portanto, da forma originada pela anteposição do prefixo in-, o qual indica, primeiramente, negação [...] (GARCÍA, 2019: n.p).

Desse modo, trata-se de um acontecimento atípico ou incoerente quando contrastado com o universo tal como o conhecemos (OROPEZA, 2006). No início do capítulo I de *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*, o narrador apresenta de forma sutil o insólito quando a primeira informação do livro é a festa de comemoração do onzentésimo aniversário de um personagem:

Quando o Sr. Bilbo Bolseiro de Bolsão anunciou que em breve celebraria seu onzentésimo primeiro aniversário com uma festa de especial grandeza, houve muito comentário e agitação na Vila dos Hobbits. Bilbo era muito rico e muito peculiar, e tinha sido a atração do Condado por sessenta anos, desde seu notável desaparecimento e inesperado retorno. [...] O tempo passava, mas parecia ter pouco efeito sobre o Sr. Bolseiro. Aos noventa anos, parecia ter cinquenta. Aos noventa e nove, começaram a chamá-lo de bem-conservado; mas inalterado ficaria mais próximo da realidade (TOLKIEN, 2009:21).

Nesse diapasão, para Tzvetan Todorov (2013), o fantástico ocorre quando há em uma narrativa um acontecimento sobrenatural (onzentésimo aniversário) que gera dúvida ao leitor e à personagem que o presencia³. Essa hesitação não se limita apenas à personagem que se encontra perplexa sobre o que ouviu, questionando se está imersa em um sonho ou se está adormecida (SILVA, 2024). Esse cenário também se estende ao leitor, que, ao final da narrativa, se depara com a necessidade de escolher entre uma das explicações

Alvare adormeceu e entrou em um sonho. Alvare se envolveu com o diabo, que se disfarçou de uma mulher bela ou sílfide. Importa

³ O que não ocorre aqui, visto que há um pacto do leitor com a obra e esse assume que as leis naturais do romance são diferentes das leis naturais por ele vivenciada.





relembrar que o evento fantástico acontece dentro do mundo real, tal como o reconhecemos, logo “sem diabos, sílfides, vampiros” (TODOROV, 2013:148).

Nesse sentido, ocorre um acontecimento sobrenatural, insólito, mas que, de acordo com as regras naturais conhecidas pelo homem, não é possível de ser explicada. Desta feita, “O Fantástico ocupa o tempo dessa incerteza e ambiguidade; assim que escolhemos uma ou outra resposta saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho [...]” (TODOROV, 2013:148).

Sob a perspectiva de Todorov, outros dois gêneros se originam do fantástico. Se o evento sobrenatural é esclarecido conforme as regras do mundo real, estamos diante do estranho. Por outro lado, o maravilhoso emerge quando nem o leitor implícito nem as personagens apresentam qualquer sensação de estranheza diante do evento sobrenatural, uma vez que o universo retratado nesse contexto é regido por leis distintas das nossas, tal como em *O Senhor dos Anéis*, dado que as personagens já estão inseridas em um mundo com regras próprias e os leitores realizam o pacto de suspensão da credulidade (COLERIDGE, 1965), logo não há estranhamento quanto ao evento experienciado.

A fantasia, por sua vez, se caracteriza pela criação de um universo totalmente novo, tal como a Terra-média, geralmente ambienta-se em um mundo medieval com cavaleiros, magos ou outros seres criados pelo autor que irão se ajudar para vencer o mal (MENDLESOHN, 2012). Ademais, Tolkien (2006) enquanto acadêmico teorizou a fantasia como uma espécie de gênero que se baseia em uma (sub)criação, apresentando um mundo secundário ao que conhecemos e sendo preenchido pela *mitopeia*, isto é, a criação de mitos, uma vez que se apenas repetisse o que conhecemos, seria um conto de fadas (TOLKIEN, 2006).

Nesse sentido, podemos perceber que existe uma diluição nas fronteiras que diferem a fantasia e o maravilhoso. Por esta razão, autores como Rosemary Jackson acabam por ampliar sobremaneira o que vem a ser fantasia, incluindo o próprio fantástico e gêneros próximos dentro da fantasia (MENNA, 2017). Nessa toada, a obra de Tolkien possui elementos do maravilhoso e da fantasia.

A ficção de fantasia pode se apresentar de algumas formas: a) *portal-quest*, quando a personagem atravessa um portal e se vê em um novo mundo; b) intrusiva, quando o mundo fantasioso invade o mundo primário (o nosso); c) liminal, quando existe dúvida sobre os acontecimentos fantásticos e d) a imersiva que se manifesta dentro de um mundo secundário, criado pelo autor e com suas próprias regras, tendo uma realidade





interna sólida e própria, apresentação na qual *O Senhor dos Anéis* insere-se (TOLKIEN, 2020; REBELLO; SOUZA, 2022).

Nesse contexto, a abordagem mais eficaz é considerar o elemento fantástico não como um gênero fixo, mas como um modo de expressão, já que classificá-lo puramente como gênero acaba restringindo a rica diversidade literária que existe (BESSIÉRE, 2001; GAMA-KHALIL, 2013).

Logo, a noção de um gênero estritamente fantástico não se sustenta, uma vez que carecemos de uma definição concreta que o caracterize, assim como não existe uma fronteira rígida que delimite os seres presentes nesse domínio (BESSIÉRE, 2001). Ceserani nos apresenta alguns elementos e procedimentos que estão presentes (não só) no modo fantástico, quais sejam:

- 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe (CESERANI, 2006:68-76)

Em relação aos sistemas temáticos por estarem "bastante ligados por relações estreitas com os procedimentos que enumereis [...] alguns dos temas ou núcleos temáticos mais difundidos e praticados pela literatura fantástica" (CESERANI, 2006:77), o autor nos apresenta os seguintes:

- 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada. (CESERANI, 2006:77-88).

Uma passagem específica de *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* retoma alguns elementos destacados por Ceserani. No trecho selecionado, Aragorn caminha para as sendas dos mortos, onde encontrará um grupo de espíritos de soldados mortos liderados por um rei que fugiu da batalha quando no passado foram recrutados. É possível perceber a escuridão e o mundo obscuro (uma vez que eles se encontram abaixo da montanha), a vida dos mortos, o indivíduo, sujeito forte (já que Aragorn é o único capaz de reivindicar o auxílio do exército), o duplo (Aragorn é o rei corajoso e escolhido, enquanto o rei sob a montanha é o rei falho) e a aparição do estranho e do monstruoso:

Apesar disso, antigas lendas, agora raramente contadas, têm algo a reportar. Se essas histórias antigas, que passaram de pai para filho na Casa de Eorl, falam a verdade, então a Porta sob a Dwimorberg conduz a um caminho secreto que passa por baixo da montanha e se dirige para algum fim esquecido. Mas ninguém jamais se aventurou a entrar para vasculhar seus segredos desde que Baldor, filho de Brego, passou pela





Porta e nunca mais foi visto entre os homens. Ele fez um juramento temerário, ao esvaziar o chifre naquele banquete que Brego fez para consagrar o recém-construído palácio de M eduseld, e ele jamais chegou ao trono do qual era herdeiro. As pessoas dizem que os Homens Mortos, dos Anos Escuros, guardam o caminho e não permitem que nenhum homem vivo penetre seus salões ocultos; mas algumas vezes eles próprios podem ser vistos saindo da Porta como sombras e descendo a pedregosa estrada. Então o povo do Vale tranca as portas e cobre as janelas, sentindo medo. Mas os Mortos raramente saem, e só em horas de grande inquietação ou quando a morte se aproxima (TOLKIEN, 2009:59).

De forma clara, o que se desenrola em *O Senhor dos Anéis* é uma realidade fabricada, o que, por sua vez, requer que o leitor aceite o contrato proposto pela obra. A sensação de estranheza que novas criaturas e realidades podem suscitar emerge da liberdade inerente à literatura (CANDIDO, 2023). Nesse viés, Eagleton observa que deve-se "submissão à autoridade do narrador [...] Não estão necessariamente exigindo que acreditemos [...] **seria mais preciso afirmar que nos pedem para fingir**" (EAGLETON, 2021:87, grifo nosso).

2. A fidelidade em xeque

Dentre os gêneros literários existentes, a fantasia tem se mostrado essencialmente transmidiática (SOUZA; REBELLO, 2022) por sofrer constantemente adaptações: “Para começar, fantasia é um gênero transmidiático, como é ilustrado pela saga de *O senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien e sua recente adaptação para o cinema” (LAETZ; JOHNSTON, 2008:162). A tradução intersemiótica, especialmente para o cinema, tem um importante papel na divulgação e na manutenção de obras literárias (BANZIN, 1948). Muitos desses produtos, tais como *O senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, podem ser compreendidos não apenas como uma cultura popular, mas como uma meta cultura popular. A diferença entre uma e outra se dá na forma de circulação dos produtos. A cultura popular acontece quando uma pessoa tem acesso ao filme, mas não a literatura, ao passo que a meta cultura popular acontece quando alguém ouve uma música, ou vê um brinquedo e associa diretamente ao livro e filme, mesmo sem ter tido contato com esses produtos culturais (NEIMEYER, 2004).

Nessa toada, no cinema essa relação está ligada ao advento do fenômeno chamado de *High Concept*, florescido após o movimento cinematográfico estadunidense denominado Nova Hollywood. O *High Concept* teve início com *Tubarão*, filme de 1975 de Steven Spielberg, mas foi de fato estabelecido como tendência com a franquia *Star*





Wars e seu filme de estreia, *Uma Nova Esperança*, de 1977 e dirigido por George Lucas. O *High Concept* pode ser entendido como uma rede, no qual o filme funciona tanto como entretenimento passível de lucro, como vitrine para venda de produtos ligados a ele, como bonecos, chaveiros, roupas, livros, fantasias, canecas, álbuns de figurinhas, revistas com curiosidades (MASCARELLO, 2012).

Outrossim, essa tendência fez com que vários filmes fossem lançados com o intuito de realizar vendas que fossem além do filme, além de gerar lucros astronômicos através de direitos autorais, tornando-se verdadeiras transmídia, isto é, a partir de uma única mídia (filme ou livro) surgem diversos outros produtos a eles relacionados, tais como jogos de vídeo games, músicas temáticas e brinquedos (RYAN, 2015).

É relevante reconhecer que um livro e um filme representam mídias distintas, cada qual com suas próprias características, peculiaridades, capacidades e metas. Em outras palavras, cada uma dessas mídias possui uma linguagem própria, uma forma de se conectar com o seu público. Ambos possuem a habilidade de evocar emoções, narrar histórias cativantes e incitar pensamentos reflexivos. É viável apreciar tanto a profundidade literária de um livro – permitindo-nos imaginar mundos possíveis – quanto a interpretação visual e auditiva proporcionada por um filme.

A discussão acerca da superioridade do livro em comparação ao filme, bem como da fidelidade na adaptação, constitui um debate abrangente que permeia tanto o senso comum quanto o crítico. É essencial reconhecer que essa questão está sujeita às preferências individuais e às expectativas de cada pessoa: [...] não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução (RIBAS, 2014:119).

Não é obrigatório ter lido o livro para compreender o filme, e é importante rejeitar a ideia de uma narrativa prevalecer sobre a outra. Nesse contexto, o objetivo não é eleger um texto-fonte para uma reprodução fiel, tampouco validar uma adaptação cinematográfica com base em sua fidelidade ao texto literário original. Para Robert Stam “[...] a ideia de adaptação como tradução sugere um empenho baseado em princípios de transposição semiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos, típicos de qualquer tradução” (2000:62).

A abordagem de Hutcheon (2013) reforça a intrincada natureza desse procedimento de adaptação, sublinhando a importância de compreender as ramificações culturais e comunicativas nele presentes. Ao migrar uma obra de um meio para outro, é inevitável que haja modificações e reorganizações, dado que cada mídia carrega suas





próprias normas e potencialidades de expressão. Essas mudanças oferecem a chance de explorar perspectivas inéditas, enriquecendo a experiência do público de maneiras singulares. Ao se transformar em uma obra distinta, a adaptação ganha sua própria aura de originalidade.

3. A Formulação do filme: narrativa, decupagem e *mise-en-scène*

No caso específico, coube à equipe artística liderada pelo diretor Peter Jackson, realizar e escolher os meios concernentes à adaptação. Antes de mais nada, o que deveria ser discutido e decidido é o que deveria ser passado para a tela, quais os elementos que deveriam permanecer, ser removidos e ser modificados. Algumas escolhas ficaram evidentes quando assistimos o produto final. Peter Jackson optou por uma narrativa linear, respeitando o próprio estilo de Tolkien, que além disso, utilizava um narrador onisciente.

Em grande parte, este livro trata de hobbits, e através de suas páginas o leitor pode descobrir muito da personalidade deles e um pouco de sua história. Informações adicionais podem ser obtidas na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*. Essa história originou-se dos primeiros capítulos do Livro Vermelho, escritos pelo próprio Bilbo, o primeiro hobbit a se tornar famoso no mundo todo, e chamados por ele de *Lá e de Volta Outra Vez*, porque relatavam a sua viagem para o Leste e sua volta: uma aventura que mais tarde envolveria todos os hobbits nos grandes acontecimentos daquela Era relatados aqui (TOLKIEN, 2009:1).

Com as primeiras palavras do primeiro capítulo do livro (no original, *Concerning hobbits*), Tolkien já evidencia que o mais importante em sua narrativa é a própria história, e por isso, se coloca como um narrador onisciente daqueles acontecimentos. Tolkien nunca se importou em suas obras com reviravoltas, mas sim em mostrar absoluto conhecimento e domínio sobre o mundo criado. A narrativa de *O Senhor dos Anéis* remete o leitor a uma história antiga que é contada de geração em geração. Essa forma narrativa foi mantida por Peter Jackson. No entanto, ao invés de escolher uma voz neutra, ele escolheu as vozes dos personagens que estariam ligados aos poucos momentos narrados do filme. Na abertura, quando os eventos antigos desde à criação dos anéis mágicos à derrota de Sauron, os acontecimentos são narrados pela personagem Galadriel. Mais tarde, é descoberto que ela é o ser vivo mais antigo da Terra-Média. A narração dos tais antigos eventos de importância ímpar serem narrados pela personagem mais antiga daquele universo, atribui caráter mitológico à narrativa. Vale ressaltar que a palavra “mito” por nós utilizada não está de forma alguma relacionada a algo mentiroso ou irreal, mas sim a algo primordial, que conta as histórias dos princípios. Se elas são reais ou não,





não é relevante, pois nelas os seres acreditam. Uma excelente definição de mito, definição essa por nós utilizada, pode ser encontrada nas palavras de Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". [...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma "história verdadeira", porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é "verdadeiro" porque a existência do Mundo aí está para prová-lo (ELIADE, 2016:11-12).

| 9

Ainda que a pouca narração escolhida por Peter Jackson não seja de um narrador onisciente, tal como Tolkien utilizava, ela ainda mantém a característica básica da obra tolkieniana: dar caráter mitológico à história.

Fig. 1: Galadriel sendo mostrada como parte do passado da Terra-Média enquanto narra esse passado.



Fonte: New Line Cinema

Essa pode ser considerada uma primeira escolha em relação à adaptação. Um segundo elemento que foi nitidamente escolhido foi o desenvolvimento da narrativa em torno da jornada de Frodo com o anel, que é um personagem. Em detrimento disso, vários acontecimentos foram condensados ou omitidos. Marcio Serelle assevera que "Bazin, conhecido pela defesa da relação entre o cinema e as outras artes, posiciona-se, neste texto, a favor da adaptação condensada, que, segundo ele, facilita o acesso do público mais amplo à arte literária" (SERELLE, 2023:22).





Além da facilitação de acesso, a condensação pode potencializar a obra (HUTCHEON, 2013). Em consonância Roberto Stam diz que “todos os cineastas condensam acontecimentos de um romance numa adaptação, nem que seja para se adequar às normas da exibição convencional nos cinemas” (2000:57). Essas reduções não significam que existe algo em falta, está de acordo com o requerido pela mídia.

Na cena inicial, com o objetivo de acelerar a história para enfim apresentar o protagonista, vários detalhes da história foram suprimidos. Alguns personagens importantes também desapareceram, como Glorfindel, o elfo que ajuda Frodo a fugir dos cavaleiros negros (Arwen aparece em seu lugar), Celeborn (de Lothlorien) e Tom Bombadil, personagem icônico do universo da Terra-Média.

Quanto ao calendário, a equipe de roteiristas (Peter Jackson, Fran Walsh e Philippa Boyens) resolve não o utilizar. Tudo isso cria um senso tanto de protagonismo em torno de Frodo (pois diminui a quantidade de personagens relevantes) como também cria um senso de urgência em torno de sua missão. No exemplo a seguir é possível perceber como o tempo passa no livro sem que Frodo suspeite que o anel que ele naquele momento possuía era de fato o Um Anel, pertencente anteriormente a Sauron:

— O tempo passou, com muitas apreensões, até que minhas dúvidas despertaram de novo, transformando-se num medo repentino. De onde vinha o anel do hobbit? O que, se minhas dúvidas fossem fundadas, deveríamos fazer com ele? Essas coisas eu tinha de decidir. Mas não falei a ninguém de meus temores, sabendo do perigo de uma menção inoportuna, caso chegasse aos ouvidos errados. Em todas as longas guerras contra a Torre Escura, a traição sempre foi nosso maior inimigo. Isso foi há dezessete anos. Logo soube que espíões de toda sorte, até animais e pássaros, reuniam-se em torno do Condado, e meu medo cresceu. Pedi o auxílio dos dúnedain, que redobram sua vigilância; abri meu coração para Aragorn, o herdeiro de Isildur (TOLKIEN, 2009:266).

No livro, isso é revelado no conselho de Elrond. No filme, tudo acontece no mesmo dia que a história é iniciada. Bilbo, sob conselho de Gandalf, deixa o anel para Frodo. Depois tudo ocorre rápido, Gandalf já sabe que o anel é na verdade o Um Anel, e já envia Frodo para a sua jornada, deixar o Condado com o artefato e encontrá-lo na aldeia de Bri.





Fig. 2: Galdalf revelando o segredo do Um Anel a Frodo.



Fonte: New Line Cinema

Tendo os roteiristas optado pelos elementos que enaltecem Frodo, eles criaram uma narrativa muito mais centrada nesse personagem do que o próprio Tolkien criou. Eles criaram um Frodo que é o microcosmo dentro do macrocosmo, o herói dentro do seu universo. Em outras palavras, eles pensaram na narrativa de *O Senhor dos Anéis* dentro dos paradigmas definidos por Joseph Campbell como a jornada do herói.

Outrossim, antes de analisarmos a jornada de Frodo sob a perspectiva da jornada do herói de Joseph Campbell, é importante entender que o conceito de jornada do herói está relacionado aos mitos e ao inconsciente coletivo, conforme descritos por Mircea Eliade e Carl Gustav Jung.

Nessa toada, Eliade acredita que os mitos são histórias sagradas que explicam a origem do mundo humano, enquanto Jung identificou imagens arquetípicas no inconsciente coletivo que são compartilhadas por todas as pessoas, independentemente de sua cultura ou tempo. Isso estabelece a base para a compreensão da jornada do herói como uma narrativa universal que explora temas arquetípicos.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes, [...] os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. [...] Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não-pessoal. ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente





coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (JUNG, 2014:51-52).

Para Jung, os vários mitos, religiões e ritos existentes são oriundos da mesma herança psíquica. As imagens anímicas primitivas, ou seja, os conteúdos do inconsciente, são chamadas por Jung de arquétipos (JUNG, 2014) e um desses arquétipos é o arquétipo do herói (JUNG, 2014).⁴

Os mitos são para Jung, como já abordado, estruturas narrativas de caráter abstrato e os elementos presentes nessas estruturas são os arquétipos. Joseph Campbell segue o pensamento junguiano, mas destaca o arquétipo do herói. Para Campbell, o herói é o microcosmo dentro do macrocosmo (o universo do mito), sendo ele o responsável para a manutenção dos valores presentes na sociedade. Ele, “como encarnação de Deus, é o centro do mundo, o ponto umbilical através do qual as energias da eternidade irrompem no plano temporal” (CAMPBELL, 2007:46).

Portanto, o herói é o reflexo do contexto maior, o microcosmo do universo, mas, ainda assim, completo como totalidade desse universo. O herói, ao passar pelas suas provações, alcançando sua redenção, nascendo ou morrendo, revela uma parte do mundo ao atravessar cada uma dessas etapas. O herói pensa estar na presença de sua própria essência, pois ele tem o olho do aprimoramento para ver. Logo, tal como o caminho da participação social pode levar, no final, a uma percepção do todo no indivíduo, assim também o exílio leva o herói a encontrar o eu em tudo (CAMPBELL, 2007).

Toda essa questão em torno do herói está presente no cerne dos ritos de passagem, que funcionam como uma revivificação da jornada do herói e do mito. Não pretendemos nos estender em expor inúmeros exemplos de assimilações entre ritos já levantados de forma convincente por Campbell. Ao invés disso, abordaremos os ritos resumidamente como separação-iniciação-retorno sob o viés do arquétipo do herói, uma vez que ele é o agente responsável por aproximar o indivíduo do rito em questão

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que pode ser considerada a unidade nuclear do monomito (CAMPBELL, 2007:36).

Completa:

[...] O Herói [...] é o centro do mundo, o ponto umbilical através do qual as energias da eternidade irrompem no plano temporal. Portanto, o

⁴ Para maior entendimento do conceito de arquétipo, sugerimos a leitura da obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (JUNG, 2014). A explanação do conceito, embora basilar para a composição da teoria do monomito – ou jornada do herói – de Campbell, exigiria páginas que não dispomos. Por isso, optamos por conceituar brevemente como forma de introdução à teoria campbelliana.





Centro do Mundo é o símbolo da contínua criação: o mistério da manutenção do mundo através do contínuo milagre de vivificação que brota no interior de todas as coisas (CAMPBELL, 2007:45).

Assim descreve Joseph Campbell sua teoria, o monomito, que, como mencionado no trecho acima apresentado, se debruça sobre a jornada do herói e, como ela, é intrínseca a toda grande história ou mito. Vale ressaltar que o termo anteriormente já fora empregado por autores precursores a Campbell, com destaque para James Joyce, em seu conto *Finnegan's Wake* (apud CAMPBELL, 2007), embora não desenvolvida de forma teórica. Campbell apropria-se do termo já existente, que abarcaria toda a questão levantada pelo autor acerca da universalização do mito, tendo como premissa os estudos teóricos da psicologia. Em contribuição a isso, o autor realizou um rico levantamento de lendas e ritos feitos enquanto visitava inúmeras culturas ao redor do mundo que resultou em uma significativa recolha de mitos até então desconhecidos (ou pouco conhecidos) no mundo acadêmico.

Resumidamente, no tocante ao herói, na literatura ele é o centro da história narrada, o elo que nos une ao cosmos da obra; no mito é aquele que nos guia e, através de um processo simbiótico, faz-se pertencer àquele meio; na psicologia analítica é o eu que almeja a harmonia do cosmos interior, o que novamente configura um processo de simbiose. O herói é a estrutura nuclear do círculo, nesse caso entendido como o universo, aquele que atua como a personificação daquele mundo do qual faz parte. No cosmo há o herói, representando o microcosmo (CAMPBELL, 2007) e o mundo no qual o herói vive, representando o macrocosmo (CAMPBELL, 2007).

A jornada do herói configura o monomito, que por sua vez é representado por três atos bem distintos: o primeiro ato, representando a separação, nomeado como a partida; o segundo ato, a iniciação; e um terceiro ato, denominado de o retorno. Campbell ainda subdivide cada uma dessas grandes unidades em pequenos estágios. Essa estrutura de formato circular é definida como a jornada do herói. Joseph Campbell recapitula os estágios de a jornada do herói da seguinte maneira:

O herói mitológico [...] é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucifixação). Além do limiar, então o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode





ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose), ou, mais uma vez—se as forças tiverem se mantido hostis a ele -, pelo roubo, por parte do herói, da benção que ele foi buscar (rapto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoarem o herói, ele agora retorna sob a sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar do retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino de terror (retorno, ressurreição). A benção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir) (CAMPBELL, 2007:241).

4. Frodo e a jornada do herói

A decupagem do filme foi totalmente baseada na aventura de Frodo, pois para Jackson, Frodo seria o herói, aquele que deveria passar pelas provações, salvar o mundo, e retornar renascido com o poder para mudar o seu mundo. Baseado nessa decisão do diretor, a equipe de roteiristas selecionou ponto a serem mantidos e excluídos do material original.

O grau de urgência e perigo da obra era essencial, por isso Jackson inicia o filme mostrando a última guerra contra Sauron e mostrando o perigo dessa entidade. Em seguida, o condado, terra de Frodo surge de uma forma quase utópica, uma espécie de refúgio do mundo, um mundo “pelo qual valeria lutar”, pelas palavras de Samwise, o companheiro de Frodo.

Nesse contexto, Bildo passa o anel para Frodo, e Gandalf, o mago, imaginando que se tratava do Um Anel, confirma a sua teoria e chama Frodo para ser o portador do anel até a aldeia de Bri. No primeiro momento já presencia-se a figura do arauto da aventura na figura de Gandalf. Frodo segue com seus companheiros e enfrenta o seu primeiro desafio no Topo do Vento, onde um nazgul o apunhala com uma lâmina de Morgul. Frodo praticamente morre, começa a se tornar um espectro, mas por ajuda de Aragorn e dos elfos, consegue se recuperar já em Rivendell. O filme até esse ponto (limiar da aventura) é marcado por algumas escolhas interessantes de Jackson. Primeiramente, Jackson opta por eliminar toda a longa travessia dos hobbits (incluindo Frodo) pela floresta e o encontro com Tom Bombadil. Toda essa passagem na obra de Tolkien é longa e lúdica. No filme, isso cortaria o senso de urgência da missão de Frodo.

Há uma emblemática cena que o anel parecer voluntariamente se encaixar no dedo de Frodo. Quando vestindo o anel, Frodo vê pela primeira vez o olho de Sauron, a personificação do mal e do vilão. Ainda, com Frodo vestido do anel, os nazguls foram atraídos pelo chamado do anel. Além dessa importante cena equivaler ao limiar da





aventura, ela corrobora com a elevação de Frodo a herói, pois torna a sua jornada ainda mais difícil do que na obra original. Enquanto no filme, Frodo é “vencido” pelo anel, vê aquele que todos temem e graças a sua fraqueza atrai os nazguls, no livro o anel é apenas sedutor, os nazguls não possuem a capacidade de sentir dessa forma o anel (foram chamados por homens), e o olho de Sauron (o inimigo personificado) não existe. Frodo quase morre e “renasce” em Rivendell, onde ocorre o conselho de Elrond, onde lhe é revelada toda a ameaça do anel e de Sauron. Frodo corajosamente se voluntaria para destruir o anel, indo além do limiar da aventura, a caminha de uma jornada de provações desconhecidas.

Em sua jornada, alguns momentos são destacados na trilogia de Peter Jackson, entre eles a relação com Gollum. Campbell fala de um mundo com forças desconhecidas e estranhamente íntimas, fala de forças que o ameaçariam o herói fortemente e fala de forças mágicas que o auxiliariam. Gollum representa essa força estranhamente íntima. A relação de Gollum e Frodo é interessante e complexa. Gollum é um personagem semelhante a Frodo que já foi amaldiçoado quando teve posse do Um Anel. Peter Jackson opta por mostrar Gollum vivendo em um lugar semelhante ao Condado de Frodo, tendo aparência e modo de viver semelhante. Embora Gollum desejasse o anel antes de qualquer outra coisa, Frodo se torna amigo de Gollum, tendo pena de sua situação e tentando lhe ajudar, embora estivesse sendo alertado por Sam sobre a real intenção de Gollum. Frodo então se relaciona com ele e Gollum se torna no fim a última barreira entre ele e o fim de sua jornada. A grande provação de Frodo em relação a Gollum apenas ocorreu pela intimidade e as similaridades entre os dois personagens. No entanto, em sua jornada, Frodo também contou com auxílio mágico. Isso está representado na cena em que Galadriel presenteia Frodo com a luz de Eärendil, uma “luz que iluminaria os caminhos mais escuros” em sua jornada. Nas fortes presenças de Gollum e Galadriel, os elementos campbellianos provas e auxílios mágicos estão presentes nas escolhas de Jackson.

Depois de vencer a ameaça, o herói retorna ao seu mundo. A benção que ele traz consigo restaura o mundo. Frodo destrói o anel e retorna para o Condado com a ajuda sobrenatural das águias, estando novamente quase morto, tendo tornado o mundo um lugar pacífico novamente. As forças transcendentais ficam para trás, como no monomito, tendo o herói reemergido do reino de terror.

O herói passa pela suprema provação, quando consegue destruir o anel e é recompensado de acordo com os moldes campbellianos. Na mitologia tolkieniana, a terra de Valinor seria uma espécie de paraíso, onde os seres imortais, os elfos, viveriam ao lado





das criaturas primordiais. Frodo concebe a honra de ser juntar ao último navio que partiria para Valinor, se tornando imortal e vivendo ao lado dos deuses. Ocorre aqui a apoteose.

Considerações finais

Como pudemos perceber, Peter Jackson usou o modelo monomítico campbelliano em sua construção de Frodo e de sua jornada. Os elementos excluídos e mantidos corroboraram sempre com a elevação de Frodo a herói. Pudemos perceber que a história dos filmes de *O Senhor dos Anéis* gira em torno de Frodo e da sua jornada, e o que não corroborava com essa jornada era descartado. A forma que Jackson se propôs em adaptar a obra de Tolkien é nitidamente respaldada pela teoria de Joseph Campbell, pois de fato Jackson entregou uma obra onde Frodo era o herói mítico, o microcosmo dentro do macrocosmo, aquele que iniciou e retornou de sua jornada.

Verificamos que a obra cinematográfica apresenta outras instâncias de significação e expressão artísticas, sem reduzir a complexidade, mas se apresentando de modo distinto e com seus próprios embaraços que leva o espectador a uma nova experiência.

Referências

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions**. Ed. George Watson, New York: Everyman's Library, 1965. : 168-169.

EAGLETON, Terry. *Como ler Literatura*. Porto Alegre: 3° ed. L&PM, 2021.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 26, : 18–31, 2013. DOI: 10.5433/1678-2054.2013v26p18. Disponível em:

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>. Acesso em: 8 jul. 2023.

GARCÍA, Flávio. *Insólito Ficcional*. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flávio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*





(e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo>. Acesso em 01 de Jul de 2023.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2ª Edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JUNG, Carl Gustave. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy & Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis: Vozes, 2014.

LAETZ, B.; JOHNSTON, J.J. What is Fantasy. In: *Philosophy and Literature*. v. 32. n.1. *John Hopkins University Press*, 2008. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/238883>>. Acesso em 22 ago. de 2023.

MENDLESOHN, Farah; JAMES, Edward. *A Short History of Fantasy*. Oxfordshire: *Libri Publishing*, 2012.

MENNA, Lígia Regina Máximo Cavalari. A ficção de fantasia e o maravilhoso na animação francesa 'Casa dos contos de fadas'. In: XV Congresso Internacional Abralic, 2017, Rio de Janeiro. *Literatura para crianças e jovens: lugares, entre-lugares e deslizamentos. Anais*. RIO DE JANEIRO: UERJ, 2017. v. 3. : 4929-4939.

NEIMEYER, Mark. Poe and popular culture. In: HAYES, Kevin J. (org.). *the Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 : 205-224.

REBELLO, Lucia Sá.; SOUZA, Alisson Petro. A fantasia na literatura de fantasia: considerações sobre o gênero. *Conjecturas, [S. l.]*, v. 22, n. 16, : 1019–1034, 2022. Disponível em: <https://conjecturas.org/index.php/edicoes/article/view/2098>. Acesso em: 13 set. 2023.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) Cinema: breve passeio teórico pelos bosques da Adaptação. *ALCEU (ONLINE)*, v. 14, : 117-128, 2014. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>.

Acesso em 22/08/2023

RYAN, Maurie-Laurie. *Narrativa transmídia e transficcionalidade*. São Paulo: Celeuma,

SILVA, Gabriel Felipe da. O INSÓLITO E FANTÁSTICO EM ENCLAUSURADO, DE IAN MCEWAN. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, 2024. DOI: 10.12957/abusoes.2024.79299. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/79299>. Acesso em: 28 jul. 2024.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003





- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas da Narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. [S.I.], [s.n], 1981.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e folha*. Trad. de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Tradução de Anita Maria Rímoli Esteves & Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. Tradução de Anita Maria Rímoli Esteves & Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. Tradução de Anita Maria Rímoli Esteves & Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

