

TOLKIEN: UMA VOZ DISSONANTE EM MEIO À MODERNIDADE INGLESA

PAULO ARMANDO CRISTELLI TEIXEIRA*

Resumo: O presente artigo visa discutir e problematizar as imagens contidas na obra *O senhor dos anéis*, do autor britânico John Ronald Reuel Tolkien, principalmente com relação às questões da modernidade e modernização na Inglaterra da primeira metade do século XX. Como fontes do artigo, são trabalhadas diversas cartas trocadas pelo autor, sua trilogia literária e algumas pinturas de guerra e cartazes produzidos durante o Segundo Conflito Mundial.

Palavras-chave: Modernidade; Representação; Tecnologia; História e Literatura.

Abstract: *Tolkien: A dissonant voice amidst the english modernity. The present article aims to discuss and question the images in the book The lord of the rings, from the British author John Ronald Reuel Tolkien, especially with regard to issues of modernity and modernization in England in the first half of the XX century. As sources of this research, we use the author's exchanged letters, the literary trilogy and some war paintings and posters produced during the Second World War.*

Key-words: *Modernity; Representation; Technology; History and Literature.*

* Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: <paulo.cristelli@gmail.com>.

História e literatura: um diálogo possível

A relação entre história e literatura sempre foi muito conturbada e acompanhada por um debate caloroso.¹ Hoje os historiadores frequentemente perguntam como a literatura pode contribuir na análise histórica, ou os historiadores devem tratar a literatura, para obterem uma visão mais alargada dos processos sociais. Estas não são perguntas simples, porém tentar respondê-las é, com certeza, o que mais nos faz avançar no pensar histórico.

A literatura, assim como diversas manifestações artísticas, serve de fonte para o historiador, na medida em que carrega em si os anseios, as projeções, as tensões e diversos outros elementos do imaginário da sociedade de um autor. Para o historiador Nicolau Sevcenko a literatura se constitui na forma mais exposta do discurso, sendo possível perceber nela as visões do que poderia vir a ser, uma sociedade outra, onde o vitorioso seria o perdedor.² Outro historiador nos mostra mais uma faceta da literatura como fonte para o estudo histórico, onde as obras, analisadas em conjunto com as tensões sociais da época, com as quais o autor encontrava-se envolvido, podem revelar uma construção imaginária onde a crítica

¹ Para uma discussão mais aprofundada sobre este ponto ver WHITE, Hayden. *Meta-História*. São Paulo: EDUSP, 2008 e LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

² SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

é possível e onde a investigação do sentido da obra e de suas motivações discursivas evidencia a estreita relação entre a construção literária e o fazer histórico.³

Na tentativa de se promover uma investigação acerca destas construções das construções presentes na literatura devemos procurar compreender suas formações. Ou seja, o historiador deve se voltar ao autor e suas concepções e criações depositadas na obra, bem como relacioná-la ao contexto social do autor, recriado a partir da experiência deste mesmo autor. Para se alcançar tais objetivos dispomos de uma diversidade de caminhos, que perpassam por diferentes teorias e filosofias da história. Neste artigo iremos traçar o caminho proposto pela história social e os estudos culturais, agregando contribuições e discussões de outras escolas na medida em que desta forma teremos condições de propor uma problemática mais abrangente da obra narrativa estudada.

A produção artística, seja ela qual for, é produto de uma relação social. Ou seja, devemos pensar que estes produtos são manifestações culturais provenientes da individuação do autor constituída socialmente.⁴ Este processo pode ser identificado por meio da investigação das relações sociais do autor, seus círculos de amigos,

³ Edgar de Decca, ao analisar o *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, trás a tona a vontade crítica do autor em relação à Primeira República e seus movimentos ditatoriais, que destruiu diversos processos de contestação, matando milhares de pessoas para instaurar sua ordem e legar seus líderes e participantes à imagem de loucos. DECCA, Edgar Salvadori de. *Pelas margens*. Campinas: Unicamp, 2000.

⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

as instituições com as quais ele filia-se, as aproximações com outros agentes sociais e os valores e conceitos produzidos e apropriados pelo autor enquanto agente social.

Voltando-nos agora para o processo de produção de uma obra literária, devemos atentar para dois pontos fundamentais. Primeiro, a articulação dos discursos realizada pelo autor na feitura do texto, ligado ao processo de individuação, no qual este compõe suas concepções de passado, presente e futuro, relendo-as e ressignificando-as por meio de seus valores.⁵ Ou seja, entender o autor como agente participante de seu tempo, escolhendo alguns elementos para sua narrativa (e, conseqüentemente, excluindo outros), que darão sentido à trama, para assim estabelecerem diversas mensagens no interior da obra. Estas mensagens se articulam com discursos fora do texto, na vida do autor, e é neste momento que ele estabelece sua participação no tempo. Identificar estes discursos e os posicionamentos do autor frente a eles, suas releituras e ressignificações, constitui um desafio para o historiador ao tratar com a literatura, uma vez que este trato se revela em um caminho tortuoso e repleto de armadilhas.

As articulações de discursos, presentes em uma obra literária, devem ser entendidas no âmbito das relações sociais, pois é através delas que a obra literária se compõe e ganha sentido. Ou seja, existe um duplo movimento aí que deve ser investigado. Ao mesmo tempo em que uma obra literária (ou qualquer obra artística) é composta enquanto construção

⁵ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

social, na relação do autor com seus familiares, amigos e redes sociais em geral, ela é fruto das concepções individuais desse mesmo autor, que, por mais que esteja inserido socialmente, é o único aglutinador destas práticas e discursos construídos socialmente na coletividade.

Muito embora para Raymond Williams e Michel Foucault os conceitos de sujeito e subjetividade sejam substancialmente diferentes, acreditamos que os conceitos desenvolvidos por estes autores possam ser utilizados de forma complementar. Para Williams, a subjetivação e o produto artístico são construídos socialmente e não podem ser descolados das relações sociais para serem compreendidos. Já para Foucault, o sujeito articula diversas formas de discursos, com os quais interage, concorda e se articula enquanto sujeito, para construir uma narrativa, mesmo que muitos elementos destes discursos articulados sejam contraditórios entre si ou explicitem uma contradição em relação ao tempo atual do autor. Logo, construir um aparato metodológico e investigativo com as duas referências é possível, desde que tenhamos em mente as limitações que cada uma impõe à outra, buscando entender esta articulação de discursos também como fruto da construção social e do processo de individuação. É na articulação de discursos e na busca de estabelecer suas filiações (dos discursos e do próprio autor) que este se constitui enquanto ser social. Porém, neste artigo escolhemos nos apropriarmos mais dos aparatos da História Social (de Williams), do que das formas investigativas propostas por Michel Foucault.

Segundo Roger Chartier, ao estudar o processo de produção literária, atenta para novas formas de pensar o livro e a literatura, o “processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo com diversos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro.”⁶ Partindo desta participação de diversos atores, devemos pensar, além das concepções e articulações do autor, as pressões exercidas pelo editor (seja para apressar a publicação da obra ou para inferir mudanças na estrutura narrativa), a participação e discussão de colegas ou familiares no processo, as revisões realizadas pelo autor, e até mesmo os projetos de arte-finalização da obra (que devem estar de acordo com a proposta da obra). Embora estas esferas sozinhas não sejam determinantes no processo, acreditamos que devam ser levadas em consideração como integrantes deste mesmo processo de construção da obra e na constituição do público leitor. Algumas destas esferas podem ser recuperadas por meio de documentos particulares do autor ou mesmo da editora, que contenham estes rastros da participação de outros agentes.

A literatura de Tolkien como fonte

No presente artigo escolhemos introduzir as possibilidades de problematizar os discursos, tensões e re-significações presentes na literatura *O senhor dos anéis* (“OSDA”) do britânico John Ronald Reuel Tolkien, que é conhecido internacionalmente por J. R.

⁶ CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar*. São Paulo: UNESP, 2007, p. 13.

R. Tolkien. Para podermos realizar cruzamentos desta obra literária com o contexto histórico, compreendemos que a história vivida pelo autor durante a escrita da obra se faz importante, pois esta foi iniciada antes da Segunda Guerra Mundial (final de 1937), finalizada após o final da guerra (1950) e lançada somente em 1954 (Volume I – *A sociedade do anel* e Volume II – *As duas torres*) e 1955 (Volume III – *O retorno do rei*).⁷

A narrativa da obra *O senhor dos anéis* foi originalmente pensada como uma sequencia para seu livro anterior, *O Hobbit*, publicado em 1937, mas conforme a escrita foi se desenvolvendo ele se tornou uma obra à parte, muito maior que seu antecessor, segundo o próprio autor. A intenção do autor era de publicá-lo em um único volume, mas, após as negociações falharem com duas editoras, ele aceitou dividir a obra em três volumes. A trama tem início com o personagem Gandalf e os hobbits, Frodo, Sam, Merry e Pippin, em sua terra natal, o Condado.⁸ Neste momento Gandalf explica a Frodo que o anel mágico que ele possui é na verdade o Um Anel, disputado por diversas raças, causador de enormes guerras e forjado por

⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings Trilogy – The fellowship of the ring; The two towers; The return of the king*. Londres: Harper Tolkien, 2001; _____. *O senhor dos anéis. A sociedade do anel*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 1; _____. *O senhor dos anéis. As duas torres*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 2 e _____. *O senhor dos anéis. O retorno do rei*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 3.

⁸ Hobbits é uma raça de pequenos homens, com estatura média de 1,20m., pés grandes e peludos, obstinados e puros de qualquer mal ou forma de corrupção. Eles residem no condado, grande área verde, com pequenas casas espalhadas. Ao longo da narrativa, por diversas vezes, estes personagens se recordam do condado com nostalgia.

Sauron, Senhor do Mal. Este ser está de volta à Terra-Média e quer o Um Anel para concretizar sua dominação do mundo. Diversas raças se juntam a estes personagens (Elfos, Anões e Humanos) para lutar contra Sauron, mas a única forma de derrotá-lo é destruir o Anel, e esta tarefa só pode tomar corpo nas terras de Sauron, pois foi lá que ele foi feito. Logo, a narrativa se divide, e Frodo e Sam vão às terras de Mordor para destruir o Anel, enquanto os outros personagens tentam impedir o avanço das tropas de Orc's e outras raças comandadas por Sauron. Ao final da narrativa os dois pequenos hobbits conseguem destruir o Um Anel, no último momento, e salvar a vida de seus amigos que estavam prestes a sucumbir pelas espadas dos Orc's, e assim libertar a Terra-Média da tirania de Sauron.

Toda a trama da obra se realiza em um tempo mítico, que, aparentemente, retira a narrativa do eixo do tempo, mas, na verdade, a leva a um tempo paralelo, resgatando e fundindo diversas mitologias nórdicas, comuns a uma grande parcela da população do norte da Europa, que carrega essa herança cultural, essa “tradição” – entendida aqui como seleção de elementos do passado com importância e relevância para o presente, realizada por instituições que compõem o quadro hegemônico.⁹ É importante atentar que, segundo o próprio autor, uma de suas intenções era realizar a articulação de mitos nórdicos e ingleses em uma só narrativa, e que o OSDA e a Terra-Média não eram alegorias da Europa e de sua história atual, mas, sim, espaços

⁹ WILLIAMS, op. cit., 1979.

onde eram alocados os diversos mitos reelaborados, conjuntamente com as línguas criadas pelo autor, como o élfico.¹⁰ Mas, ao mesmo tempo, em suas cartas, o autor localiza a história de sua principal narrativa em período aproximado de 6.000 mil anos atrás em outro momento, respondendo a carta do leitor Richard Jeffery, Tolkien diz: “Thank you very much for your letter [...]. It came while i was away, in Gondor (SC. Venice).”¹¹

Antes de nos atermos mais especificamente a estas concepções da obra e à relação autor/narrativa, devemos problematizar a caracterização que um dos críticos mais importantes da literatura inglesa produziu sobre a obra de Tolkien. Raymond Williams localiza OSDA dentro de um movimento literário com forte presença em meados do século XIX, tendo Edward Thomas como expoente e conhecido principalmente como “regionalismo”. Nessa corrente, a visão do campo, do cotidiano camponês e do próprio campesinato se tornam naturais, ou seja, sem conflitos, sem tensões, e em diversos momentos são permeadas por elementos fantásticos. Para o autor, esta forma de literatura se apoia nas narrativas folclóricas e na antropologia literária para

¹⁰ WHITE, Michael. *Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

¹¹ CARPENTER, Humphrey. *Letters of J. R. R. Tolkien*. Londres: Houghton Mifflin, 2000, p. 223. “Muito obrigado pela sua carta [...]. Ela veio quando eu estava fora, em Gondor (na realidade, Viena).” Tradução nossa. A região de Gondor é um reino dos homens na Terra-Média.

criar um campo que é parte de um passado não localizado no tempo nem no espaço. Desta forma, se prolongando até meados do século XX com a literatura mítica de Tolkien.¹²

Alguns elementos localizados por Raymond Williams nesse movimento literário estão de fato presentes na obra de Tolkien, como, por exemplo, a valorização dos dialetos diversos do campo inglês, que pode ser relacionada com o fato de o autor ter criado uma diversidade de línguas próprias para raças míticas e dialetos locais para a língua geral da Terra-Média, o Westron. Mas, ao mesmo tempo, Tolkien (professor de filologia e língua inglesa em Oxford) se remetia a línguas antigas do norte da Europa, resgatadas, principalmente, do poema *Beowulf*.¹³ Os elementos fantásticos e míticos também estão presentes na literatura do campo do século XIX e até mesmo a negação da industrialização – em prol de um modo de vida “mais natural” – fazia parte dessa escola literária. Todas essas relações podem ser feitas, porém, acreditamos que elas talvez acabem por limitar o entendimento da obra (se for vista somente como uma literatura rural em tempos modernos), enquanto reveladora de um contexto.

¹² WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 346-347.

¹³ Tolkien publica em 1937 o estudo de crítica literária *Beowulf: the monsters and the critics*, utilizando algumas palavras do vocabulário presente no poema e utilizou-se também dos idiomas grego, latim, finlandês e galês para construir as línguas élficas.

Realizando uma análise mais aprofundada de OSDA, veremos que ela não se limita ao campo. Muitas ações da narrativa se passam em cidades, que remetem a formações medievais e são construídas somente pelos homens, muito embora Tolkien situe a raça dos hobbits como antecedente dos ingleses e diga que foi construída à imagem do camponês inglês, esta, obviamente, idealizada por ele. Por fim, a narrativa definitivamente não é isenta de conflitos e tensões sociais, pois toda a trama gira exatamente em torno de uma guerra contra um ser maligno e seus seguidores que tentam dominar a Terra-Média e subjugar todos os seus povos. Além dessa tensão interna, existe uma tensão que extrapola a obra e se realiza precisamente na relação entre ficção e realidade, entre o mundo ideal de Tolkien e o mundo real no qual ele é obrigado a viver.

Mesmo não compactuando *ipsis litteris* com a definição da literatura de Tolkien feita por Raymond Williams, compreendemos que o autor de OSDA emergiu da linha de literatura por ele mencionada, mas ressignificando-a do início ao fim. Logo, o aparato teórico disponibilizado por Williams para a análise das construções do imaginário inglês foi extremamente caro a este trabalho. O conceito de construção social da obra, aplicado a este contexto, nos esclarece sobre as visões de mundo do autor, as maneiras de representar as relações e suas reações às mudanças sofridas. A partir daí, podemos compreender que, ao mesmo tempo em que o campo era representado de forma fantástica e natural por Edward Thomas, existia um

público consumidor e reproduzidor dessa imagem nas cidades. Tolkien surge dentro dessa estrutura, que é por ele mudada. Introduzindo outros elementos na forma de narrativa da escola “regionalista”, ele produz algo novo. Obviamente, muitos elementos da antiga forma estão presentes na obra, como antes observado, mas não podemos entendê-la somente neste âmbito, caso contrário, serão perdidas esferas importantes de significação para a análise.

O problema da tecnologia

Agora, vamos abrir espaço para explicar o título deste artigo, e, ao mesmo tempo, evidenciar as problemáticas propostas e a sequência de seu desenrolar no texto. Na leitura das cartas do autor, alguns elementos são muito perceptíveis, ou pela força e intensidade com que aparecem, ou pela frequência com que são citadas. Um dos elementos mais presentes nas cartas do período estudado é uma representação da tecnologia, criada por Tolkien e chamada simplesmente de máquina ou maquinário, sempre sendo mencionada como forma de crítica social e cultural, atrelada ao paradoxo “razão utilizada para fins irracionais”. Para os conhecedores da obra, não existe nenhuma novidade no posicionamento antitecnológico de Tolkien. O que estamos propondo, na verdade, é que seja lançado um olhar mais atento e problematizado a este posicionamento, que revela uma porta de entrada a diversas tensões sociais da época. Uma das principais tecnologias com a qual Tolkien entra em tensão é a tecnologia de guerra, que

era apresentada em diversos canais de comunicação – , por exemplo, pela propaganda do Estado britânico – de forma enaltecida, iluminada e quase salvadora, como poderemos perceber em cartazes de propaganda e pinturas de guerra (ambos os tipos de peças produzidos sob as orientações do Ministério da Informação de Churchill).

Estamos

[...] tentando conquistar Sauron com o Anel. E seremos bem-sucedidos (ao que parece). Contudo, a punição, como você sabe, é criar novos Saurons e lentamente transformar Homens e Elfos em Orcs.¹⁴

E, também, o

[...] desespero de todo maquinário, [...] ao contrário da arte, que se contenta em criar um novo mundo secundário na mente, tenta tornar real o desejo e, desse modo, criar poder neste Mundo; e isso não pode ser realizado com satisfação real alguma. [...] E além da incapacidade fundamental de uma criatura, a Queda é acrescentada, o que faz com que nossos aparelhos não apenas falhem em seu desejo, mas se tornem um mal novo e horrível.¹⁵

Estes excertos retirados de cartas trocadas entre Tolkien e seu filho, Christopher, que estava alocado nas tropas da RAF na África do Sul, nos revelam um mosaico de críticas à tecnologia, que frequentemente são relacionadas aos elementos de seu livro. Sauron, na obra, é o próprio “senhor dos anéis”; é ele quem motiva e planeja a guerra para dominar a Terra-Média, mas, para obter sucesso, ele precisa do Um Anel, que o eleva ao seu poder máximo

¹⁴ CARPENTER, op. cit., 2000, p. 80.

¹⁵ CARPENTER, op. cit., 2000, p. 88.

e representa o auge da cobiça e da tentação exercidas pelo poder. Para Tolkien, a máquina é nossa versão mais moderna da magia, que representa uma tentação em si e faz com que homens realizem barbaridades para conseguir dominá-la. A tecnologia, ou máquina, é combatida veementemente por Tolkien em suas cartas e em sua postura de vida, de modo que nos questionamos contra quais representações, discursos ou políticas ele está combatendo, qual a tensão presente em seu cotidiano naquele momento da Inglaterra. Esta postura crítica com relação à tecnologia não é exclusividade de nosso autor, mas está intimamente relacionada com um movimento gestado na Europa Ocidental naquele tempo. É possível perceber diversos intelectuais na Europa e nos EUA assumindo posicionamentos semelhantes (como Walter Benjamin, Lewis Mumford, Theodor Adorno e Aldous Huxley). Logo, Tolkien não está sozinho e sua voz não é única, ou seja, existe um movimento ao qual ele se uniu, muito embora não tivesse conhecido nenhum desses autores em sua vida.

Por meio de informações fornecidas pelo próprio Tolkien, e por seu contexto, é que explicamos a primeira parte do título: “tecnologia”. O ódio de nosso autor pelas máquinas não é de graça, provindo obviamente de um contexto, ou seja, de algum evento ocorrido no tempo e na vida de Tolkien, tendo a máquina como protagonista. O ódio do autor pelas máquinas nos fez perceber o espaço ocupado pela máquina no processo que se convencionou chamar de “modernização”, atrelada, claro, às políticas da modernidade. Perceber essa

dinâmica abriu uma investigação que nos revelou um processo histórico importante, desenrolado na primeira metade do século XIX na Inglaterra e paralelamente em diversas regiões do mundo. A máquina não é só a máquina, nem nas cartas de Tolkien, nem sua obra, ou em seu contexto, elas são, ao mesmo tempo, a representação e a concretização de um processo de mudança social, cultural e política, e é dessa forma que pretendemos analisar a obra de Tolkien: como uma crítica a tais mudanças, seus impactos e intenções.

A tecnologia não aparece de forma explícita na obra – já informamos que OSDA é ambientada em um mundo mítico, pré-capitalista, ou seja, não é possível pensar em tecnologias avançadas existindo em um mundo assim. Mas ela está lá enquanto representação. Representação de todo o processo de mudança mencionado. Essas mudanças são fundamentais para compreender nosso mundo atual. Walter Benjamin, ao analisar as impressões de Charles Baudelaire sobre as mudanças arquitetônicas, culturais e sociais promovidas pela modernidade a partir da segunda metade do século XIX, evidencia um forte indício da modernidade: ela seduz ao mesmo tempo em que cria dinâmicas negativas.¹⁶ As novas questões do trabalho mecanizado, as mudanças econômicas e políticas e a docilização promovida pela indústria cultural são partes fundamentais a das dinâmicas

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2005, v. 3.

negativas da modernidade, que são criticadas por Benjamin, sem nunca esquecer que a modernidade cria formas de “convencimento” para aprovar as inovações do capitalismo que a implicam e incluem.

Para Adorno e Max Horkheimer, a indústria cultural subverte a razão iluminista para as massas, criando moldes de produtos, que trazem a cultura para o âmbito do consumo e a retiram da esfera crítica, que é sua vocação, segundo os autores.¹⁷ Nos novos produtos culturais (principalmente o cinema americano), a identificação com os personagens (de filmes e livros) e com os produtores dessa cultura (atores, cantores, etc.) é fundamental para docilizar as massas. O operário explorado se identifica com o personagem elitista do filme sem nenhum conflito. E encaixa esse sujeito como único, pois corporifica sua experiência de vida. Mas, ao massificar este caráter da obra, cria uma falsa identidade ente sociedade e sujeito.

Na tentativa de nos aproximarmos destas tensões e representações sociais da guerra e da tecnologia na Inglaterra, buscamos cartazes de propaganda utilizados pelo governo Churchill, localizados no Imperial War Museum (Museu Imperial da Guerra em Londres). Esta escolha se deu por conta de algumas indicações críticas que o próprio Tolkien fez em suas cartas. Ao categorizar a propaganda de seu período atual como mentirosa, ele nos chama a atenção para um ponto sensível, um ponto de tensão. Além de entendermos que os cartazes possuíam uma valorização considerável no início do século

¹⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

XX, tanto por parte dos governos quanto pela população em geral, conforme nos apontam Sevcenko e Sontag, em suas cartas, Tolkien entra em conflito direto com a propaganda de Estado e suas representações da tecnologia, e muitas vezes estabelecendo críticas ferozes ao próprio Churchill (chamado em algumas passagens de cafajeste, vulgar e ignorante). Logo, não poderíamos excluir esta tensão para compreender as intenções do autor na escrita da narrativa.

A utilização destes cartazes como fonte se deve ao fato de este ser o veículo de propaganda mais utilizado na Europa e nos EUA durante a época da Segunda Guerra Mundial e que dominou os investimentos de marketing até a década de 70. Os cartazes traziam diversas mensagens à população e sempre vinculadas com imagens de forte apelo. Portanto, estes cartazes traziam os discursos veiculados pelo Estado, as ideias que deveriam ser “compradas” pelos cidadãos britânicos, e que estavam em toda parte, pois, eram colocados em locais públicos por onde circulava a maioria dos cidadãos. Para compreendermos a importância do cartaz e da propaganda de guerra na Inglaterra da Segunda Guerra Mundial recorreremos ao estudo do sociólogo Abraham Moles.¹⁸

Para o autor, a importância crescente do cartaz na primeira metade do século XX é fundamental para se entender a nova dinâmica da comunicação moderna. O cartaz pode ser visto como a

¹⁸ MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

primeira manifestação de mídia em espaço público, e que fala para o todo da sociedade de forma a valorizar o individual, tornando-o parte deste todo.

O cartaz publicitário, entre 1920 e 1950, já é visto como uma grande maneira de seduzir a população ao consumo, seja ele material ou ao discurso político. Segundo Moles, um dos cartazes que teve maior popularidade foi o de alistamento, que se disseminou na Primeira Guerra Mundial por toda a Europa. Utilizando os elementos de análise propostos por Moles podemos perceber que se apropriavam de diversos elementos míticos para incentivar o alistamento da população civil, pois, esta era a primeira vez que a guerra chegava à sociedade civil como um todo.¹⁹

Com base em pesquisas realizadas por Moles nas grandes cidades europeias nos anos 50, descobriu-se que um cidadão europeu comum pode ver de 02 a 07 cartazes de propaganda por dia, dependendo da região em que circula na cidade, e que quase 70% da população das cidades grandes prestam a atenção nestes cartazes por até um minuto. Além disso, aproximadamente 50% da população gosta ou não se incomoda com os cartazes de propaganda espalhados pelas cidades.

¹⁹ Hobsbawm afirma que a Guerra Total é um conceito que nasce com a Primeira Guerra Mundial, onde toda a sociedade se envolve na guerra, seja na produção bélica, seja na linha de frente de combate. E ela inaugura uma era onde as baixas militares são altíssimas, evidenciando a importância das campanhas de alistamento e a utilização dos cartazes para convencer a população a participar da guerra. HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O cartaz conta ainda com uma peculiaridade importante em relação a outros tipos de mídia presentes na época. Ele é estático, não se movimenta, não é animado, por isso exige do leitor um momento de não movimento também, para que este possa entender qual a mensagem do cartaz. E esta mensagem já é pensada para atuar no psicológico do leitor, causando diversos efeitos sentimentais. Logo o grande objetivo do cartaz não é puramente vender algo, mas sim seduzir e emocionar o receptor.

Durante a maior parte do estudo, Abraham Moles trata do cartaz publicitário, mas consideramos este estudo extremamente válido para esta pesquisa, pois, o próprio autor pontua no início da obra que o cartaz publicitário e o cartaz político (ou produzido pelo Estado) utilizam os mesmos recursos e atuam da mesma forma no receptor, pois estão sedimentados pela mesma base, que é a ideia de que a sociedade é um grande mercado a ser conquistado.

Podemos perceber que o cartaz tem uma função específica: fazer com que a população compre. No caso desta pesquisa, pensamos que a intenção por trás destes cartazes de cunho político é convencer a sociedade de uma ideia, fazê-los comprar a ideia da Guerra. O discurso de que todos devem participar da guerra, sem exceção. E, como poderemos perceber mais a frente, diversos elementos desta política de convencimento estão presentes na obra *O senhor dos anéis*. Como, por exemplo, a participação da mulher na guerra, diversos cartazes incentivam e, de certa forma, pressionam

esta participação (seja ela no apoio aos conflitos na RAF, nos serviços voluntários na cidade ou mesmo cuidando e alimentando bem suas crianças).

Na narrativa, Tolkien insere duas mulheres que participam de formas diferentes na guerra, uma no apoio e longe da guerra de fato (Arwen) e outra diretamente no conflito (Éowyn). Para Susan Sontag, a fotografia e o cartaz têm em comum o fato de ambos serem imagens estáticas, mas que induzem ao dinamismo. Criam movimento no receptor, de ideias e de sentimentos, e este movimento é previamente pensado, testado e construído.²⁰

Os cartazes ainda estão inseridos em outro processo de extrema importância, o domínio da cidade pela escrita. Neste ponto Walter Benjamin é essencial, ao analisar a presença dominante da escrita nas cidades européias a partir de 1930.²¹ Esta escrita é utilizada como propaganda no contexto de Tolkien, e, utilizando os instrumentos de análise de Moles, podemos identificar, dentre as temáticas predominantes nestas peças publicitárias, uma preocupação em especial: a representação da tecnologia britânica de guerra.

Para nós interessa muito esta série, pois ela é foco das críticas do autor e é com ela que Tolkien irá se relacionar, de forma conflituosa, durante grande parte de sua vida, tornando seu comportamento antitecnológico e sua luta para a extinção das máquinas um eixo de sua obra.

²⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

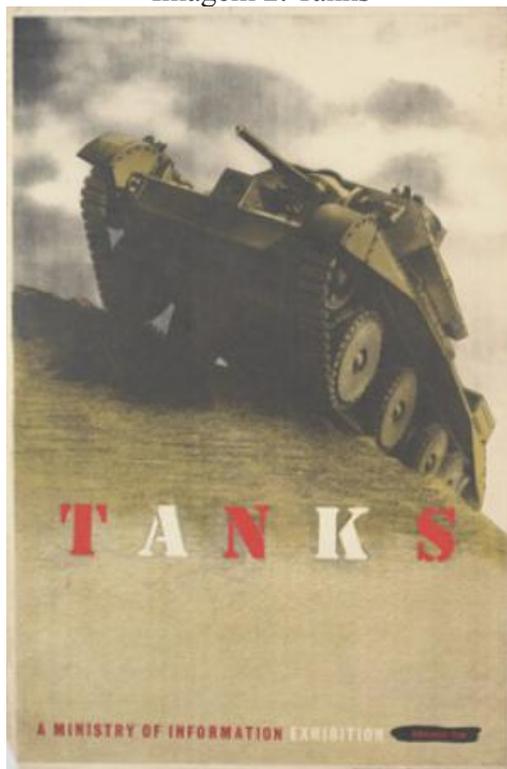
²¹ BENJAMIN, op. cit., 2005.

Imagem 1. Britain shall not burn



Fonte: Britain shall not burn, 1940.

Imagem 2. Tanks



Fonte: Tanks: a Ministry of Information exhibition, 1941.

Os cartazes anteriores, *Britain shall not burn* e *Tanks: a Ministry of Information exhibition*, são exemplos da representação e da significação da tecnologia empregada pelo Ministério da Informação durante a Segunda Guerra Mundial.²² No primeiro a máquina é personalizada,

²² “A Grã-Bretanha não deve queimar” e “Tanques: uma exposição do Ministério da Informação”.

recebe rosto, braços e uma feição demoníaca, com uma suástica no peito, como se a tecnologia nazista fosse perversa *per se*. Esta aproximação da máquina aos seres humanos é um processo complexo e que a torna parte integrante dos combates e das questões humanas. O segundo cartaz já trás a propaganda de uma exposição de tanques das Forças Armadas Britânicas, organizada pelo Ministério da Informação.

Estas exposições tinham um duplo apelo. Primeiro, evocar a tecnologia como elemento de avanço do Estado e da vitória aliada e, segundo, convocar os cidadãos a realizarem doações para a construção de mais máquinas, logo, para isso a aproximação dos cidadãos com estas peças devia ser um projeto que alcançasse o sucesso. É contra este projeto que nosso autor, Tolkien, estabelece uma de suas lutas.

Além dos cartazes, outro elemento perfazia a propaganda do Estado Britânico, os chamados Pintores de Guerra.²³ No ano de 1940, Churchill criou o War Artist's Advisory Committee's – WAAC (Comitê Orientador de Artistas de Guerra), no qual diversos pintores foram recrutados e enviados para as frentes onde a Inglaterra lutava para retratar suas vitórias, seus personagens e a tecnologia utilizada. Houve ainda um grupo menor que ficou em Londres para registrar a cidade em seu cotidiano de guerra e sob bombardeios. Estas pinturas eram expostas em Londres, e depois por toda a Inglaterra com o intuito de aproximar os cidadãos britânicos da guerra

²³ FOSS, Brian. *War Paint: art, war, state and identity in Britain, 1939-45*. Londres: Yale University Press, 2007.

que acontecia a distâncias, mas, também, claramente servia a interesses do governo de promover a guerra e a tecnologia como trunfos ingleses e, desta forma, evocar a nacionalidade.

Analisando tais pinturas, podemos perceber que quando estas retratam as máquinas de guerra é possível identificar padrões na forma de apresentar seus elementos. Quando a tecnologia inglesa aparece nas pinturas ela é o centro, o personagem principal daquela retratação, e os quadros são sempre claros, envolvendo a tecnologia em uma espécie de aura (como no quadro de Charles Ernest Cundall – *Stirling bomber aircraft: take-off at sunset* – próxima imagem). Esta forma específica de representar a tecnologia de guerra britânica estava presente em diversas pinturas de artistas diferentes neste período. Da mesma forma que a tecnologia nazista, quando retratada em ataques a Londres ou batalhas na África, vinha sempre acompanhada de muita névoa ou uma densa escuridão.

Imagem 3. Stirling bomber aircraft



Fonte: CUNDALL, 1942.

O autor Frederic Jameson resgata muito bem a participação da tecnologia e da máquina na modernidade.²⁴ Ela representa os progressos trazidos pela modernidade, ou é tida como representação deles, construindo a imagem da superação constante. O autor nos lembra de que toda tecnologia é feita para ser superada, o que acaba por movimentar o mercado e, ao mesmo tempo, dá o caráter de progresso, de constante mudança, uma das principais características da modernidade desde os tempos de Baudelaire. Logo, percebemos que a crítica de Tolkien à máquina não é casual ou descolada de seu contexto.

²⁴ JAMENSON, Frederic. *Modernidade singular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Sendo uma postura individual, ela nos revela, entretanto, um processo histórico que atinge a milhões de pessoas por todo o mundo.

Agora, pensemos a literatura de Tolkien como resposta, ou em relação a todas estas questões, que se amarram no contexto do autor, levantado por nós neste panorama. Em *O senhor dos anéis*, Tolkien constrói uma narrativa onde a magia é algo quase demonizado, utilizado somente pelo lado do mal (de forma totalmente inconsequente), enquanto o lado do bem só utiliza suas armas e, principalmente, suas virtudes para combater. Pensando que a magia representa o poder de sedução exercido pela tecnologia no mundo moderno, percebemos qual o referencial de crítica trabalhado por Tolkien.

Portanto, podemos perceber que esta obra ficcional tem elementos que merecem uma análise mais detalhada, pois revelam uma dinâmica social específica da Segunda Guerra Mundial na Inglaterra. Na tentativa de evidenciar que a narrativa de Tolkien encontra-se no seio desta tensão, não como mero resultado dela, mas sim como resposta e como elemento participativo deste momento de transformação cultural e social pelo qual passava a Inglaterra. E, o mais importante, todo este cenário novo nos foi atingível por meio da leitura crítica da obra de Tolkien, dita por muitos anos, e autores, como simples produto da indústria cultural, ou seja, uma obra sem possibilidade crítica, vazia, puro entretenimento.²⁵

²⁵ No lançamento da obra *O senhor dos anéis*, críticos literários, como Edmund Wilson e Richard Jenkyns, publicaram resenhas negativas em jornais britânicos, rebaixando o livro para as mais ínfimas categorias. Para uma visão geral sobre as críticas acerca da obra de Tolkien, consultar WEINREICH, Frank; HONEGGER, Thomas. *Tolkien and modernity*. Londres: Walking Tree Publishers, vols. I e II e KYRMSE, Ronaldo. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Considerações finais

A realidade se torna mais real quando vista de fora. “Nascemos em uma era sombria fora do tempo devido (para nós). Porém, há este consolo: de outro modo não saberíamos, ou muito amaríamos o que amamos. Imagino que o peixe fora d’água é o único peixe a ter uma noção da água.”²⁶ Esta concepção, criada por Tolkien em uma de suas cartas, completa diversos entendimentos de sua narrativa. Mas, ao mesmo tempo, ela é uma ideia não atingível integralmente, pois não temos como nos transportar inteiramente para um mundo não real e ver o mundo real a partir de lá – a única parte de nós que tem esse poder é a mente. Logo, é ela que deve ser transportada para que este circuito seja feito.

Gostaríamos de evidenciar com este artigo que a obra de Tolkien é recheada de representações, e é detentora de críticas e construções representacionais dos processos de modernidade e modernização pelos quais o autor passou em sua vida. Por muitos anos, esta obra foi classificada como literatura juvenil, literatura de massa ou simples entretenimento. Aqui, porém, fica claro que é possível uma nova leitura desta narrativa pelo historiador, despindo-a dos rótulos que a categorizaram, uma vez que estes retiram da obra a possibilidade crítica, claramente presente na narrativa. Este exercício, de ver além dos rótulos de mercado, ou mesmo acadêmicos, é a contribuição maior do presente artigo.

²⁶ CARPENTER, op. cit., 2000, p. 67.

Trabalhamos, neste artigo, com a posição de que Tolkien é um autor moderno e sua obra revela um cenário de problemas encarados pelo autor como mudanças políticas, econômicas e sociais que afetam diretamente a constituição do ser humano. Ao construir uma representação destes problemas, e de como lutar contra eles, o autor quer levar nossa mente a um terreno não real, para assim vermos a gravidades dos fatos do real.

Porém, nem tudo pode ser levado como crítica na literatura de Tolkien, pois, afinal, ele é um autor moderno, e seria muito estranho se fosse totalmente coeso e coerente sempre. Muito embora Tolkien crie uma estrutura de representações em sua literatura que critica a guerra tecnológica, a nova organização da sociedade tecnológica e a propaganda da máquina de guerra, ele não se mostra totalmente contra a guerra em si. Mas o importante aqui é nos concentrarmos sobre uma premissa fundante: não devemos nunca trabalhar com uma fórmula pronta onde uma obra dita de literatura de massa ou parte integrante da indústria cultural não pode carregar crítica. Ou seja, devemos ter a mente aberta para perceber que toda obra artística, sem exceção, se desenvolve e trabalha com elementos de seu tempo e pode carregar uma crítica a ele, revelando dinâmicas novas ou suprimidas para o historiador.

É interessante notar que as construções de Tolkien estão em comunicação direta com uma série de outros autores da época, que estão procurando formas de compreender, criticar e pré-ver os impactos da

tecnologia moderna na sociedade contemporânea.²⁷ Porém, em nenhum momento conseguimos identificar uma relação de nosso autor com estes outros autores, nem mesmo uma citação, o que torna o problema mais complexo. Apesar de conseguirmos identificar uma aproximação, não podemos afirmá-la de forma contundente, pois não temos elementos suficientes para isso. Mas o que nos garante também que Tolkien não leu obras como as de Huxley ou Orwell e não se identificou com elas? Existe a possibilidade de ele as ter lido, sem tê-las comentado por carta com ninguém. Enfim, este pequeno mistério permanecerá sem solução. A não ser que tomemos o caminho mais curto, mais simples, porém não tão real, de dizer que, se não há registro destas leituras, então elas não foram feitas.

Outro ponto muito sensível, que acreditamos adentrar com a problemática proposta no artigo, é com relação à utilização de fontes visuais pelo historiador. Para Ulpiano Bezerra de Meneses, as fontes visuais devem ser encaradas como detentoras de práticas e discursos que constituem uma experiência visual, ou seja, entendidas somente na relação complexa entre produção/circulação/recepção ou apropriação, tudo isso para poder se pensar na imagem como experiência que permeia toda a vida social, que é utilizada, sendo atribuídos a elas novos sentidos. O trabalho com imagens, portanto, não é tarefa simples e engloba uma série de entendimentos, conceitos e outras fontes

²⁷ Dentre eles, podemos citar: ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. São Paulo: Ediouro, 2004; BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1999, v. 2; _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2005, v. 3; ELLUL, Jacques. *The technological society*. Nova York: Vintage Books, 1967 e HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2001.

que devem se relacionar. Mas sua importância e valor estão no fato de fazerem eclodir uma nova dinâmica social de transformação, tensão e mudança, antes não percebida pelos cientistas sociais. Esta metodologia proposta, segundo o próprio autor, ainda não é prática corrente e as próprias fontes visuais ainda são pouco problematizadas, abrindo um novo mundo de discussões e possibilidades de leitura.²⁸

Por fim, gostaríamos de chamar a atenção para uma breve discussão acerca do debate da tecnologia e da modernidade. Como vimos, o grande avanço na interpretação da obra de Tolkien é perceber a presença da crítica à máquina. Não se trata de uma crítica puramente ou diretamente à máquina, mas, sim, ao que ela representa enquanto manifestação mais evidente e poderosa da modernidade daquele momento específico e das políticas de modernização. O que procuramos evidenciar neste artigo, além da já citada contribuição das obras literárias e artísticas para os estudos sociais, é que o estudo sobre as relações, interpretações e os efeitos da tecnologia na sociedade e na cultura do século XX ainda é pouco explorada.

Quando adentramos neste debate, percebemos que, na maioria das vezes, a tecnologia ou a máquina é estudada de forma isolada, sem que se atente para seu processo produtivo, para as dinâmicas sociais, políticas e econômicas envolvidas ou para o que a tecnologia representa na sociedade. Diversas formas de

²⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

representação, diversos discursos e muitos elementos de propaganda são incorporados na máquina, criando a tão trabalhada tentação, elemento fortíssimo para Tolkien.

Estes efeitos ainda são compreendidos e interpretados de forma superficial, face ao grande número de avanços tecnológicos vistos e aos poucos estudos que buscam um entendimento mais profundo da relação homem e máquina, ou sociedade e tecnologia. Raymond Williams chama nossa atenção para a forma como encaramos a tecnologia e seus avanços (que são vistos ou percebidos pela maioria das pessoas quando um produto novo é lançado no mercado).²⁹ A análise da tecnologia, de suas representações, de seus efeitos, usos e relações ainda são incipientes, pois o histórico das formas de investigação desta foi ditado pelo determinismo tecnológico e por uma particular forma de entender a tecnologia somente em seu produto final.

Portanto, podemos concluir que o estudo sobre a tecnologia ainda tem longo caminho pela frente e esperamos ter conseguido contribuir com um pequeno passo no sentido de se estabelecer um debate mais profundo e completo sobre os complexos efeitos e dinâmicas que envolvem as máquinas e seus avanços no processo histórico da modernidade.

²⁹ WILLIAMS, Raymond. *Politics of modernism*. Londres: Verso Books UK, 2007.

Referências

Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. São Paulo: Ediouro, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2005, v. 3.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1999, v. 2.

_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2005, v. 3.

CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar*. São Paulo: UNESP, 2007.

DECCA, Edgar Salvadori de. *Pelas margens*. Campinas: Unicamp, 2000.

ELLUL, Jacques. *The technological society*. Nova York: Vintage Books, 1967.

FOSS, Brian. *War Paint: art, war, state and identity in Britain, 1939-45*. Londres: Yale University Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2001.

JAMENSON, Frederic. *Modernidade singular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KYRMSE, Ronaldo. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEINREICH, Frank; HONEGGER, Thomas. *Tolkien and modernity*. Londres: Walking Tree Publishers, vols. I e II.

WHITE, Hayden. *Meta-História*. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Michael. *Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Politics of modernism*. Londres: Verso Books UK, 2007.

Fontes

Britain shall not burn, 1940. Cartaz. Documento IWM PST 5238. In: Arquivo do Imperial War Museum, Londres.

CARPENTER, Humphrey. *Letters of J. R. R. Tolkien*. Londres: Houghton Mifflin, 2000.

CUNDALL, Charles Ernest. *Stirling bomber aircraft: take-off at sunset*. 1942. Pintura. Documento IWM ART LD 1849. In: Arquivo do Imperial War Museum, Londres.

Tanks: a Ministry of Information exhibition, 1941. Cartaz. Documento IWM PST 0199. In: Arquivo do Imperial War Museum, Londres.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings Trilogy – The fellowship of the ring; The two towers; The return of the king*. Londres: Harper Tolkien, 2001.

_____. *O senhor dos anéis. A sociedade do anel*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 1.

_____. *O senhor dos anéis. As duas torres*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 2.

_____. *O senhor dos anéis. O retorno do rei*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, v. 3.

Recebido em 18 de julho de 2012; aprovado em 27 de novembro de 2012.