

Renata Kabke Pinheiro

**ÉOWYN, A SENHORA DE ROHAN:  
UMA ANÁLISE LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DA PERSONAGEM DE  
TOLKIEN EM *O SENHOR DOS ANÉIS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Linguística Aplicada –  
Texto, Discurso e Relações Sociais

Orientadora:  
Profa. Dra. Susana Bornéo Funck  
Universidade Católica de Pelotas

Pelotas  
Fevereiro de 2007

P654e Pinheiro, Renata Kabke  
Éowyn, a Senhora de Rohan : uma análise lingüístico-  
discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis /  
Renata Kabke Pinheiro. – Pelotas : UCPEL, 2007.  
170 f.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas,  
Mestrado em Letras, Pelotas, BR-RS, 2007. Orientadora: Funck,  
Susana Bornéo.

1. Tolkien. 2. O Senhor dos Anéis. 3. Éowyn. 4. Gênero. 5.  
Discurso. I.Funck, Susana Bornéo, Alex. II. Título.

Para meus pais,  
que me levaram até o fantástico mundo dos  
livros, despertando minha paixão pelas Letras.

## AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas pela convivência com docentes cuja competência, dedicação e companheirismo durante o Curso levaram a meu crescimento profissional e pessoal.
- À CAPES, pelo auxílio para a realização do Curso de Mestrado.
- À Direção e colegas do You and Me Language Center, pelo apoio e condições para a realização do Curso de Mestrado e a escrita desta Dissertação.
- À professora orientadora e mestra, Dra. Susana Bornéo Funck, por despertar em mim a agora comum paixão pela Literatura e pelos Estudos Feministas, por me apresentar à dimensão crítica e às conseqüentes possibilidades de mudança social da Análise do Discurso e por todo profissionalismo, paciência e amizade durante a “jornada” de elaboração deste trabalho.
- A meus pais, familiares e amigos que estiveram a meu lado e me apoiaram nos “momentos de batalha”, por sua compreensão e carinho.
- A Luana, minha amiga e aluna, por me apresentar o mundo mágico de Tolkien e *O Senhor dos Anéis* e me contagiar com seu encantamento por eles: sem ela este trabalho não teria surgido.

“All you have to decide is what to do with  
the time that is given us.”

J.R.R. Tolkien (1892-1973)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: TOLKIEN, John R. R. *The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Company, 2001. p.50

## RESUMO

Este trabalho constitui uma análise lingüístico-discursiva da personagem Éowyn presente no romance *The Lord of The Rings* (1954-55), traduzido como *O Senhor dos Anéis*, do escritor sul-africano John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). O objetivo principal remete à investigação dos mitos relativos ao poder, ao papel e às representações da mulher que se fazem presentes no discurso referente à e atribuído à personagem dentro da obra. A fundamentação teórica busca sustentação na Análise Crítica do Discurso (ACD) de Norman Fairclough (2001), nos postulados de Mikhail Bakhtin (1992, 1993 e 1997) e no conceito de mito de Roland Barthes (1980). Dividido em três capítulos, após a parte teórica – onde também fazemos algumas considerações a respeito de gênero – apresentamos o autor, a obra e a personagem. A seguir, descrevemos a metodologia utilizada na análise e discutimos os dados encontrados relativos a: a) a representação feminina – em especial a caracterizada pelo epíteto “Senhora Branca de Rohan” e ligada ao mito da feminilidade; b) o poder da mulher, como pertencente/concedido a ela ou usurpado dela; c) o papel da mulher, com ênfase na dicotomia de gêneros e nos papéis tradicional e hegemonicamente ligados a eles. O estudo conclui que nossa hipótese de trabalho de que o discurso atribuído à e referente à personagem Éowyn, apesar de aparentemente configurar-se como uma ruptura quanto às questões de poder hegemônico nas relações de gênero, na verdade perpetua mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher encontra confirmação na materialidade lingüística do texto de J.R.R. Tolkien.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tolkien; O Senhor dos Anéis; Éowyn; gênero; discurso

## ABSTRACT

This work comprises a linguistic-discursive analysis of the character Eowyn in the novel *The Lord of The Rings* (1954-1955) by John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). The main objective addresses the investigation of the presence of myths about the power, the role and the depiction of women in the discourse about and attributed to that character within the book. The theoretical support which was used is based on the Critical Discourse Analysis (CDA) model of Norman Fairclough (2001), the postulates of Mikhail Bakhtin (1992, 1993 and 1997) and the concept of myth of Roland Barthes (1980). Divided into three chapters, after the theoretical part – where we also make some considerations about gender – we present the author, the book and the character. Next, we describe the methodology used for the analysis and discuss the data with reference to: a) the depiction of women – especially the one represented by the epithet “The White Lady of Rohan” and connected to the myth of femininity; b) the power of women, as belonging/granted to or taken from them; c) the role of women, with emphasis on the gender dichotomy and on the roles traditionally and hegemonically considered “male” or “female”. The study concludes that our research hypothesis – that, although the discourse attributed to and about Éowyn apparently seems to be a breakthrough so as to questions of hegemonic power in gender relations, it in fact perpetuates myths related to the power, the role and the depiction of women – finds its corroboration in the linguistic materiality of J.R.R. Tolkien’s text.

**KEY WORDS:** Tolkien; *The Lord of The Rings*; Éowyn, gender; discourse

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>15</b>
1.1 Considerações sobre gênero: um conceito em constante construção .....	15
1.2 Mitos: presenças de ontem, hoje e... sempre? .....	19
1.2.1 A imagem da mulher: o mito da feminilidade .....	21
1.2.2 Poder e papel da mulher: mitos de gênero .....	25
1.2.3 A mulher na literatura: o mito da heroína .....	31
1.3 Bakhtin: sobre o autor e o herói .....	41
1.4 Fairclough e a ACD .....	46
<b>2 O MUNDO A EXPLORAR: O AUTOR, A OBRA E A PERSONAGEM .....</b>	<b>51</b>
2.1 O autor: J.R.R. Tolkien .....	51
2.1.1 Uma vida em meio a mitos .....	51
2.1.2 A mitologia dos Anos 30-50 .....	57
2.2 A Obra: <i>O Senhor dos Anéis</i> .....	63
2.3 A personagem: Éowyn .....	68
<b>3 EM BUSCA DOS MITOS: ANÁLISE LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DE ÉOWYN. 74</b>	<b>74</b>
3.1 O caminho percorrido .....	74
3.2 As face(ta)s descobertas .....	76
3.2.1 Éowyn, Senhora Branca de Rohan: a representação feminina .....	91
3.2.2 Éowyn, a Rainha de Rohan: o poder da mulher .....	111
3.2.3 Éowyn / Dernhelm: o papel da mulher .....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>161</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>161</b>
<b>Anexo 2 .....</b>	<b>162</b>
<b>Anexo 3 – Figura 1 .....</b>	<b>163</b>
<b>Anexo 3 – Figura 2 .....</b>	<b>164</b>
<b>Anexo 3 – Figura 3 .....</b>	<b>165</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação objetiva uma análise lingüístico-discursiva da personagem Éowyn, presente no romance *The Lord of The Rings* (1954-55), traduzido como *O Senhor dos Anéis*, do escritor sul-africano John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973).

O interesse principal do trabalho centra-se na investigação da presença de mitos nas representações de gênero – em especial, a figura e o papel da mulher – e nas relações de poder hegemônico estabelecidas com base nelas e que se acham presentes no discurso em torno da personagem. Para tanto, levando-se em consideração que, como nos diz Fairclough (2001, p. 93), “a constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de idéias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais concretas”, que o romance, como define Bakhtin (1993, p. 73), é “um fenômeno pluriestilístico, plurilingüe e plurivocal” e que “cada palavra evoca um contexto ou contextos nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa [e] todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (BAKHTIN, 1993, p.100), este estudo busca refletir sobre as pistas encontradas na materialidade lingüística do texto de Tolkien verificando, no cruzamento da polifonia de vozes da obra, que mitos podem ser identificados e que discurso se sobressai.

Partindo de nossa hipótese de trabalho de que o discurso atribuído à e referente à personagem Éowyn, apesar de aparentemente configurar-se como uma ruptura quanto às questões de poder hegemônico nas relações de gênero, na verdade perpetua mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher, o objetivo principal deste trabalho é verificar quais os mitos que se fazem presentes no referido discurso, determinando se, sob essa aparência de ruptura, questões de poder hegemônico nas relações de gênero na verdade se confirmam e eternizam.

Especificamente, constituem objetivos deste trabalho buscar, através da análise lingüístico-discursiva:

- Verificar qual a imagem da mulher e os respectivos mitos apresentados através da descrição da personagem Éowyn e do discurso relativo a ela.
- Observar qual o papel da mulher e os mitos relativos a ela apresentados tanto pelo discurso atribuído à personagem Éowyn quanto pelo discurso referente a ela.

- Verificar como o discurso atribuído à e referente à personagem Éowyn configura-se em relação às questões de poder hegemônico nas relações de gênero.

### **Justificativa**

A Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001; PEDRO, 1997; WODAK, 2004) frequentemente trabalha com textos presentes em veículos de ampla circulação, tais como jornais e revistas, porém pouca atenção tem sido dada a um meio cuja permanência entre nós é muito mais duradoura e sua circulação, ainda que não tão rápida, muito maior: o livro. A obra *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, já vendeu mais de 150 milhões de cópias em todo o mundo, tendo sido escolhida – entre outras votações – o “Livro do Século”<sup>2</sup>. É o segundo livro mais vendido na Inglaterra (perdendo apenas para a Bíblia) e recebeu de autores como C.S. Lewis, W.H. Auden e Arthur C. Clarke manifestações calorosas de admiração. Um fenômeno literário indiscutível, a obra de J.R.R. Tolkien teve e tem um alcance não só inegável, mas também incrível, e um texto que atinge tal número de pessoas chamou nossa atenção, já que possibilita a perpetuação e a propagação de importantes posições ideológicas, entre elas as relativas às questões de gênero e à posição da mulher na sociedade.

As questões de gênero dentro da literatura já têm um histórico, através dos trabalhos de crítica feminista. No que se refere a *O Senhor dos Anéis*, uma das mais frequentes observações feitas a seu respeito é justamente a de que existem poucas personagens femininas nele – os heróis não encontram mulheres por onde passam (com raras exceções), famílias sobrevivem sem uma figura matriarcal e mesmo espécies inteiras (anões, ents, orcs) não apresentam qualquer menção de suas fêmeas na história. Não nos interessa discutir a razão de esse número ser tão pouco expressivo ou mesmo ausente, mas sim *como* as mulheres que se fazem presentes – uma delas em especial – aparecem na obra.

Cabe mencionar aqui um ponto secundário, mas que também contribuiu para aumentar nosso interesse: o fato de que seu autor, J.R.R. Tolkien, era um lingüista, especializado em Inglês Antigo e Médio, que chegou a *criar* um idioma como parte do mundo onde se desenvolve a narrativa. Nossa curiosidade sobre como um estudioso da palavra trabalharia o discurso, principalmente no que se refere ao feminino, suas representações e o papel da mulher, foi, sem dúvida, mais do que despertada: ela foi definitivamente aguçada.

---

<sup>2</sup> A pesquisa para saber quais os 100 maiores livros do século XX foi realizada em 1997, com 25.000 pessoas, nas mais de 200 livrarias da rede Waterstone no Reino Unido, República da Irlanda e Europa.

Na realidade, segundo López (2004, p.32-33), Tolkien era um filólogo no sentido etimológico do termo: era um *amante das palavras*. Para ele, a palavra caracteriza-se, antes de tudo, por ser representação concreta, efeito sonoro e percepção estética, ou seja, por aquilo que desperta os sentidos e os toma como veículos de contato com o humano. Tolkien acreditava também em uma revitalização da palavra na forma do próprio *dizer* e, sendo assim, ela tornava-se para ele *spell* (“fórmula de encantamento”), do gótico *spill* (“récita”, “conto”). Ele encarava a palavra como matéria, dado físico, *encantador*, que prende a nós, leitores(as), no canto ou no conto, na realização de seu universo ficcional, enfim.

López (2004, p.33) nos conta que foi a palavra enquanto concretização sonora que levou Tolkien a dedicar-se ao estudo do gaélico (*Welsh*) e que em uma de suas obras, *Tree and Leaf*, ele dá um exemplo muito interessante a respeito disso: a locução *cellar door*, com suas vogais abertas, a líquida /l/, dando fluidez ao som e, especialmente, alongando o /o/ e atribuindo-lhe um prolongamento gutural, como se fosse um eco de reminiscências de profundidades ancestrais. Segundo Tolkien, tais qualidades tornam *cellar door* mais bela do que *sky* (“céu”) ou *beautiful* (“belo”). Eram, então, razões baseadas na sonoridade ou nos significados originais (primordiais) das palavras que muitas vezes determinavam as opções e escolhas lexicais de Tolkien durante a escrita de suas obras, fato que, como já dissemos, chamou nossa atenção por ser de grande importância para nosso estudo.

Voltando à obra em questão e ao nosso tema, as mulheres não estão completamente ausentes em *O Senhor dos Anéis*. Elas aparecem como rainhas poderosas, princesas corajosas e bem-amadas devotadas, mas apenas de forma secundária e todas fora da esfera da ação em si – destinada exclusivamente aos homens –, com apenas uma exceção. Interessou-nos, portanto, essa exceção, essa personagem que se destacava justamente por romper padrões e por “invadir” esse meio.

No livro de Tolkien existem três personagens femininas que receberam maior destaque. Duas são elfos e uma, apenas, é humana. Ela é a personagem feminina mais desenvolvida pelo autor, a que mais falas possui e que aparece em mais cenas do que qualquer outra mulher em todo o livro, apesar de surgir apenas no último tomo da obra, em *O Retorno do Rei*. Seu nome é Éowyn, a Senhora de Rohan, princesa herdeira do reino governado por seu tio. Em um livro no qual as mulheres existem, mas encontram-se à margem da ação e das aventuras e a elas não é dada uma atenção mais significativa do que algumas linhas em poucas páginas, ela literalmente pega em armas e vai para a guerra, tendo um papel fundamental e decisivo no combate contra as forças do mal que é o centro da história.

Configura-se, assim, um paradoxo, com a presença marcante de Éowyn em meio a um quase desinteresse pela figura feminina. Além disso, ela ainda destaca-se pela inconformidade com seu destino pré-determinado – e determinado simplesmente pelo fato de ser mulher – e por romper preconceitos de gênero. No entanto, uma dúvida persistia para nós: se essa personagem seria realmente um paradoxo por representar uma ruptura no padrão de obscuridade a que as mulheres estavam (ou estão) submetidas em *O Senhor dos Anéis*, ou se, sob a superfície da materialidade lingüística de um discurso “revolucionário” não se esconderiam posições ideológicas, relações de poder e representações de gênero hegemônicas ao transformá-la em uma “guerreira”. Nosso interesse voltou-se, portanto, para *como* essa exceção, essa personagem que se destaca, é apresentada discursivamente, e, assim os discursos das passagens em que Éowyn, a Senhora de Rohan, se faz presente por sua própria voz ou pela voz de outros foram estabelecidos como o foco de nossa atenção.

Quanto à relevância de nosso estudo, devemos levar em consideração que os leitores de *O Senhor dos Anéis* pertencem às mais diversas faixas etárias e às mais variadas classes sociais, mas o fato mais importante é o de que não se limitam a um único sexo, apesar de se tratar de um livro onde os heróis são, em uma maioria esmagadora, do sexo masculino (mesmo pertencendo às mais diversas raças – homens, elfos, anões, hobbits, etc). Não podemos esquecer que as *leitoras* têm de ser levadas em consideração e, se pensarmos que muitas vezes quem lê encontra no texto e em uma personagem uma identificação com seu mundo e consigo mesmo(a), torna-se importante observar de que forma uma heroína é apresentada na história, já que seu discurso e o discurso relativo a ela acabarão, sem dúvida, funcionando como veículos de um (ou vários) posicionamento(s) ideológico(s) junto ao público feminino. Além disso, quem mergulha nas páginas de uma obra literária – seja qual for seu sexo – se transporta para outro mundo (imaginário, de fantasia, e às vezes até mesmo mágico), mas os discursos que ali circulam nem por isso deixarão de lhe falar, as representações que estão ali caracterizadas não serão menos sexistas ou preconceituosas e os mitos relacionados aos papéis destinados às mulheres podem e muitas vezes são mantidos, cristalizados, perpetuados através de personagens nos quais milhares – ou, no caso de *O Senhor dos Anéis*, milhões – de leitoras se espelham.

Assim, acreditamos que se fazia necessária uma análise lingüístico-discursiva que enfocasse uma personagem feminina da importância de Éowyn dentro da trama, lançando luz sobre um aspecto não muito considerado ou abordado dentro dos inúmeros estudos que já foram feitos sobre a obra de J.R.R. Tolkien: a questão das representações de gênero – em especial, a figura e o papel da mulher – e as relações de poder hegemônico estabelecidas com

base nelas. Através da exposição das conclusões ao final de nossa análise esperamos colaborar com subsídios que possibilitem uma leitura crítica dessa obra no que se refere à desmistificação do feminino e das relações de poder entre os sexos e assim, pelo menos potencialmente, levar a uma mudança social que é, afinal, o fim maior dos estudos do discurso.

## **A jornada**

Acompanhando as metáforas e símiles de que Tolkien faz uso em *O Senhor dos Anéis*, podemos dizer que o desenvolvimento deste trabalho foi, para nós, uma jornada. Uma jornada obviamente não tão perigosa quanto a de Frodo e de seus companheiros da Sociedade do Anel, mas certamente tão excitante quanto a de Éowyn em sua decisão de enfrentar o campo de batalha. Descortinavam-se diante de nós os terrenos não totalmente desconhecidos das questões de gênero, da obra de Tolkien e da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001; PEDRO, 1997; WODAK, 2004), mas o modo como o contato entre os três se daria era ainda um mistério. Porém, uma vez estabelecido nosso objetivo principal e munidas de nossa hipótese de trabalho, iniciar o caminho para cumprir a tarefa a que nos propusemos foi um desafio que não se revelou tão aterrador quanto supúnhamos – muito pelo contrário.

No decorrer do processo, vimos entrelaçarem-se as duas concepções de mitologia, a tradicional e a de Roland Barthes (1980), enquanto guerreiras nórdicas e celtas demonstravam que desde a Antigüidade a força da mulher estava presente nas batalhas e incomodava desde então o *status quo* das relações de gênero. “Questões de literatura e estética” (1993) tornaram-se mais do que o título de uma das obras de Mikhail Bakhtin: elas se tornaram nossas preocupações constantes, com questionamentos sobre “finais felizes”, princesas, príncipes, vilões e guerreiros – ou melhor, *guerreiras* disfarçadas – dividindo espaço em nossas reflexões com a análise de verbos, adjetivos, pronomes e inversões na ordem das palavras.

Passamos a conviver, em um caleidoscópio temporal, com heroínas dos séculos I, XIII, XIX, XX, dos anos 30, 40, 50, e não só Éowyn, mas Boudicca, Brynhildr, Rosie “The Riveter” e mesmo a “feliz dona-de-casa de classe média” se tornaram nossas companheiras diárias, seus nomes cada vez mais familiares, assim como o das não menos heróicas Woolf, De Beauvoir e Friedan, que nos fizeram refletir sobre a mulher e sua condição ao longo da História. Ao mesmo tempo, não podemos negar a contribuição de autores como Fairclough, Bakhtin, Barthes e Bourdieu com conceitos e teorias que fundamentaram nossas observações,

fazendo ver que até mesmo o dito popular de que “não se pode viver sem os homens” encontra explicação para sua existência.

Já nosso autor em questão, J.R.R. Tolkien, e seu círculo hermeticamente fechado – pelo menos às mulheres – de amigos acabaram por se revelar para nós e vimos surgir “mitos” entre mitos, dando pistas de que aquilo em que acreditávamos – nossa hipótese de trabalho – poderia encontrar justamente ali, entre eles, a base/alicerce/suporte/apoio – qual destas palavras teria Tolkien escolhido? – para sua confirmação.

Porém, apesar de todo esse emocionante contato e da aventura das novas descobertas, não podíamos esquecer a objetividade científica e, assim, munidas do modelo tridimensional proposto por Fairclough (2001), nos dedicamos a desmembrar e esmiuçar quase que palavra por palavra os trechos que continham o discurso referente à e atribuído à personagem Éowyn dentro da trilogia *O Senhor dos Anéis*. Tal tarefa revelou-se tão excitante que nos vimos tentadas a analisar cada uma das passagens onde Éowyn se achava presente, porém estas chegavam a mais de quarenta e algumas delas se estendiam por mais de uma página. Por essa razão, optamos por restringir-nos àquelas mais significativas e que melhor representavam os pontos que havíamos nos proposto a observar, e sobre elas então nos debruçamos, buscando cumprir nossa missão. De posse, enfim, de todas essas informações, observações e reflexões, procedemos a sua organização e dividimos este trabalho em três partes, da seguinte forma:

O primeiro capítulo, correspondente à fundamentação teórica, traz algumas considerações a respeito de gênero, fazendo uma retrospectiva da evolução de seu conceito, e trabalha a questão do mito na concepção de Roland Barthes (1980), enfocando em especial o mito da feminilidade – associado à imagem da mulher –, os mitos de gênero relacionados ao poder e ao papel da mulher e o mito da heroína dentro do romance na literatura. Além disso, é introduzida também a base que fundamenta o trabalho de análise, notadamente os postulados de Mikhail Bakhtin (1992, 1993 e 1997) sobre o discurso literário, o autor e o herói, e a teoria de Norman Fairclough (2001) sobre a Análise Crítica do Discurso.

O capítulo 2 tem como tema J.R.R. Tolkien, sua obra *O Senhor dos Anéis* e o objeto principal de nosso estudo, a princesa Éowyn. São apresentados nele aspectos da vida do autor e da época em que viveu cuja influência acreditamos perceber ao longo de nossas observações, um resumo do enredo da obra e também um histórico da personagem, buscando formar um quadro que permita a compreensão de todo o contexto considerado durante nossa análise.

O terceiro capítulo, finalmente, trata da análise lingüístico-discursiva propriamente dita, discorrendo sobre a metodologia utilizada para tal e expondo as descobertas relativas à

presença de mitos feitas ao longo do caminho. Tais descobertas foram chamadas por nós de *faces e facetas*, conforme fossem, respectivamente, mais facilmente reconhecíveis na superfície do texto ou se encontrassem dissimuladas sob forma de opções lingüísticas, revelando a existência de um discurso quase subliminar. Conforme o tipo de mito identificado, essas faces e facetas foram agrupadas em três subseções, conforme se referissem à representação feminina, ao poder ou ao papel da mulher, cada uma representada por um aspecto da personagem Éowyn: seu epíteto “Senhora Branca de Rohan”, o título que jamais chegou a ter (“Rainha de Rohan”) e sua dupla identidade feminina/masculina (“Éowyn / Dernhelm”). Acreditamos, com isso, ter conseguido abarcar os diversos aspectos que desejávamos verificar com nosso estudo, essa jornada a que nos dedicamos, e que relataremos, enfim, com esta dissertação.

## 1 Fundamentação Teórica

Muitas leituras serviram como substrato teórico para este trabalho e, considerando que buscamos com ele analisar a questão das representações de gênero e as relações de poder hegemônico<sup>3</sup> estabelecidas com base nelas, uma série de conceitos e teorias tornaram-se fundamentais. A discussão desses conceitos e teorias que faremos neste capítulo é, portanto, de extrema importância para que se possa não só compreender o caminho que iremos percorrer na apresentação de nossas reflexões, mas também para estabelecer que caminho é esse, já que para diferentes teorias ou linhas de pensamento existem diferentes concepções e acepções de um mesmo termo. As teorias de Bakhtin e de Fairclough, por sua abrangência e importância, serão abordadas separadamente, enquanto que alguns conceitos serão definidos ao longo do trabalho e outros, por sua relevância, merecerão destaque especial, como é, primeiramente, o caso de *gênero*.

### 1.1 Considerações sobre gênero: um conceito em constante construção

O conceito de gênero espalha-se pelos mais diversos campos, passando não só pelas ciências sociais, mas também pela Análise do Discurso e a literatura – áreas que nos interessam neste trabalho – sendo inegáveis sua relevância e importância. Dentro do que nos propomos a realizar com este trabalho, o conceito de gênero constitui-se em um dos alicerces sobre os quais embasaremos nossa análise. No entanto, paradoxalmente, ele não possui uma rigidez pétrea em sua definição. É um termo que modificou-se – ou foi sendo modificado –, evoluiu ao longo do tempo e até os dias de hoje ainda suscita debates. Na verdade, podemos dizer que é uma categoria de análise que, assim como o objeto que ele próprio define, está em constante construção.

Linguisticamente falando, todo discurso está necessariamente ligado ao gênero, já que em todas as línguas ele é uma categoria gramatical e, nela, o masculino é a norma. Mesmo em inglês, uma língua na qual somente os substantivos que se referem aos seres humanos e animais possuem indicação de gênero, a forma masculina é a genérica, universal ou não-

---

<sup>3</sup> *Hegemonia* é, segundo Fairclough (2001, p.122), “o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um ‘equilíbrio instável’. [...] é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. [...] é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas.”

marcada, enquanto a feminina é marcada por um sufixo ou alguma outra variante (SHOWALTER, 1989).

Já em relação à literatura, Showalter (1989) salienta que uma das mudanças mais significativas para a humanidade nos anos 80 foi o surgimento do gênero como categoria de análise, além do fato de já na época do surgimento da crítica feminista ele ter sido reconhecido como “um determinante crucial na produção, circulação e consumo de discursos literários” (RUTHVEN, 1988, p.9)<sup>4</sup>. A introdução do gênero no campo dos estudos literários marcou uma nova fase na crítica feminista: surge uma investigação das formas como toda leitura e escrita, tanto por parte dos homens quanto das mulheres, é marcada pelo gênero e a discussão sobre ele torna-se um lembrete constante de outras categorias de diferença que estruturam nossas vidas e textos, tais como raça e classe.

Especificamente dentro do discurso feminista anglo-americano, Showalter (1989) nos diz que em um primeiro momento o termo “gênero” foi utilizado para representar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual, ficando, assim, distinto do termo “sexo”, que se referiria à identidade biológica como feminina ou masculina, ou de “sexualidade”, que seria a totalidade da orientação, preferência e comportamento sexual de um indivíduo. Assim, ele surgiu em oposição a uma visão tradicional que sustentava que sexo, gênero e sexualidade eram o mesmo (e que, por exemplo, um ser biologicamente masculino “naturalmente” adquiria as normas de comportamento masculino de sua sociedade e que sua sexualidade evoluía “naturalmente” de seus hormônios), sendo definido através de estudos de várias disciplinas que demonstraram que conceitos de masculinidade variam muito dentro de diversas sociedades e diferentes períodos históricos, e que a sexualidade é um fenômeno complexo moldado por experiências sociais e pessoais.

Cameron (2005, p.482) desenvolve cronológica e teoricamente a questão, e nos diz que o conceito de gênero sofreu ainda outras mudanças significativas nos últimos 10 a 15 anos, passando de um paradigma organizado ao redor de uma idéia de *diferença* binária a uma preocupação com a *diversidade* de identidades e práticas relacionadas ao gênero. Essa mudança, no entanto, não se deu de forma brusca, ou seja, não houve um momento antes do qual todos aderiam aos preceitos de uma definição do conceito de gênero e depois do qual aderiam aos de outra. Os dois pontos de vista podem ser considerados como representantes de tendências no pensamento feminista que conviveram e se sobrepuseram historicamente, até chegar a um ponto durante a década de 90 quando um deles tornou-se a posição dominante.

---

<sup>4</sup> Todas as referências a obras em inglês bem como as citações de obras nessa língua presentes neste trabalho serão de tradução nossa, a não ser quando especificado ou quando se tratar de títulos e/ou citações consagradas.

Esses dois momentos relacionados a linguagem e gênero são chamados por Cameron (2005, p.483) de enfoque feminista “moderno” e enfoque feminista “pós-moderno”<sup>5</sup> e definidos comparativamente através de uma série de itens.

Segundo Cameron (2005, p.484), no enfoque feminista “moderno” o gênero é construído socialmente e se distingue do sexo, que é biologicamente determinado, mas o sexo é ainda implicitamente tomado como base para a fundamentação do gênero; já no enfoque feminista “pós-moderno” mesmo a distinção sexo/gênero é questionada com base no fato de que o próprio sexo não é “natural”, mas construído. Em relação a identidades de gênero, a concepção do enfoque feminista “moderno” é de que elas – assim como comportamentos lingüísticos relacionados a gênero – são adquiridas nos estágios iniciais da vida e gênero é algo que se “tem”, enquanto que para o enfoque feminista “pós-moderno” identidades de gênero e comportamentos lingüísticos relacionados a ele são produzidos continuamente e gênero é algo que se “faz” ou “realiza”.

Outra diferença fundamental entre os dois enfoques é quanto à existência de uma dicotomia inerente ao gênero. Enquanto o enfoque “moderno” baseava-se na *diferença* e as pesquisas pressupunham dois grupos internamente homogêneos – homens e mulheres –, buscando diferenças entre eles, o enfoque “pós-moderno” baseia-se na idéia de *diversidade* e as pesquisas consideram uma variedade de possíveis identidades e posições de gênero determinadas por outras dimensões de identidade social. Além disso, no enfoque “moderno” diferenças lingüísticas são explicadas através da relação do gênero com estruturas sociais (o caso da dominação masculina, por exemplo) e se buscam universais culturais, enquanto que no enfoque “pós-moderno” masculinidades e feminilidades são consideradas como produzidas em contextos específicos e em relação a arranjos sociais locais, sem se presumir que os mesmos padrões são encontrados universalmente. Finalmente, enquanto no enfoque “moderno” os sujeitos envolvidos são considerados genericamente como “homens” e “mulheres” – e explicita ou implicitamente brancos, heterossexuais, de classe média e monolíngües –, o enfoque “pós-moderno” se interessa por identidades de gênero não-convencionais e na relação entre gênero e identidade sexual e heteronormatividade.

Cameron (2005, p.486) resume o ponto principal em torno dos quais giram as reflexões sobre gênero na virada “pós-moderna”, ou seja, a desconstrução da dualidade sexo/gênero, referindo-se a Butler (1990), para quem fatos biológicos não indicam coisa

---

<sup>5</sup> Cameron salienta que utilizou os termos “moderno” e “pós-moderno” entre aspas por reconhecer que eles notoriamente significam coisas diferentes para pessoas diferentes em diferentes áreas, pretendendo, com isso, chamar a atenção para o fato de que são termos contestados e devem ser tomados com cuidado.

alguma: nós conhecemos sexo(s) somente através do filtro ideológico do discurso sobre gênero. Um não é mais natural do que o outro, tanto sexo quanto gênero são construções culturais e a distinção entre eles, portanto, não existe. Tanto é assim que, partindo da emblemática afirmação “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (DE BEAUVOIR, 1980b, p.9), Butler (1990, p. 8) aponta para o fato de que “não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea”. Para Butler (1990), admitir a distinção sexo/gênero e a premissa de que sexo é natural e gênero é adquirido nada mais é do que dizer que, ao invés da biologia, a cultura torna-se o destino.

Outra autora que também questiona a distinção sexo/gênero é Donna Haraway (1991). Segundo ela, há um problema central inerente ao próprio conceito de gênero, já que ele remeteria a uma distinção entre ele e sexo na qual ambos os conceitos, assim como as raízes da lógica implicada na distinção entre eles, não estariam situadas historicamente. O sexo e a natureza não foram historiados e, com isso, como nos diz Butler (1990), idéias *perigosas* relacionadas com identidades essenciais – tais como “homens” e “mulheres” – ficaram intactas. Haraway (1991, p.148) considera que, com a insistência no caráter da construção social do gênero, ele pode acabar por obscurecer ou subordinar outras categorias, categorias essas que emergem das políticas de diferenças. Para ela, o problema do gênero reside em ele ser tomado como identidade global: o gênero deveria, para adquirir poder explicativo e político, historiar outras categorias, tais como sexo, corpo, biologia, raça e natureza, de tal forma que a oposição binária e universalizante sexo/gênero se desmembrasse em outras teorias articuladas, diferenciadas e localizadas.

Após esse percurso pela evolução do conceito de gênero, chegamos finalmente à questão que nos interessa, ou seja, qual sua definição nos dias de hoje. Recorremos, então, mais uma vez a Butler (1990). Gênero é definido por ela como “[...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um molde altamente rígido que se consolida ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo ‘natural’ de ser” (BUTLER, 1990, p.32). Em outras palavras, o gênero é “performativo”: ele não é alguma coisa que se tem, mas algo que a pessoa faz através da repetição de atos que constituem a masculinidade ou feminilidade. Ele não é, portanto, algo que se adquire em um estágio inicial da vida, mas uma realização constante que resulta de ações produzidas repetidamente. Além disso, masculinidades e feminilidades aparecem de formas variadas, e são afetadas por todas as outras dimensões da identidade social do indivíduo – idade, etnia, classe social, ocupação, etc.

Apesar de estarmos cientes de tudo isso e concordarmos com essa definição, temos que levar em conta, no entanto, que no período com o qual trabalharemos, ou seja, a época em que foi escrita a obra *O Senhor dos Anéis* (décadas de 30 a 50), a questão de gênero mal estava em sua gênese. O que existia, na verdade, eram estereótipos de sexo e mitos de feminilidade e masculinidade. Portanto, analisaremos o gênero não do ponto de vista performativo, como define Butler (1990), mas sim levando em consideração aspectos tanto da perspectiva “moderna” quanto da “pós-moderna” – conforme apresentado por Cameron (2005) –, na medida em que queremos identificar justamente os elementos utilizados para caracterizar a mulher como parte de um sistema dicotômico (a oposição masculino/feminino, dois grupos internamente homogêneos: homens e mulheres, características da perspectiva “moderna”) ao mesmo tempo em que consideramos fatores tais como, por exemplo, a produção dessa caracterização em contextos específicos e em relação a arranjos sociais locais (características da perspectiva “pós-moderna”). Além disso, necessitamos dessa dicotomia na medida em que estaremos avaliando a presença de *mitos*, os quais, como veremos a seguir, (sobre)vivem da perpetuação, da manutenção, justamente, de idéias que, absolutamente, não admitem uma evolução e muito menos a aceitação da convivência com conceitos tão amplos e, atualmente, tão permeáveis quanto o de gênero.

## 1.2 Mitos: presenças de ontem, hoje e... sempre?

Segundo o Dicionário Aurélio, *mito* é “[a] narrativa dos tempos fabulosos ou heróicos” ou “[a] narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários que simbolizam forças da natureza, aspectos da vida humana, etc” (FERREIRA, 1999). Esse conceito, o primeiro que vem à mente da maioria das pessoas quando se fala em mito, é o mais difundido e, coincidentemente ou não, o mais inofensivo. Não é esse, no entanto, o tipo de mito que nos interessa e que abordaremos em nossa análise. O mito – ou mitos – que examinaremos se filiam à noção de *crença*, mas a continuidade de sua existência através dos tempos sem dúvida é um ponto em comum com o conceito popular.

Segundo Barthes (1980, p.131), um mito é uma mensagem, um modo de significação sobre o qual se impõem limites históricos, condições de funcionamento, e que é revestido de um uso social. É um sistema semiológico segundo, construído a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele, aproveitando matérias-primas como a língua propriamente dita, a fotografia, a pintura, ritos, objetos e representações como meros

significantes e deslocando em um nível o chamado *sentido*, sistema de suas primeiras significações (BARTHES, 1980, p.136). Através do mito temos outras leituras possíveis, dependendo da situação. Esse significado segundo é o *conceito*, base do mito (BARTHES, 1980, p.138).

Surge aqui uma questão fundamental relativa ao mito: não existe nenhuma rigidez quanto aos conceitos envolvidos em sua formação. Conceitos são efêmeros: podem ser construídos, alterados e até desaparecerem completamente, pois, por serem históricos, a própria história pode suprimi-los. Apesar disso, porém, a significação mítica nunca é completamente arbitrária, sendo sempre parcialmente motivada por uma analogia que tem origem em uma concordância de atributos. Segundo Barthes (1980, p.148), “o mito [é um] sistema ideográfico puro onde as formas ainda são motivadas pelo conceito que representam, sem, no entanto, cobrirem a totalidade representativa desse conceito”. Assim, deduz-se que, no mito, há sempre uma parcela de verdade – muitas vezes distorcida, temos de admitir – mas cuja existência não se pode negar. O ponto crucial aqui é a distorção, a deformação no sentido criada pelo conceito, na qual se escondem ou não as intenções do mito.

Outro item importante é o caráter interpelativo e ideológico do mito. Ele se dirige ao interlocutor, o obriga a acolher sua ambigüidade e a fazer uma escolha quanto à sua interpretação, e essa escolha é, sem dúvida, também determinada histórica e socialmente. Mas há mais do que isso: segundo Barthes (1980, p.152), o mito é vivido como uma fala inocente porque suas intenções são naturalizadas, porque seu consumidor não vê nele o sistema de valores dentro do sistema semiológico, e sim apenas um sistema de fatos. É justamente essa naturalidade do mito que permite sua perpetuação, e é justamente aí que reside seu perigo.

Por fim, ligado a isso, temos a questão de qual é a função do mito. Ela é a de transformar um sentido, uma idéia, uma intenção histórica em uma forma “natural”. O mito retira a historicidade da produção, do surgimento das coisas, imagens e idéias. Ele não as nega, mas sim lhes dá um caráter “puro”, fundamentado na naturalidade e na eternidade – como se estivessem sempre estado ali. Transforma-as em “constatação”, suprimindo a “explicação” e retira dos atos humanos sua complexidade, conferindo-lhes a simplicidade das essências (BARTHES, 1980, p.162-163).

Com tudo isso, torna-se fácil perceber porque Barthes, já em 1956 (ano da publicação original de *Mitologias*), conclamava seus leitores a “procurar uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber” (BARTHES, 1980, p.178). É necessário desmascarar o(s) mito(s), desnaturalizá-lo(s), desconstruir imagens muitas vezes preconceituosas e estereotípicas cristalizadas. O mito pode ter vindo do ontem, do passado,

pode estar presente ainda hoje, mas isso não significa que ele deva existir para sempre: como diz Barthes, é necessário agir em prol da mudança.

No caso deste trabalho, isso se dará no exato ponto onde se encontram e co-existem, pacificamente ou não, gênero – em particular o que se refere à mulher e ao feminino – e mito. Buscaremos, ao longo de nosso estudo, desmascarar justamente mitos relativos ao poder, ao papel e às representações da mulher e, para isso, examinaremos agora alguns deles que com frequência se fazem presentes em questões de poder hegemônico nas relações de gênero.

### 1.2.1 A imagem da mulher: o mito da feminilidade

Por mais que o próprio conceito de gênero tenha evoluído e que no mundo atual as diferenças entre “homens” e “mulheres” tendam a ser superadas, ainda hoje em boa parte do imaginário coletivo perdura uma figura bem específica e delineada da mulher. Adjetivos como “protetora, carinhosa, maternal”, “doce, delicada, calma” e “sensual, sedutora, bela” são freqüentemente citados por aqueles solicitados a descrevê-la, mas se tivessem que resumi-la a uma palavra, diriam que a imagem da mulher é de *feminilidade*.

Feminilidade de aspecto visual, feminilidade de temperamento, feminilidade de atitude, o que exatamente compõe a noção de feminilidade varia até mesmo de pessoa para pessoa, mas a verdade é que ela tornou-se um mito conforme a definição de Barthes (1980), não só por ter se associado indelevelmente à imagem da mulher e ter se tornado um “fato” praticamente inquestionável (mulher = feminilidade), mas por ter sido perdida a historicidade dessa associação, ficando suas reais intenções (tornadas “naturais” pelo mito) e o sistema de valores dentro do qual ela foi gerada esquecidos – ou escondidos – ao longo do tempo.

Em relação ao aspecto visual, podemos dizer que a figura da mulher “feminina” tem muitos pontos em comum com a deusa Afrodite, a qual ocupa, curiosamente, posição de destaque entre as figuras mitológicas femininas pertencentes ao panteão grego. Pinheiro (2004) comenta que Afrodite encarna a perfeição da beleza e é associada com elementos tradicionalmente ligados ao feminino, tais como flores, música, dança, fecundidade, perfumes, jóias e artes, além de ser em sua essência uma amante arquetípica. A descrição da deusa que essa pesquisadora nos oferece – “suave sorriso, pele branca e pura, pés delicados, longa e loura cabeleira, olhos grandes e brilhantes, andar gracioso e gestos harmônicos, [...] dotada de agilidade, alegria, encanto, paixão, serenidade, sedução, doçura e ternura envolvente e gloriosa” (PINHEIRO, 2004, p.3) – sem dúvida coincide com a representação

que se perpetuou como a quintessência da mulher feminina. Mas, mais do que isso, o que nos interessa é que essa imagem, presente de geração em geração por séculos a fio, reuniu um mito – na acepção tradicional do termo – a outro, aquele que investigamos. No momento em que ocorre a ampliação do *sentido*, do sistema das significações primeiras de Afrodite (não só sua representação física, mas também o termo “deusa” com toda sua carga semântica de perfeição) com a associação direta da feminilidade representada por ela à imagem da mulher – formando um *conceito* – temos um mito, conforme definido por Barthes, o da feminilidade visual.

Associando a feminilidade visual à de temperamento, De Beauvoir (1980b, p.73) nos diz que

Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda a afirmação de si própria diminui sua *feminilidade* e suas probabilidades de *sedução*.  
(grifo nosso)

Debates e reflexões a respeito do mito da feminilidade de temperamento, personalidade e/ou atitude já vêm se desenvolvendo há algum tempo, tendo sido objeto de estudo de vários autores e autoras. Millet (1978, p.35), por exemplo, a respeito da formação – e determinação – da personalidade como “feminina” ou “masculina”, salienta que ao longo da história esta se deu não só por estereótipos de sexo, mas por necessidades e valores de um grupo dominante, sendo ditada por aquilo que seus membros prezam em si mesmos e acham conveniente em seus subordinados. No caso dos homens, agressividade, inteligência, força e eficácia; no das mulheres, passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência. Vem daí a frase – e outro mito – “*agression is male and passivity is female*”<sup>6</sup> (MILLET, 1978, p.43), ou em outros termos, o homem *faz*, a mulher *é*, título inclusive do livro de poesias publicado em 1964 por Robert Graves<sup>7</sup>.

Por outro lado, exatamente em função de aspectos culturais que influenciam circunstâncias sociais, homens e mulheres têm experiências de vida diferentes, e isto é crucial. Durante sua educação em família e na escola e, mais tarde, na convivência com

<sup>6</sup> “A agressividade é masculina e a passividade é feminina”.

<sup>7</sup> GRAVES, Robert. *Man Does, Woman Is*. London: Cassell, 1964. Robert Graves é autor também de *A Deusa Branca – Uma Gramática Histórica do Mito Poético* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003).

companheiros(as), quando são recebidas as noções sobre o que é apropriado a cada gênero em termos de temperamento, interesses e valorização de si próprio(a), ambos os sexos são condicionados, em um ciclo de auto-perpetuação e de profecias que se auto-realizam (MILLET, 1978, p.42-43).

De Beauvoir (1980b, p.68) cita o caso dos meninos que, por volta dos 13 anos, desenvolvem sua agressividade, sua vontade de poder e seu gosto por desafio com jogos violentos, enquanto é nessa exata idade que as meninas renunciam a essas atividades, retraindo-se. Muitas vezes as meninas são proibidas de participar de quaisquer atividades que envolvam violência ou perigo, acabando por ater-se a suportar o corpo passivamente e renunciando principalmente ao desafio. Condutas de afirmação de superioridade, conquistadoras, não são aceitas e essa impotência física traduz-se por uma timidez de atitude mais geral. As meninas passam a não ousar empreender ou revoltar-se e, treinadas para a docilidade e resignação, só lhes resta aceitar o lugar já “reservado” para elas na sociedade.

Em relação a esse condicionamento, Friedan (1975, p.7) nos conta que, por volta de 1957, os problemas e a realização pessoal das mulheres americanas objeto do estudo desenvolvido por ela não se encaixavam na imagem que lhes era atribuída (ou esperada delas), imagem propagada em revistas femininas e estudada desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora, havia uma estranha discrepância – que ela chegou a chamar de “separação esquizofrênica” – entre a realidade de suas vidas e a imagem à qual elas estavam tentando se conformar, imagem que Friedan (1975, p.7) denominou “mística feminina”.

O sonho de toda jovem americana e, segundo se dizia, a inveja das mulheres pelo mundo afora, era a dona-de-casa de classe média. Saudável, bonita, educada, preocupada apenas com seu marido, seus filhos e sua casa, ela havia – pelo menos teoricamente – encontrado nisso a verdadeira realização feminina. Ela era e tinha tudo o que uma mulher poderia sonhar – segundo o senso comum da época. Nos 15 anos que seguiram à Segunda Guerra Mundial, essa imagem da dona-de-casa e a mística da realização feminina como sendo (n)o lar se tornaram a aclamada e perpetuada espinha dorsal da cultura americana contemporânea.

No estudo realizado em 1957 com suas antigas colegas de faculdade, porém, Friedan (1975) identificou uma sensação de insatisfação que atormentava as mulheres na metade do século XX. Esse “problema”, no entanto, ficou enterrado e oculto por muitos anos na mente das americanas, que o sufocavam com medo de fazerem – inclusive a elas mesmas – a pergunta silenciosa mas que não queria calar: “Será que isto é tudo?” As vozes da tradição freudiana, segundo a autora, repetiam às mulheres que elas não poderiam desejar destino

maior do que se glorificar em sua feminilidade, e assim elas eram ensinadas a “ter pena das neuróticas, não-femininas e infelizes que queriam ser poetisas ou físicas ou presidentas” e que mulheres verdadeiramente femininas não deveriam querer ter uma carreira, educação superior ou direitos políticos (FRIEDAN, 1975, p.11).

Essa idéia de a feminilidade estar definitivamente dissociada da vida intelectual e de qualquer coisa que não fosse o ambiente do lar, do casamento e da manutenção de sua beleza física era disseminada por várias publicações, que repetiam as idéias de Farnham e Lundberg, apresentadas em seu livro *Modern Women: The Lost Sex* (1942)<sup>8</sup>. Nele, os autores alertavam para o fato de que “carreiras e educação superior levavam à masculinização das mulheres”, o que teria repercussões perigosíssimas no ambiente do lar (doméstico), sobre as crianças dependentes dele e sobre a habilidade da mulher, assim como de seu marido, de obter satisfação sexual (FARNHAM & LUNDBERG, 1942 *apud* FRIEDAN, 1975, p.37), sem falar que “as únicas mulheres saudáveis eram as que seguiam seu destino biológico e procriavam regularmente, aprendiam crochê [...]e, em geral, adotavam um estilo da vida feminino” (FARNHAM & LUNDBERG, 1942 *apud* A BAD DREAM..., 2001).

O retrato dessa tão decantada feminilidade a ser preservada a todo custo era divulgado por anúncios, pela televisão, pelo cinema, livros e colunas de jornais, mas principalmente pelas revistas destinadas às próprias mulheres, revistas cujos editores a partir do pós-guerra passaram a ser, não surpreendentemente, homens. Ao analisar edições da *McCall's*, uma revista feminina, do ano de 1960 – ou seja, em um período posterior ao que nos interessa e, por conseguinte, teoricamente mais “evoluído” – Friedan coloca que a imagem de mulher que surge de suas páginas é a de alguém “jovem e frívola, quase infantil; engraçadinha e feminina; passiva; alegremente contente em um mundo de quarto e cozinha, sexo, bebês e lar” (FRIEDAN, 1975, p.30). Como a própria autora salienta, a revista não descarta o sexo – a única paixão, a única busca, o único objetivo que uma mulher pode ter é a busca de um homem – mas em meio a uma profusão de anúncios de comida, roupas, cosméticos, móveis e corpos de mulheres jovens percebe-se a ausência do mundo dos pensamentos e das idéias, da vida da mente e do espírito.

Assim, como se pode perceber, a feminilidade encontrava-se associada à imagem da dona-de-casa, ao mundo doméstico, do lar e do casamento, à passividade e à manutenção da beleza física. Fora do lar, e principalmente se associada a uma vida intelectual, de idéias e

---

<sup>8</sup> *Mulheres Modernas: O Sexo Perdido*

vontades próprias, a mulher deixava de ser feminina e, conseqüentemente, deixava de ser uma verdadeira *mulher*. Eis aí o mito da feminilidade, em toda sua força ditatorial.

Para concluirmos, relembremos, então, a situação que temos no período que começa por volta de 1942 e se estende até 1960: um quadro que retrata a mulher como feminina apenas na medida em que se encaixa no modelo da feliz dona-de-casa de classe média. A inquietação das mulheres diante dessa imagem à qual muitas não conseguiam corresponder e com a qual nem mesmo conseguiam se identificar foi descrita por Friedan em seu estudo de 1957, mas como ela própria nos conta, as vozes dessas mulheres ainda necessitariam de algum tempo até serem ouvidas<sup>9</sup>. Em relação ao nosso próprio estudo, a questão que se apresenta é a de se Tolkien teria ou não sido um porta-voz dessa inquietação – já que *O Senhor dos Anéis* foi escrito e publicado exatamente nesse período, respectivamente entre 1936-1949 e entre 1954-1955 – e se teria, com a personagem Éowyn, efetivamente dado um duro golpe no feroz mito da feminilidade.

Outros mitos além desse, contudo, igualmente assombram tal qual fantasmas as questões de gênero. Entre eles encontram-se aqueles que tratam do poder e do papel da mulher na sociedade, e é para eles que voltaremos nosso olhar agora.

### 1.2.2 Poder e papel da mulher: mitos de gênero

Vinda de tempos imemoriais, a luta pelo poder tem sido presença constante na história. As relações de poder hegemônico entre povos, nações e até mesmo entre “homens” e “mulheres” têm sido objeto de estudo de pesquisadores das mais diversas áreas das ciências humanas e sociais. Já para nós interessa observar como se estabelecem essas relações quando se faz presente a questão do gênero, qual o poder conferido à mulher – se é que algum o é –, que papel lhe é destinado dentro não só dessas relações, mas dentro da própria sociedade em que vive e em que medida, então, mitos relativos a seu poder e papel se fazem presentes.

Começamos examinando a questão do poder. Pierre Bourdieu (1999, p.7) manifesta sua perplexidade diante do reduzido número de questionamentos e subversões no que se refere à detenção do poder e diante da fácil perpetuação não só da ordem estabelecida, mas também das relações de dominação, com seus privilégios e injustiças, destacando-se aí como exemplo de excelência a dominação por parte do sexo masculino.

---

<sup>9</sup> Cabe ainda lembrar que muitas outras mulheres da época também não se encaixavam nesse paradigma – trabalhadoras, negras, lésbicas –, mas não eram consideradas nem mesmo dentro dos estudos feministas e suas questões só passaram a ser levadas em consideração ainda mais tarde.

Surgida quase nos primórdios da humanidade, a dominação masculina é comparada por Virgínia Woolf (1993) – citada pelo próprio Bourdieu (1999, p.8) – a um ritual pagão de uma sociedade arcaica. Nele, a sociedade em geral – considerada por ela um “lugar de conspiração” – impõe à mulher, ao invés de um irmão em pé de igualdade, “um macho monstruoso, de voz trovejante, de pulso duro, que infantilmente marca o chão da terra com signos de giz, dentro de cujos limites místicos os seres humanos são fixados rigidamente, separadamente, artificialmente” e onde a mulher – *sua* mulher (ou seja, pertencente ao homem) –, presa dentro desse rito místico, se vê fechada em casa, sem poder participar de qualquer uma das muitas sociedades das quais a sociedade do homem é composta (WOOLF, 1993, p.230-231). Ao remeter ao místico (falando de rituais, marcas no chão da terra, limites místicos, etc) e a uma conseqüente antiguidade (pela associação a tempos arcaicos), Woolf direciona a questão para a dimensão simbólica da dominação masculina, tornando perceptível a presença do mito da detenção do poder por parte do homem.

Quanto ao surgimento desse mito, da mesma maneira que o enfoque feminista pós-moderno em relação a gênero elimina a pressuposição da existência de dois grupos – homens e mulheres – e deixa de basear-se na diferença entre eles, Bourdieu (1999, p.16) isenta a dicotomia que a humanidade ocidental de pensamento grego impõe a tudo – alto/baixo, direita/esquerda, claro/escuro, masculino/feminino – da responsabilidade quanto à questão da dominação masculina. Ele nos diz que essas oposições fazem parte de um curso “natural” do mundo (confirmado, por exemplo, pelos ciclos biológicos e cósmicos) e, portanto, não podem fazer emergir por si só a relação social de dominação: esta só pode ser resultado de um sistema de relações de sentido totalmente independente. Retomando Barthes (1980), temos aqui, com esse sistema de relações de sentido independente, a releitura, o significado segundo, ou seja, o conceito, base do mito.

Considerando, então, que o mito da dominação masculina surge como um modo de significação revestido de um uso social, cabe questionar o que o mantém, o que o nutre e sustenta. Bourdieu (1999, p.18) apresenta uma explicação ao dizer que a força da ordem masculina vem do fato de que ela dispensa justificção: o masculino é o neutro, é ponto pacífico, não tem necessidade de explicar-se nem de se enunciar em discursos. Cabe sempre à mulher, ao feminino, justificar-se, ser explicitamente caracterizado, até mesmo na linguagem, onde o feminino é o “marcado”. Com isso, a naturalidade inquestionável característica do mito encontra seu eco perfeito na visão androcêntrica que dispensa explicações sobre si própria.

Como exemplo disso, Bourdieu (1999, p.78) fala da *definição dominante da prática*, que é corrente e que ninguém pensa em considerar como sexuada e, portanto, pôr em questão, pois é característico dos dominantes estarem prontos a fazer reconhecer sua maneira de ser particular como universal. Segundo ele, a própria definição de excelência em algo está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas que, no entanto, não se mostram como tais, e cita como exemplo a situação de quando se define um cargo – especialmente se for de autoridade – a qual, via de regra, inclui todo tipo de capacitações e aptidões sexualmente conotadas. Se tais posições são dificilmente ocupadas por mulheres, uma das razões é a de que elas são talhadas sob medida para homens, com características de virilidade escolhidas exatamente por serem opostas às características das mulheres. Para uma mulher realmente chegar a conseguir uma posição dessas, ela teria de não só possuir tudo o que é explicitamente exigido pelo cargo a ocupar como também todos os atributos “masculinos” usualmente associados ao cargo (agressividade, segurança, autoridade natural, etc).

Em relação a isso, Millet (1978, p.31) define outro termo importante, *política*, como referente às relações estruturadas com base no poder ou a arranjos em que um grupo de pessoas é controlado por outro e salienta que ele é extremamente útil no esboço da verdadeira natureza do *status* dos sexos. O estudo dessa relação, para a autora, é de extrema importância, já que a dominação sexual é – também na opinião dela – a ideologia mais disseminada em nossa cultura e a que fornece sua concepção de poder mais fundamental.

A política sexual vigente obtém seu reconhecimento e confirmação através da conformidade de ambos os sexos a políticas patriarcais referentes a temperamento, papéis e *status* (MILLET, 1978, p.35), idéia também partilhada por Bourdieu (1999, p.13) quando nos diz que incorporamos – inconscientemente – estruturas históricas de ordem masculina, e, assim, estamos sempre sob o risco de recorrer a modos de pensamento que são eles próprios produtos da dominação. Esses modos de pensar obviamente se refletem nas estruturas sociais (intimamente ligadas, é claro, ao poder) e permitem, assim, produzir julgamentos éticos, estéticos e cognitivos. Basta ver, por exemplo, na área universitária, a oposição entre disciplinas consideradas dominantes – tais como Medicina e Direito – e disciplinas dominadas, como Letras. A dominação masculina se reflete em subdivisões inclusive dentro de uma mesma área, onde temos diferentes posições sociais cujas divisões obedecem a princípios que determinam se seus ocupantes serão, preferencialmente, masculinos ou femininos: médicos/enfermeiras, executivos/secretárias, etc.

Depois de tudo o que foi exposto acima, é natural que surja neste ponto o questionamento de se realmente existe algum poder, qualquer que seja, conferido à mulher.

Obviamente ele existe, bastando ver o crescente número de mulheres em posições de destaque na esfera profissional e, nos tempos antigos, as rainhas e governantes que existiram e até mesmo se sobressaíram. No entanto, ainda assim o poder conferido a elas se encontra maculado pelo mito da dominação masculina, pois as mulheres que conseguiram atingir os mais altos cargos em geral têm que “pagar” de certo modo por esse sucesso profissional com um menor “sucesso” em sua vida pessoal e/ou doméstica (casamento tardio ou celibato, divórcio, abdicação da maternidade, dificuldades ou fracasso com os filhos, etc). Mesmo as rainhas da Antiguidade se viam presas dessa determinação: quando poderosas eram taxadas de implacáveis, impiedosas, más, frias ou eram masculinizadas, ou seja, despidas de sua condição de mulher através da negação de – voltando a outro mito – sua feminilidade. Da mesma maneira, governantes como Isabel, a Católica, e Catarina da Rússia não eram nem homem nem mulher, eram *soberanas*, enquanto que mulheres poderosas como Catarina de Siena e Joana d’Arc foram eternizadas como almas santas, ficando a questão da feminilidade suplantada pela religiosidade.

De forma simplificada, historicamente podemos dizer que a partir do momento em que o homem passou a dedicar-se à agricultura, ao cultivo, indo além da simples coleta dos produtos do solo, ele fixou-se mais permanentemente “em casa” e buscou tomar posse de um mundo até então controlado pelas mulheres, já que eram elas que cuidavam do lar, das ervas e plantas, que detinham com isso o poder de cura e – mistério supremo – que sabiam como gerar a vida não só das plantas, mas também de si próprias. As culturas baseadas no matriarcado e cujos ritos e sistemas de crenças baseavam-se em uma deusa passaram a ser perseguidas e os ritos de fertilidade característicos destas culturas tornaram-se incômodos para os povos patriarcais que surgiam. A deusa e, por extensão, a mulher passou ser demonizada, a magia associada à fertilidade foi ligada à sedução (vista como malévola) e esta, por fim, acabou caracterizada como o poder da mulher. É através da sedução e da feminilidade – surgindo novamente a imagem de Afrodite – que a mulher exerce seu poder, nos diz a mitologia na concepção barthiana, e, mais uma vez então, os mitos se entrecruzam. É interessante notar, porém, o paradoxo que se estabelece, pois, para uma mulher ter poder ou fazer uso dele, ela é ou despida de sua feminilidade, masculinizada, ou tira proveito dela, fazendo dela sua arma.

Apesar de, como acabamos de ver, a sedução ser considerada a fonte do poder feminino, o mundo onde a mulher é chamada de “rainha”, onde se diz que ela tem seu real lugar e onde pode – e deve! (segundo a crença comum) – exercer seu papel é o mundo doméstico. Esse mito é bem traduzido por Tennyson (1881), citado por Millet (1978, p.110),

através das palavras do pai do príncipe herói do poema *The Princess*: “Man for the field and woman for the hearth; Man for the sword and for the needle she”<sup>10</sup>. Apesar do grande intervalo de tempo entre o poema de Tennyson (escrito originalmente em 1847) e o mundo moderno, suas palavras ainda encontram ressonância: aos homens o combate, a ação; à mulher a encerra na comunidade conjugal e doméstica, onde só lhe resta transformar essa prisão em reino. O lar torna-se o centro do mundo e é pelo trabalho da e na casa que ela se apropria dele. Da administração do lar ela tira sua justificação social, realizando uma atividade, vigiando, controlando, mas essa atividade não lhe permite, no entanto, uma afirmação singular de si própria (DE BEAUVOIR, 1980b, p.197).

A batalha pela casa limpa e a conquista contra a sujeira são, para a mulher, como nos esclarece De Beauvoir (1980b, p.200), uma espécie de expulsão do Mal. O problema, porém, é que esse é um combate que jamais comporta uma vitória. Dia após dia ele se repete, mas a vitória nunca é definitiva. A dona-de-casa desgasta-se sem sair do lugar, apenas perpetua o presente, numa luta que se renova todos os dias. Ela acaba por não ter a impressão de conquistar um Bem, mas sim de lutar indefinidamente contra o Mal, e sempre dentro da prisão do lar. Se chega a ser uma “guerreira”, ela assim o é dentro de um calabouço.

Outro fator importante a ser considerado é que esses serviços domésticos impostos à mulher em seu papel – determinado e perpetuado pelo mito – de dona-de-casa acabam por exauri-la. Presa de um derrotismo decorrente da situação em que se encontra, a mulher se encerra em uma timidez de atitude que se estende por todos os campos de sua vida e, assim, ela passa a acreditar que os triunfos brilhantes e a glória são reservados aos homens.

Em relação a essa exclusividade, Bourdieu (1999, p.41, 72, 112), por sua vez, nos informa que as relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os gêneros apresentam, como já vimos, princípios de visão e divisão que classificam todas as coisas e práticas segundo a oposição entre o masculino e o feminino. Assim, cabe aos homens o relacionado ao público, ao oficial, aos atos breves, perigosos e espetaculares (em tempos antigos atos como matar o boi, a colheita, sem falar no homicídio e na guerra), enquanto às mulheres se destina o trabalho doméstico ou extensões desse espaço, que são os serviços sociais e educativos. Além disso, lhes cabe também o privado e o escondido (cuidar das crianças, dos animais e da casa), trabalhos exteriores destinados pela razão mítica (isto é, os que as levam a lidar com ervas, com água, com leite) e, sobretudo os mais sujos, mais

---

<sup>10</sup> “O homem se destina ao campo e a mulher à cozinha; O homem se destina à espada e a mulher à agulha.” (Canto V, linhas 437-438)

monótonos e mais humildes. Aos olhos de todos, inclusive aos delas próprias, elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao mesquinho, ao fútil.

Em suma, os homens dominam o espaço público e a área do poder (sobretudo econômico, sobre a produção), ao passo que as mulheres ficam destinadas predominantemente ao espaço privado (doméstico, lugar da reprodução). Através do mito, nas palavras de Bourdieu (1999, p.41) “elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada”.

Felizmente, porém, o mito do papel essencialmente doméstico da mulher começou a apresentar, para utilizarmos termos da engenharia, “fissuras de fadiga”. Conforme nos informa Friedan (1975, p.28), muitas mulheres nos Estados Unidos começaram a perceber que não se sentiam realizadas dentro do modelo da feliz dona-de-casa de classe média que as caracterizava em meados do século XX, apesar de em um primeiro momento não perceberem que estavam acompanhadas em sua insatisfação por milhares de outras mulheres por todo o país. Elas chegavam a ter vergonha desse sentimento, a não admiti-lo, a ponto a pensar que havia algo de errado com elas por não se encaixarem no ideal “feminino”. Apenas algumas poucas tiveram a sorte de, como a autora, encontrar eco para suas inquietações entre suas amigas e conseguiram externar sua perturbação frente ao “problema sem nome”, conforme Friedan (1975), que lhes atormentava. Cabe aqui citar o depoimento de uma PhD em antropologia, mãe de três crianças, a respeito dessa situação:

Nos últimos sessenta anos nós fizemos uma volta completa<sup>11</sup> e a dona-de-casa americana está novamente presa em uma gaiola de esquilo. Se a gaiola é agora uma moderna casa de metal-vidro-e-carpete ou um conveniente apartamento moderno, a situação não é menos dolorosa do que quando sua avó se sentava com um bordado em sua sala de visitas dourada e resmungava raivosamente sobre os direitos das mulheres. (FRIEDAN, 1975, p.23)

Com isso, vemos que na metade da década de 50 o mito da dona-de-casa feliz começou a ser desmascarado. As mulheres davam os primeiros passos em direção a não mais admitir uma existência dentro de gaiolas douradas, infelizes em um papel no qual não encontravam sua plena realização. Essa era a situação no mundo real, mas, além disso, a representação, o poder e o papel da mulher não eram muito diferentes na literatura: o mito das

---

<sup>11</sup> Ver 2.1.2 A mitologia dos Anos 30-50

heroínas na década de 50 estava – e, em alguns casos, até hoje ainda está – também subordinado ao mito do “feminino”.

Passemos, então, à literatura, onde a mulher – pelo menos teoricamente – tem um papel principal: o de protagonista.

### 1.2.3 A mulher na literatura: o mito da heroína

Gilbert e Gubar (1980, p.3), baseando-se na idéia apresentada por Gerard Manley Hopkins em 1886 de que a caneta é metaforicamente um pênis, nos apresentam a noção de ser o autor o “pai” de seu texto assim como Deus é o pai do mundo. Essa concepção patriarcal, segundo as pesquisadoras, se espalha por toda a literatura da civilização ocidental de tal forma que a metáfora é construída na própria palavra, *autor*, com a qual escritor, divindade e pai de família são identificadas. De *autor* temos *autoridade*<sup>12</sup>, e assim do significado de criação e/ou início passa-se em linha direta ao de direito de posse, poder ou controle sobre alguma coisa. Portanto, o poder e o controle sobre as cenas, eventos e personagens do romance literário e, por conseguinte, sobre a heroína de um romance, repousa sobre seu “pai”, o autor. Em virtude desse poder, dessa autoridade patriarcal decorrente da autoria, a personagem se vê – em um trocadilho lingüístico de Gilbert e Gubar (1980, p.13) – “sentenciada à pena” de ser presa, enjaulada, trancafiada em textos onde sua representação, suas ações, suas palavras e, finalmente, seu destino são determinados por seu “pai”.

Mesmo que quem escreva a obra seja uma mulher, ainda assim, como nos alerta Russ (1973a, p.4), a sociedade onde vivemos é patriarcal e, portanto, nos imaginamos e retratamos todos(as) do ponto de vista masculino. As histórias que são escritas exprimem as atitudes, crenças, expectativas e, acima de tudo, os enredos que estão “no ar”, já em circulação. Elas são incorporações dramáticas do que uma cultura acredita ser verdade – ou gostaria que fosse verdade – ou o que se teme mortalmente que possa ser verdade, ou seja, os mitos. E os mitos, assim como as próprias histórias, são, essencialmente, como já vimos, visões masculinas.

Romances, em especial, dependem de que ação central pode ser imaginada como passível de ser realizada pelo(a) protagonista, quer dizer, o que uma personagem central pode fazer em um livro (RUSS, 1973a, p.4). Recorrendo novamente ao Dicionário Aurélio, temos que um herói é “[um] homem extraordinário por seus feitos guerreiros, seu valor ou sua

---

<sup>12</sup> Segundo Gilbert e Gubar (1980), em inglês *author* está ligado ao participio passado *auctus* do verbo *augere*. Assim, *auctor* é um fundador e *auctoritas* é produção, invenção, causa, além de significar um direito de posse.

magnanimidade” (FERREIRA, 1999). Já na literatura, o herói caracteriza-se por ser uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica e difere-se de indivíduos comuns por sua capacidade de realizar proezas que exigem a abundância de alguma virtude crucial aos seus objetivos – fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc. Tomando esses dois pontos em conjunto, ao refletirmos sobre a mulher como protagonista, como heroína do romance literário, surgem novamente as perguntas sobre que mitos a caracterizam, como ela é retratada, que ações lhe são permitidas, que poder lhe é conferido.

A respeito disso, Russ (1973a, p.7) questiona o que uma heroína pode fazer, ou seja, que enredos, que ações estão disponíveis para uma protagonista, e sua resposta é curta e simples: muito poucos. Isso é facilmente explicável se considerarmos que, como vimos em 1.2.2, o mito em relação ao papel da mulher prega que a ela não se destina a ação. Podemos encontrar sustentação ao argumento de Russ (1973a) em De Beauvoir (1980b, p.364-365), por exemplo, quando ela diz que a mulher reconhece o universo em seu conjunto como sendo modelado pelos homens e que o tempo não tem para ela uma dimensão de novidade – já que é destinada à repetição (das tarefas cotidianas) e só vê no futuro uma duplicata do passado. Dessa forma, a mulher não somente ignora o que seja uma verdadeira ação, mas, mais do que isso, a substitui pela *resignação*. O exemplo dado por De Beauvoir (1980b, p.368) é tanto ilustrativo desse fato como visual e psicologicamente dramático: quando foram desenterradas as estátuas de Pompéia, os arqueólogos observaram que os homens se encontravam entesados, em movimentos de revolta, desafiando o céu ou mesmo procurando fugir, enquanto que as mulheres estavam curvadas, encolhidas sobre si mesmas e com os rostos voltados para a terra, resignadas. Oscar Wilde disse que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, mas acreditamos que as observações apresentadas por De Beauvoir (1980b) sobre a passividade feminina não se restringem apenas à vida real: elas acabam se refletindo na literatura com a escassez de enredos e ações disponíveis para heroínas de que nos fala Russ (1973a).

Outro ponto abordado por De Beauvoir (1980b, p.386), relacionado com a resignação e que tem repercussões na literatura, é o da “sorridente plenitude”. Segundo a autora, como já vimos em 1.2.2, a luta da mulher é inglória, sua vitória contra o Mal não se concretiza nunca. Por essa razão, ela reclama para si um Bem que seja apenas Harmonia viva. Essa Harmonia, no entanto, implica a perfeição na imobilidade, uma participação na totalidade do mundo e da vida que seja meramente passiva e, assim, os momentos em que as mulheres consideram como revelações são aqueles em que descobrem seu acordo com a realidade repousando em

paz sobre si mesmas. Nenhuma ação, mas sim contemplação. São momentos de “luminosa felicidade” que autoras como Virginia Woolf em *Mrs Dalloway* e *Passeio Ao Farol*, conforme nos diz De Beauvoir (1980b), concedem a suas heroínas como recompensa suprema, mas a alegria – que, como a própria De Beauvoir diz, é um movimento, um impulso de liberdade – está reservada ao homem. O que a mulher conhece é uma impressão de “sorridente plenitude”, apenas.

Assim, vemos que os mitos se retroalimentam, pois se o mito relativo à resignação da mulher se reflete sobre seu papel – inclusive na literatura – , fazendo com que tenha uma atitude passiva ao invés de ativa, ela jamais sairá ou irá além dele, ou seja, irá resignar-se e, dessa forma, se manterá em um ciclo de eterna inércia.

A questão da resignação e passividade femininas presentes e eternizadas na literatura é também retomada por Gilbert e Gubar (1980, p.20) quando nos dizem que “a mulher ideal que os autores sonham gerar é sempre um anjo”, ao mesmo tempo em que, citando novamente Virginia Woolf, acrescentam que “o ‘anjo da casa’ é a imagem mais perniciososa que os autores já impuseram sobre a mulher na literatura”. A associação da pureza feminina com a forma angelical é facilmente compreensível e perceptível, mas por trás dela se encontra a não tão explícita ligação entre a pureza contemplativa e a passividade, que tem como consequência uma auto-negação que, mesmo quando a protagonista é “liberta” (ainda que apenas parcialmente) do ambiente doméstico, deixa marcas e cicatrizes.

Isso pode ser percebido no fato de que, como já vimos, as heroínas acabam, em geral, restritas a uma ocupação, um papel, um mito, sendo o sucesso ou o fracasso profissional, as experiências cruciais ou as crises existenciais apenas temas secundários ou um pano de fundo para o tema maior quando se trata da mulher como protagonista. Segundo Russ (1973a, p.7), mesmo se uma história fala de sucesso, ela o faz tomando como parâmetro o mundo masculino, e o que é sucesso para um homem será fracasso para uma mulher. Os próprios padrões de comportamento para o herói são “masculinos”, ou seja, ele é durão, conquistador e está sempre envolvido em brigas ou combates físicos, e nem mesmo quando o herói é intelectualizado uma heroína poderia ocupar seu lugar, pois uma mulher inteligente não é definitivamente um dos mitos de nossa sociedade.

A respeito disso, De Beauvoir (1980b, p.73) comenta que as mães muitas vezes advertem as filhas de que “[...] os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos” e observa que na maioria dos romances é a heroína loura e tola que ganha da morena de caráter viril. Ela cita como exemplos desse fato *Moinho à Beira do Floss* (a

protagonista Maggie tenta em vão inverter os papéis, morre, e é Lucy, a loura, que casa com Stephen), *O Último dos Moicanos* (onde é a insossa Alice que conquista o coração do herói e não a corajosa Clara) e *Adoráveis Mulheres* (no qual a simpática Jo não passa de uma amiga de infância para Laurie, que dedica seu amor à insípida Amy de cabelos encaracolados).

É interessante notar, porém, que esse modelo da passividade não se cumpre em sua plenitude quando se trata da mitologia em seu sentido tradicional. Temos, por exemplo, as Valkyrias, que cavalgavam os campos de batalha vestidas em armaduras, encarregadas por Odin da escolha final dos mais heróicos entre aqueles que haviam morrido e de levá-los para o Valhalla (uma espécie de “Céu” ou “Paraíso” nórdico), ou as Amazonas da mitologia grega, uma nação inteira de mulheres guerreiras que segundo a lenda habitavam uma terra nos limites do mundo então conhecido. Além disso, temos os exemplos históricos (porém quase mitológicos) de Joana d’Arc e da Rainha Boudicca (ou Boadicea), rainha dos Icenos, uma tribo celta, que liderou no século I uma enorme rebelião britânica contra os romanos, destruindo Londinium (a Londres de então) e fazendo o imperador Nero considerar a retirada romana da ilha. Nesses dois últimos casos, porém, o final não foi feliz para nenhuma das heroínas: Joana d’Arc foi queimada e Boudicca foi derrotada, suicidando-se com veneno antes de ser capturada pelas tropas romanas, em uma demonstração de que nem mesmo na vida real a ousadia de se rebelar contra as convenções escapa impune.

Voltando à mitologia em si, Norrman (2000) nos apresenta alguns exemplos de mulheres guerreiras presentes na literatura nórdica, em especial as sagas dos séculos XIII e XIV, que tratam do período da chamada “sociedade patriarcal da Idade Média”, o qual nos interessa sobretudo por ser semelhante àquele em que se desenvolve *O Senhor dos Anéis*. Ela nos diz que a imagem de gênero tradicional na Escandinávia da Era Viking é a da mulher como dona do ambiente doméstico e o homem como aquele que ativamente toma parte na esfera fora dele (JOCHENS, 1995 *apud* NORRMAN, 2000, p.379), mas que há exceções na literatura, tais como a mulher guerreira, o “rei-donzela”<sup>13</sup> e outras tradicionais “mulheres duronas”.

O primeiro desses exemplos é o de Hervör, descrita na *Saga Heiðreks konungs in vitra* (1960, *apud* NORRMAN, 2000, p.375) como “de grande beleza”, “forte como um homem” e que “assim que pôde fazer algo por conta própria, treinou a si mesma com um arco e escudo mais do que com agulhas e bordados”. A heroína, segundo a história, causava muitos problemas e, ao ser alertada para se comportar melhor, fugiu para a floresta e começou a

---

<sup>13</sup> Segundo Norrman (2000), o termo “rei-donzela” foi retirado de WAHLGREN, Erik. *The Maiden King in Iceland*. Ph.D. Dissertation. Chicago: University of Chicago Libraries, 1938.

matar a seu bel-prazer. Quando seu avô soube disso, ele reuniu seus homens e eles a trouxeram à força para casa. Ela, então, permaneceu lá, mas ainda se negava a cumprir os afazeres domésticos associados às mulheres. A criadagem cansou-se de seu comportamento e lhe contou a verdade sobre suas origens: seu falecido pai era de uma classe social inferior e tinha reputação de ter sangue quente, tendo sido assassinado. Hervör foi em busca de vingança pela morte do pai, mudando seu nome para Hervarðr e tornando-se a capitã de um bando de vikings. Como seu pai estava enterrado perto do mar, ela vai para lá para encontrá-lo e conversar com ele, que lhe dá a espada mágica Tyrfingr, um claro símbolo de poder masculino. Com isso, tanto sua aparência quanto seu comportamento acabam por se enquadrar em um modelo masculino – semelhante ao que ocorre com Éowyn.

Essa mudança (apenas no caso de Hervör, pois para Éowyn tratava-se de um disfarce) tem especial significância se considerarmos que há uma diferença entre um homem comportar-se ou vestir-se como mulher – o que normalmente tem uma conotação negativa – e uma mulher comportar-se ou vestir-se como homem – o que não é visto tão negativamente. Isso de certa forma quer dizer que ao agir e vestir-se como homem a mulher enquadra-se em um padrão não só hegemônico, mas também “superior”, enquanto que o inverso, no caso de um homem, é negativo por implicar um rebaixamento, uma vergonha, inferioridade.

Mais importância a transformação de Hervör adquire se lembrarmos que em certos países nórdicos, como a Noruega e a Islândia, códigos penais e leis em tempos antigos determinavam que qualquer um que se vestisse como o sexo oposto ou uma mulher que usasse armas como um homem deveria ser punido. Contudo, o que se vê nas sagas nórdicas é que uma mulher que se veste como homem é normalmente considerada apenas como sendo teimosa, corajosa ou uma encrenqueira e, já que nenhum castigo ou punição é mencionado, surge uma questão. Norrman (2000, p.377) reflete, então, sobre a possibilidade de os autores dessas sagas considerarem as guerreiras como pertencendo a um gênero que não masculino ou feminino, uma espécie de gênero intermediário nessa bipolaridade, chamado por ela de *transgender* e definido como alguém que cruza os limites de gênero, mas não de preferência ou opção sexual.

Voltando à narrativa, outro ponto salientado por Norrman (2000) é o de que, apesar da mudança de nome, vestimenta e comportamento, e mesmo sendo líder de um bando de vikings, notórios por sua violência e rudeza, Hervör sempre é suspeita de ser mulher. Um dos reis que aparecem na história comenta, por exemplo, que “a vingança sobre este homem parecerá menor do que você pensa agora, pois acho que ele é uma mulher” (*Saga Heiðreks konungs in vitra*, 1960, *apud* NORRMAN, 2000, p.378). O ponto crucial aqui, segundo

Norrman, são os papéis de gênero socialmente definidos e como a audiência aceitaria ou não seu comportamento como um homem, saindo dos padrões desses papéis, daí a questão levantada pelos personagens e que permeia a história: ela é um homem ou uma mulher?

O final, no entanto, dado a Hervör, é de certa forma anticlimático: ela “se cansa” de andar pelo mundo com um bando de vikings e pára de lutar, voltando para casa onde passa a fazer “lindos trabalhos com suas mãos” antes de encontrar seu futuro marido (*Saga Heiðreks konungs in vitra*, 1960, *apud* NORRMAN, 2000, p.381), ou seja, ao final ela acaba por se encaixar no outro tipo de mito, o relativo ao papel da mulher.

Um segundo exemplo é o de duas mulheres fortes: Brynhildr, uma guerreira, e Guðrún, dura, mas que não usa cota de malha<sup>14</sup>, ambas presentes na *Völsung saga* (1965, *apud* NORRMAN, 2000, p.379). Quando Brynhildr é apresentada na trama, o herói, Sigurðr, a encontra dormindo dentro de um forte, vestida com uma armadura completa, e ele pensa que ela é um homem, só percebendo seu engano ao retirar o elmo dela, ou seja, ela contraria tudo o que uma mulher deveria ser: uma boa mãe, vestida pudica e femininamente, dormindo segura em sua própria casa. O herói comenta, então, que ouviu falar da beleza e sabedoria dela, e ela lhe responde contando sobre as muitas batalhas que lutou e venceu, mas que Óðinn (ou Odin, a divindade nórdica suprema, masculina) lhe havia dito que, após tantas vitórias, ela não deveria vencer mais e sim casar-se. Assim, temos um deus (masculino) que reimpõe a ordem masculina na narrativa ao determinar que a heroína não deveria lutar mais, e sim abandonar a vida guerreira para tornar-se esposa e mãe, retornando ao papel de gênero determinado a ela. Brynhildr nunca havia passado muito tempo em casa, muito menos tomado conta de uma, e só tinha familiaridade e era boa lutando em uma armadura. No entanto, bastou abrir seu coração para Sigurðr e ela muda, voltando para casa e se tornando “mais habilidosa nas artes domésticas do que outras mulheres” (*Völsung saga*, 1965, *apud* NORRMAN, 2000, p.380), ou seja, ela também sofre uma transformação, porém na direção contrária, passando a agir dentro dos papéis estabelecidos para ela em função de seu gênero. É imprescindível também lembrar que, mesmo com esse “retorno” aos papéis estabelecidos com base no gênero após ter agido fora de seus padrões, surgem problemas, e, no caso de Brynhildr, isso se reflete em seu final “infeliz”, pois perde Sigurðr para Guðrún.

Guðrún, a outra personagem da *Völsung saga*, também era bela e sábia, mas permaneceu em casa e sonhava em casar-se. Ela é aquela que, obviamente, ao final da

---

<sup>14</sup> A cota de malha é um aparato típico da Idade Média. Utilizado como proteção para o corpo, geralmente no formato de um colete ou camisa, consiste em uma série de entrelaçamentos de pequenas argolas de metal que, juntas, fornecem resistência contra objetos cortantes com relativa eficiência.

narrativa, casa-se com Sigurðr e, segundo Norrman (2000, p.380), comparada com Brynhildr, ela permanece agindo dentro dos limites de seu gênero, enquanto a primeira age na esfera do *transgender*. Ela é uma filha solteira que vive com os pais e, conforme a saga evolui, ela passa a agir de forma diversa, mas sempre dentro da esfera doméstica e feminina. Após casar-se com Sigurðr e ficar viúva, ela se casa novamente com o Rei Atli e se muda para sua corte apesar de haver pouco amor entre eles. Ela começa a criar intrigas entre ele e seus irmãos (dela), que culminam com a morte dos irmãos. Guðrún tem dois filhos com o Rei Atli, e ela os mata para vingar a morte dos irmãos. Ela chega ao extremo de dizer aos filhos que vai matá-los e os degola. Quando o rei pergunta pelos filhos, ela lhe conta friamente que ele acaba de beber, nos crânios das crianças feitos em taças, o sangue delas misturado ao vinho, e que também acabara de comer seus corações que ela mesma assara.

Norrman (2000, p.383) questiona que mulher seria tão cruel com seus próprios filhos e incapaz de demonstrar qualquer compaixão, mas argumenta que, ainda assim, Guðrún está agindo dentro dos limites de seu papel de gênero e não é excluída de seu grupo – mesmo não mostrando solidariedade com ele, já que uma mãe em geral não mata seus filhos – por, não importando o que faça, agir sempre como uma mulher e nunca entrar na esfera do *transgender*. Ela pode ter assassinado suas crianças, mas nunca foi uma guerreira em uma armadura, nunca se recusou a se casar ou tentou governar um país, como no exemplo que veremos na seqüência. Ela foi apenas uma mulher que buscou vingança da única maneira que podia, matando aquilo que seu marido mais amava. Isso implica dizer que uma ação das mais hediondas é até mesmo “perdoável”, desde que o padrão de comportamento hegemônico relativo a gênero esperado da heroína seja mantido.

O último exemplo dado por Norrman (2000) é o do (ou da) “rei-donzela”. Wahlgren (1938, ch.4, *apud* NORRMAN, 2000, p.381) define um padrão para esse tipo de guerreira: ela é uma jovem mulher, solteira, sábia e bela. Ela recusa todas os pedidos de casamento e é capaz de governar um país sozinha. Um jovem herói decide vencê-la e o faz, apesar de enfrentar uma série de dificuldades antes do final da história. Assim, por mais belas e corajosas que tanto uma guerreira ou um(a) “rei-donzela” sejam, elas lutam como homens durante algum tempo, mas quando o herói aparece e lhes rouba o coração, elas abandonam os campos de batalha.

Na *Hrólfs saga Gautrekssonar* (19--?, *apud* NORRMAN, 2000, p.380), então, somos apresentados a Þornbjörg, filha do Rei Eirík e da Rainha Ingigerð, descrita como “incomumente bela e inteligente”, e da qual se dizia ser “melhor do que qualquer outra mulher em todas as artes femininas”. Ela também costumava cavalgar e aprendeu a manejar a

espada e o escudo, dominando essas artes tão bem quanto qualquer cavaleiro. Assim, ela é diferente de Hervör, pois ao contrário da primeira que nunca dedicou-se às tarefas domésticas a não ser quando cansou de lutar e voltou para casa para bordar, Þornbjörg aprendeu as artes femininas quando criança, e era melhor que qualquer mulher nelas, ao mesmo tempo que dominava as artes masculinas. Quando jovem, ela pediu a seu pai que a deixasse governar parte do país, para ser capaz de governar e comandar os homens confiados a ela. Além disso, ela diz a seu pai que “[...] se alguém pedir para se casar comigo e eu não o quiser, a chance de seu [do pai dela] reino ser deixado em paz será melhor se você deixar a resposta por minha conta” (*Hrólfs saga Gautrekssonar*, 19--?, ch.4, *apud* NORRMAN, 2000, p.381), demonstrando também uma personalidade incomumente forte e que contrariava o padrão de submissão feminina da Idade Média e de grande parte da literatura em geral como visto anteriormente. Finalmente, Þornbjörg, assim como fez Hervör, também mudou seu nome, adotando o de *Rei Þorberg*, e a própria saga discute a adoção do pronome de tratamento masculino.

O Rei Hrólf Gautrekssonar é aconselhado a desposar Þornbjörg, obtendo a permissão do pai dela já que este encontra-se descontente com o modo de agir masculino da filha. O Rei Hrólf finalmente conquista o coração do “rei-donzela” e ela volta para casa, para o quarto da mãe, onde entrega suas armas para o pai e começa a bordar com sua mãe, sendo a “mulher mais adorável, mais educada e cortês de toda Europa, inteligente popular, eloqüente e a melhor das conselheiras, mas imperiosa também” (*Hrólfs saga Gautrekssonar*, 19--?, ch.131, *apud* NORRMAN, 2000, p.383). Assim, ela depõe suas armas para seguir seu marido, e diz-se que os dois se amavam profundamente, encaixando-se no modelo de um “final feliz” e em uma exceção aos de outras histórias de guerreiras.

Norrman (2000, p.384) encerra suas reflexões salientando que é necessário não só analisar o “final feliz”, mas observar o que acontece com as heroínas quando elas se permitem amar. Após descobrir e experimentar sua sexualidade, o que acontece é que elas retornam para os papéis prévios e hegemonicamente determinados pela e dentro da sociedade, na esfera doméstica, passando a agir como esposas e mães. Porém, isso nem sempre tem o melhor resultado e o final das sagas quase sempre não é feliz.

Gilbert e Gubar (1980, p.35) encontram explicação para esse fato na história de Lilith, presente nos apócrifos textos judaicos. Criada por Deus não da costela de Adão, mas, como ele, a partir do pó, Lílith foi sua (de Adão) primeira esposa, mas por considerar-se igual a ele recusou-se a se submeter e acabou fugindo para as margens do Mar Vermelho para viver com demônios. Ameaçada pelos emissários divinos de perder diariamente uma centena de seus

filhos-demônios caso não retornasse, ela preferiu a punição ao casamento nos moldes patriarcais e vingou-se de ambos – Deus e Adão – ferindo bebês, especialmente meninos, considerados mais vulneráveis aos ataques dela. Segundo as autoras, o que a história de Lilith sugere é que na cultura patriarcal o discurso feminino e feminista e a “presunção” feminina (ou seja, a revolta contra a dominação masculina) estão intrinsecamente ligados e são inevitavelmente demoníacos. Excluída da convivência humana e dos textos bíblicos, para Gilbert e Gubar (1980, p.35) a figura de Lilith “representa o preço que as mulheres devem pagar por tentarem definir a si mesmas”. Na história em questão, o preço é terrível, pois, amaldiçoada por ser uma personagem que “escapa” da autoridade masculina (em vários sentidos diferentes, desde Deus e Adão até o próprio autor-criador, ele mesmo uma espécie de deus), ela é condenada a ficar presa em uma vingança (matar crianças) que só pode lhe trazer mais sofrimento (já que são suas próprias crianças).

Assim, resta à heroína assumir a única ocupação de uma protagonista feminina na literatura, a única coisa que ela pode fazer – e ela o faz repetidamente, vez após vez, em um círculo sem fim: ela é a protagonista de uma história de amor (RUSS, 1973a, p.9). Com diversas variantes, isso significa uma eterna repetição da Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa (com a infalível complicação durante o namoro e/ou casamento). Um roteiro, um papel a desempenhar.

Nem sempre, no entanto, essa foi a imagem da heroína na literatura de ficção. Friedan (1975, p.32-33) nos informa que, em sua pesquisa com revistas femininas das décadas de 30 a 50, encontrou uma protagonista diferente nas histórias ali publicadas (um tipo de literatura não tão seriamente considerada ou prestigiada, mas nem por isso menos representativa do ponto em questão). Segundo ela, em 1939 – uma época importante por tratar-se do início da Segunda Guerra, como veremos em 2.1.2 –, por exemplo, as heroínas das histórias de revistas femininas nem sempre eram jovens cronologicamente falando, mas eram mais jovens do que muitas heroínas dos anos 60, no sentido de que eram Novas Mulheres, criando uma nova identidade para as mulheres, uma vida própria. A maioria delas possuía uma carreira, era feliz, orgulhosa de si, atraente, amava e era amada, e o espírito, a coragem, a independência, a determinação – a força de caráter que elas demonstravam através de seu trabalho – era parte de seu charme. Havia uma convicção de que sua individualidade era algo a ser admirado e não repulsivo aos homens, e eles eram atraídos tanto quanto pelo espírito e caráter das mulheres quanto por sua aparência (FRIEDAN, 1975, p.33).

O enredo dessas histórias também era o tradicional moça-encontra-rapaz ou moça-consegue-rapaz, mas esse não era seu principal tema. As heroínas geralmente estavam em

busca de algum objetivo próprio, lutando com algum problema no trabalho ou em sua vida quando encontravam seu homem. Além disso, a própria história de amor era diferente, já que a protagonista era menos agressiva na busca de um companheiro e sua própria percepção de si mesma como um indivíduo modificava sua relação com ele. Frequentemente ocorria um conflito entre o compromisso com o trabalho e o companheiro em potencial, mas a moral em 1939 era de que, se ela mantivesse seu compromisso para consigo mesma, a heroína não perderia seu homem. Por fim, outro ponto interessante é que elas quase nunca eram donas-de-casa – na verdade, as histórias acabavam antes de elas terem filhos. Isso se explica pelo fato de que, nessa época, o sentimento era de que o futuro para as mulheres estava ainda em aberto. Tudo era possível, o destino delas não estava determinado: elas o estavam fazendo.

Como dissemos, essas histórias podem não ter sido consideradas literatura de grande valor, mas, como salienta Friedan (1975, p.34), a identidade de suas heroínas parecia dizer alguma coisa sobre as donas-de-casa que liam essas revistas femininas. As Novas Mulheres heroínas eram o ideal das donas-de-casa da época, refletindo seus sonhos e espelhando o anseio por identidade e a sensação de possibilidade que existia para as mulheres no final da década de 30 – época da escrita de *O Senhor dos Anéis*.

O que ocorreu, porém, é que essa imagem acabou por desaparecer, sendo substituída pela de dona-de-casa/mãe-de-família. Após o final da Segunda Guerra Mundial, os homens começaram a voltar do front, retomando empregos antes ocupados por mulheres, as quais por sua vez acabaram voltando para casa. Além disso, os escritores das histórias e os editores das revistas femininas – que passaram ou voltaram a ser homens – tinham estado sonhando com a volta a um “lar” e com o conforto de uma vida doméstica e, assim, a velha fórmula, o perpetuado mito da feminilidade associada ao mundo da casa retornou triunfante, tanto na vida real como na literatura. A feliz dona-de-casa de classe média passou a ser, então, a imagem da heroína e a protagonista nas histórias das revistas femininas, atendendo ao gosto e às necessidades do poder hegemônico estabelecido. Somente décadas mais tarde, sob o impacto da crítica literária feminista é que esse modelo passou a ser questionado e posteriormente modificado.

Finalmente, falando de modo específico sobre a ficção científica – gênero literário muito próximo da fantasia, que é o de *O Senhor dos Anéis* – Russ (1973b) analisa a questão de forma ampla, não restringindo o período estudado a uma época determinada, e expõe o problema com uma colocação simples, curta, mas extremamente eloquente: “Existem muitas imagens de mulheres na ficção científica. Mas dificilmente há alguma mulher” (RUSS, 1973b, p.91). Ou seja, temos mais uma vez mitos perpetuados, não mulheres; temos imagens

literalmente fictícias, que não abarcam a complexidade do que é uma mulher – até porque tal definição jamais foi atingida.

Vemos, então, que os mitos ligados à mulher se entrecruzam, se entrelaçam e se alimentam mutuamente. Temos o mito da feminilidade ligado à sedução, que por sua vez está associada ao poder da mulher. Este, por sua vez, dentro da mitologia tal qual definida por Barthes (1980), é exercido no ambiente doméstico – lugar por excelência do papel a ela destinado dentro de uma cultura de dominação masculina. Todos esses elementos se encontram e se materializam, por fim, na heroína literária e assim temos o círculo que se fecha, tal qual uma oroboros<sup>15</sup>, a serpente que come sua própria cauda num ciclo infinito.

Fica, então, para nossa análise, observar, em relação a Tolkien e sua personagem Éowyn, se o autor, munido da espada de sua pena – ou, mais provavelmente, sua caneta, já que ele viveu em tempos modernos – realmente abateu a oroboros dos mitos relacionados à mulher, se venceu esse “monstro” mitológico (e mitológico em duplo sentido), ou se simplesmente o deixou desacordado com um golpe que não chegou afinal a ser fatal, mas sim apenas meramente dissimulatório.

Para alcançar o feito de desbancar mitos é necessário primeiramente que o autor possua força, presença, e é sobre a presença do autor em uma obra que Bakhtin dedicou muitas de suas reflexões, às quais nos dedicaremos agora.

## 1.2 Bakhtin: sobre o autor e o herói

No ensaio *O autor e o herói*, parte da obra *Estética da criação verbal* (1992), Bakhtin centraliza a discussão no problemático tema da relação entre o autor e a sua personagem e, revelando aí sua própria concepção filosófica de que nenhuma significação está isolada e tudo se inter-relaciona, estabelece não só que o autor é parte integrante do objeto estético que cria, mas que o leitor também o é. A nós interessa a primeira asserção, o autor como componente da obra, principalmente em sua manifestação discursiva refletida na materialidade lingüística do texto.

Em *O autor e o herói*, Bakhtin (1992, p.32) vê o autor como “a consciência de uma consciência”, uma consciência que engloba e dá acabamento à consciência e ao mundo do

---

<sup>15</sup> Segundo o *Dictionnaire des symboles* (CHEVALIER; GHEERBRANDT; LAFFONT, 1990 *apud* OROBOROS, 2006), o oroboros simboliza o ciclo da evolução fechado sobre si mesmo. O símbolo contém as idéias de movimento, continuidade, auto fecundação e, em consequência, o eterno retorno.

herói<sup>16</sup>: o autor sabe mais do que o herói, ele excede em saber em relação à sua criação. Este é o primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um de seus princípios básicos: a *exotopia* (BAKHTIN, 1992, p.43). De forma simplificada, podemos definir a exotopia como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, de dentro de nosso pequeno mundo, tem sempre um horizonte e tende a vê-lo sempre da mesma forma. Só o outro pode nos dar uma outra visão, completar o que falta ao nosso próprio olhar e, assim, completar-nos, dar-nos acabamento.

Se pelo princípio da exotopia, uma pessoa só pode se imaginar por inteiro sob o olhar de outra, temos somado a ele o fato de que, no universo bakhtiniano, nenhuma voz, jamais, fala sozinha, pois a natureza da linguagem é inevitavelmente dupla – o conceito de *dialogia*. Para Bakhtin (1992, p.42), “um único e mesmo participante não pode ocasionar o acontecimento estético, que pressupõe por princípio duas consciências que não coincidem”. Conseqüentemente, pelo princípio dialógico, a palavra de alguém está, de forma inescapável, contaminada pelo olhar de fora, repleta do outro que lhe dá sentido e acabamento.

Assim, a tipologia do herói decorre de uma relação viva entre uma consciência e outra – herói e autor –, sendo que, como já dissemos, para Bakhtin (1992, p.42) cada uma dessas consciências nunca é organicamente única. Autor e personagem são duas consciências que não coincidem exatamente, mas sim interagem. Da aproximação ou do afastamento que ocorre entre o autor e seu herói, da relação irregular entre uma consciência e outra é que ambos vivem. O que existe é uma rede complexa de diferentes pontos de vista físicos e mentais, de onde emerge o universo das vozes de Bakhtin, vozes, aliás, perpetuamente inacabadas, exatamente como é nossa vida de todo dia. Nas palavras de Bakhtin (1992, p.78), “a vivência que o herói tem de seu corpo – corpo interior a partir dele mesmo – envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra sua consistência estética através da reação de valor deste”. Por essa razão, Bakhtin (1992, p.105) nos diz que “a forma [estética] é fundamentada no interior do *outro* – do autor, isto é, a partir de uma reação geradora de valores que são, por princípio, transcendentais ao herói e à sua vida, mas todavia ligados a ele”.

Por fim, ainda em relação a valores, o autor afirma que o contexto real de valores que dá sentido à obra nunca coincide com o contexto estritamente literário, e que o ato-criador deve ocupar nesse contexto literário uma posição de valor, mas nem por isso essa posição deixa de determinar-se em função de uma posição mais fundamental do autor no

---

<sup>16</sup> Neste trabalho utilizaremos indistintamente os termos “herói/heroína” e “personagem” a fim de evitar repetições, não estando, portanto, esses termos especificamente vinculados à definição de “herói” de Bakhtin.

acontecimento da existência, nos valores do mundo (BAKHITN, 1992, p.210). Entende-se, assim, que é inevitável que transpareçam no herói ecos dos valores do autor.

Com isso, vemos que Bakhtin, ao mesmo tempo em que determina a singularidade da personagem e lhe dá independência, reconhece nela a participação do autor, seja através de valores deste que podem ser percebidos nos valores dela, seja pelo olhar que ele lhe lança ao falar dela, completando-a. Para Bakhtin, o outro, o herói, da mesma forma que o autor, é também um sujeito, está vivo, e respira; falar *dele* é, necessariamente, dar a voz a ele. Mas, nessa voz, indubitavelmente, a voz do autor se faz presente.

Outra questão de vital importância é o discurso. É virtualmente impossível dissociar-se o autor de seu discurso. Seja por sua própria voz, seja pela de suas personagens, ele surge na obra do autor e, nas palavras do próprio Bakhtin (1993, p.86),

O objeto [do discurso] está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações.

Na obra *Questões de literatura e estética (A Teoria do Romance)* (1993), onde se encontram reunidos trabalhos sobre teoria e crítica literária escritos em diferentes épocas, Mikhail Bakhtin fala, em seu segundo capítulo, sobre o discurso na poesia e no romance, enfatizando que a orientação dialógica do discurso para os discursos do outro abriu novas possibilidades literárias, sendo que a *artisticidade em prosa* encontra sua expressão mais completa e profunda justamente no romance. Segundo ele, além da questão artística, destaca-se o fato de que o enunciado (discurso concreto) surgido em um determinado momento social e histórico não pode deixar de “tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social” (BAKHITN, 1993, p.86).

Ora, se a orientação dialógica do discurso encontra, como já dissemos, sua mais completa expressão no romance e se o discurso não pode deixar de ser parte do momento sócio-histórico em que surge, nada mais natural do que ouvir, nas personagens do romance, os milhares de vozes da história que se entrelaçam. É aqui que, para enriquecer ainda mais nossa reflexão, Bakhtin introduz um ponto extra na questão ao dizer que há elementos que estão completamente isentos da intenção do autor: o autor não se expressa neles enquanto autor do discurso, mas os mostra como elementos verbais objetivos. O autor, através da língua, utiliza-se

de discursos já povoados pelas intenções sociais de outros, obrigando-os a servir às suas novas intenções. Surge, então, a imagem das intenções que se *refratam* e o fazem sob *diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem (BAKHTIN, 1993, p.105); surge a idéia da orientação do discurso passando a circular por entre enunciações e linguagens alheias ao autor, mas, ainda assim, sendo perpassada por ele. Com isso, além do autor em si como uma voz, o temos como o porta-voz de uma multitude de vozes.

Já no Capítulo IV de *Questões de literatura e estética, A pessoa que fala no romance*, Mikhail Bakhtin reforça essa idéia através da noção do plurilingüismo social, enfatizando que a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade definitivamente penetra no romance, seja como estilizações impessoais (imagens que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e mesmo linguagens sociais), seja como imagens personificadas do autor, do narrador ou das personagens. Ele nos coloca claramente que “o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas “*representado artisticamente* e, (...), *representado pelo próprio discurso* (do autor)” (BAKHTIN, 1993, p.135), chegando a dizer que “...o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas” (BAKHTIN, 1993, p.135).

Finalmente, no Capítulo *Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do Romance)* de *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1993, p.425) declara que um dos principais temas do romance é justamente a inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação – ou ela é superior ao seu destino ou inferior à sua humanidade. Se a personagem do romance se ajusta à sua situação e ao seu destino – como é o caso da maioria dos personagens secundários do romance –, então seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói, e este excedente sempre se realizará nos moldes da visão e da representação do homem e segundo a orientação formal e de conteúdo do autor. Dito de outra forma, sempre haverá um excedente de humanidade não-realizado, sempre restará a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para o homem, mas esta humanidade excedente pode se realizar não na personagem, mas no ponto de vista do autor que será expresso em seu discurso. Isso significa que um dos pontos constitutivos da essência do romance, o conflito da inadequação do homem (herói) se encontra fundamentado exatamente no que nos interessa: no discurso da personagem que representa o ponto de vista (discurso) do autor.

Em outra obra fundamental de sua produção teórica, *Problemas da Poética de Dostoievski* (1997), Bakhtin destaca que a personagem de Dostoievski é toda uma autoconsciência e que a autoconsciência já se basta a si mesma desde que não se funda com o

autor nem se torne veículo para sua voz. Isso é possível, segundo ele, desde que os traços dessa autoconsciência da personagem estejam claros, objetificados, e a própria obra demonstre a distância existente entre a personagem e o autor, que esteja “cortado o cordão umbilical que une a personagem ao seu criador” (BAKHTIN, 1997, p.51). Conforme nos explica o teórico, a personagem dostoievskiana não é uma imagem objetiva do herói, é um discurso pleno: Dostoievski constrói a *palavra do herói* sobre si mesmo e sobre o seu mundo, e não a palavra do autor sobre eles. É alcançada a *polifonia*, a independência de vozes, em contraste com o *plurilinguismo*. Fica, então, claro a razão pela qual Bakhtin declarou a singularidade dessa obra em relação a outras obras literárias: não é obviamente fácil cumprir tal tarefa.

Tal dificuldade é detalhadamente descrita no capítulo *O discurso em Dostoievski*. Ele fala que sempre que no contexto do autor há um discurso direto – o de um herói, por exemplo – temos dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade de enunciação do autor e a unidade de enunciação do herói. No entanto, a segunda subordina-se à primeira e faz parte dela como um de seus momentos. Apesar de o discurso da personagem ser elaborado como um discurso caracterológica ou tipicamente determinado, ele é elaborado como objeto de intenção do autor, e não provindo do ponto de vista da orientação dessa personagem, podendo chegar ao caso de nos vermos diante de uma estilização (quando a linguagem do autor é elaborada de maneira a que se perceba seu traço característico ou tipicidade para determinada personagem ou uma determinada posição social).

Bakhtin (1997, p.204) chama a atenção, ainda em *Problemas da Poética de Dostoievski*, que, ao contrário do que ocorre na obra desse autor, para o romance monológico,

Sejam quais foram os discursos introduzidos pelo autor (...) e seja qual for a distribuição composicional desses tipos, as elucidações e avaliações do autor devem dominar todas as demais e constituir-se num todo compacto e preciso. Qualquer intensificação das entonações do outro num ou noutra discurso, numa ou noutra parte da obra é apenas um jogo que o autor se permite para em seguida dar uma ressonância mais enérgica ao seu próprio discurso direto ou refratado. (...) Cedo ou tarde, todas as elucidações pleni-significativas do autor se incorporarão a um centro do discurso e a uma consciência, todos os acentos, *a uma só voz*. (grifo nosso)

Um centro do discurso, uma consciência, uma só voz. As palavras são um jogo do qual o autor faz uso para, eventual e inexoravelmente, dar voz e vez a seu discurso, próprio (direto)

ou refratado. Cedo ou tarde, depreende-se de tudo o que nos diz Bakhtin, chega-se ao mesmo fim, à mesma conclusão: uma só voz. Ou seja, quem fala, em última instância, é o autor.

Ao longo de nossa breve exposição do posicionamento de Mikhail Bakhtin a respeito da presença do autor e da percepção de sua voz em sua criação, a obra literária, podemos verificar que o teórico reitera a força que tem a presença do autor e o quão seguramente sua voz se faz ouvir. Já não se trata mais, então, de questionarmos *se* a voz do autor se manifesta, mas sim *como* ela o faz, principalmente através do discurso.

Para isso, faz-se necessário abordar o pensamento de outro estudioso, Norman Fairclough, e sua teoria da Análise Crítica do Discurso, que constituirá a base sobre a qual desenvolveremos nossas reflexões sobre o discurso referente à e atribuído à personagem Éowyn dentro da obra *O Senhor dos Anéis*.

#### 1.4 Fairclough e a ACD

Segundo Fairclough (2001, p.91), o discurso não é apenas uma forma de representação, mas é também o uso da linguagem como um modo de ação das pessoas sobre o mundo e especialmente sobre os outros. Wodak (2004, p.236) complementa essa idéia ao dizer que “a linguagem não é poderosa em si mesma – ela adquire poder pelo uso que os agentes que detêm poder fazem dela”. Isso implica uma relação entre o discurso e a estrutura social, com o discurso contribuindo para a constituição de todas as dimensões desta e ela, por sua vez, o moldando e restringindo. Com isso, o discurso contribui para a construção – e perpetuação, acreditamos – de identidades sociais (conseqüentemente também, por extensão, de identidades e representações de gênero), de relações sociais entre as pessoas (ou seja, relações onde podem estar envolvidas questões de poder hegemônico) e também de sistemas de conhecimento e crença (onde se encaixam definitivamente os mitos).

A Análise Crítica do Discurso (ACD) tem como tarefa, então, analisar o funcionamento dessas visões de mundo que subjazem aos acontecimentos e ao uso da linguagem (PEDRO, 1997, p.22), tornando claro e explícito o que está (ou estava) aparentemente invisível e naturalizado (KRESS, 1990, p.85 *apud* PEDRO, 1997, p.22). Em outras palavras, trata-se de *desmistificar*, através do uso de uma dimensão crítica na análise de, principalmente, textos escritos, considerados por muitos “o domínio adequado da teoria e da descrição lingüísticas” (PEDRO, 1997, p.23). Como nos diz Wodak (2004, p.237), “o

poder não surge da linguagem, mas a linguagem pode ser usada para desafiar o poder, subvertê-lo, e alterar sua distribuição a curto e longo prazo”.

Em relação ao campo de atuação dos analistas da ACD, este envolve a análise da reprodução do sexismo, do racismo e de relações de dominação e poder hegemônicas, questionando não só os processos de produção de textos, mas os processos de leitura também. Além disso, ao considerar a linguagem como uma prática eminentemente social, a ACD leva sempre em consideração a história, tanto do ponto de vista da micro-história do momento da produção do discurso como a história das instituições sociais e humanas ao longo dos tempos. No entanto, ela não deixa de considerar cuidadosamente a materialidade lingüística, pois, já que a forma dos textos varia de acordo com situações sócio-historico-culturais particulares, torna-se necessário olhar para eles com base na sua natureza potencialmente ideológica, encontrada em traços tais como escolhas de vocabulário e gramática, pressuposições e implicações, tomadas de turno, etc. (PEDRO, 1997, p.35).

Esse exame, em nosso caso, será feito com base no modelo desenvolvido por Fairclough (2001), o qual distingue três dimensões no discurso – texto, prática discursiva e prática social, conforme podemos observar na Figura 1.

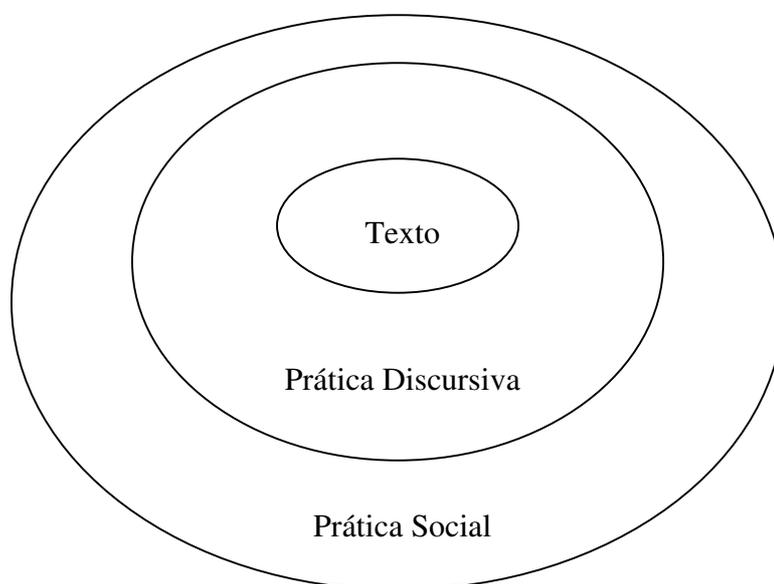


Figura 1

Ao focar o discurso em um quadro tridimensional, Fairclough (2001, p.89) estabelece uma “abordagem para a investigação da mudança discursiva em sua relação com a mudança social e cultural”, incorporando a ela o que ele considera como as duas principais

contribuições teóricas sobre o discurso provenientes dos estudos arqueológicos de Foucault<sup>17</sup>. A primeira é uma visão do discurso como sendo um constituinte ativo e mesmo um elemento construtor da sociedade em várias dimensões – desde seus objetos de conhecimento, passando pelos sujeitos e formas sociais do “eu” até chegar às relações sociais e estruturas conceituais. A segunda é uma “ênfase na interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição: os textos sempre recorrem a outros textos contemporâneos ou historicamente anteriores e os transformam” (FAIRCLOUGH, 2001, p.64). Note-se aqui, como salientado pelo próprio Fairclough (2001, p.134), o postulado de Bakhtin que diz que “cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação” e que “todos os enunciados são povoados e, na verdade, constituídos por pedaços de enunciados de outros, mais ou menos explícitos ou completos”, ou seja, a intertextualidade<sup>18</sup> para ambos os autores é intrínseca ao texto.

Em relação às três dimensões do discurso estabelecidas por Fairclough (2001) para sua metodologia de análise, por *prática discursiva* entendem-se os processos de produção, distribuição e consumo do texto, os quais são processos sociais relacionados a ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares. Na observação da prática discursiva, então, a *força*, *coerência* e *intertextualidade* são os principais itens a serem analisados.

Faz-se necessário neste momento esclarecer alguns pontos em relação a esses três elementos. A *força* de um enunciado é a ação social que ele realiza, que “ato(s) de fala” ele desempenha (dar uma ordem, fazer um pedido, uma pergunta ou uma promessa, ameaçar, aconselhar, etc). Muitas vezes, no entanto, os enunciados são ambivalentes em termos de força – e conseqüentemente a interpretação deste enunciado também o é –, pois algo como “Você pode abrir a porta?”, por exemplo, tanto pode ser um pedido quanto uma ordem velada, uma sugestão, uma reclamação ou mesmo uma simples pergunta. Nesse ponto é de fundamental importância, então, o *contexto* em que tal enunciado foi proferido, pois ele irá afetar a interpretação do mesmo.

A *coerência* para Fairclough (2001) refere-se à propriedade que os textos têm de fazerem sentido como um todo, porém esse “sentido” está intrinsecamente ligado à capacidade de fazer conexões e inferências, apoiadas em pressupostos de tipo ideológico, por parte de quem os lê. Em outras palavras, uma leitura coerente de um texto depende dos princípios interpretativos a que o leitor recorre e princípios interpretativos particulares associam-se naturalmente a tipos de discurso particulares. Assim, existe não só a chance de

---

<sup>17</sup> Fairclough esclarece que ele se refere especificamente a FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*. London: Tavistock Publications, 1972.

<sup>18</sup> O termo *intertextualidade* foi cunhado por Julia Kristeva no final dos anos 60 durante o período de suas apresentações do trabalho de Bakhtin para platéias ocidentais.

ocorrer um embate entre as diferentes leituras possíveis para um mesmo texto, mas também a de leituras resistentes às posições explicitamente estabelecidas nele.

Quanto à *intertextualidade* o teórico estabelece uma distinção entre *intertextualidade manifesta* e *intertextualidade constitutiva*, esta última chamada por ele de *interdiscursividade*. Para Fairclough (2001), na *intertextualidade manifesta* – doravante referida simplesmente como *intertextualidade* – se recorre especificamente a outros textos, ou seja, temos a constituição de um texto por meio de outros textos específicos que podem ser assimilados, contestados, ironizados, etc, e ser delimitados explicitamente ou estar mesclados. Este conceito “toma os textos historicamente, transformando o passado – convenções existentes e textos prévios – no presente” (FAIRCLOUGH, 2001, p.115) e, com isso, tipos de discurso que tendem a naturalizar modos particulares de recorrer a convenções e a textos podem aparecer com novas configurações e novas formas de intertextualidade.

Já em relação à *intertextualidade constitutiva* – referida a partir deste ponto como *interdiscursividade* –, Fairclough (2001, p.136) nos diz que ela é a configuração de convenções discursivas que entram na produção de um texto e que tem relação com outras convenções, que estruturam e constituem uma ordem de discurso<sup>19</sup>. Para ele, as ordens de discurso têm primazia sobre os *tipos* particulares de discurso, os quais são constituídos na verdade como configurações de elementos diversos de ordens de discurso específicas.

Passando à *prática social*, podemos dizer que ela se relaciona com os procedimentos e as práticas de natureza social dos envolvidos no discurso, que são moldados – de forma inconsciente – por estruturas sociais e relações de poder e podem, portanto, ser investidos política e ideologicamente. Para Fairclough (2001, p.117) “as ideologias são significações/construções da realidade [...] construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação”. Assim, as ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes, principalmente quando se tornam naturalizadas dentro de variadas práticas sociais e são vistas como “senso comum”. Além disso, as ideologias, consideradas como modelos de pensamento, ao serem reiteradas acabam por cristalizar-se e se mantêm na prática social.

Finalmente, quanto ao *texto*, este não se limita exclusivamente à sua materialidade lingüística, mas também ao seu aspecto de sentido, na medida em que os signos são socialmente motivados. Os sentidos são produzidos por meio de interpretações dos textos e os

---

<sup>19</sup> Segundo Fairclough (2001, p.67), uma *ordem de discurso* institucional ou societária é a totalidade das práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e o relacionamento entre elas.

textos estão abertos a diversas interpretações que podem diferir em sua importância ideológica. Embora a(s) forma(s) e o conteúdo dos textos apresentem traços dos processos e das estruturas ideológicas, não é possível “ler” a ideologia nos textos, apenas vislumbrá-la através das palavras e outros aspectos semânticos tais como as pressuposições, as metáforas, a transitividade, etc.

Para concluirmos, cabe salientar que a relação entre as três dimensões é interativa. A conexão entre o texto e a prática social é mediada pela prática discursiva. Assim, por um lado, os processos de produção e interpretação são formados pelas diversas formas da prática social, ajudando também a formá-la e, por outro lado, o processo de produção forma o texto e nele deixa vestígios, e o processo interpretativo opera sobre essas “pistas” no texto.

Com isso encerramos aqui a revisão dos pressupostos básicos que formam o referencial teórico utilizado como fundamentação de nossas reflexões. No entanto, para que nossa análise estivesse mais firmemente assentada, fizeram-se necessárias também leituras a respeito do objeto de nosso estudo, e assim buscamos informações sobre J.R.R. Tolkien (o autor), a obra *O Senhor dos Anéis* e a personagem Éowyn.

## **2 O mundo a explorar: o autor, a obra e a personagem**

### 2.1 O autor: J.R.R. Tolkien

#### 2.1.1 Uma vida em meio a mitos

Fredrick e McBride (2001) nos informam que John Ronald Reuel Tolkien nasceu na África do Sul em 1892, para onde seu pai, Arthur, foi tentar fazer fortuna logo após pedir Mabel, a mãe de Tolkien, em casamento. As mudanças de clima, topografia e cultura, no entanto, foram difíceis para o casal originário da Inglaterra, em especial para Mabel. Para escapar das condições climáticas da África do Sul, em 1895 ela levou seus dois filhos, John e Hilary, para uma visita à Birmingham, sua cidade natal. No início do ano seguinte, no entanto, os três receberam a notícia da morte de Arthur devido a complicações decorrentes de febre reumática. Mabel decidiu, com isso, não retornar à África.

Por ter poucas lembranças de seu pai, Tolkien desenvolveu um forte apego à mãe, que criou os filhos sozinha, educando-os ela própria. Como a casa da família de Mabel era pequena demais para acomodar a ela e os filhos, ela decidiu viver independentemente. Essa decisão, porém, tornou-se uma necessidade quando ela se converteu ao Catolicismo em 1900, ação que sua família – de fortes raízes Metodistas e Anglicanas – condenou. Tolkien sempre sentiu que sua mãe fora tratada de forma injusta pela família e pela sociedade em geral, um sentimento que foi reforçado quando Mabel adoeceu e veio a falecer em 1904, deixando Tolkien órfão aos 12 anos de idade.

A guarda dos meninos foi dada ao padre Francis Xavier Morgan, amigo pessoal de Mabel, que cuidou da educação das crianças. Após perder sua mãe, a escola tornou-se um dos dois ambientes onde Tolkien encontrava um pouco do conforto antes dado por Mabel – o outro ambiente era o Oratório, onde residia o Padre Francis. Ele os levou para morar com uma tia, Beatrice Suffield, que se revelou fria e distante. Para alívio dos meninos, Padre Francis os levava em viagens de férias, como por exemplo uma excursão de trem para o País de Gales, onde Tolkien se encantou com a língua e a cultura gaélicas.

Depois de os meninos viverem alguns anos com a tia, Padre Francis percebeu o descontentamento deles e os alojou na casa de Mrs. Faulkner, uma pensão localizada atrás do Oratório. Foi lá que os meninos conheceram outra hóspede da casa, Edith Bratt, por quem Tolkien se apaixonou aos 17 anos de idade. No entanto, a idéia de um relacionamento de

Ronald com uma jovem três anos mais velha não agradou ao Padre Francis, que acabou proibindo a amizade entre os dois. Tolkien, muito responsável, grato e dedicado ao padre, concordou em manter distância de Edith, mas fez uma promessa de casar-se com ela quando atingisse a maioridade (21 anos).

Durante os anos de espera, Tolkien dedicou-se fervorosamente aos estudos e atividades escolares, mantendo seu relacionamento com Edith como uma fantasia idealizada enquanto desfrutava das amizades masculinas reais que havia feito na King Edward's School, onde estudava. Assim, comentam Fredrick & McBride (2001), os ambientes onde ele encontrava a atenção e o afeto recebidos anteriormente de sua mãe e onde seu romance proibido podia ser sublimado – a escola e o Oratório – eram, ironicamente, os de amizade e camaradagem masculina.

Na King Edward's School, Tolkien participava de grupos de debates e de dramatizações e seu sucesso social continuou quando ele ingressou em Oxford. No entanto, naqueles dias a Universidade era um ambiente essencialmente masculino e Tolkien tinha poucas oportunidades de companhia feminina, pois as mulheres eram segregadas a seus próprios *campi* (geralmente distantes do centro de Oxford) e sempre eram vigiadas por suas damas de companhia. Além disso, ele se considerava comprometido, então mesmo que as oportunidades de estar com outras mulheres tivessem se apresentado, ele as teria evitado.

Assim, aos 21 anos Tolkien retomou sua relação com Edith e logo cumpriu sua promessa, casando-se com ela em 1916, um ano após concluir o curso de Língua e Literatura Inglesa. Veio, então, a Primeira Guerra Mundial. Tolkien foi convocado para servir e, após quatro meses no front, contraiu a chamada "febre das trincheiras", uma infecção semelhante ao tifo, devido às péssimas condições de higiene no exército. De volta à Inglaterra, o autor passou a escrever os primeiros esboços de sua mitologia, com as primeiras histórias de elfos, anões e homens. Com o fim da guerra, Tolkien seguiu a carreira acadêmica, sendo escolhido Professor Associado de Língua Inglesa na Universidade de Leeds em 1920 e, em 1925, assumindo o cargo de professor de Anglo-saxão em Oxford. Sua paixão por línguas antigas, mitos e lendas, no entanto, continuou a acompanhá-lo, sendo suas edições de *Sir Gawain and The Green Knight*<sup>20</sup> e *Beowulf* reconhecidas até hoje.

Foi nessa época que Tolkien conheceu C.S.Lewis e nasceu entre os dois uma profunda amizade que culminaria com a criação de um grupo denominado “The Inklings”, formado por escritores, intelectuais e professores que escreviam, liam e comentavam seus trabalhos em

---

<sup>20</sup> *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*

andamento, alguns dos quais viriam futuramente a figurar entre as maiores obras literárias e teológicas dos nossos tempos<sup>21</sup>. Uma característica do grupo, porém, é ressaltada por Fredrick e McBride (2001, p.5): todos os membros do grupo eram homens. E isso, segundo eles, não é mera coincidência: os Inklings conscientemente excluía as mulheres de seu grupo por acharem muito mais prazeroso – não só intelectualmente, mas também em termos de amizade – estar entre eles do que com membros do sexo oposto, mesmo suas companheiras e esposas. Os Inklings eram, em essência, diametralmente opostos ao Bloomsbury, grupo ao qual pertencia Virginia Woolf e que coexistiu temporalmente com o grupo de Tolkien e Lewis: apesar de ambos possuírem um espírito independente no que se referia à liberdade de escrita, o grupo de Woolf rejeitava os estereótipos de gênero que os Inklings possuíam como parte de sua identidade. É exatamente esse tipo de associação masculina que ela questiona em *Three Guineas*<sup>22</sup> (WOOLF, 1993), ponderando se é válido para as mulheres copiarem-nas, já que não se pode ver que bem fizeram ou trouxeram à condição humana com sua existência.

Fredrick e McBride (2001, p.159) argumentam que basta olhar para as vidas dos Inklings para concluir que a questão de gênero tinha importância para eles – sua orientação eminentemente masculina, suas complicadas relações com as mulheres e, principalmente, seus trabalhos literários e teológicos demonstram isso: eles eram abertamente sexistas e desejavam manter uma separação entre características e papéis masculinos e femininos. Devido à maneira como foram educados, seu amor pelo cavalheirismo medieval e sua filiação ao Catolicismo tradicional, eles acreditavam que as mulheres não só eram diferentes dos homens, mas também eram e deveriam ser subordinadas a eles, pelo menos em determinados contextos. Para os Inklings, uma pessoa lutar contra o lugar determinado para ela na hierarquia divina resultava do orgulho e o orgulho é um pecado. Assim, o fato de as mulheres lutarem contra o sexismo católico era pecado, noção que se reflete em várias personagens das obras dos Inklings, incluída aí, segundo Fredrick e McBride (2001), Éowyn em *O Senhor dos Anéis*.

O impacto dessas considerações se reflete não só na escrita das obras dos Inklings, mas também no modo como tais obras são lidas, apesar de eles não terem se preocupado com isso, já que simplesmente viam a leitura baseados em sua própria experiência em relação a gênero. Tal fato gera um paradoxo, pois se eles estavam convencidos de que existiam tantas

---

<sup>21</sup> Os três principais membros do grupo eram C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien e Charles Williams. Os outros participantes eram Robert E. Havard (médico), Owen Barfield (advogado), Adam Fox (capelão), John e Christopher Tolkien (filhos do autor), Hugo Dyson (estudioso especialista em século XVII), Neville Coghill (estudioso especialista em Chaucer) e Warren Lewis (irmão de C.S. Lewis).

<sup>22</sup> *Três Guinéus*

diferenças entre os sexos em áreas como, por exemplo, a amizade – tanto que para eles homens e mulheres não podiam ser amigos –, deveria, por conseguinte, haver diferenças na maneira de ler uma obra.

A explicação para essa desconsideração vem da crença por parte dos membros do grupo de que “a leitura é um ato de submissão holística a um autor. Um(a) leitor(a) deveria se submeter à realidade que o autor busca criar e tentar entender a mensagem que o autor busca comunicar” (FREDRICK e McBRIDE, 2001, p.161). Para os Inklings, submeter-se ao autor significava que o(a) leitor(a) não deveria buscar “fazer” nada com a leitura, não deveria ter nenhuma categoria pré-concebida – tal como gênero – em mente ao ler uma obra. Além disso, encarar a leitura “holisticamente” implicava retirar a ênfase da análise de qualquer elemento literário – como, por exemplo, uma personagem – isolado. Conseqüentemente, ao retirar a ênfase da personagem em favor, por exemplo, da análise do impacto geral da obra, torna-se pouco provável o estudo do impacto da questão de gênero sobre essa personagem.

É óbvio que tal raciocínio não encontra fundamento, a começar pelo fato de que experiências de leitura vão certamente diferir em função do gênero de quem lê. Se considerarmos os trabalhos ficcionais dos Inklings, que geralmente reservam papéis principais para personagens masculinos, essas experiências serão ainda mais variadas devido à possibilidade de ocorrerem leituras mais ou menos resistentes dessa manifestação de poder hegemônico. Para Fredrick e McBride (2001, p.161), no caso de *O Senhor dos Anéis*, há pouca oportunidade para as mulheres se identificarem com personagens femininas, reforçando a idéia de que apenas os homens experimentam aventuras. Portanto, se meninos e meninas são “ensinados” na vida real que aventuras são mais apropriadas aos homens do que às mulheres, então os meninos, ao lerem Tolkien, vão ter reafirmada a idéia de que eles também algum dia vão experimentar tais aventuras, enquanto que as meninas vão experimentar a aventura imaginariamente, mas concluirão que as experiências permanecerão sendo exclusivamente imaginárias para elas.

Para os Inklings as mulheres tinham um papel limitado: eram as encarregadas do lar e de tomar conta deles (homens). Apesar de eles terem alguma participação na vida doméstica – Tolkien, por exemplo, tomava conta de seus filhos –, os problemas domésticos eram de responsabilidade das esposas, o que lhes dava um sistema de apoio para se dedicarem a suas atividades intelectuais sem se preocuparem com eles. Para Tolkien, porém, segundo Fredrick e McBride (2001, p.30), as mulheres deveriam, ao mesmo tempo, além de aceitar o papel de dona-de-casa e esposa, manter-se próximas de um ideal abstrato de pureza e perfeição. Essa concepção provavelmente teve sua origem na perda precoce de sua mãe e certamente foi

intensificada pela devoção do escritor à Virgem Maria. Sua própria história de amor, pelo distanciamento e a idealização da bem-amada no período em que estiveram separados antes do casamento, também contribuiu para que a imagem que Tolkien tinha das mulheres estivesse mais próxima de uma distante e idealizada abstração do que da realidade – por mais limitado que fosse o papel da mulher nela – do mundo em que vivia.

Um exemplo disso pode ser visto no número limitado de áreas envolvidas na idealização que Tolkien tinha de Edith, sua esposa: beleza, romance, uma camaradagem especial (visto por ele como uma oportunidade de revelar um lado carinhoso e sentimental que ele não dividia com seus amigos) e entretenimento, como o canto, a dança e o piano tocado por ela. Ao mesmo tempo, apesar de não fazer parte de sua expressa idealização, estava a expectativa de que Edith tomasse conta da casa e das crianças e de que ela estivesse satisfeita com isso, da mesma maneira com que sua mãe parecia ter estado, cuidando dele e de seu irmão. Ele havia se acostumado com a separação entre sua busca intelectual e seu mundo doméstico, e não desejava que a esposa penetrasse nesse lado de sua vida ou que as duas áreas se misturassem. Confirmando esse aspecto temos o fato de que Tolkien acreditava ser verdade um dito de C.S. Lewis segundo o qual mulheres participarem de conversas de homens acabava por arruiná-las – as conversas (FREDRICK e McBRIDE, 2001, p.49-50).

Edith expressava seu descontentamento com esse aspecto de suas vidas e Tolkien reconhecia que sua amizade com os Inklings era incompatível com as expectativas de sua família em relação a ele, mas, ao mesmo tempo, ele acreditava firmemente que tais amizades eram seu direito e privilégio como homem. Portanto, apesar de compreender e mesmo simpatizar com as reclamações da esposa, o comprometimento de Tolkien com um padrão sexista – segundo o qual um homem deveria desfrutar de uma vida tanto intelectual como doméstica mas uma mulher deveria encontrar satisfação somente dentro da esfera doméstica – o impediu de encorajar Edith a buscar seu desenvolvimento intelectual e, assim, um dos dois mundos dele foi fechado para ela. No entanto, com sua aposentadoria em 1959 e o casamento e a mudança de seu grande amigo Lewis para Cambridge, Tolkien se retirou do convívio com os Inklings e, como resultado, não só passou a estar mais em casa como isto lhe permitiu ter mais tempo para se dedicar ao trabalho criativo de escrita.

Durante boa parte de sua vida, Tolkien lutou contra pressões financeiras para manter sua família com o salário de professor. Ainda que com todo seu prestígio acadêmico, ele só veio a conhecer um conforto financeiro após o sucesso de *O Senhor dos Anéis*. Antes disso, ele chegou a aceitar as mais variadas tarefas acadêmicas para complementar sua renda, algumas delas realizadas nas férias, como a de corrigir redações. Entretanto, como nos conta

López (2004, p.19), em alguns espaços de folhas em branco ou até em espaços vazios das folhas de jornais, Tolkien escrevia ou fazia desenhos incrivelmente detalhados – uma planta, uma flor, um padrão de tapeçaria –, pequenos registros de seu mundo ficcional. Era como se, ao executar suas tarefas diárias, outro cotidiano, outro mundo, regido por outras leis e movido por outras forças, mas com solicitações não menos imediatas e urgentes surgisse à frente dele.

Além disso, em família, Tolkien tinha o costume de contar histórias, criadas por ele próprio, para seus filhos. Um dia, enquanto corrigia provas da faculdade, uma frase brota repentinamente na mente do escritor e ele a anota no trabalho de um aluno: “*In a hole in the ground there lived a hobbit*”<sup>23</sup>. Com essa hoje célebre frase, Tolkien começou a criar mais uma história para os filhos, narrando as aventuras do hobbit Bilbo Baggins, a qual deu origem ao livro *The Hobbit*<sup>24</sup>. Devido ao estrondoso sucesso alcançado pela publicação, Stanley Unwin, da editora George Allen & Unwin, pediu a Tolkien uma continuação para as aventuras de Bilbo. Tolkien a escreveu, em um longo processo que demorou mais de 16 anos para ser concluído, e a nova história se tornou um épico de mais de mil páginas, *O Senhor dos Anéis*, publicado em três volumes lançados de 1954 a 1955.

J. R. R. Tolkien faleceu em 1973, dois anos após a morte da esposa, Edith, mas ainda em vida pôde testemunhar a apreciação de uma legião de fãs ardorosos, cuja extremada adoração ele chamava “meu deplorável culto”. Reunidos em sociedades e grupos de estudo que perduram até hoje, eles encontram-se espalhados pelo mundo inteiro, inclusive no Brasil<sup>25</sup>.

Para concluirmos nossa exposição sobre Tolkien, resta-nos dizer que o universo em que o autor circulava – e dizemos *universo* por ele, na verdade, viver em dois mundos, o real e o que ele mesmo criara – era composto de mitos. No mundo real, ele encontrava-se cercado deles tanto no sentido de pessoas célebres, como C.S. Lewis, como mitos na concepção de Barthes (1980). Acreditamos que estes últimos, especialmente os relativos à representação, poder e papel da mulher, atravessaram a fronteira entre os dois mundos de Tolkien e se fizeram refletir em Éowyn, materializando-se no discurso atribuído a e referente a ela. Este nosso pensamento encontra suporte em Shippey (2001, p.327) que, ao rebater algumas críticas à obra de Tolkien que reduzem o valor dela por ele lidar apenas com a fantasia e deixar de lado a realidade, nos diz que

---

<sup>23</sup> *Num buraco na terra vivia um hobbit.*

<sup>24</sup> Em português, *O Hobbit*.

<sup>25</sup> Segundo López (2004), recentemente foi criada inclusive a Federação Tolkiendili Brasileira, uma entidade que reúne várias sociedades e comunidades Tolkien no Brasil, como Amonhen, O Condado, Conselho Branco, Dúvendor, Pônei Saltitante, Sociedade Senhor dos Anéis, Sociedade Tolkien Brasileira e Valinor.

O argumento de que a fantasia é intrinsecamente menos verdadeira do que a ficção realista poderia ser estendido à afirmação de que a ficção realista é menos verdadeira do que a biografia. Mas todos sabemos que a ficção permite que um autor expresse algo, talvez por metáfora ou analogia, que não poderia ser expresso pela História. O mesmo argumento deveria estender-se à fantasia. É certamente por isso que tantos escritores do século XX, incluindo-se os afetados mais de perto por eventos do mundo real, tiveram de escrever na modalidade fantástica.

Além disso, o próprio Tolkien (2001, p.xv) reconhece,

É claro que um autor não consegue evitar ser afetado por sua própria experiência, mas os modos pelos quais os germes da história usam o solo da experiência são extremamente complexos, e as tentativas de definição do processo são, na melhor das hipóteses, suposições feitas a partir de evidências inadequadas e ambíguas.

A nós não interessa investigar como esse processo se deu – e que Tolkien mesmo diz não ser possível apreender – mas sim quais foram “os germes da história” que fecundaram a composição da obra em questão. Faz-se necessário, então, que observemos o que se passava no mundo real na época da composição dos Livros V e VI de *O Senhor dos Anéis*, denominados *O Retorno do Rei* (onde surge a personagem Éowyn) e que conceitos conseqüentemente compunham o conjunto de mitos – a “mitologia” que nos interessa – em circulação no período.

### 2.1.2 A mitologia dos Anos 30-50

A composição de *O Senhor dos Anéis* deu-se dentro um período de mais de 16 anos marcado por profundas mudanças econômicas e sociais, de 1936 (início da escrita da obra) até a publicação do primeiro volume em 1954. Entre essas mudanças, aquelas relativas às questões de gênero chamam a atenção por apresentar um padrão cíclico, com o desaparecimento e retorno de diferentes modelos ditados por diversas instâncias de poder hegemônico e pelos interesses delas.

As questões de gênero que nos interessam – as representações da mulher bem como as relativas ao seu poder e papel – encontram expressão nos mais diversos meios, entre eles a

publicidade. Nosso olhar neste trabalho não recai sobre ela e sim sobre outras áreas<sup>26</sup>, mas, apesar de geralmente ter por função vender um produto, a publicidade pode também vender uma imagem e um papel de gênero, e nos dá uma boa idéia de como as mulheres eram retratadas e como “deveriam” se comportar na época que nos interessa, as décadas de 30 a 50, além de fornecer um panorama da própria sociedade nesse intervalo de tempo.

Nesses 30 anos entre 1930 e o final dos anos 50, o mundo enfrentou diversas crises, incluindo a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial e as mudanças econômicas que se seguiram a ela. Durante esses períodos, as mulheres foram forçadas tanto a se inserir quanto a abandonar o mercado de trabalho, dependendo do quanto eram necessárias, e os requisitos exigidos delas no trabalho ou no lar acabavam se refletindo nos anúncios publicitários. Nos anos da Depressão dos anos 30, por exemplo, as mulheres eram retratadas no ambiente doméstico, na cozinha ou com os filhos. Depois, durante a Guerra, elas apareciam como heroínas nas linhas de montagem e, ao final do conflito, como se esperava que elas voltassem para casa para permitir que seus maridos retornassem a seus empregos, era assim que elas apareciam nos anúncios (ver Anexo 1).

*O Senhor dos Anéis*, como já vimos, começou a ser escrito em 1936, em plena crise econômica mundial. A queda da Bolsa de Valores em 1929 jogou os Estados Unidos, assim como vários países ao redor do mundo – entre eles a Inglaterra, onde vivia Tolkien – na pior depressão econômica já vista. Homens que sustentavam suas famílias perderam seus empregos, o mesmo ocorrendo com muitas mulheres. Durante os anos 30, então, houve um verdadeiro movimento para negar emprego a elas, recusar a contratação daquelas que fossem casadas ou que tivessem uma situação econômica estável, a fim de liberar mais vagas para os homens. As revistas glorificavam a vida doméstica na esperança de que mais mulheres permanecessem em casa. Mulheres casadas que tivessem um emprego eram consideradas “ladras parasitas do mundo dos negócios e [aquelas] cujos maridos [tivessem] empregos fixos deveriam ser discriminadas” (CHAFE, 1974 *apud* PRESTON, 1989). A situação chegou ao extremo de o governo americano, por exemplo, aprovar leis que impediam a mulher de trabalhar, como a que vigorou de 1932 a 1937 e proibia mais de um membro da mesma família de trabalhar no serviço civil. Criada para combater o nepotismo, a lei na verdade discriminava as mulheres, pois na maioria dos casos eram elas e não os homens que deixavam os empregos, sendo que muitas chegaram a mentir sobre seu estado civil para manter ou conseguir uma posição no mercado de trabalho.

---

<sup>26</sup> Em 1.2.3 vimos a imagem da mulher na literatura.

Outro ponto importante a ser observado é que durante os anos 30 a porcentagem de Mestrados e Doutorados outorgados a mulheres caiu significativamente. A educação também foi, de certa forma, retirada do mundo ao qual elas tinham acesso, pois a cultura da época propagava que o “conhecimento doméstico” era muito mais importante para elas. Woolf (1993), além de se apresentar como uma voz que clamava contra esse estado de coisas, nos oferece um ponto de vista que pode explicar em parte a situação. Em *A Room of One's Own*<sup>27</sup>, escrito originalmente em 1929, a autora descreve o fato de que se uma mulher diz (ou escreve) aquilo que ela acredita ser verdade, os homens o encaram simplesmente como uma *opinião*. Nas palavras de Woolf (1993, p.4),

Quando um tema é altamente controvertido – e qualquer questão sobre o sexo é –, não se pode esperar dizer a *verdade*. Pode-se apenas mostrar como se chegou a uma *opinião* que de fato se tenha. Pode-se apenas dar à platéia a oportunidade de tirar suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiosincrasias do orador.

Nos anos 30, então, as mulheres tinham medo da “verdade”, tinham medo que o mundo acadêmico, que era constituído principalmente de homens, desacreditasse seu trabalho e não as levasse a sério. As mulheres não eram consideradas como estando no mesmo plano que os homens, mas sim em um inferior, e foi por essa razão que Woolf (1993, p.3) declarou também que “uma mulher deve ter dinheiro e um teto todo seu se ela quiser escrever”. Em outras palavras, uma mulher deve(ria) ser capaz de ter seu próprio espaço, mas naquela década ela era vista como objeto de posse do homem, e muito raramente tinha um local só dela onde pudesse acender a luz e fechar a porta a quaisquer distrações como, por exemplo, os deveres de uma dona-de-casa. A exigência de um quarto (ou qualquer local) próprio e de uma renda denuncia a pobreza das mulheres da época e seu difícil e restrito acesso à educação e ao mercado de trabalho. No texto de Woolf, a mulher inglesa, proibida por lei de ter a posse de bens materiais até 1881, nos é apresentada com um retrato sem retoques: restrita ao mundo doméstico e à procriação, afastada do mundo dos negócios e da esfera pública, ela não acumulava bens nem deixava herança. “Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso” (WOOLF, 1993, p.20) é a reflexão que faz a autora.

Os homens não só mantinham as mulheres em uma posição inferior: durante essa época eles retiravam delas – ou pelo menos da maioria delas – a liberdade de expressão.

---

<sup>27</sup> Em português, *Um Teto Todo Seu*.

Woolf, no entanto, foi uma das que se envolveu ativamente no movimento pelos direitos das mulheres e, com suas obras, mudou a percepção e a visão das e sobre as escritoras nos anos 30. Nas próprias palavras de Woolf (1993, p.45), “[...] Eu me atreveria a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, era freqüentemente uma mulher”, mas graças a esses avanços na literatura muitas mulheres deixaram de ser “anônimas” e de passar despercebidas.

De modo geral, podemos dizer que a década de 30 foi um retrocesso quanto à questão de gênero nas relações de poder. Então, no final dela, o mundo assistiu o líder do Partido Nazista, Adolf Hitler, assumir o controle da Alemanha e começar a fortalecer as defesas militares daquele país, em uma violação do Tratado de Versalhes. Com o avanço e desenvolvimento da Segunda Guerra Mundial nos anos 40 e a convocação dos homens para a luta, uma grande onda de anúncios publicitários começou a retratar as mulheres como sendo capazes de trabalhar em empregos antes ocupados por eles – basta ver *Rosie, the Riveter*<sup>28</sup> (ver Anexo 2). A situação evoluiu de tal forma que, nos Estados Unidos, o Gabinete de Guerra lançou apelos na mídia para que as mulheres se juntassem à força de trabalho, especialmente na produção de armas e munições. Já não importava aí que elas fossem solteiras ou de classe baixa, pois mesmo as de classe média ou alta e as casadas eram encorajadas a assumir esse novo papel. A Segunda Guerra Mundial, portanto, não só ampliou como diversificou os papéis das mulheres de classe média: haviam mais mulheres empregadas e elas eram empregadas em serviços que requeriam um grau maior de habilidade.

Na guerra em si, e em especial na Inglaterra, as mulheres também tinham seu lugar, como por exemplo no Serviço Territorial Auxiliar (ATS – Auxiliary Territorial Service), onde atuavam como motoristas ou em serviços gerais menores, ou na Força Aérea. As que pertenciam à Força Aérea, atuavam na Força Aérea Auxiliar Feminina (WAAF – Women’s Auxiliary Air Force), mas apenas algumas trabalhavam na manutenção de Spitfires<sup>29</sup>. A maioria estava baseada em estações de radar utilizadas para detectar a chegada de formações de bombardeiros inimigos. Estes postos, porém, eram geralmente o primeiro alvo dos bombardeiros, portanto trabalhar em um deles era bastante perigoso, mas foram as mulheres

---

<sup>28</sup> *Rosie, the Riveter* (*Rosie, a “Rebitadora”*) foi uma criação da mídia utilizada na propaganda que incentivava as mulheres a assumirem as vagas na indústria – especialmente de armamentos e aviões de guerra, daí os “rebites” – deixadas pelos homens que haviam ido para a guerra. Na sua versão mais conhecida, ela é representada vestindo uma bandana vermelha e branca sobre os cabelos e com a manga de seu macacão de trabalho azul enrolada, mostrando o bíceps. A expressão em seu rosto é confiante e determinada e o slogan sobre sua cabeça diz *We Can Do It!* (Nós podemos fazê-lo!) em letras em negrito.

<sup>29</sup> O Supermarine Spitfire foi o avião de caça britânico mais famoso da Segunda Guerra Mundial.

dessas unidades que atuaram como os olhos e ouvidos da RAF (Royal Air Force – Força Aérea Real) durante a Batalha da Grã-Bretanha .

Por outro lado, as mulheres não podiam ser treinadas para serem pilotos de aviões de guerra. Algumas pertenciam ao Transporte Aéreo Auxiliar (ATA – Air Transport Auxiliary), que voava com os aviões da RAF da fábrica até a base do esquadrão de combate, mas era o máximo de vôo permitido a elas. Havia 120 mulheres nessa unidade de um total de 820 pilotos, e elas tinham menos acidentes do que seus companheiros homens, mas não eram absolutamente bem-vindas, como demonstra o editor da revista *Aeroplane*, C.G. Grey, ao dizer que

a ameaça é a mulher [do ATA] que pensa que deveria estar pilotando um bombardeiro quando ela realmente não têm inteligência para esfregar o chão de um hospital de forma apropriada, ou que quer bisbilhotar por aí como um guarda de alerta de ataque aéreo mas não sabe sequer cozinhar o jantar do marido. (SINGER, 2006)

Já no ambiente civil, Preston (2006) nos informa que os anúncios publicitários eram ao mesmo tempo uma técnica de recrutamento e de venda de imagem. Durante boa parte das campanhas de recrutamento, as imagens das “trabalhadoras de guerra” tinham o propósito de não só atrair as mulheres para áreas de atuação esvaziadas de homens pela convocação para a guerra, mas também de encorajar a aceitação pública de mulheres nesses novos papéis. Esse objetivo foi buscado com anúncios apresentando-as em ambientes industriais, demonstrando que as mulheres eram capazes de executar serviços não-domésticos. Um ponto importante nessas campanhas, no entanto, foi deixar sempre claro que as mulheres podiam não apenas trabalhar, mas também cumprir com suas tarefas em casa. As mulheres da guerra dos anos 40 não eram mais as donas-de-casa em tempo integral dos anos 30: elas agora cumpriam uma dupla jornada de trabalho.

Contudo, os publicitários nunca haviam esperado que essas trabalhadoras quisessem permanecer em seus empregos quando a guerra acabasse. Eles acreditavam que os empregos assumidos pelas mulheres no período de guerra eram uma espécie de medida provisória, necessária apenas enquanto os homens estivessem fora, e que ao final do conflito elas voltariam para seu trabalho em casa ou buscariam empregos em áreas “femininas”. Segundo Preston (2006), os envolvidos na publicidade estavam cientes da preocupação social com o fato de que as mulheres deveriam retornar a seu papel “tradicional” – ou seja, ao *mito* do

papel da mulher, visto em 1.2.2 – depois da guerra, mas, além disso, a própria lei que regulamentava a convocação de guerra obrigava o empregador a devolver o emprego ao soldado que retornava, despedindo o empregado contratado para seu lugar. O temor era que as mulheres não estivessem dispostas a simplesmente encerrar o dia de trabalho e ir para casa para não mais voltar, deixando seu lugar para um homem quando a guerra acabasse. Com a chegada de 1944 e a aproximação da paz, os publicitários começaram então uma nova investida.

As campanhas, nos informa Preston (2006), encorajavam as mulheres a perceber que sua posição era apenas temporária: assim que a guerra acabasse elas seriam necessárias em casa o tempo todo. Os produtos anunciados eram as mais recentes novidades em termos de equipamentos domésticos que facilitavam a vida da dona-de-casa e a idéia de que mães trabalhadoras poderiam criar filhos felizes inicialmente transmitida pelos anúncios foi substituída por retratos quase trágicos de famílias se dissolvendo pela ausência da mãe. Outros anúncios apelavam para o artifício de fazer as mulheres se sentirem culpadas ou temerem a possível perda de algo precioso caso não desistissem de seus empregos. Assim, os publicitários enfocavam a família, que havia sido considerada perdida quando os maridos foram para a guerra e as esposas foram trabalhar, e que agora precisava retornar ao seu *status* do período pré-guerra. Como se tornou claro que muitas mulheres não queriam deixar de trabalhar, era necessário que elas fossem persuadidas por anúncios que as retratassem no mínimo em funções e papéis tradicionais, e assim elas passaram a aparecer como secretárias, enfermeiras e donas-de-casa. Com o final da Segunda Guerra Mundial, desapareciam não só as imagens, mas as próprias trabalhadoras da indústria e heroínas de guerra.

Os anos 50 viram, então, o retorno da imagem – ou podemos dizer do *mito* – da feminilidade, conforme visto em 1.2.1. No entanto, como observamos no já citado estudo de Friedan (1975) feito em 1957, ao contrário do que ocorrera na década de 30, as mulheres não se resignaram a ele sem sequer questioná-lo. A inquietação das mulheres frente a um papel no qual não mais se encaixavam surgira e não iria desaparecer. Além disso, publicada pela primeira vez em 1949, a obra *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir disseminou-se ao longo da década de 50, levantando questões até então pouco debatidas. O termo “liberação feminina” – presente nesse livro – entrou para o vocabulário moderno e as bases para a contestação dos modelos de relações de poder hegemônicas estavam, assim, lançadas.

Apesar de ser uma época considerada glamourosa, a vida nos anos 50 era muito rígida, reflexo ainda dos tempos de guerra. As mulheres continuavam submetidas ao modelo de base patriarcal que ditava que o lugar delas era no ambiente doméstico e seu papel o de dona-de-

casa, esposa e mãe. Cabia aos homens o sustento do lar e os filhos – incluídos aí crianças e adolescentes – deviam ser “vistos mas não ouvidos”. No entanto, por volta da metade da década isso estava se tornando cada vez mais difícil, devido às mudanças culturais que estavam ocorrendo, entre elas o *rock’n’roll*, as quais reivindicavam uma liberdade maior.

A televisão na década de 50 começou a tornar-se uma parte da vida diária e o rádio AM também se tornou mais popular, junto com o advento dos discos de 45 rpm, das *jukeboxes* e, finalmente, dos LPs. O rock, com o auxílio do rádio e da televisão, popularizou-se, e os adolescentes experimentavam uma liberdade maior do que a que seus pais haviam tido quando tinham a mesma idade. Apesar dessas diferenças iniciais, as maiores mudanças só iriam ocorrer finalmente nos anos 60, que assistiram uma guinada nas atitudes, na moral, nos costumes, na vida familiar e até mesmo nas relações de raça. Para muitos é por isso que os anos 50 são vistos como os “Anos Dourados”, como tempos maravilhosos, quando as famílias e a moral estavam “intactas” e os tempos eram mais simples e agradáveis.

Assim, analisando as três décadas ao longo das quais ocorreu a produção de *O Senhor dos Anéis*, podemos dizer que uma volta completa foi dada no que se refere à condição das mulheres em termos de imagem, papel e poder. A sociedade viu mudanças econômicas e políticas ocorrerem e situações em diversas esferas alterarem-se consideravelmente. A mulher que estava presa na gaiola do lar na década de 30 foi para a batalha na década de 40, voltando a ser a “rainha do lar” nos anos 50, tal qual – coincidentemente ou não – Éowyn, a personagem de Tolkien.

## 2.2 A Obra: *O Senhor dos Anéis*

*O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien divide-se em três volumes, cada qual compreendendo dois livros, e que se intitulam *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (ou, no Brasil, *A Sociedade do Anel*), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (*As Duas Torres*) e *The Lord of the Rings: The Return of the King* (*O Retorno do Rei*). No último volume há diversos apêndices, escritos pelo próprio Tolkien, que tratam de assuntos referentes à Terra-Média, o mundo criado por ele e onde se passa a saga do Anel. A intenção original do autor era publicar os seis livros juntos, mas devido ao preço do papel no pós-guerra, sua editora, a Allen & Unwin, optou por três volumes separados. Atualmente, porém, também existem edições com todo o texto de *O Senhor dos Anéis* em único volume, somando cerca de 1200 páginas.

A obra já chegou a ser classificada como uma leitura escapista, alienante da realidade e da participação na vida cotidiana. No entanto, aqueles que assim a julgam parecem não levar em consideração o fato de que as leis que regem o universo da literatura fantástica descrevem uma realidade mítica, fantasiosa, não sendo, portanto, as mesmas do nosso mundo. Tolkien não buscava relatar as questões do dia-a-dia das pessoas, nem a realidade de sua época – características típicas da literatura contemporânea –: ele desejava criar uma mitologia para a Inglaterra. Segundo Carpenter (1977), em seus tempos de estudante, quando escreveu sobre o *Kalevala*<sup>30</sup> finlandês, Tolkien insinuou esse desejo e assim, ainda que muitos vejam em *O Senhor dos Anéis* uma rede de alegorias que relacionam o conflito da obra com a instauração de regimes totalitários de direita ou de esquerda na Europa das duas Guerras Mundiais e que o próprio Tolkien tenha admitido que questões históricas sempre estiveram presentes em suas preocupações, seu objetivo maior era, como define López (2004, p.26), “demiúrgico”, ou seja, “criar um mundo”. Ainda segundo López (2004, p.26), em *O Senhor dos Anéis* Tolkien retomou as origens das tradições celta e anglo-saxã, estabelecendo um “diálogo” entre diferentes instâncias míticas, e escolheu o romance de cavalaria para criar a atmosfera e muitos dos códigos de seu universo ficcional. Por isso, não podemos ler a obra com os mesmos olhos com que leríamos uma obra moderna, pois o que contemplamos são mitos – no sentido tradicional do termo.

Ainda em relação à concepção de sua obra mais conhecida, Tolkien em seu perfeccionismo não apenas inventou personagens e criou um mundo para eles habitarem, como normalmente um autor faria: ele inverteu o processo. Como lingüista que era, ele criou primeiramente uma língua para eles falarem e, somente então, imaginou a sociedade dos falantes dessa língua. A partir daí, concebeu todos os detalhes referentes aos *habitats* e às características físicas e psicológicas dos indivíduos pertencentes a essa sociedade, porém tampouco se deteve neste ponto. Ele não criou apenas um povo, mas vários e diversos entre si, com tudo que tal criação, em sua concepção, implicava (aparência física, língua, arte, crenças, cultos, fórmulas sociais – incluídos aí os modos de formação de famílias ou clãs, regras matrimoniais, autoridade doméstica etc), e fez os membros dessas civilizações interagirem. O cenário da interação de tais civilizações é, como dissemos acima, a Terra Média, e a narrativa se passa na chamada Terceira Era desse mundo.

---

<sup>30</sup> *Kalevala* é o nome da epopéia nacional da Finlândia, escrita/compilada por Elias Lönnrot. Para a escrever, Lönnrot reuniu uma extensa coleção de antigas canções populares que permaneceram vivas na tradição oral das populações finlandesas. O poema descreve as façanhas de vários heróis míticos finlandeses e acaba com o final da era mítica no país, simbolizada na chegada de um novo deus (Cristo) e na partida de Väinämöinen (o bardo herói).

*O Senhor dos Anéis* narra a aventura do hobbit<sup>31</sup> Frodo Baggins (ou Frodo Bolseiro – nome dado na tradução brasileira) em sua jornada rumo à Montanha da Perdição (Mount Doom) a fim de destruir o Anel do Poder, o mais poderoso dos anéis criados em uma era passada para evitar a decadência da Terra Média. O Anel foi, assim como os outros anéis de poder, forjado por Sauron, rei de Mordor – o Senhor dos Anéis do título – e, com ele, o vilão quer dominar a Terra Média e todos os povos de seu universo. Trata-se, basicamente, da luta entre o Bem e o Mal, na qual o Mal é encarnado pelo Anel e seu mestre e criador, Sauron. Dotado de vontade própria, o objeto confere a quem o possui poderes diversos, como o da invisibilidade, mas ao mesmo tempo corrompe o caráter de seu usuário, levando-o para o lado do Mal.

Com a ajuda do poder do Anel, Sauron tornara-se praticamente invencível nas batalhas pelo domínio da Terra Média que se estendiam há várias eras. No entanto, após o vilão ser derrotado por um rei humano, o Anel fica perdido durante anos até ser encontrado pelo hobbit Bilbo Bolseiro, que em seu 111º aniversário o dá para o jovem Frodo, seu sobrinho. Recai sobre Frodo, então, a responsabilidade de destruir o Anel e evitar que ele volte para as mãos de Sauron. A fim de cumprir sua tarefa, Frodo se une a um grupo de elfos, anões e humanos – a "Sociedade do Anel" –, que o auxilia na luta para chegar à montanha onde o Anel foi forjado e só onde pode ser destruído.

A Sociedade é constituída por representantes das diferentes raças que habitavam a Terra Média, sendo eles os humanos Boromir e Aragorn, o mago-feiticeiro Gandalf, o elfo Legolas, o anão Gimli e os hobbits Frodo Sam, Pippin e Merry. Os homens (humanos), na concepção de Tolkien mais fracos e suscetíveis à corrupção se comparados às outras raças imaginadas por ele, são os mais tentados em utilizar os poderes do Anel. Frente à possibilidade de utilizá-lo nem que fosse para combater o próprio Mal – apoiados na célebre frase do filósofo Maquiavel, "Os fins justificam os meios" – muitos deles se corrompem, entre eles um dos membros da Sociedade, Boromir, que acaba por redimir-se ao morrer tentando salvar seus amigos. É nesse ponto da trama – ao final do primeiro volume e do segundo livro da obra – que a Sociedade se divide em três, tendo duas dessas novas partes uma missão diferente da inicial: Aragorn, Legolas e Gimli passam a buscar Merry e Pippin, raptados a mando de um aliado de Sauron na guerra pelo poder. Já Frodo e Sam, a terceira parte

---

<sup>31</sup> Os hobbits eram umas das raças que habitavam a Terra Média. Aparentados com os homens, tinham, no entanto, uma estatura mais baixa (cerca de 1,20 m) e cabelos castanhos encaracolados tanto na cabeça quanto no dorso dos enormes pés, nos quais raramente calçavam sapatos. Amantes da boa comida e bebida, os hobbits tinham boa índole, eram hospitaleiros, risonhos e viviam em casas que se assemelhavam a tocas, isolados em uma região da Terra Média chamada "o Condado" (*The Shire*).

fragmentada da Sociedade, continuam seguindo rumo a Mordor e à Montanha da Perdição, onde o Anel deve ser destruído. Essas duas jornadas paralelas e as aventuras enfrentadas nelas pelos heróis compõem os dois livros seguintes, formando o segundo volume da trilogia. É nos dois últimos volumes, porém, que entra em cena a personagem que nos interessa: Éowyn, a Senhora de Rohan.

No penúltimo volume de *O Senhor dos Anéis*, denominado *As Duas Torres*, o mago Gandalf, Aragorn, Legolas, Gimli e o hobbit Merry vão para o palácio do Rei Théoden em Edoras, a capital do reino de Rohan. Lá descobrem que o rei está sob o encantamento de seu conselheiro Gríma (também chamado Wormtongue – Língua de Cobra), mas Gandalf desfaz o feitiço com um raio mágico, e Théoden percebe que antes, escutando os sussurros de Gríma, ele se sentia muito mais velho e mais fraco do que realmente era. O rei ordena, então, que os Rohirrim se prepararem para a batalha e que os não capazes de lutar vão para os refúgios das montanhas. O exército parte e Éowyn, sobrinha de Théoden, é escolhida para governar o povo de Rohan na ausência do rei.

No último volume de *O Senhor dos Anéis*, intitulado *O Retorno do Rei*, após vencer uma sangrenta batalha, Aragorn decide ir até seu reino, Gondor, acompanhado por Legolas e Gimli, tomando para tal jornada um caminho que passa pelas chamadas Sendas dos Mortos. Antes, porém, enquanto Théoden (com quem Merry permanece como escudeiro) tenta reunir mais tropas, Aragorn e seus companheiros cavalgam na direção de Edoras. Lá Éowyn quer se juntar a eles, mas Aragorn não o permite, dizendo que apenas Théoden pode liberá-la de seu dever. Na manhã seguinte, o trio adentra as Sendas dos Mortos, uma espécie de túnel que leva ao outro lado das montanhas ao sul de Rohan. Os "Mortos" na verdade são as sombras de um povo antigo que quebrou seu juramento de defender Gondor na época do Rei Isildur. Por essa razão, Isildur os amaldiçoou a não ter paz enquanto o juramento não fosse cumprido e Aragorn, sendo o herdeiro de Isildur, convoca-os para ajudá-lo na guerra, para que dessa forma cumpram seu juramento e sejam liberados da maldição. A companhia, seguida por um grande exército das sombras dos Mortos, cavalga para o leste.

Enquanto isso, Théoden e seu exército cavalgam para Dunharrow (Templo da Colina), onde o exército de Rohan está se reunindo. Éowyn os espera, e conta que Aragorn foi para as Sendas dos Mortos, o que lhes dá a certeza de que ele nunca mais será visto. Um mensageiro de Gondor chega, pedindo aos Rohirrim que ajudem o outro reino na guerra, e Théoden concorda. O rei se prepara para partir no dia seguinte, mas decide que Merry deve permanecer em Edoras, onde Éowyn continuará a liderar o povo até sua volta. Contudo, um jovem

cavaleiro chamado Dernhelm diz em segredo a Merry que pode levá-lo em seu cavalo para Gondor, e Merry aceita a oferta prontamente.

Na primeira investida da batalha em defesa de Gondor, Théoden mata um dos líderes das tropas inimigas, atraindo a atenção sobre si. O Capitão dos Espectros do Anel (os poderosos cavaleiros de Sauron), montado em uma criatura alada, desce perto de Théoden. O cavalo do rei, enlouquecido pelo medo, cai de lado e o esmaga sob seu peso. Éowyn, disfarçada como Dernhelm, se posta ao lado de Théoden para defendê-lo do Espectro e da criatura que pretende devorá-lo. O Espectro luta com Éowyn e acaba por atingi-la, quebrando seu braço. A coragem de Merry finalmente desperta e ele ataca o Espectro do Anel por trás, e Éowyn, com sua força derradeira, mata o rei dos Espectros. O Príncipe Imrahil, ao encontrar os homens que carregam Théoden e Éowyn, percebe que ela ainda está viva e chama os curadores para que a levem para as Casas de Cura na capital de Gondor. Enquanto isso, as forças de Rohan e Gondor estão perdendo a batalha contra os enormes exércitos do Inimigo. Contudo, para surpresa de atacantes e defensores, uma frota dos navios chega trazendo Aragorn e seus companheiros, bem como um grande exército formado pelas sombras dos Mortos. A batalha vira a favor dos heróis e, no final, não há mais nenhum inimigo vivo no campo de batalha.

Totalmente exausto, Merry, que havia seguido os que carregavam o corpo de Théoden, se perde e é finalmente encontrado por Pippin, que o leva também para as Casas de Cura. Lá Gandalf escuta uma velha mencionar a lenda de que as mãos de um rei são as mãos de um curador e ele procura por Aragorn, que poderia ainda ter essa habilidade. Aragorn decide não reivindicar sua realeza até que a guerra com Mordor termine, mas entra na cidade para ajudar os feridos. Primeiro ele cuida de Faramir, Éowyn e Merry. Faramir havia sido atingido por uma flecha envenenada, mas principalmente fora afetado pelo "hálito negro" dos Nazgûl (os Espectros do Anel, cavaleiros de Sauron). Já Éowyn e Merry haviam caído na escuridão depois de enfrentar o Capitão dos Espectros do Anel. Aragorn os cura com uma erva chamada *athelas* e eles despertam, embora ainda tivessem que descansar por vários dias. Éowyn, Faramir e Merry permanecem, então, nas Casas de Cura, recuperando-se de seus ferimentos. Éowyn, no entanto, está infeliz por ter que passar seu tempo em inatividade, e deseja uma morte gloriosa em batalha (ela também desejava o amor de Aragorn, mas recebeu dele apenas compaixão e compreensão). Nas Casas de Cura ela conhece Faramir, os dois passam muito tempo juntos, e terminam por se apaixonar.

Nesse meio tempo, o hobbit Frodo e seu amigo Sam conseguem finalmente destruir o Anel e, por consequência, Sauron, pondo fim à guerra. O exército do Oeste, então, retorna à

capital de Gondor e Aragorn é coroado como Rei Elessar. Ele declara que Faramir receberá Ithilien, vizinha à Gondor, como principado e que ele e seus herdeiros continuarão a ser Regentes. Alguns dias depois, uma grande companhia de elfos chega do Norte e Aragorn casa-se com Arwen, a princesa elfa. Após o casamento outra grande companhia parte de Gondor, levando o corpo do Rei Théoden para Rohan. Por fim, depois do enterro, Éomer anuncia o casamento de Faramir e Éowyn.

Ao final do livro, cada um dos membros da Sociedade toma um rumo diferente: Aragorn reina em Gondor; Sam, Merry e Pippin voltam para casa, no Condado; Gandalf e Frodo embarcam em um navio rumo às Terras Imortais e Legolas e Gimli voltam para seus próprios lares no Norte. Com a guerra terminada uma nova era de paz finalmente se inicia na Terra Média.

### 2.3 A personagem: Éowyn

Éowyn, a sobrinha do Rei Théoden de Rohan, é uma escudeira de grande coragem. Ela nasceu no ano 2995 da Terra Média, é humana e pertence à Casa real de Éorl. Alguns de seus títulos são Senhora de Rohan, Senhora Branca de Rohan e Princesa de Ithilien. Seu nome significa, no idioma dos Rohirrim (os Cavaleiros de Rohan), “amiga dos cavalos”.

Ela havia passado muitos anos tomando conta de seu tio – que havia caído presa da influência de Saruman, um mago aliado de Sauron, através de seu conselheiro Grima – mas ansiava por poder provar seu valor através de grandes feitos. Durante a Guerra do Anel, ela cavalgou rumo à luta disfarçada de homem e enfrentou o servo mais terrível de Sauron, um dos Nazgûl (os cavaleiros de Sauron) e Espectro do Anel: o Rei-Bruxo de Angmar.

A mãe de Éowyn, Theodwyn, era irmã do Rei Théoden e seu pai, Éomund, era o Marechal da Terra dos Cavaleiros. Ele foi assassinado por orcs<sup>32</sup> em 3002, e Theodwyn caiu doente, falecendo logo depois. Quando ficaram órfãos, Éowyn tinha apenas sete anos de idade

---

<sup>32</sup> Orc ou Ork (termo vindo do latim *Orcus*, um dos títulos de Plutão, o senhor do mundo dos mortos), aparece nas línguas germânicas e nos contos de fantasia medieval como uma criatura deformada e forte, que combate contra as forças "do bem". Este conceito foi popularizado nos romances de Tolkien, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*. Os orcs possuem feições que se assemelham ao cruzamento de um porco com um primata e peles enrugadas e reptilêscas com uma tonalidade que vai do verde musgo ao marrom escuro, apesar de seus corpos terem formas humanóides. A maioria dos orcs são de formação semelhante ao militarismo. Maus por natureza, são seres bárbaros de notável força e igual crueldade, sendo hostis a qualquer criatura que os pareça mais fraca. Apesar de serem criaturas selvagens têm uma ótima noção de táticas de guerra, venenos, trilhas e clima e caça, o que os leva a serem ótimos guerreiros normalmente contratados por reis inescrupulosos que querem uma vitória a qualquer custo. Muitos de sua raça se tornam mercenários e vão andar pelo mundo oferecendo seus serviços a qualquer um que pague algumas moedas.

e seu irmão mais velho, Éomer cerca de onze anos. Seu tio Théoden , então, trouxe-os para viver com ele e seu filho Theodred, transformando-se em um pai para sua sobrinha e sobrinho. Éowyn cresceu e aprendeu a montar e manusear uma espada. Ela era amada pelo povo de Rohan, pois era forte e destemida ao mesmo tempo em que tinha orgulho e graça.

Em 3014 Théoden adoeceu: ele parecia ter envelhecido prematuramente e seu julgamento se tornado obscurecido. O povo de Rohan desconhecia que o conselheiro de Théoden, Grima, era um agente do mago Saruman – aliado do vilão Sauron – que desejava enfraquecer Rohan. Grima não apenas ministrava venenos a Théoden a fim de acelerar seu declínio e tirar proveito de sua fraqueza: ele ao mesmo tempo desejava Éowyn, seguindo-a e vigiando-a.

O dever de cuidar de Théoden recaiu, então, sobre Éowyn, que por cinco anos assistiu seu amado tio tornar-se cada vez mais frágil, sentindo-se com isso ela própria impotente e inútil. A preocupação de Éowyn com seu tio misturava-se à frustração de ser forçada a permanecer em casa enquanto seu irmão Éomer e seu primo Theodred defendiam as fronteiras de Rohan contra as ameaças crescentes. Grima utilizava palavras astuciosas para aumentar o desespero da princesa, e ela passou a acreditar que tanto ela quanto a casa real de Rohan haviam perdido sua honra. O comportamento de Éowyn foi se tornando cada vez mais frio e distante, como se ela fosse “uma bela flor que havia sido tocada pela geada”.

Éowyn estava cuidando de seu tio no Palácio Dourado quando o mago Gandalf chegou com o príncipe Aragorn, o elfo Legolas e o anão Gimli. Gandalf libertou Théoden da influência de Grima e Saruman, e foi então que ela viu Aragorn pela primeira vez. Ele parecia ter uma aparência nobre, cheio de força, vitalidade e poder – todas as coisas que ela desejava – e ela acreditou ter se apaixonado por ele.

Théoden decidiu, então, cavalgar rumo à guerra contra o exército de Saruman e Éowyn lhe trouxe uma taça de vinho e brindou à sua saúde. Quando ela passou a taça para Aragorn, suas mãos tremeram, deixando Aragorn preocupado por perceber os sentimentos dela e não poder correspondê-los. Um dos comandantes de Théoden sugeriu que Éowyn ficasse encarregada daqueles que ficassem para trás, pois o povo a amava e admirava, e o rei concordou, dando a ela uma espada e uma cota de malha. Éowyn vestiu-se com ela, e, com a espada postada à sua frente, em pé na porta do palácio, assistiu os homens cavalgarem para a guerra.

Éowyn conduziu o povo de seu reino para o refúgio de Dunharrow, em um vale das Montanhas Brancas. Algumas pessoas estavam ressentidas por terem de deixar suas casas, mas Éowyn os persuadiu e eles concordaram em partir sem problemas. Ela montou o

acampamento quando necessitaram pernoitar ao longo do caminho e organizou as acomodações e provisões.

Algum tempo depois Aragorn chegou e lhe contou sobre a vitória na batalha de Helm's Deep (Abismo de Helm). Em um primeiro momento Éowyn ficou feliz, pois pensou que Aragorn havia se desviado de seu caminho apenas para lhe trazer tais notícias, mas então soube que ele havia ido até Dunharrow para tomar o caminho através das Sendas dos Mortos. Éowyn tentou dissuadi-lo, pois segundo se dizia nenhum homem vivo poderia passar por ali e sobreviver. Como ele não desistiu, ela lhe implorou para que a deixasse acompanhá-lo. Aragorn recusou, lembrando-a de que havia sido encarregada de governar seu povo na ausência do rei, mas Éowyn ficou ressentida por ser mais uma vez deixada para trás enquanto os homens iam para a guerra.

Na manhã seguinte, vestida como um Cavaleiro de Rohan, Éowyn confrontou Aragorn, bebendo de uma taça de vinho e oferecendo-a a ele logo a seguir. Quando ele lhe disse adeus, Éowyn chorou e ajoelhou-se a seus pés, implorando-lhe para que a deixasse ir com ele. Aragorn ficou extremamente penalizado com o desespero da princesa, a fez levantar-se e lhe beijou a mão. Ele então partiu, seguido por seus companheiros, e ela assistiu o grupo se afastar até desaparecerem de vista.

Théoden e Éomer chegaram a Dunharrow no dia seguinte e Éowyn foi recebê-los, vestida como um guerreiro, com um elmo e espada, informando-os então sobre a partida de Aragorn. Merry percebeu que ela estivera chorando e o rei, vendo que ela estava profundamente entristecida, também o notou. Já na manhã do outro dia, o próprio rei partiu, deixando Merry a serviço de Éowyn, que mais uma vez ficou para trás quando os guerreiros se foram. Ela, então, providenciou o equipamento de guerra para Merry e, secretamente, disfarçou-se de homem para poder cavalgar junto com os guerreiros rumo à batalha.

Como ela compreendia o desejo de Merry em fazer o mesmo, ela ofereceu-se para levá-lo com ela, sobre o mesmo cavalo, e para que ele não a reconhecesse ela lhe disse que seu nome era Dernhelm (no idioma dos Rohirrim, "elmo do segredo"). Merry, no entanto, ficou impressionado com aquele jovem guerreiro, pois ele parecia ter perdido toda esperança e estar indo para a batalha em busca da morte.

Ao amanhecer os Rohirrim enfrentaram a batalha de Pelennor Fields (os Campos do Pellenor). Éowyn permaneceu ao lado do rei durante todo o ataque e, quando o cavalo de Théoden, assustado, caiu sobre ele e o Rei-Bruxo de Angmar, Senhor dos Nazgûl, desceu dos céus montado em uma monstruosa criatura alada, ela postou-se entre os dois para defender o tio.

Como vimos em 2..2, a criatura alada atacou-a, mas Éowyn defendeu-se e decepou a cabeça do monstro com um único, rápido e preciso golpe. O Espectro do Anel desferiu um golpe sobre Éowyn, estraçalhando seu escudo e quebrando-lhe o braço, e ela caiu de joelhos. Quando o Rei-Bruxo se preparava para dar o golpe fatal, Merry armou-se de coragem e cortou-lhe o tendão do joelho por trás, fazendo-o cambalear. Éowyn então reuniu suas últimas forças e enfiou sua espada no espaço entre a coroa e o manto do Espectro, fazendo-o desaparecer num gemido chiado e cumprindo uma profecia de mil anos que dizia que o Rei-Bruxo, Capitão dos Espectros do Anel, não cairia pela mão de um homem. Foram uma mulher e um hobbit que o derrotaram.

Depois disso, Éowyn ficou inconsciente e quando seu irmão a encontrou pensou que estivesse morta. Enquanto ela era carregada para a capital de Gondor, o Príncipe Imrahil percebeu que ela estava viva e ela foi, então, levada para as casas de cura. Lá, seu braço quebrado foi tratado, mas o braço da espada que atacara o Rei-Bruxo permanecia frio e não pôde ser curado, e ela continuou inconsciente. Ela estava gravemente enferma como resultado de seu contato com o Espectro do Anel, mas sua doença era principalmente composta por seu amor não-correspondido por Aragorn somado aos anos de frustração e desespero que ela havia enfrentado enquanto Grima exercia influência sobre Théoden e sobre ela mesma. Aragorn tratou do braço da princesa com folhas esmagadas de *athelas* e disse a Éomer para segurar a mão da irmã e chamá-la, argumentando que o amor que ela sentia pelo irmão era mais verdadeiro do que o que ela sentia por ele.

Finalmente Éowyn despertou e alegrou-se, pois havia sonhado que o irmão havia sido morto. Ela ficou triste em saber que Théoden havia morrido, mas disse estar feliz por ele ter encontrado a morte com honra no campo de batalha. No entanto, apesar de ela estar com o corpo curado, sua mente continuava atormentada. Ela estava infeliz por ter ficado mais vez para trás enquanto Aragorn ia com as tropas para o Portão Negro em Mordor. Éowyn foi, então, em busca de Faramir, o Regente de Gondor, que também estava se recuperando nas Casas de Cura, para pedir-lhe que a deixasse seguir o exército e buscar a morte na guerra. Faramir lhe disse para seguir o conselho do diretor das Casas de Cura, mas ficou tocado pela dor da princesa.

Ao falar com Faramir, Éowyn percebeu que ele era um grande guerreiro, tanto quanto qualquer um dos Rohirrim, e ainda assim ela viu em seus olhos uma ternura e uma gentileza que começaram a derreter o gelo no coração da princesa. Faramir convidou-a para caminhar com ele nos jardins para que ela pudesse olhar em direção ao leste e a Mordor. Ele lhe disse

que ela era bonita e que a companhia dela confortaria o coração dele nos dias negros que viriam.

Éowyn aceitou o convite e eles passaram a caminhar e sentar juntos todos os dias. Faramir deu a ela um manto azul com estrelas prateadas que havia pertencido à mãe dele, Findulas, e enquanto eles olhavam em direção a Mordor em pé sobre os muros da cidade, Éowyn estava angustiada, pois sabia que àquela altura Aragorn já deveria ter alcançado o Portão Negro. Faramir, por outro lado, via esperança em meio ao desespero, e beijou a testa de Éowyn. Nesse momento eles viram uma grande escuridão no leste que parecia prestes a engolir o mundo, e então a escuridão se dissipou e o domínio de Sauron acabou.

O irmão de Éowyn, Éomer, enviou uma mensagem para que ela fosse às celebrações da vitória no campo de Cormallen, mas ela não foi e continuou deprimida. Faramir adivinhou que ela estava dividida entre o que sentia por Aragorn e por ele próprio. Ele entendia que Éowyn admirava Aragorn por sua grandeza e que, quando Aragorn lhe deu apenas compreensão e pena em retribuição, ela havia desejado uma morte gloriosa em batalha. Faramir então disse a Éowyn que, apesar de ele ter tido pena dela a princípio, ele havia passado a amá-la e desejava casar-se com ela.

O coração de Éowyn abriu-se então, a geada que a havia tocado derreteu e ela percebeu que era Faramir que ela amava. A princesa decidiu permanecer na capital com Faramir e eles foram à coroação de Aragorn, mas na semana seguinte ela e Éomer voltaram para Rohan, pois havia muito trabalho a fazer e Rohan havia sofrido muito durante a guerra. Eles voltaram alguns meses depois para buscar o corpo do Rei Théoden e enterrá-lo em seu reino.

No banquete do funeral de Théoden, Éomer anunciou que Éowyn e Faramir iriam se casar e Aragorn desejou felicidades a ela. Faramir havia sido nomeado Príncipe de Ithilien e o casal construiu seu palácio em Eryn Arnem, uma cadeia de montanhas perto de capital de Gondor. Enquanto Faramir livrava seu principado do mal e de malfeitores, Éowyn cuidava dos jardins de Ithilien e trabalhava para restaurar a antiga beleza do local, serviço no qual foi auxiliada por uma companhia de Elfos do Reino da Floresta liderados por Legolas.

Faramir e Éowyn viveram juntos em Ithilien por muitos anos e tiveram pelo menos um filho, chamado Elboron. A data da morte de Éowyn não é conhecida, mas Faramir faleceu no ano 82 da Quarta Era e foi sucedido por Elboron como regente de Gondor e segundo Príncipe de Ithilien.

Esta é a história de Éowyn, narrada em seus principais acontecimentos. A nós, no entanto, interessa o discurso presente neles e verificar quais os mitos em relação ao poder, ao

papel e às representações da mulher que podem ser identificados, e é nessa direção que voltamos nosso olhar agora.

### 3. Em busca dos mitos: análise lingüístico-discursiva de Éowyn

#### 3.1 O caminho percorrido

A fim de confirmarmos nossa hipótese de trabalho, tomamos como objeto de nosso estudo amostras do discurso referente à e produzido pela personagem Éowyn em *O Senhor dos Anéis*, presentes no segundo e no terceiro tomos da obra, respectivamente *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei*. Para que este estudo não se tornasse demasiadamente longo, nem todas as passagens onde Éowyn se encontrava presente foram analisadas, apenas aquelas que estivessem de alguma forma relacionadas ao que nos propusemos a observar.

A análise dessas amostras foi feita com base no modelo tridimensional proposto por Fairclough (2001) e descrito em 1.4. Seguindo esse modelo, ela foi, então, dividida em três etapas que obedeceram uma seqüência progressiva, partindo do nível da macroanálise, com a análise das práticas discursivas focalizando aspectos de *produção, distribuição e consumo* do texto (discurso) em questão, passando à microanálise da prática discursiva (através da análise do *texto*), até chegarmos à análise da prática social do qual o discurso é uma parte. A parte do procedimento que tratou da análise textual pode ser chamada de *descrição*, enquanto que as partes que trataram da análise da prática discursiva e da análise da prática social podem ser denominadas *interpretação*.

Especificamente em relação às práticas discursivas, a análise da produção do texto foi observada quanto a sua *intertextualidade* (subdividida em *intertextualidade* e *interdiscursividade*<sup>33</sup>), a análise de sua distribuição pela verificação das *cadeias intertextuais* presentes e a de seu consumo pela verificação da *coerência*. Três itens, no entanto, destacados por Fairclough (2001), foram estudados com interesse especial pois, apesar de não fazerem parte da análise textual, envolvem aspectos formais do texto: a *força* dos enunciados, a *coerência* e a *intertextualidade*.

Quanto à análise textual, foram analisados os quatro itens salientados por Fairclough: *vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual*, ou seja, a materialidade lingüística do discurso, já que todos poderiam estar investidas ideologicamente. O estudo do vocabulário observou não só palavras individuais, mas também aspectos como as relações entre palavras e sentidos, enquanto que o estudo da gramática verificou como as palavras são combinadas nas orações e frases, verificando itens como a transitividade dos verbos e os tipos de processos

---

<sup>33</sup> Sobre *força, coerência e a intertextualidade*, ver 1.4

mais utilizados, a presença de nominalizações, a estrutura temática e a modalidade. A análise da coesão observou as ligações entre os enunciados (uso de mecanismos de referência, palavras de mesmo campo semântico, sinônimos próximos, conjunções, etc) já que, da mesma forma, eles poderiam servir de pista na determinação da presença dos elementos cuja existência desejamos verificar (os mitos). E, por fim, quanto à estrutura textual analisamos a maneira e a ordem em que os elementos foram combinados para constituir os enunciados selecionados, já que tais convenções de estruturação poderiam ampliar a percepção do sistema de conhecimento e crença e dos pressupostos sobre as relações sociais presentes no texto. Interessou-nos, por exemplo, na estrutura dos diálogos, os sistemas de tomadas de turno e o domínio da palavra por parte de um ou outro falante, já que poderiam apresentar-se aí relações de dominação baseadas em mitos de gênero. Além disso, para fins de organização, como nosso interesse e objetivo principal era verificar quais os mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher que se faziam presentes no discurso referente à e produzido pela personagem Éowyn, dividimos a análise textual em três subseções, cada uma relativa a um dos três itens e os respectivos mitos observados.

Os quatro pontos da análise textual (vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual) somados aos três itens da prática discursiva (força dos enunciados, coerência e intertextualidade), perfizeram um total de sete itens – além das cadeias intertextuais – que abrangeram não só os aspectos formais do texto, mas também, como dissemos, aspectos de produção e interpretação do mesmo que nos interessavam para o estudo a que nos propusemos.

Já na análise das práticas sociais, investigamos os diversos enunciados como eventos discursivos, ou seja, em relação a um tempo e a um lugar, dentro de um contexto sócio-cultural. Fairclough (2001, p.28) acentua que, se sua metodologia de análise, no âmbito da prática discursiva, está centrada no conceito de intertextualidade, na dimensão da prática social o foco recai sobre os conceitos de ideologia e hegemonia. Portanto, em nosso estudo observamos elementos que poderiam estar investidos ideologicamente (como os sentidos das palavras, as pressuposições, etc) e as orientações da prática social ligadas às questões de poder hegemônico nas relações de gênero, em especial mitos envolvendo as representações, o poder e o papel da mulher.

Este foi, enfim, o caminho trilhado na análise do discurso sobre e atribuído a Éowyn, caminho repleto de sendas a observar e investigar e que, à medida que face(ta)s da personagem eram reveladas, nos levava em direção ao destino buscado – a confirmação ou refutação de nossa hipótese. Passemos, então, às descobertas feitas nesse percurso.

### 3.2 As face(ta)s descobertas

Seguindo, então, o roteiro proposto por Fairclough (2001), observamos em primeiro lugar as práticas discursivas presentes no livro *O Senhor dos Anéis* em seus aspectos de *produção, distribuição e consumo*, seguindo uma progressão global que parte do nível da macro em direção à microanálise, quando alguns aspectos – ou faces<sup>34</sup> – se revelaram.

Quanto à *produção* do texto, especificamente em sua dimensão de *interdiscursividade*, o próprio Fairclough (2001, p.107) alerta que “os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos”. No caso de *O Senhor dos Anéis*, assim como ocorreu com as demais obras que tratam da Terra Média, este foi produzido com a intenção de tornar-se uma mitologia – no sentido de uma narrativa de tempos e feitos heróicos – para a Inglaterra<sup>35</sup>, mas foi além desse objetivo inicial, tornando-se um estrondoso sucesso. Sua origem pode ter sido uma inspiração súbita durante a correção de trabalhos acadêmicos<sup>36</sup> e seu desenvolvimento uma combinação de fatores pessoais e comerciais<sup>37</sup>, mas a intenção primordial do autor refletiu-se na estrutura da obra: o romance produzido por Tolkien assumiu características de épico<sup>38</sup> – a trama que envolve uma guerra; o(s) herói(s) que tem um objetivo ou ideal concreto e tem de superar uma série de obstáculos para alcançá-lo; temas como a valentia, a honra, a amizade, a traição, etc. Discursivamente isso pode ser visto, por exemplo, nas personagens, que apresentam uma qualidade arquetípica em suas palavras e ações na medida em que encarnam, cada uma, características essenciais da personalidade humana: Aragorn, a nobreza; Galadriel, o poder; Elrond, a força e a sabedoria e, no caso que nos interessa, Éowyn, a inconformidade (ou rebeldia, conforme o ponto de vista e a ordem de discurso com a qual o(a) leitor(a) se identifique).

Essa característica da personagem em estudo pode ser percebida claramente no trecho onde ela revela seu maior medo, manifestando sua angústia e revolta ante a “prisão” da vida doméstica representada pela metáfora da gaiola (ver 3.2.3).

Analisando ainda a prática discursiva quanto à produção do texto, o discurso que nos interessa, presente nos enunciados referentes à e atribuídos à personagem Éowyn em *O*

<sup>34</sup> Segundo o Dicionário Aurélio, *Face* é “cada uma das partes ou o todo de uma superfície exposta” ou a “aparência, aspecto”, enquanto *Faceta* é “uma pequena face ou superfície” ou “cada um dos aspectos particulares pelos quais se considera alguém ou algo”. Nós, neste estudo, porém, entendemos por face o que está aparente no texto e como faceta o que se achava escondido ou mascarado sob a superfície textual.

<sup>35</sup> Conforme visto em 2.2.

<sup>36</sup> Conforme visto em 2.1.

<sup>37</sup> Conforme relatado também em 2.1, Tolkien contava as histórias da Terra Média para os filhos, histórias essas que deram origem a *O Hobbit*. *O Senhor dos Anéis*, continuação de *O Hobbit*, foi uma solicitação feita pela editora George Allen & Unwin devido ao sucesso deste último.

<sup>38</sup> O termo “épico” não será tomado neste trabalho conforme a definição de Bakhtin.

*Senhor dos Anéis*, faz parte de um todo maior que é a obra em si, e esta se insere no *gênero literário*<sup>39</sup> do romance de ficção ou, mais especificamente, fantasia, além de possuir características de épico, como já dissemos. Porém, ao lidar com a fantasia e, mais ainda, por ter em si a intenção de mitologia, o discurso em *O Senhor dos Anéis* – e, por conseguinte, o em torno de Éowyn – vai além dos itens e práticas que constituem as ordens de discurso com as quais convivemos no dia a dia. Ele trabalha também e principalmente com outros elementos que trazem à tona nossos conteúdos primordiais, elementos como lealdade, honra, coragem e determinação, e pode-se afirmar que a ideologia que permeia o livro é basicamente a luta do Bem contra o Mal, tema de inúmeros enredos desde a Antigüidade.

Ao mesmo tempo em que temos essa espécie de atemporalidade ideológica característica da mitologia e do épico, no discurso atribuído a Éowyn detecta-se uma contemporaneidade relativa às questões de gênero que chama a atenção e que é perceptível, por exemplo, no trecho em que ela argumenta que as palavras de Aragorn apenas dizem que ela é uma mulher e que seu papel é em casa, mas que ela pode cavalgar e usar uma espada, fazendo surgir o questionamento quanto ao papel e o poder da mulher (ver 3.2.3).

No momento em que a heroína diz que pode fazer essas coisas, ela se recusa a assumir o papel que é esperado dela como mulher – o de ficar em casa – e se coloca no mesmo nível que os homens, capaz de assumir o mesmo papel que eles na guerra, pois não teme o sofrimento ou a morte. Essa posição, bem como discurso que a acompanha, é para uns de inconformidade com papéis de gênero hegemonicamente determinados, para outros pura e simples teimosia, mas o mais importante é que nos soam familiares, pois estão em plena circulação nos dias de hoje – na verdade, desde o surgimento do feminismo. No entanto, eles não se inserem na ordem de discurso nem do gênero literário da obra, nem da época em que ela se passa (uma espécie de Idade Média) ou da em que foi escrita. Portanto, em termos de propriedades interdiscursivas, temos com o discurso atribuído a Éowyn uma relativa inovação.

Ainda em relação ao gênero literário, *O Senhor dos Anéis* apresenta, além da ambientação de época e da estrutura da trama, muitos elementos em comum com o romance medieval (ou de cavalaria) e com o discurso que o acompanha: o dever de cumprir uma missão (quase uma peregrinação) acima de tudo, a necessidade de renúncias e sacrifícios, a imposição de sublimar amores impossíveis, etc. Especificamente em relação à mulher, representada aqui pela personagem Éowyn, os aspectos do romance medieval que podem ser

---

<sup>39</sup> O termo “gênero literário” também não será tomado neste trabalho conforme a definição de Bakhtin.

percebidos são, entre outros, a aparente fragilidade (ou, posto de forma mais radical, inutilidade) feminina, pois na guerra a mulher deve refugiar-se ou ser “deixada para trás”, seu destino inquestionável (a “glória” do casamento com um príncipe) e a submissão aos homens (sejam eles pai, marido ou irmão), como pode ser visto em uma passagem na qual Éowyn pede para acompanhar Aragorn quando ele partir para a guerra e ele lhe nega o pedido, pois não tem a permissão nem do rei (tio de Éowyn) e nem do irmão dela (ver 3.2.2).

Considerando a época em que foi escrito, o aparente paradoxo que se instala – um romance “medieval” escrito em tempos “modernos” – passa a fazer sentido, pois o discurso do gênero literário escolhido encontra eco no discurso circulante na época de sua produção, que pregava praticamente as mesmas idéias e perpetuava quase os mesmos mitos relativos à imagem, ao poder e ao papel da mulher de séculos anteriores. Ainda que alguns desses mitos sejam questionados, como vimos acima, outros se mantiveram cristalizados, como veremos adiante na análise textual.

O fato de a obra constituir-se em um romance com um narrador onisciente em terceira pessoa e, mais do que isso, quando muitas das descrições da imagem e da personalidade de Éowyn são feitas por ele ou por alguma das personagens *masculinas*, a possibilidade de esses enunciados estarem investidos ideologicamente, de apresentarem imbricados neles mitos relativos à questão das representações de gênero – em especial, a figura e o papel da mulher – tende a encontrar confirmação, conforme verificaremos nas próximas subseções. Por ora, basta dizer que mais de uma vez as personagens se referem a Éowyn como “flor branca”, mas a descrevem também como “bela e dura”, reforçando o mito da feminilidade visual, diretamente ligado à representação da mulher com a metáfora da flor e a presença da beleza, e reafirmando o da feminilidade associada à delicadeza pela oposição, já que ela era “dura”. Por ser uma guerreira e não se conformar com padrão de comportamento esperado dela, Éowyn não poderia, portanto, apresentar essas características e sim alguma oposta a elas.

Todos esses elementos caracterizam, sem dúvida, um ponto de vista masculino materializado em um discurso no qual, considerando ainda a produção do texto, vemos a presença de outros discursos, como o dos Inklings (que consideravam a mulher como praticamente incapaz) e o da Igreja Católica (à qual Tolkien era filiado), pois o fato de Éowyn ser descrita como “stricken, soon to fall and die” (“ferida, prestes a cair e morrer”) quando Aragorn a viu pela primeira vez pode ser encarado como uma conseqüência, uma punição (com “ferida/abalada” sendo uma metáfora para “desequilibrada”, “cair” uma metáfora para o pecado e “morrer” – metafórica ou literalmente – a sua pena) pelo pecado de desobediência e inconformidade com o destino que lhe fora determinado, agravado ainda pelo fato de ser

mulher. Esse e os demais exemplos apresentados acima são as faces – ou facetas, conforme o caso – da interdiscursividade em ação.

Voltando nosso olhar agora para a *intertextualidade*, *O Senhor dos Anéis* tem, na narrativa e, coincidentemente, em partes do texto referentes a Éowyn, elementos bastante significativos, em particular no trecho sobre a batalha nos Campos do Pelennor, quando Éowyn enfrenta o Capitão dos Espectros do Anel, o Rei-Bruxo de Angmar. Ali podemos perceber claras referências à obra *Rei Lear*<sup>40</sup> de Shakespeare, em uma intertextualidade literalmente manifesta, caracterizada não só por similaridades lexicais, mas também gramaticais, de sintaxe e estilo. Observemos então, de forma cronológica, seguindo o desenrolar dos eventos e das cenas e conforme as alusões se fazem presentes, os enunciados onde isso se verifica<sup>41</sup>.

A primeira referência ocorre em “Come not between the Nazgûl and his prey” (p.823)<sup>42</sup>, no enunciado proferido pelo Espectro do Anel. Podemos perceber aqui uma inequívoca alusão à passagem “Come not between the dragon and his wrath” (I, i, p.974)<sup>43</sup> de *Rei Lear*. Ambas são praticamente idênticas, notadamente pela sintaxe, onde temos a abertura da frase com o verbo *come* e a supressão do auxiliar *do* que seria necessário para a composição do imperativo negativo, e, ainda que não se refiram à mesma coisa e nem tenham o mesmo significado – já que no caso do Nazgûl ele se refere a um fato real (Théoden é realmente sua presa) e no de Lear trata-se de uma metáfora – a similaridade é notável. A única diferença está nos substantivos, e, ainda assim, se considerarmos o par dragão/Nazgûl, ocorre apenas a substituição de um monstro por outro, tornando a semelhança e a intertextualidade ainda mais evidentes.

Esse não é, no entanto, um único e isolado enunciado que nos remete a *Rei Lear*. Na cena a seguir, que se passa após o fim da batalha, quando os mortos e feridos estão sendo levados à capital, o Príncipe Imrahil percebe que Éowyn está viva e utiliza a proteção de metal de seu braço para certificar-se disso:

Then the prince seeing her beauty, though her face was pale and cold, touched her hand as he bent to look more closely on her. ‘Men of Rohan!’ he cried. “Are there no leeches among you? She is hurt, to death maybe, but I deem she yet lives.’ And

<sup>40</sup> Todas as citações de *Rei Lear* em inglês são retiradas de Shakespeare (1990) e suas traduções, feitas por Millôr Fernandes, de Shakespeare (1997) e, neste trabalho, serão referenciadas pelo Ato, cena e o número da página respectiva em ambos os casos.

<sup>41</sup> Todas as citações em inglês de *O Senhor dos Anéis* são retiradas de Tolkien (2001) e suas traduções, feitas por Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta, de Tolkien (2003) e, neste trabalho, serão referenciadas apenas com o número da página respectiva em ambos os casos.

<sup>42</sup> – Não te intrometas entre o Nazgûl e sua presa! (p.890)

<sup>43</sup> Não te metas entre o dragão e sua fúria. (I, i, p.11)

he held the bright-burnished vambrace that was upon his arm before her cold lips, and behold! a little mist was laid on it hardly to be seen. (p.827)<sup>44</sup>

Percebe-se neste trecho uma sombra da passagem na qual o Rei Lear verifica se Cordélia está viva – “Lend me a looking glass; / If that her breath will mist or stain the stone, / Why, then she lives.” (V, iii, 1008)<sup>45</sup>. Da mesma forma, o desespero e a dor de Éomer ante a suposta morte de sua irmã também guarda uma incrível semelhança com a reação do Rei Lear frente à morte de Cordélia. Em *O Senhor dos Anéis* temos

‘Éowyn, Éowyn!’ he cried at last. ‘Éowyn, how come you here? What madness or devilry is this? Death, death, death! Death take us all!’ (p. 826)<sup>46</sup>

e, em *Rei Lear*,

And my poor fool is hang’d! No, no, no life?  
Why should a dog, a horse, a rat have life,  
And thou no breath at all? Thou’lt come no more,  
Never, never, never, never, never! (V, iii, 1009)<sup>47</sup>

Apesar de as palavras não serem as mesmas, a repetição é similar: primeiro temos “No, no, no life?” que encontra paralelo em “Death, death, death!” e, depois, a reiteração de *never*<sup>48</sup> no texto de Shakespeare e de *death* no de Tolkien. Além disso, no próprio enredo em si, na situação em que ambos personagens (Éomer e Lear) se encontram, temos outra similaridade: ambos acabam de perder uma mulher que amam e por isso “enlouquecem”.

Da mesma forma, são várias as semelhanças que existem entre Cordélia e Éowyn: ambas são devotadas e carinhosas para com a figura paterna (o pai, no caso de Cordélia, e o tio, no caso de Éowyn), amando-os profundamente a ponto de permanecerem junto a eles no momento mais crucial – à beira da morte – mesmo eles não lhes tendo dado o devido valor

<sup>44</sup> Então o príncipe, vendo a beleza dela, embora o rosto estivesse pálido e frio, tocou-lhe a mão no momento em que se debruçou para olhar mais de perto. – Homens de Rohan! – gritou ele. – Não há médicos entre vocês? Ela está ferida, talvez mortalmente, mas acho que ainda vive. – Aproximou o metal polido que protegia seu braço dos lábios frios dela e, para a surpresa de todos, uma pequena névoa se formou nele, quase invisível. (p. 895)

<sup>45</sup> Dai-me um espelho. Se sua respiração embaçar ou ofuscar o vidro, então ela ainda tem vida. (V, iii, p.137)

<sup>46</sup> – Éowyn, Éowyn! – gritou ele finalmente. – Éowyn, como veio parar aqui? Que loucura ou feitiçaria é esta? Morte, morte, morte! Morte, leva-nos a todos! (p. 893)

<sup>47</sup> A minha pobre bobinha foi enforcada: Não, não, não tem mais vida. Por que um cão, um cavalo, um rato têm vida e tu já não respiras? Nunca mais voltarás, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! (p. 139)

<sup>48</sup> Pode-se atribuir a utilização de cinco *never* contra apenas quatro *death* à métrica necessária no caso do texto de Shakespeare.

anteriormente. As duas princesas também são belas – como se espera de uma princesa –, e possuem um espírito bastante determinado. Além disso ambas não estão ativamente presentes durante todo o desenrolar da obra (ainda que no caso de Cordélia ela nunca esteja distante dos pensamentos da platéia – ou dos(as) leitores(as) – principalmente pelo contraste com as ações das irmãs), apesar de, quando o estão terem uma participação decisiva e fundamental para o desenlace dos eventos finais.

A diferença entre elas, então, está no fato de Cordélia ser extremamente honesta e expor suas idéias e sentimentos de maneira crua e direta, sofrendo as conseqüências disso, enquanto Éowyn, apesar de expressar em palavras seu descontentamento para alguns personagens, acaba por fazer uso de um disfarce para manter suas convicções e ir contra a dominação masculina. Além disso, em termos de discurso, Cordélia, ainda que demonstre uma atitude um pouco rebelde ao desafiar a figura de autoridade masculina do rei dizendo “Unhappy that I am, I cannot heave / my heart into my mouth: I love your majesty / According to my bond; nor more, nor less” (I, i, 974)<sup>49</sup>, sendo inclusive classificada como *untender* (“dura”) por seu pai, mantém-se dentro do papel e dos deveres “femininos”, retirando-se da ação quando o rei a manda embora, em uma atitude de submissão. Já Éowyn subverte – pelo menos no princípio – esse papel ao ir para a guerra: ela não aceita passivamente o lugar que lhe é determinado. O final de ambas também é diferente, já que Cordélia morre, vítima da crueldade de um mundo injusto, e Éowyn sobrevive para desfrutar de um “final feliz”, sua recompensa por finalmente encaixar-se nas regras ditadas pela sociedade patriarcal onde vivia<sup>50</sup>.

Tantas referências não podem passar despercebidas e tampouco ser mera coincidência. É possível afirmar que Tolkien, com seu conhecimento acadêmico sobre inglês antigo e sobre literatura inglesa, intencionalmente valeu-se do texto de Shakespeare na produção de *O Senhor dos Anéis* e fez com que o leitor que tivesse essa outra obra dentro do seu repertório de conhecimento pudesse encontrar um discurso prévio de referência – não só em termos sintáticos, lexicais ou gramaticais como já dissemos, mas também quanto à experiência representada por ele (de ameaça, morte, dor) e, com isso, se identificasse com tal discurso mais facilmente. Dessa forma, aquele que lê a obra, ao deparar-se com outros enunciados desprovidos de referências intertextuais, já carrega consigo uma sensação de confiança no que

---

<sup>49</sup> “Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até minha boca. Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos.” (I, i, p.10)

<sup>50</sup> Alguns autores comentam que, em esboços preliminares de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien chegou a cogitar a possibilidade de Éowyn também morrer, mas optou por dar a ela outro destino. Caso houvesse escolhido a primeira opção, teríamos mais um ponto em comum para reafirmar a intertextualidade entre as duas obras.

está escrito ali – uma sensação de familiaridade por já conhecer outro texto com elementos em comum que se transmuta, por extensão, em naturalidade – e, assim, questionamentos quanto aos discursos presentes nesses enunciados podem nem sequer surgir. Instala-se através desse recurso a possibilidade da perpetuação e cristalização de mitos, embasada justamente na naturalidade característica dos mesmos.

Ainda que essa intertextualidade com *Rei Lear* não seja percebida por todos os que lêem *O Senhor dos Anéis*, para aqueles que a identificam ela também funciona (muito provavelmente inconscientemente, mas, ainda assim, o faz) como uma espécie de “argumento de autoridade”, já que o mérito literário de Shakespeare é inquestionável. Com isso, quaisquer discursos presentes na obra de Tolkien e os mitos inseridos neles passam a contar – conscientemente ou não, da parte de ambos, autor e leitor – com o apoio de ter algo em comum com um texto “sério”. Certamente esse não é um dos fatores que têm influência decisiva na perpetuação de mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher, porém acreditamos que – parafraseando uma citação que resume um dos temas do livro e que, apesar de não ser de Tolkien, aparece no filme *O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel* (2002) – “even the smallest thing can change the course of the future”.<sup>51</sup>

Passando agora à questão da *distribuição* do texto e às *cadeias intertextuais*, por tratar-se de um livro a distribuição de *O Senhor dos Anéis* é relativamente complexa, pois ele acaba por atingir diversos domínios, desde o particular ou privado (com um leitor individual que o adquire) até o institucional (pois, apesar de isso não ocorrer em nosso país, em outros cujo idioma é o inglês em diversas escolas ele é leitura obrigatória<sup>52</sup> no que equivale ao nosso Ensino Médio). Nesse caso das escolas, apenas para citar um exemplo do que ocorre, é comum professores proporem “releituras” da obra, com a criação de variações para determinadas cenas, diálogos imaginários entre as personagens ou mesmo diálogos internos destas. Além disso, existem as adaptações da obra tanto para os quadrinhos quanto para o cinema e a animação, o que acarreta novos padrões de distribuição e, obviamente, de reprodução e transformação do texto, criando os elos da cadeia intertextual.

Um exemplo disso pode ser visto no Anexo 3 – Figura 1, onde temos um dos quadros da paródia de *O Senhor dos Anéis* feita pela revista *Mad*. Nele aparecem o Rei Théoden e Éowyn antes da batalha, mas além da mudança na trama (já que no livro a princesa se revela apenas no momento da morte do tio), também discursivamente percebemos que já houve uma

<sup>51</sup> “Até mesmo a menor das coisas pode mudar o rumo do futuro”. Baseada no original “Even the smallest person can change the course of the future” – “Até mesmo a menor das pessoas pode mudar o rumo do futuro”.

<sup>52</sup> Um exemplo disso pode ser visto no site da The Heights School ([http://www.heights.edu/middle\\_school2](http://www.heights.edu/middle_school2))

transformação, pois além de o primeiro enunciado ter sido retirado não do livro, mas do filme *O Senhor dos Anéis – As Duas Torres* (2003), o segundo, por sua vez, remete a ordens de discurso totalmente diversas e definitivamente contemporâneas. É necessário inclusive que o leitor tenha um conhecimento prévio do quadro político norte-americano para que o discurso ali presente faça sentido, mas de qualquer forma a cena, o estilo e a linguagem têm sua origem na obra.

No Anexo 3 – Figura 2, agora uma tira de jornal denominada *Heart of the City*, a intertextualidade apresenta também uma mudança discursiva. O pequeno Dean, provavelmente “apaixonado” pela personagem, assume a posição de “herói” para defendê-la. Com isso, vemos ressurgir na figura de um simples menino o mito da fragilidade feminina, com a mulher necessitando ser defendida por um homem e não podendo ser independente nem tampouco depender de suas próprias forças. Além disso, com o enunciado “Fear not, Éowyn!”<sup>53</sup>, ele deixa claro que ela *tem medo*, mas que ele, como homem, a protegerá, caracterizando uma mudança no discurso relativo à personagem que encontramos na obra – pelo menos em sua forma aparente.

Outro exemplo é o Anexo 3 – Figura 3, onde na intertextualidade temos claramente mencionado o discurso atribuído a Éowyn. A cena e a fala no primeiro quadro também foram retiradas do filme *O Senhor dos Anéis – As Duas Torres* (2003) e são uma releitura do momento em que o Rei Théoden encarrega Éowyn de governar seu povo. No filme, numa livre interpretação do diretor, ela já nesse momento questiona por que deve conduzir o povo para o refúgio e não combater os inimigos que os estão atacando, já que pode lutar (“I can fight!”<sup>54</sup>), e seu tio, então, pede que ela o faça por ele (“No!...You must do this! For me!”<sup>55</sup>). A partir daí a mudança discursiva que ocorre refere-se muito mais ao cenário (uma cozinha), à temporalidade (a televisão e a sala de estar caracterizam a cena como sendo nos tempos modernos) e à situação (o rei está assistindo futebol e Éowyn lavando louça) tomados literalmente, pois metaforicamente temos a mesma ordem de discurso por parte do rei: a reiteração do mito do papel da mulher como sendo o de dona-de-casa. No entanto, ao mesmo tempo mantém-se o discurso de inconformidade e rebeldia de Éowyn com o enunciado “Just wait till I’m 21 you big brute”<sup>56</sup>, pois a partir do momento em que ela tiver o poder de decidir por si própria – ainda que esse poder tenha de ser legitimado pela maioria –, o rei não mais determinará o que ela tem de fazer.

---

<sup>53</sup> “Não tema, Éowyn!”

<sup>54</sup> “Eu posso lutar!”

<sup>55</sup> “Não! Você deve fazer isso! Por mim!”

<sup>56</sup> “Espere só até eu fazer 21 seu brutamontes”

Com esses exemplos vimos como *O Senhor dos Anéis* e até mesmo Éowyn merecendo uma atenção especial como personagem fazem parte de uma cadeia intertextual com diversas ramificações, isso sem contar com outros tipos de textos e linguagens, como por exemplo o cinema, com os roteiros adaptados do livro para as telas (um texto escrito) e as imagens resultantes (um texto “visual”). São outras várias faces e facetas que o texto em estudo apresenta.

Apesar de tudo isso, não cremos ter havido por parte de Tolkien uma antecipação dos muitos circuitos de produção e consumo – entre os quais os mencionados acima – pelos quais sua obra passou. Por outro lado, não é de todo impossível que ao criar a imagem e o discurso referente à e atribuído à personagem Éowyn o autor antecipasse as respostas que poderiam advir da parte de seus leitores. Dada a época da produção e publicação de *O Senhor dos Anéis*, o destino dado à princesa – o abandono de seu ideal de uma vida guerreira cheia de glórias para casar-se com um príncipe, adotando uma vida “doméstica” cuidando de jardins (já que uma princesa não iria, definitivamente, para a cozinha) – reflete o que seria de se esperar de uma mulher segundo um padrão hegemônico de relações de gênero, antecipando a reação – e por que não dizer o “desejo” – de uma massa de leitores predominantemente masculina. É como nos diz Russ (1973a, p.4) (ver 1.2.3): as histórias que são escritas exprimem as atitudes, crenças, expectativas e, acima de tudo, os enredos que estão “no ar”, já em circulação. Elas são incorporações dramáticas do que uma cultura acredita ser verdade – ou que gostaria que fosse verdade.

Ao mesmo tempo, mesmo que também não tenha sido uma preocupação de Tolkien, as leitoras não foram esquecidas, já que a ida de Éowyn para a guerra, sua “rebeldia”, sua coragem e determinação em um mundo eminentemente masculino como é o da trama do livro inegavelmente chamam a atenção do público feminino. Ela surge como uma brisa de ar fresco em meio à opressão ou esquecimento a que são submetidas as mulheres na obra, porém esse discurso *aparentemente feminista* (como veremos adiante) pode enganar muitas leitoras.

Não se pode dizer com certeza se Tolkien quis agradar às mulheres com a personagem, se conscientemente inseriu suas próprias opiniões a respeito das questões de gênero em circulação na época, se inspirou-se nas mitologias nórdica e celta e nas mulheres guerreiras presentes nelas ou se simplesmente registrou as inquietações femininas que emergiam, mas o fato é que na disputa entre leitores e leitoras como público final, os homens certamente eram muito mais numerosos, e a escolha do destino de Éowyn com certeza agradou muito mais ao público masculino (e mesmo, talvez, a um público feminino que por razões diversas concordava com o *status quo* das questões de gênero da época). Portanto, independentemente

de haver existido ou não, essa antecipação do público consumidor da obra teve, sem dúvida, repercussões sobre o discurso presente nela, em particular naquele que investigamos.

Um último ponto que é importante ressaltar é o fato de que, por inserir-se no gênero literário da fantasia, com certeza o autor tinha em mente e antecipava – isso sim – a reação dos leitores em relação ao destino final de Éowyn. É sabido que na fantasia e em especial nos contos de fada – com os quais *O Senhor dos Anéis* também guarda alguns traços em comum, já que Tolkien era declaradamente um amante dos mesmos – o “final feliz” que se espera para a princesa é o do casamento com um príncipe e o conseqüente “e viveram felizes para sempre”. O discurso do papel da mulher como o de “esposa” e “senhora do lar” imbricou-se ao longo dos tempos de tal forma nessas histórias – coletadas e registradas por homens<sup>57</sup> a partir de narrativas orais que originalmente eram diferentes e podiam até não ter esse final específico – que apenas hoje, através de paródias e releituras das mesmas, ele é questionado.

Ora, é certo que o autor poderia ter rompido com esse padrão e inovado ao dar à heroína outro destino que não o que lhe foi dado (como, por exemplo, aquele com o qual ela sonhava, o de ser uma grande guerreira e eventualmente morrer coroada de glórias). Contudo, tal quebra de paradigma seria um grande salto no escuro, uma mudança radical em um padrão de trama literária característico do gênero fantasia<sup>58</sup> justamente em uma época que primava por buscar o convencional, o seguro e familiar. Assim, Tolkien manteve-se fiel ao “final feliz”, atendendo às expectativas do público que por séculos a fio antecipava o casamento da princesa ao chegar ao final da história. Com isso, o discurso característico e tradicional foi mantido e a inovação de uma heroína que rompe com padrões de comportamento hegemônicos e vai para o campo de batalha<sup>59</sup> acaba por perder seu brilho.

Gonçalves e Rios (2005, p.46), por outro lado, questionam esse ponto de vista de que Éowyn, ao aceitar casar-se com Faramir, deixa para trás sua rebeldia e se enquadra no

---

<sup>57</sup> Os homens a que nos referimos são escritores como Hans Christian Andersen e, em especial, os Irmãos Grimm. Segundo Estés (1994), muitas vezes várias camadas culturais superpostas desorganizam as histórias da tradição oral. No caso dos Irmãos Grimm, por exemplo, suspeita-se que os contadores de histórias da época as “purificavam” em consideração aos irmãos e sua religiosidade. Estes, por sua vez, são suspeitos de encobrir antigos símbolos pagãos com outros cristãos e assim uma velha curandeira num conto passou a ser uma bruxa perversa, animais e criaturas prestimosas foram transformados em demônios e espíritos do mal, elementos sexuais foram omitidos e, provavelmente, finais que não seguiam o padrão – moral, religioso ou qualquer outra forma de poder hegemônico vigente na época – foram também alterados.

<sup>58</sup> O “final feliz” refere-se especificamente ao gênero da fantasia, já que o outro gênero do qual *O Senhor dos Anéis* assimilou características, o épico, apresenta muito mais freqüentemente finais dramáticos e nada “felizes”. O mesmo ocorre nas sagas nórdicas, que apresentam mulheres guerreiras e também reservam uma espécie de “punição” para essas heroínas, com finais tampouco prazerosos para elas.

<sup>59</sup> O fato de uma mulher ir para o campo de batalha em uma obra literária não é, em si, uma inovação, já que, como visto em 1.2.3, nas mitologias e na própria História nórdica e celta, também paixões de Tolkien, podemos encontrar esse fato. No entanto, nos contos de fada e na fantasia isso não se verifica, daí a originalidade de Tolkien.

estereótipo de que toda mulher deseja apenas “casar-se e ser feliz para sempre”. As autoras argumentam que o próprio Tolkien negou tal idéia ao afirmar que “em épocas de grande estresse e perigo de morte iminente, decisões a respeito de sentimentos eclodem com rapidez”. Segundo elas, Tolkien vivera isso, por assim dizer, na própria pele, pois seu casamento foi realizado às pressas por ele estar prestes a partir para a guerra. Para nós, no entanto, apesar de Tolkien ter razão quanto à premência de decisões relativas a sentimentos em tempos de guerra, que ele tenha utilizado sua experiência pessoal de um casamento apressado na composição da personagem não justifica plenamente o final escolhido. Em primeiro lugar, mesmo que o casamento de Tolkien tenha sido *realizado* às pressas, sua história com Edith tinha pelo menos sete *anos* quando se casaram, portanto não foi uma decisão repentina, muito menos uma paixão instantânea que, pressionada pela guerra, os levou ao casamento. Já no caso de Éowyn e Faramir, entre o encontro dos dois e a decisão dela de aceitar o pedido de casamento, passou-se na narrativa apenas cerca de uma *semana*, além do que a guerra já havia acabado. Em segundo lugar, como vimos até agora e como veremos com a análise textual dos enunciados referentes a e atribuídos a Éowyn, existem outros elementos pertencentes às práticas discursivas e sociais que comprovam que, sob a superfície da materialidade lingüística desse discurso, os mitos e estereótipos estão, sim, presentes, entre eles o referido por Gonçalves e Rios (2005) – ver 3.2.3.

Enfocando finalmente o último item relativo à prática discursiva (o *consumo* do texto), ao tornar-se um *best-seller* o livro *O Senhor dos Anéis* passou a ser lido por diversas faixas etárias e pelas mais variadas classes sociais e, com isso, o tipo de trabalho interpretativo que é aplicado nele e os modos de interpretação disponíveis também são variados. Apesar de os livros de ação e aventura serem consumidos principalmente por representantes do sexo masculino, é notório o fato de encontrarmos entre os leitores e fãs de *O Senhor dos Anéis* um grande número de mulheres, principalmente hoje em dia. Considerando, então, as implicações interpretativas das propriedades intertextuais e interdiscursivas do discurso atribuído a e sobre Éowyn, este pode encontrar tanto leituras conformistas – por parte daqueles que têm interesse em manter relações de poder hegemônico nas questões de gênero – quanto outras, resistentes, que o vejam como uma possibilidade de ruptura destas, e em ambas leituras teremos uma *coerência*.

Aqueles que vêem *O Senhor dos Anéis* como uma obra em que o autor faz da personagem Éowyn um arauto (ou “arauta”) do feminismo, que inocentemente aplaudem a ida dela para guerra disfarçada de homem e que vêem sua “cura” como sendo meramente física ou, no máximo, de um coração partido por um amor não correspondido, consomem a obra

como que de olhos vendados pelo elmo do segredo de Dernhelm. Essa é a leitura conformista, que não ultrapassa a superfície do texto, que vê no discurso apenas o que ele – para usar um termo popular – “literalmente” diz. Para essa pessoa, porém, essa é uma leitura coerente dentro dos princípios que regem as ordens de discurso das instâncias nas quais esse(a) leitor(a) se insere.

Paradoxalmente, aquelas pessoas que vêem o discurso referente a e atribuído a Éowyn como uma reiteração de mitos relativos à imagem, ao poder e ao papel da mulher disfarçados sob um manto de originalidade e inovação também estão fazendo uma leitura coerente dentro, é claro, de outras ordens de discurso, diversas das anteriores mas nem por isso menos significativas. Muito pelo contrário, justamente por ser uma leitura resistente ao padrão estabelecido, por tentar desmascará-lo e romper com ele visando uma mudança social, ela justifica seu valor.

Essa ambivalência de interpretações obviamente resulta de um trabalho inferencial requerido da parte do intérprete do texto. Esse trabalho, por sua vez, está intrinsecamente ligado às práticas sociais – como veremos a seguir –, pois tem relação direta com as dimensões intertextuais de construção dos sujeitos no discurso. Por ora, nos ateremos a um único exemplo que ilustra essa ligação das inferências com as práticas sociais: quando da produção e publicação da obra, pelo contexto social da época, essa heterogeneidade de interpretações não era tão provável. Com certeza a maioria das leituras feitas era a que se surpreendia com a intrepidez e assertividade de Éowyn e seu rompante de feminismo, mas que ainda assim ansiava pelo “final feliz”. Pouco provavelmente era feita alguma inferência quanto à presença de mitos, pois eles estavam inquestionavelmente naturalizados na sociedade da época e os sujeitos – utilizando um termo emprestado da Análise de Discurso de linha francesa – encontravam-se “assujeitados”, e sua construção na maior parte dos casos era guiada e limitada pelos discursos hegemônicos em circulação<sup>60</sup>.

Por outro lado, esse mesmo trabalho inferencial ocorre de forma completamente diversa nos dias de hoje. Apesar de ainda, em boa parte dos casos, ocorrer uma leitura conformista, há uma heterogeneidade de interpretações muito maior, baseadas nas inferências feitas ao longo de sua leitura. Surgem muitos questionamentos ao discurso presente na obra – entre eles os que estamos fazendo com este trabalho e em especial quanto à personagem sobre a qual estamos nos detendo – e as possibilidades de leitura não se atêm àquelas ditadas pelos

---

<sup>60</sup> Não estamos de forma alguma esquecendo os movimentos de contra-corrente (ainda que incipientes) que existiam na época, mas não se pode negar que, como um todo, a sociedade era regida por padrões de comportamento – e seus discursos por extensão – ditados por um poder hegemônico de base patriarcal.

discursos dominantes (ou dominadores). Muito pelo contrário, os(as) leitores(as) têm agora inúmeras possibilidades de se construírem como sujeitos – em especial no que se refere às questões de gênero –, já que os discursos através dos quais essa edificação se faz têm muito mais liberdade de circulação e uma penetração bem maior do que tinham há décadas atrás. Os mitos ainda existem, permanecem esgueirando-se nas entrelinhas, mas definitivamente a possibilidade de virem a ser desmascarados e contestados é real e cada vez mais freqüente.

Como dissemos acima, as *práticas sociais* envolvidas na produção de um discurso específico encontram-se na base da constituição dos trabalhos de interpretação<sup>61</sup>. São elas que, ao refletirem o comportamento da sociedade de determinada época e influenciarem as práticas discursivas, fazem com que certas leituras sejam possíveis e outras não. No caso do discurso referente à e atribuído à personagem Éowyn e os mitos que acreditamos estarem presentes nele, as práticas sociais assumem uma importância cabal, já que os mitos – conforme visto em 1.2 – são um modo de significação revestido justamente de um uso social.

De forma geral e tomando uma visão bem ampla, temos o seguinte quadro: Tolkien vivia em um meio cercado de homens (a Universidade de Oxford), seu grupo intelectual (os Inklings) primava por excluir as mulheres e, na época da escrita e publicação de *O Senhor dos Anéis* (meados das décadas de 30 a 50) a mulher só tinha um *status* possível, o de dona-de-casa e mãe. A imagem que Tolkien tinha das mulheres era, ainda, idealizada: elas deveriam estar próximas da perfeição, ser dotadas de uma evidente nobreza de caráter e estar dispostas a se sacrificar por um ideal – como sua mãe e, de certa forma, sua esposa (pela separação imposta aos dois quando jovens). É uma imagem quase mítica – no sentido clássico do termo – que faz ainda mais sentido se considerarmos, como já mencionado anteriormente, a paixão do autor pelos mitos nórdicos e celtas e sua intenção de criar uma mitologia para a Inglaterra. As personagens femininas de Tolkien – principalmente Éowyn – surgiram, obviamente, sob a influência dessas condições e os reflexos delas se fazem presentes no discurso atribuído a e sobre essa personagem.

Tratando especificamente de alguns pontos mencionados acima, na matriz social do discurso relativo a Éowyn temos evidentemente a influência das relações e estruturas sociais hegemônicas vigentes nas décadas de 30 a 50. Como visto em 2.1.2, a sociedade atribuiu

---

<sup>61</sup> Fairclough (2001) sugere que a ordem de análise dos diversos itens seja uma seqüência progressiva, partindo da análise das práticas discursivas, passando à análise do texto, até chegarmos à análise da prática social do qual o discurso é uma parte (ver 3.1). No entanto, as práticas discursivas influenciam as práticas sociais e as práticas dos membros de uma sociedade, por sua vez, acabam por moldar ou mesmo reformular as práticas discursivas, numa relação de interação contínua. Por essa razão, apesar de durante nosso trabalho de análise termos seguido a seqüência proposta pelo teórico, para efeito da apresentação de nossas reflexões alteraremos essa ordem para seguirmos a linha de pensamento que vínhamos desenvolvendo.

diversas imagens, poderes e papéis às mulheres durante esse período e elas passaram pelos mais variados *status* – donas-de-casa, trabalhadoras e fonte de sustento do lar, esteios da produção industrial, etc –, reflexos das condições enfrentadas por essa mesma sociedade. O discurso, da mesma forma que os mitos de gênero relativos à mulher, variava conforme a necessidade e os interesses do poder hegemônico em vigor (ver 1.2.2).

Em relação a Éowyn, isso se reflete no fato de sua descrição (imagem) apresentar elementos pertencentes a ordens de discurso de base evidentemente masculina, pois, já que ela não se conformava com seu destino de uma vida “doméstica”, presa em um castelo, ao mesmo tempo em que sua beleza é ressaltada a heroína é destituída de certos atributos relacionados à feminilidade (como, por exemplo, o calor humano) e imbuída de outros tradicionalmente masculinos (como a força e a rigidez).

Da mesma maneira, vemos variar o poder conferido à personagem, exatamente como ocorreu no mundo real da época. Quando se faz necessário que ela tome conta do povo de seu reino, já que seu tio, o Rei Théoden, e o herdeiro do trono, seu irmão Éomer vão para a batalha, e principalmente por este poder estar relacionado a tarefas de certa forma “domésticas” ou consideradas “femininas” (cuidar de outras pessoas), ele lhe é concedido; quando, entretanto, ela quer acompanhar Aragorn e também ir para a guerra mesmo o poder de decisão sobre sua vida lhe é negado, ainda que ela seja, naquele momento, a regente de um reino (ver 3.2.2). Essa alternância de poder é, como já dissemos, também comum ao período que nos interessa, o de escrita e publicação de *O Senhor dos Anéis* (meados das décadas de 30 a 50), quando as mulheres eram, em um momento, responsáveis apenas pelo pequeno mundo de seus lares e, no seguinte, provedoras dele e bases da produção industrial pesada, voltando mais uma vez a ter poder apenas no universo doméstico de acordo com as necessidades do poder vigente.

Quanto ao papel da mulher representado pelo discurso referente e atribuído a Éowyn, este encontra-se inegavelmente ligado às práticas sociais do período em que Tolkien produziu *O Senhor dos Anéis*, também oscilando conforme se fazia necessário segundo essas práticas sociais. Como vimos em 2.1.2, as mulheres das décadas de 30 a 50 deram uma volta completa no que se refere ao papel esperado delas, passando de donas-de-casa presas na gaiola do lar na década de 30 a batalhadoras na indústria na década de 40, voltando a ser “rainhas do lar” nos anos 50, curiosamente bastante semelhante ao que ocorre com a personagem de Tolkien.

Literariamente também, conforme salientado por Russ (1973a) e visto em 1.2.3, Éowyn “cumprir seu papel”, pois após ser guerreira e “curar-se” de seu amor impossível (ou de sua “loucura” de querer ir para a guerra, negando seu papel de mulher e seu lado feminino

– segundo os padrões do poder hegemônico) ela acaba como a inevitável protagonista de uma história de amor, ocorrendo, inclusive, uma transformação na descrição de sua aparência. Em um determinado trecho ela é descrita como “slender and tall”, “strong [...] and stern as steel” e “fair and cold, like a morning of pale spring that is not yet come to woman-hood (p.504)<sup>62</sup>, mas após conhecer Faramir e admitir estar apaixonada por ele, temos, respectivamente,

She did not answer, but as he looked at her it seemed to him that something in her softened, as though a bitter frost were yielding at the first faint presage of Spring. A tear sprang in her eye and fell down her cheek, like a glistening rain-drop. Her proud head dropped a little. [...]  
Then she raised her head and looked him in the eyes again; and a colour came in her pale face. (p.938)<sup>63</sup>

And Éowyn looked at Faramir long and steadily; and Faramir said: ‘Do not scorn pity that is the gift of a gentle heart, Éowyn! But I do not offer you my pity. For you are a lady high and valiant and have yourself won renown that shall not be forgotten; and you are a lady beautiful, I deem, beyond even the words of the Elven-tongue to tell. And I love you. Once I pitied your sorrow. But now, were you sorrowless, without fear or any lack, were you the blissful Queen of Gondor, still I would love you. Éowyn, do you not love me?’  
Then the heart of Éowyn changed, or else at last she understood it. And suddenly her winter passed, and the sun shone on her. (p.944)<sup>64</sup>

No momento em que na descrição da aparência da princesa passamos a ter “uma forte geada cedendo ao primeiro leve presságio de primavera”, “um rubor tingiu-lhe o rosto pálido” e “seu inverno passou e o sol brilhou para ela”, a frieza de Éowyn é removida e, com isso, ela passa a apresentar a “luminosa felicidade” de que nos fala De Beauvoir (1980b) em 1.2.3 –

---

<sup>62</sup> “alta e esbelta”, “forte e rígida como o aço” e “bela e fria, como uma manhã pálida de primavera que ainda não atingiu a plenitude de mulher” (p. 539)

<sup>63</sup> Éowyn não respondeu, mas observando-a Faramir teve a impressão de que algo nela amoleceu, como se uma forte geada estivesse cedendo ao primeiro leve presságio de primavera. Uma lágrima surgiu em seus olhos e caiu-lhe pelas faces como uma gota cintilante de chuva. Sua cabeça altiva abaixou-se um pouco. [...] Então ela levantou a cabeça e olhou nos olhos dele de novo; um rubor tingiu-lhe o rosto pálido. (p.1019)

<sup>64</sup> E Éowyn olhou para Faramir firme e longamente; Faramir disse: – Não despreze a comiseração oferecida por um coração gentil, Éowyn! Mas eu não lhe ofereço a minha comiseração. Pois você é uma senhora nobre e valorosa, e obteve um renome que não deverá ser esquecido; e você é uma senhora bela, considero eu, e sua beleza está acima até do que a língua dos elfos pode descrever. E eu a amo. Já senti pena de sua tristeza. Mas agora, mesmo que você não sentisse tristeza alguma, nem medo, e não lhe faltasse nada; fosse você a bem-aventurada Rainha de Gondor, ainda assim eu a amaria. Éowyn, você não me ama? Naquele momento o coração de Éowyn mudou, ou então finalmente ela percebeu a mudança. E de repente seu inverno passou e o sol brilhou para ela.

basta ver que *o sol brilhou para ela* –, atingindo a “sorridente plenitude” também descrita pela autora ao contemplar seu futuro junto ao homem amado. Ela abandona o papel de guerreira como eram as heroínas das sagas nórdicas e se encaixa no modelo da protagonista feminina na literatura de ficção descrito por Russ (1973a), a protagonista de uma história de amor, concretizando o mito da “Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa”. Assim, ela cumpre o papel que se espera dela e que, como já reiteramos diversas vezes, é ditado pelos padrões hegemônicos de gênero, atingindo seu “final feliz”.

Todas essas nossas reflexões não são meramente especulativas, pois têm respaldo na materialidade lingüística do texto e na observação e estudo específico de determinados elementos lexicais, sintáticos e gramaticais que veremos a seguir. Como nosso interesse e objetivo principal era verificar quais os mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher que se faziam presentes no discurso referente à e produzido pela personagem Éowyn, dividimos nossa análise em subseções relativas, cada uma delas, a um desses três itens, apresentando as respectivas faces e facetas descobertas.

### 3.2.1 Éowyn, Senhora Branca de Rohan: a representação feminina

Iniciando o relato das observações feitas em nosso estudo, chamamos a atenção para uma característica da escrita de Tolkien em *O Senhor dos Anéis* que também é encontrada nos romances de cavalaria: o uso de epítetos. Estes são compostos por um adjetivo qualificativo que designa uma característica particular da pessoa a quem se referem e, no caso de Éowyn, temos *Senhora Branca de Rohan*, que aparece, por exemplo, em ‘[...]Éowyn, Éowyn, White Lady of Rohan, in this hour I do not believe that any darkness will endure!’(p.941)<sup>65</sup>.

Observando as palavras que compõem então o epíteto da princesa, “Lady” (“Senhora”) trata-se de um pronome de tratamento utilizado em tempos antigos quando se desejava demonstrar respeito a uma mulher em uma posição de poder e/ou pertencendo à nobreza (ou seja, em uma classe social elevada), portanto o fato de Éowyn ser uma princesa assim o exige. Caso fosse uma mulher comum, do povo, certamente esse pronome não seria empregado, caracterizando um uso em função de relações e práticas sociais.

Já em “of Rohan” (“de Rohan”), a preposição *of* tanto indica a origem da heroína – pois em tempos antigos era comum seu uso ao invés de *from* – como, por ela ser a princesa desse reino, faz parte de sua identificação e identidade (dado pela significação de “pertencente

---

<sup>65</sup> Éowyn, Éowyn, Senhora Branca de Rohan, nesta hora não acredito que nenhuma escuridão possa perdurar! (p.1021)

a” de *of*). Aliás, a adição da cidade ou reino de origem ao nome ou como epíteto era comum nos tempos (e, por consequência, nos romances) medievais, já que muitas vezes não havia um registro sistemático dos indivíduos com seus sobrenomes (apenas as famílias nobres costumavam fazê-lo). Apesar de ser possível estender essa significação de “pertencente a” a ponto de ver aí um exemplo de dominação hegemônica, não cremos ser essa a razão do uso de “of Rohan”, e sim simplesmente uma questão de epíteto relacionado ao local de origem, como nos tempos medievais.

Assim, o que resta – e que chama a atenção pela aparição freqüente no texto – é o adjetivo “branca”. Em diversos enunciados ela é descrita como “clad in white”(p.501, 766, 940), “in her white robe girt with silver” (p.504) e “white flower” (p.848)<sup>66</sup>. Além disso, temos ainda

[...] For she is a fair maiden, fairest lady of a house of queens. And yet I know not how I should speak of her. When I first looked on her and perceived her unhappiness, it seemed to me that I saw a white flower standing straight and proud, shapely as a lily, and yet knew that it was hard, as if wrought by elf-wrights out of steel. Or was it, maybe, a frost that had turned its sap to ice, and so it stood, bitter-sweet, still fair to see, but stricken, soon to fall and die? [...]’ (p. 848)<sup>67</sup>

Vemos aqui presente o mito da feminilidade visual associada à beleza (com *linda* donzela e *a mais bela* senhora) e o da feminilidade de comportamento e castidade (com *donzela*), mas também, reforçando o mito da feminilidade visual e diretamente ligado à representação da mulher, aparece na seqüência “white flower standing straight and proud, shapely as a lily” a metáfora da “flor branca”, um verdadeiro clichê da representação da pureza feminina, complementado por “ereta e altiva, esbelta como um lírio” que caracterizam a personagem como dotada de nobreza. Ao mesmo tempo, porém, é enfatizado que ela era “hard, as if wrought by elf-wrights out of steel” e que “a frost that had turned its sap to ice, and so it stood, bitter-sweet”, reafirmando pela oposição (já que ela era “dura”, como se “esculpida em aço”, sua “seiva” transformada em “gelo”, “doce” e “amarga”) o mito da feminilidade associada à delicadeza e calor, inclusive em sua essência (a “seiva”, metáfora

<sup>66</sup> “vestida de branco” (p.536, 828, 1019), “em seu traje branco cingido por um cinto de prata” (p.539) e “flor branca” (p.917)

<sup>67</sup> Pois é uma linda donzela, a mais bela senhora de uma casa de rainhas. Apesar disso, não sei como devo falar dela. A primeira vez que a vi, percebi sua infelicidade, pareceu-me uma flor branca erguendo-se ereta e altiva, esbelta como um lírio, e mesmo assim sabia que era rígida, como se esculpida em aço por artesãos élficos. Ou será que uma geada havia transformado sua seiva em gelo, e assim ela se erguia, doce e amarga, ainda bela de se olhar, mas ferida, prestes a cair e morrer? [...] (p.917)

para “sangue”). Por Éowyn ser uma guerreira e não se conformar com o padrão de comportamento esperado dela, ela não apresentava, portanto, essas características.

Voltando ao branco, ele é uma cor tradicionalmente associada à pureza, à delicadeza, à nobreza e elegância (ALVES, 2006), mas também à frieza – já que a neve e por conseqüência o inverno (pelo menos no hemisfério norte) são brancos. Por um lado, temos então Tolkien, que considerava, como visto em 2.1.1, que as mulheres deveriam manter-se próximas de um ideal abstrato de pureza e perfeição, justificando assim a escolha dessa cor para caracterizar Éowyn. Por outro, a personagem é descrita como *cold* (“fria”) – pelas razões já expostas –, assim a cor também serve para ligá-la a esse adjetivo. A partir do momento, porém, que esse adjetivo passa a ser parte do nome da princesa – já que um epíteto é usado em substituição ao nome – ela passa a ter sua identidade como sendo a “branca” e, por associação, a “pura”, a “delicada/elegante”, mas também a “fria”, transformando uma representação estereotípica de gênero na própria identidade da personagem.

Concluindo, todos esses pontos demonstram a presença nesta passagem, por reiteração e negação/oposição, do mito da feminilidade apresentado em 1.2.1, na medida em que ao ser “delicada/elegante”, “bela” e “donzela”, ela se encaixa nele (pois a mulher “feminina” assim o é) e, ao ser “fria” e “dura” (devido à infelicidade que sentia por não se conformar com o destino que lhe fora reservado), ela se afasta dele. Essa “não-feminilidade” se justifica pelo fato de que Éowyn tem desejos “masculinos”, como o de ir para a guerra lutar, ao invés de cumprir com outro aspecto do mito da feminilidade e apresentar, como disse Millet (1978), características que o grupo dominante acha conveniente em seus “subordinados” – neste caso, as mulheres: passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência. Tolkien, acreditamos, refletiu na “Senhora Branca de Rohan” um dos itens da mitologia – na concepção de Barthes (1980) – em circulação na época e ainda até hoje.

Quanto ao nome da personagem (Éowyn), segundo o próprio Tolkien que criou as línguas dos povos habitantes da Terra Média, mundo onde se passa *O Senhor dos Anéis*, ele significa no idioma de Rohan “amiga dos cavalos”, que se justifica pelo fato de o povo desse reino onde ela era princesa tradicionalmente criar, treinar e lidar com estes animais, além de serem exímios cavaleiros.

Continuando com a investigação da presença de mitos relativos à representação da mulher no discurso em torno de Éowyn, o momento em que a personagem aparece pela primeira vez no romance também é bastante representativo. Somos apresentados à personagem com as seguintes passagens:

Now the four companions went forward, past the clear wood-fire burning upon the long hearth in the midst of the hall. Then they halted. At the far end of the house, beyond the hearth and facing north towards the doors, was a dais with three steps; and in the middle of the dais was a great gilded chair. Upon it sat a man so bent with age that he seemed almost a dwarf; but his white hair was long and thick and fell in great braids from beneath a thin golden circlet set upon his brow. In the center upon his forehead shone a single white diamond. His beard was laid like snow upon his knees; but his eyes still burned with a bright light, glinting as he gazed at the strangers. *Behind his chair stood a woman clad in white.* [...] (p.501)<sup>68</sup> (grifo nosso)

Slowly Théoden left his chair. A faint light grew in the hall again. *The woman hastened to the king's side, taking his arm,* and with faltering steps the old man came down from the dais and paced softly through the hall. (p.503)<sup>69</sup> (grifo nosso)

Os dois trechos descrevem a chegada de Gandalf, Aragorn, Legolas e Gimli a Rohan e seu primeiro encontro com o Rei Théoden e a princesa Éowyn. Obviamente por ser a primeira referência a ambos, no primeiro Théoden é descrito apenas como “a man so bent with age that he seemed almost a dwarf”, e segue-se um retrato mais detalhado dele, mas Éowyn é apenas “a woman clad in white”, como se não merecesse maior atenção do que o simples registro de que havia “uma mulher” ali. É só mais adiante no texto que Aragorn a “vê” e é aí então que obtemos mais informações sobre a aparência da princesa.

São dignas de nota também as seqüências “*behind his chair*” e “*stood a woman*”. Ela se encontrava “atrás” da cadeira do rei, não a seu lado – mesmo ele estando debilitado e incapaz –, e estava “de pé”, pronta para servi-lo. A imagem que se compõe é quase coincidente com a daqueles quadros tradicionais, onde o chefe da família é retratado sentado, com os filhos (também sentados) ao seu redor, e a mulher é a única em pé, parada atrás do marido.

---

<sup>68</sup> Os quatro companheiros avançaram, passando pela chama viva que ardia sobre a longa lareira no meio do salão. Então pararam. Na outra extremidade da casa, além da lareira e virado para o norte na direção das portas, estava um estrado com três degraus; no meio do estrado havia uma grande cadeira dourada. Nela sentava-se um homem tão encurvado pela idade que quase parecia um anão; mas seus longos cabelos eram brancos e grossos, caindo em grandes tranças que surgiam de um fino diadema de ouro que lhe cingia a fronte. No centro da testa, brilhava um único diamante branco. A barba caía-lhe sobre os joelhos como neve, mas em seus olhos ainda queimava uma luz clara, que faiscou quando olharam para os forasteiros. *Atrás de sua cadeira estava uma mulher vestida de branco, de pé.* [...] (p. 536)

<sup>69</sup> Lentamente Théoden deixou sua cadeira. Uma luz fraca se acendeu no salão de novo. *A mulher correu para o lado do rei, pegando-lhe o braço,* e com passos vacilantes o velho desceu do estrado e caminhou suavemente através do salão. (p. 538)

Ao mesmo tempo, porém, não podemos esquecer que Tolkien era um linguísta e que dava extrema importância à escolha das palavras. Desta forma, o verbo *stand* tem como significado primeiro “ficar em pé”, mas pode significar também “aceitar ou ser forçado a aceitar uma situação desagradável” (em português algo como “aturar” ou “suportar”) ou mesmo, ainda, quando combinado com os modais *can* ou *will*, “ser forte o suficiente para suportar uma quantidade particular de pressão, calor ou peso”<sup>70</sup>. A princípio Éowyn “estava de pé”, atrás do trono do tio, mas com certeza, presa em um castelo tomando conta do tio enfeitiçado e definhando por anos a fio, ela também era forçada a aceitar uma situação desagradável, principalmente porque ligada à sua condição de mulher, já que seu irmão, *homem*, encontrava-se fora, lutando na guerra.

Já em relação à gramática, chama a atenção a inversão da ordem sujeito-verbo característica da língua inglesa (“Behind his chair *stood a woman* clad in white”). Essa inversão, segundo Swan (1995, p.289), ocorre porque, quando uma expressão adverbial de lugar ou direção aparece no início de uma oração, verbos intransitivos são freqüentemente colocados antes de seus sujeitos. O estudioso acrescenta também que isso acontece especialmente quando um novo sujeito está sendo apresentado, sendo esta estrutura mais comum na escrita literária e descritiva.

No entanto, apesar de acreditarmos ser esse um componente apenas de *estilo* da obra – que Tolkien toma emprestado do estilo de escrita de obras antigas –, o efeito obtido devido ao modo como estamos acostumados a processar as frases que lemos é uma ênfase mais na ação (representada pelo verbo) do que no agente que a realiza. Assim, a anulação da voz ativa que ocorre com essa manobra estilística acaba por refletir a passividade inerente ao mito da feminilidade de temperamento (ver 1.2.1), sem mencionar que *woman* foi colocada no meio da oração, ou seja, em nenhuma das posições – início ou final da frase – onde as informações importantes costumam estar situadas. Além disso, ao utilizar a locução adverbial de lugar no início da oração, como tema dela, o autor já prepara a mente do(a) leitor(a) quanto a um cenário para quando a personagem for introduzida, mas discursivamente com “behind his chair” ele situa a imagem da mulher como “atrás” do homem.

Em termos de coesão, a ligação com o texto anterior se dá por meio da referência ao rei, feita com o adjetivo possessivo *his*, ou seja, subordinada a um elemento masculino, sem mencionar que, quanto à estrutura temática, há todo um parágrafo anterior à referência à

---

<sup>70</sup> Os significados das palavras, a não ser quando especificado, são retirados de LONGMAN GROUP UK LIMITED (1994) e a tradução nossa.

princesa, feita somente ao final deste e em *uma* frase. Já quanto à modalidade<sup>71</sup>, o uso do modo indicativo e de uma declaração objetiva não dá margem a ambigüidades de interpretação, pois o que nos é apresentado é colocado como sendo a realidade, implicando na “imposição” do ponto de vista e do discurso seja do narrador (que descreve o que as personagens vêem) ou do autor que, como nos diz Bakhtin (1992, p.32), é “a consciência de uma consciência”, englobando e dando acabamento à consciência e ao mundo do herói, sabendo mais do que ele e excedendo em saber à sua criação.

Na segunda passagem, já que se trata da segunda referência a Éowyn, aparece em “*the woman*” o uso do artigo definido, mas a personagem em si ainda não é individualizada com um nome. A coesão com o texto anterior se dá mais uma vez por referência, justamente através do uso do artigo que remete à mulher mencionada anteriormente. Já o verbo escolhido por Tolkien (*hasten*) vai além de “correr” em termos de significado, pois indica uma pressa descuidada, justificada a princípio pelo fato de o rei ter sido apenas momentos antes libertado do feitiço e mover-se com passos ainda vacilantes. Discursivamente, no entanto, essa pressa (e uma pressa *descuidada*) vai além da simples generosidade e solidariedade para com alguém debilitado, pois presteza e uma dedicação maternal também são ditadas pelo mito relativo à imagem da feminilidade. Pode-se entender, então, que Éowyn age com rapidez para ajudar seu tio, mas que o faz com um despreendimento, uma abnegação que beira o descuido – características esperadas da mulher.

Gramaticalmente falando, neste segundo trecho não ocorre a inversão sujeito-verbo que se verifica no primeiro, ou seja, agora, para cumprir seu dever de cuidar de outra pessoa, ela claramente *age*. Ela corre para o lado do rei e toma-lhe o braço. Ela age, mas a ação que realiza serve para fazer com que o rei literalmente se apóie nela, o que em termos de discurso relativo a gênero pode ser visto como a submissão feminina às necessidades de outros, principalmente necessidades masculinas, esquecendo-se das suas. E, ao pegar o braço do tio para que se apóie nela, a ação de Éowyn descrita com o verbo *take* traz consigo não só o “agarrar”, mas também o “tomar” para si o peso dele, mais uma vez possibilitando a interpretação da mulher como “sob” o homem, oprimida, e, para utilizar uma imagem popular, “carregando-o nas costas”. Se lembrarmos da opinião dos Inklings sobre as mulheres, de que elas não só eram diferentes dos homens, mas também eram e deveriam ser subordinadas a eles (pelo menos em determinados contextos), pode-se ver aí a presença de um discurso no qual se ouve a “voz” de Tolkien.

---

<sup>71</sup> Fairclough (2001, p.288) utiliza o conceito de modalidade de Hodge & Kress (1988), segundo o qual ela é o “grau de afinidade expressa com as proposições”, ou seja, o comprometimento que o locutor tem com o que diz.

Em termos de transitividade, temos um processo de ação dirigida<sup>72</sup>, onde um agente age em direção a um objetivo que é concretizado, porém discursivamente verifica-se que esse objetivo é em benefício de outros, caracterizando uma “auto-anulação” da mulher. Éowyn age, mas não movida por um desejo que beneficie a si própria, e com isso surge mais uma vez, conforme comentamos acima, a reiteração do mito da feminilidade como ligado à submissão feminina.

No próximo momento em que a heroína aparece no texto, finalmente a palavra *lhe* é dirigida. Ela é nomeada, “vista” e, então, descrita em detalhe.

‘Send your guards down to the stairs’ foot,’ said Gandalf. ‘And you, lady, leave him a while with me. I will care for him’.

‘Go, Éowyn sister-daughter!’ said the old king. ‘The time for fear is past.’

The woman turned and went slowly into the house. As she passed the doors she turned and looked back. Grave and thoughtful was her glance, as she looked at the king with cool pity in her eyes. (p.504)<sup>73</sup>

O primeiro a falar com ela é o mago Gandalf, que *lhe* dá uma ordem introduzida por “And you, lady”. Ao utilizar o pronome *you*, ele a individualiza, pois dirige-se especifica e diretamente a ela e, com *lady*, ele *lhe* demonstra respeito, pois caso se tratasse de uma pessoa de classe social inferior ele provavelmente se dirigiria a ela como *woman*. A polidez aqui, então, foi positiva (através da demonstração de respeito), visando a minorar um ato ameaçador da face<sup>74</sup> (ou seja, uma ordem – por sinal, esta justamente a força do enunciado).

O *ethos*<sup>75</sup> aqui pode parecer o de um amigo que deseja dar à princesa a chance de descansar após ela ter passado anos cuidando do tio, mas na verdade o mago demonstra falar a partir de uma posição hegemônica nas relações de gênero e sua atitude indica somente, quando muito, condescendência para com uma mulher, pois apesar de ele *lhe* “dispensar os serviços” dizendo ela pode deixar o rei que ele (Gandalf) tomará conta dele, isso será apenas *[for] a while* (“por pouco tempo”): fica implícito que depois ela retornará a seus “deveres”. É

<sup>72</sup> A respeito de tipos de processos, ver Fairclough (2001, p.223-224)

<sup>73</sup> – Mandei que seus guardas desçam a escada – disse Gandalf. – E você, senhora, deixe-o um pouco comigo. Tomarei conta dele.

– Vá, Éowyn, filha de minha irmã! – disse o velho rei. – O tempo do medo acabou.

A mulher se voltou e foi lentamente para dentro de casa. Ao passar pelas portas, virou-se e olhou para trás. Seu olhar era grave e pensativo, quando se dirigiu ao rei com uma piedade calma. (p.538)

<sup>74</sup> Cf. Brown e Levinson, 1987, p.60.

<sup>75</sup> Segundo Maingueneau (1987 *apud* FAIRCLOUGH, 2001, p.181-182), *ethos* é o comportamento de um(a) participante, do qual seu estilo verbal (falado e escrito) e tom de voz fazem parte, que expressa o tipo de pessoa que ele(a) é e sinaliza sua identidade social, bem como sua subjetividade.

certo que Éowyn amava o tio como a um pai e tomava conta dele por e com amor, portanto não se importaria de retomar seus cuidados, mas a questão aqui é a pressuposição, a certeza natural e naturalizada de que ela continuaria a fazê-lo, já que ela deveria deixar o tio apenas “um pouco” com Gandalf. Isso sinaliza a presença, novamente e como já dissemos, da imagem de feminilidade ligada à abnegação e à dedicação aos outros.

Outro ponto significativo nessa passagem é a tomada de turnos, pois logo após Gandalf lhe dar a ordem, o rei também se manifesta e se dirige a Éowyn, nenhum dos dois lhe dando espaço para a fala. O silêncio dela não se configura, dessa forma, como uma maneira de reafirmar o controle, mas sim como – mais uma vez – submissão, dentro de uma estrutura de troca ordem-aceitação, tanto junto a Gandalf quanto junto ao rei.

Passando ao próximo enunciado, as palavras do Rei Théoden esclarecem não só qual é o nome daquela até então identificada simplesmente como “mulher” mas também quem, dentro da trama, ela é. A frase começa com o verbo na forma imperativa, um enunciado com força de ordem para que vá (ou, mais especificamente, que o deixe e volte para dentro do palácio): ele já não necessita mais dela, pois está livre do feitiço e começando a recuperar-se. Logo a seguir, ainda no mesmo enunciado, o rei se dirige a ela pelo nome e pelo grau de parentesco expresso de forma indireta (ao invés de utilizar *niece/sobrinha*, Tolkien optou por *sister-daughter/filha de minha irmã*, novamente, acreditamos, apenas por uma questão de estilo). Ao ser nomeada, Éowyn finalmente adquire uma identidade como indivíduo, mas nem por isso passa a ter essa identidade reconhecida, pois logo a seguir, na próxima frase da narrativa, ela volta a ser referida pelo narrador como *the woman* (a mulher). Essa retomada, além de funcionar como recurso de coesão por referência, é um recurso de escrita para que, mais adiante, o efeito dramático do momento em que Aragorn “vê” (no sentido de “perceber a presença de”) Éowyn seja aumentado. Ainda em relação à coesão, ela é garantida também lexicalmente, com palavras de mesmo domínio semântico como o verbo *look [back]* (“olhar [para trás]”) em uma frase e, na seguinte, novamente *look [at]* (“olhar [para]”), o substantivo *glance* (“olhar”) e *eyes* (“olhos”).

Concluindo nossa observação sobre a fala do rei, percebe-se que o *ethos*, apesar de sua posição, não é o de um monarca, mas sim o de alguém que fala à sobrinha a partir da posição de tio, pois ele dirige-se a ela nomeando-a por seu grau de parentesco e argumentando que “O tempo do medo acabou” já que Grima, seu conselheiro – que costumava atormentar Éowyn e que era quem o mantinha enfraquecido –, fora desmascarado e expulso de Rohan. Se o *ethos* fosse o de um rei, ele simplesmente ordenaria a ela que entrasse, mas não daria qualquer explicação ou justificativa.

A seguir em “The woman turned and went slowly into the house” e “As she passed the doors she turned and looked back”, em relação à transitividade temos frases na voz ativa, com ações não-dirigidas a um objetivo, mas essas ações são lentas e seu fluxo tortuoso. O verbo *turn* é utilizado duas vezes, quando ela se volta para entrar na casa e quando se vira para olhar para trás, ao passar pelas portas. Essa repetição faz com que um simples trajeto de alguns metros pareça cheio de voltas, truncado, confuso, como provavelmente se encontravam as idéias da personagem.

O fato de ter sido utilizado o advérbio *slowly* para descrever o movimento da princesa em direção à casa ultrapassa a mera constatação de como essa ação foi realizada: em termos de discurso, esse caminhar lento de volta ao que ela futuramente chamará de “gaiola” carrega em si a demonstração silenciosa de quão pouco ansiosa ela se encontrava por fazê-lo. Também podemos ver aí o peso de todos os anos tomando conta do tio somado ao da incerteza de saber se sua situação perduraria e por quanto tempo mais, configurando, de certa forma, um questionamento ainda que momentâneo do mito da feminilidade como a plenitude e realização da mulher.

À continuação, na segunda frase, a coesão se faz através do pronome *she*, que se refere a *woman* (da primeira frase), e surge outra vez a locução adverbial posicionada como tema, estabelecendo o cenário para o segundo *turn*: ao passar pelas portas. Metaforicamente, cruzar uma porta indica uma mudança, um novo começo, mas mesmo com seu tio se restabelecendo ela cruzava as portas *into the house*, voltando para dentro da casa, ou seja, retornando para de onde havia saído e para o antigo, um retrocesso. De qualquer forma, as portas funcionam como um marco, tanto no curto percurso que ela realiza quanto metaforicamente, em termos de discurso, e no exato momento em que passa por elas, Éowyn *turned and looked back*.

O verbo *look* por si só ou utilizado com a preposição *at* significa “olhar” (respectivamente na forma intransitiva e transitiva), porém quando combinado com *back* abre-se a possibilidade de duas interpretações. Uma delas é a literal, a partir do significado primeiro de *look* e de *back* – que cremos ser a intencionada pelo autor – e que é “olhar para trás”, nesse caso, para onde estava o tio. A segunda é se tomarmos *look back* como uma única unidade de significação – um *phrasal verb* – e então temos “lembrar de eventos acontecidos no passado porque se quer pensar sobre eles”. Ainda que essa segunda possibilidade de interpretação seja um pouco forçada, não se pode negar que, ao olhar para o tio (que se encontrava atrás dela em termos de localização espacial) ela poderia muito bem estar “olhando para trás” metaforicamente, lembrando de tudo o que passara até ali.

A partir desse ponto inicia-se a descrição propriamente dita de Éowyn, começando por “Grave and thoughtful was her glance, as she looked at the king with cool pity in her eyes”. Novamente Tolkien se vale da inversão da ordem usual dos elementos na frase, desta vez colocando na oração inicial o predicado como tema e o sujeito após o verbo, o que, segundo Swan (1995, p.206), é chamado *fronting* em inglês e tem por objetivo enfatizar aquilo que se coloca em primeiro lugar. Como nas frases anteriores o sujeito era Éowyn, a primeira leitura que se faz – até chegar-se ao sujeito verdadeiro que é “seu olhar” – é a de que a princesa é que é “grave e pensativa”, leitura que, por tudo o que já vimos, não é de todo incorreta. Já na segunda oração temos o retorno da seqüência sujeito-verbo-objeto e do verbo *look*, desta vez sem qualquer ambigüidade, pois aparece com a preposição *at*: Éowyn olha para o rei. A coesão, por sua vez, se dá pelo adjetivo possessivo *her* e pelo pronome pessoal *she*, referentes a *woman*.

O olhar dela, no entanto, segundo a tradução para a versão em português da obra, é de uma “piedade calma”, mas em inglês *cool* também pode significar “agradavelmente frio, porém não muito”. Com isso, não importa qual seja a interpretação escolhida, é mantido tanto o discurso que prega a feminilidade associada à calma (pois Éowyn olhava para o tio que continuaria a cuidar com calma, resignando-se) quanto o que diz que uma mulher que se revolta contra seu destino não é feminina e, portanto, é destituída de calor (considerando-se que ela olhava para o tio com frieza). Ainda assim, seja “calma” ou “fria”, a piedade está inequivocamente presente e, por conseqüência, novamente também o mito da feminilidade de temperamento.

Quanto à transitividade, a passagem apresenta-se na voz ativa com uma ação dirigida ao rei, porém a ação em si (olhar para algo) é de certa forma estática e a locução adverbial “com uma piedade calma/fria” auxilia esse efeito.

O parágrafo continua da seguinte forma:

[...]Very fair was her face, and her long hair was like a river of gold. Slender and tall she was in her white robe girt with silver; but strong she seemed and stern as steel, a daughter of kings. Thus Aragorn for the first time in the full light of day beheld Éowyn, Lady of Rohan, and thought her fair, fair and cold, like a morning of pale spring that is not yet come to woman-hood. [...] (p.504)<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Muito belo era o seu rosto, e seus longos cabelos eram como um rio de ouro. Era alta e esbelta em seu traje branco cingido por um cinto de prata, mas parecia forte e rígida como o aço, uma filha de reis. Assim Aragorn, pela primeira vez em plena luz do dia, contemplou Éowyn, Senhora de Rohan, e a achou bela, bela e fria, como uma manhã pálida de primavera que ainda não atingiu a plenitude de mulher. (p. 538-539)

A frase inicial altera mais uma vez a ordem sujeito-verbo-predicado em sua primeira oração, e é interessante observar que seu tema e o primeiro elemento utilizado para realmente descrever Éowyn é *very fair* (muito belo), a respeito de seu rosto. É certo que a primeira percepção que temos a respeito de alguém é a de seu rosto, mas ao colocar *very fair* em primeiro lugar nas palavras do narrador, o autor salienta a beleza de Éowyn, e a beleza, conforme visto em 1.2.1, é um dos componentes do mito da feminilidade.

Logo depois somos informados sobre o cabelo da princesa: longo e louro. Tolkien utiliza a símile do “rio de ouro” para descrevê-lo, um recurso que, além de acrescentar poesia ao texto, o conecta à natureza, já que o mundo da Terra Média era ainda bastante primitivo e ligado a ela (sua destruição é, inclusive, um dos temas presentes em *O Senhor dos Anéis* e era uma das preocupações de Tolkien na vida real). Além disso, com “rio” o autor consegue retratar a ondulação, o movimento e comprimento dos cabelos de Éowyn, e o fato de ser “de ouro” reflete o valor – ainda que material – conferido à princesa, já que outro item, como o trigo, por exemplo, poderia ter sido utilizado em seu lugar na símile (mas obviamente não para compor a expressão, já que um “rio de trigo” não funciona como imagem). Lembremos também que, ainda em 1.2.1, vimos a descrição da deusa Afrodite – a verdadeira materialização da feminilidade – e ela tem exatamente estes pontos em comum com Éowyn: a beleza e longos cabelos louros.

Quanto à transitividade, por descreverem a princesa, ambas as frases apresentam um processo relacional, e a grande quantidade de adjetivos e substantivos faz com que elas beirem a nominalização. Em relação à modalidade, temos mais uma vez frases declarativas que, como já dissemos, não dão margem a ambigüidades de interpretação, e o que nos é apresentado é colocado como realidade, sendo o ponto de vista e o discurso do narrador, em última instância, de certa forma “impostos” a quem lê.

A próxima frase apresenta também os predicados iniciando a frase, e a reutilização da estratégia de *fronting* nitidamente busca enfatizar as qualidades da princesa: “Slender and tall she was in her white robe girt with silver; but strong she seemed and stern as steel, a daughter of kings.” *Slender*, significando “magra de forma atraente e graciosa” e *tall* (“alta”), aliados ao *white robe* (o “traje branco” sobre o qual já falamos ao comentar o epíteto de Éowyn), compõem uma imagem de elegância e nobreza, mas ao mesmo tempo de uma certa frieza, confirmada pelo símile que continua sua descrição: “strong she seemed and stern as steel”. Ela era alta e magra – sinais de delicadeza e, portanto, feminilidade – *mas* (tendo sido inclusive utilizada a conjunção *but* para sinalizar a introdução de uma idéia oposta) ela

“parecia forte e rígida como o aço”. Ou seja, feminilidade, *mas* com elementos contrários a ela: força e rigidez.

Note-se também que, apesar de verificar-se quanto à transitividade de ambas as orações a utilização da voz ativa e a presença de um processo relacional (já que descrevem como a personagem *é*), elas apresentam um grau de modalidade diferente. Na primeira oração temos uma declaração, sendo o grau de comprometimento do narrador com o que descreve total e as características da princesa nos apresentadas como fato. Na segunda, porém, a modalidade passa a ser subjetiva, já que temos o verbo *seem*, ou seja, ela “parecia” forte e rígida. Com isso, o grau de comprometimento é diminuído e fica em aberto a possibilidade de ela ser ou não realmente forte e rígida. Com esse simples artifício, Tolkien por alguns instantes divide com o leitor a responsabilidade de decisão, ao invés de “impor” um fato através de uma afirmativa categórica.

Quanto à coesão entre as orações e períodos, ela é atingida principalmente pelo uso das conjunções aditiva (*and*) e adversativa (*but*), mas também por referência, com o uso de *her* (adjetivo possessivo) e *she*, referindo-se a *woman*, e *her* (pronome pessoal oblíquo ou, em inglês, *object pronoun*) referindo-se a “Éowyn, Senhora de Rohan”, ou seja, a mente do(a) leitor(a) é constantemente redirecionada a ela.

Discursivamente, o fato de ela apenas “parecer” forte e rígida implica que as qualidades que caracterizam Éowyn como não-feminina (e que representam sua rebeldia) estão sendo apenas sugeridas, já que sua inconformidade com a imposição do mito da feminilidade ainda não foi confirmada (até então ela não se manifestou claramente a respeito disso). A oração final, nominalizada, “uma filha de reis”, então, acaba por funcionar não como uma mera afirmação e registro de um fato, mas como um reforço do que acaba de ser dito: como filha de reis pressupõe-se que ela seja dura e rígida, não feminina, pois essa é a imagem de uma monarca (ver também 1.2.2).

O final da passagem, enfim, apresenta um toque dramático, com a declaração “Thus Aragorn for the first time in the full light of day beheld Éowyn, Lady of Rohan”. A luz do dia é enfatizada aqui porque até então as personagens encontravam-se dentro do salão do trono do palácio, na penumbra, e nesse momento saíram para a escadaria do castelo a fim de que o rei pudesse respirar ar puro após ser libertado do feitiço. Metaforicamente, porém, o fato de que Aragorn “contemplou” Éowyn “em plena luz do dia” e, mais ainda, “pela primeira vez” indica que até então ele não a havia “visto” e que, agora, finalmente ele o fazia (ou seja, até aquele momento ela não passava de um simples ser, desprovida de forma ou identidade, praticamente

invisível: apenas “uma mulher”) e o fazia sem quaisquer empecilhos ou disfarces (pois à luz do dia tudo se revela).

Conforme o texto, Aragorn contemplou “Éowyn, Senhora de Rohan”. Percebe-se que o epíteto “branca” não aparece incorporado ao título “Senhora de Rohan” desta vez, mas fica implícito na descrição da princesa vista pelos olhos do príncipe. É possível observar também que nesta frase, quanto à transitividade, a voz é ativa mas o processo que ocorre é mental, pois é apresentada uma reflexão. Já em relação ao grau de modalidade, esta é subjetiva, já que o que nos é apresentado é a opinião do herói (ou do autor através dele).

A seguir, na reflexão de Aragorn, ocorre uma espécie de “aliteração lexical” de *fair*, adjetivo presente já na descrição da personagem feita por meio do narrador. Porém aqui, com a repetição, o efeito que se obtém por *fair* ser utilizado com outro adjetivo (*cold*) que carrega em si uma conotação negativa é de oposição, apesar da conjunção *and* usualmente indicar adição. Isso se confirma pelo fato de que o primeiro *fair* é declarativo, é o tema e informação nova. O segundo é, então, redundante e sua utilização justifica-se apenas quando se considera que ele serve como base para o contraste, para dar origem a uma oposição semântica entre *fair* (um adjetivo “positivo”) e *cold*.

A frase continua com outro símile, “like a morning of pale spring that is not yet come to woman-hood”, onde *morning* e *spring* têm relação com *not yet come to woman-hood*, já que Éowyn era jovem, estava no início de sua vida e florescendo – daí “manhã” e “de primavera” –, mas ainda não havia “atingido a plenitude de mulher”. Essa última parte tanto pode ser interpretada literalmente (ou seja, Éowyn não era uma mulher adulta) ou metaforicamente (quer dizer, não havia amado e/ou perdido sua virgindade). Caso tomemos a segunda interpretação, em tempos medievais a perda da virgindade se achava ligada ao matrimônio, então a “plenitude de mulher” seria o casamento e, discursivamente, teríamos aqui uma versão do mito/mística de Friedan (1975) abordado em 1.2.1.

Quanto ao adjetivo *pale* (“pálida”), a pele clara também é uma característica de Afrodite – símbolo de feminilidade –, ao mesmo tempo que a palidez está associada ao branco, já comentado anteriormente por ser parte do epíteto de Éowyn. Assim, o símile reafirma por associação essa característica da princesa, trazendo consigo toda a carga semântica que apresentamos anteriormente.

Voltemos nosso olhar agora para um trecho já citado anteriormente, mas observando outros aspectos dele. Trata-se da passagem onde Aragorn relembra o momento em que viu Éowyn pela primeira vez:

‘[...] For she is a fair maiden, fairest lady of a house of queens. And yet I know not how I should speak of her. When I first looked on her and perceived her unhappiness, it seemed to me that I saw a white flower standing straight and proud, shapely as a lily, and yet knew that it was hard, as if wrought by elf-wrights out of steel. Or was it, maybe, a frost that had turned its sap to ice, and so it stood, bitter-sweet, still fair to see, but stricken, soon to fall and die? [...]’ (p. 848)<sup>77</sup>

O herói, após (re)afirmar que a princesa é linda, admite não saber como deve falar dela. A razão para essa incerteza não nos é dada, mas em termos de discurso isso remete a outro ponto inserido no mito da feminilidade e cuja presença no texto, considerando a vida pessoal de Tolkien – passada em sua maior parte entre homens –, faz, então, sentido: a crença de que as mulheres são “um mistério inexplicável”. A seguir, quando ele fala sobre a primeira vez que a viu, é utilizado o verbo *look on*, cujo significado, segundo o *Cambridge International Dictionary of English*, é “considerar alguém ou alguma coisa como algo diferente” ou “olhar cuidadosamente”. Em português, no somatório dos dois sentidos, teríamos como resultado o verbo “considerar”, no sentido de “observar”, confirmando, portanto, que até aquele momento Aragorn não havia percebido a princesa, e só então reconhecia sua existência e prestava atenção nela.

Continuando, Aragorn diz que percebeu a infelicidade de Éowyn, e aqui Tolkien faz uso de *perceive*, sinônimo de *notice*, ambos com o mesmo significado (“perceber”). *Perceive*, porém, além de ser mais formal, significa “perceber alguma coisa, especialmente alguma coisa que é difícil de ser percebida”. Assim, Aragorn detectou a infelicidade de Éowyn, mesmo sendo algo difícil de se perceber, mas não a razão desta, ou por não conhecer a história da princesa, ou por, mesmo a conhecendo, ter uma visão de mundo de base patriarcal, não sendo capaz, portanto, de reconhecer (ou sequer conceber) a inconformidade com os padrões hegemônicos vigentes, conforme as orações seguintes demonstram.

Na seqüência, na descrição metafórica da personagem, aparecem, conforme já demonstramos anteriormente, elementos que discursivamente apresentam várias faces e facetas do mito da feminilidade – a “flor branca”, “esculpida em aço”, etc – mas os verbos utilizados para apresentá-los também são bastante interessantes: primeiramente, *seem* (“parecer”), fazendo uso de um grau de modalidade que diminui sua responsabilidade sobre o

---

<sup>77</sup> Pois é uma linda donzela, a mais bela senhora de uma casa de rainhas. Apesar disso, não sei como devo falar dela. A primeira vez que a vi, percebi sua infelicidade, pareceu-me uma flor branca erguendo-se ereta e altiva, esbelta como um lírio, e mesmo assim sabia que era rígida, como se esculpida em aço por artesãos élficos. Ou será que uma geada havia transformado sua seiva em gelo, e assim ela se erguia, doce e amarga, ainda bela de se olhar, mas ferida, prestes a cair e morrer? [...] (p.917)

que declara, e depois *know* (“saber”), quando então a certeza sobre o que ele fala é explicitada (Aragorn “sabia” que ela era rígida).

Gostaríamos neste ponto de esclarecer que divergimos em relação à tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. Quando Aragorn diz “it seemed to me that I saw a white flower”, entendemos a frase como “pareceu a mim que eu via uma flor branca” ao invés de “pareceu-me uma flor branca”. A diferença, apesar de parecer mínima, existe, já que em nossa tradução toda a transitividade da frase gira em torno *dele* (pareceu a *ele* que *ele* via), enquanto que na da versão da obra para o português ela é deslocada para Éowyn, mesmo com a elipse do sujeito ([*ela*] pareceu-lhe uma flor branca). Discursivamente o que temos é que, em inglês, o foco é em Aragorn – um homem – e, em português, em uma mulher, Éowyn.

Encerrando as reflexões do herói, Tolkien utiliza a metáfora – também já comentada por nós – da “seiva transformada em gelo” –, mas em relação à modalidade ele (seja Aragorn ou Tolkien como autor) atinge aqui um grau mínimo de comprometimento, pois ela é apresentada através de uma pergunta e a incerteza é reforçada pelo uso de *maybe* (“talvez”). Por um lado, ele pondera se “terá sido uma geada que transformou sua seiva em gelo”, ou seja, ele admite que algum mal (representado pela geada) teria acontecido à princesa para que ela se tornasse “fria”. Porém, conforme observamos há pouco, ele parece não ser capaz de apreender como a vida de Éowyn até então e as perspectivas de futuro que se apresentavam para ela a afetavam negativamente, o que, em termos de discurso, indica a negação da possibilidade de revolta contra os padrões estabelecidos.

O final da passagem também é digno de nota em função de *to fall and die* que, como já dissemos, mantém relação com temas e imagens do discurso da Igreja Católica, a saber a “queda”, metáfora para o erro e o pecado, e a “morte”, em geral uma punição, mas que pode também ser considerada redentora, tanto na concepção de salvação e ressurreição posterior, como na concepção da personagem Éowyn,

‘[...]And it is not always good to be healed in body. Nor is it always evil to die in battle, even in bitter pain. Were I permitted, in this dark hour I would choose the latter.’(p.938)<sup>78</sup>

Ela não apenas diz que “nem sempre é mau morrer em combate, mesmo com um sofrimento amargo” mas também que “nesta hora escura [...] teria escolhido [essa] opção”, ou seja, para ela a morte não era uma punição. Note-se aqui um detalhe, sobre o qual já

---

<sup>78</sup> [...]E não é sempre bom estar com o corpo curado. Nem sempre é mau morrer em combate, mesmo com um sofrimento amargo. Se me fosse permitido, nesta hora escura eu teria escolhido a segunda opção. (p.1017)

comentamos e que desenvolveremos em 3.2.2, presente na seqüência “Were I permitted” (“Se me fosse permitido”). Ela aqui abertamente declara – ou reclama – que necessita da permissão de outros, mesmo para decidir sobre sua própria vida ou morte, sendo esses outros, como veremos, homens. Ela fala, em princípio, do tio e do irmão, cuja permissão ela necessita para poder ir para a guerra, mas discursivamente trata-se da dominação masculina de que fala Bourdieu (1999) – ver 1.2.2.

Voltando ao trecho anterior, um último ponto que chamou nossa atenção é que, a partir do momento em que a metáfora da “flor branca” é estabelecida, o pronome pessoal utilizado deixa de ser *she* (o pronome de terceira pessoa do singular referente à mulher em inglês) e passa a ser *it* (também de terceira pessoa, mas referente a objetos ou animais ou ainda utilizado como neutro, no caso de, por exemplo, sujeito inexistente), sem prejuízo da coesão exatamente por tratar-se de uma metáfora. A troca explica-se pelo fato de se passar a falar – pelo menos em teoria – a respeito de uma flor, mas não deixa de ser interessante perceber a “objetificação” (ou “coisificação”) sofrida pela personagem, que pode ser encarada como a “objetificação” da mulher.

Falando agora em geral, é curioso observar a respeito de símiles que o próprio texto admite seu uso, pois à certa altura da narrativa, quando Aragorn está cuidando de Éowyn após ter sido ferida pelo Espectro do Anel e a heroína encontra-se à beira da morte, temos

Then Aragorn stooped and looked in her face, and it was indeed white as a lily, cold as frost, and hard as graven stone. [...] (p.849)<sup>79</sup>

A palavra-chave aqui é *indeed*, pois se o rosto de Éowyn estava *realmente* “branco como um lírio, frio como a geada, e rígido como se esculpido em pedra” é porque nas vezes anteriores, quando tais adjetivos foram utilizados, tratava-se de uma comparação com fins por assim dizer “ilustrativos”. Porém, quando a personagem está prestes a morrer, não se trata mais de um simples recurso de linguagem, mas sim da descrição das condições reais em que ela se encontra, e *indeed* sinaliza o reconhecimento desse fato.

Duas outras características destacam-se ainda entre as presentes nas imagens de Éowyn. Uma delas é a rigidez relacionada à pedra, que podemos ver neste trecho descrevendo o momento da partida de Aragon para atravessar as Sendas dos Mortos:

But Éowyn stood still as a figure carven in stone, her hands clenched at her sides, and she watched them until they passed into the shadows under the black

---

<sup>79</sup> Então Aragorn abaixou-se e olhou no rosto de Éowyn, que realmente estava branco como um lírio, frio como a geada, e rígido como se esculpido em pedra. [...] (p.918)

Dwimorberg, the Haunted Mountain, in which was the Door of the Dead. When they were lost to view, she turned, stumbling as one that is blind, and went back to her lodging. [...](p.768)<sup>80</sup>

Mais uma vez, no que se refere à transitividade, é utilizada a voz ativa e ocorre um processo de ação não-dirigida, ainda que paradoxalmente a “ação” seja a de “ficar [de pé] imóvel”. A imobilidade e o modo como Éowyn se mantém aparentemente impassível são representados por “carven in stone”, porém essa frieza esculpida em pedra é desmentida não só por “her hands clenched by her sides” como também pela frase final, quando somos informados de que “she turned, stumbling as one that is blind, and went back to her lodging”. Tal reação, de “mãos crispadas ao longo do corpo”, e o fato de que “ela se virou e, aos tropeços, como uma cega, voltou ao seu alojamento” demonstram que ela não era tão fria quanto parecia. Portanto, temos a rigidez da pedra representando a não-feminilidade (que pode, como já dissemos, ser vista como a reiteração do mito da feminilidade por negação) de um lado e, de outro, as reações emocionais e emotivas – reações estereotipicamente “femininas” – de Éowyn à partida de Aragorn. Como ocorre em outras ocasiões no texto, temos o embate de duas imagens, mas com um discurso em comum, no qual o mito da feminilidade sempre se faz presente seja de que forma for.

A última das duas imagens representa mais uma situação do que propriamente traços físicos ou de temperamento de Éowyn, mas entra na composição da personagem e, por repetir-se em mais de um momento da narrativa, passa a caracterizar a personagem também.

The king now went down the stair with Gandalf beside him. The others followed. Aragorn looked back as they passed towards the gate. *Alone* Éowyn stood before the doors of the house at the stair’s head; the sword was set upright before her, and her hands were laid upon the hilt. She was clad now in mail and shone like silver in the sun.

[...]

The trumpets sounded. The horses reared and neighed. Spear clashed on shield. Then the king raised his hand, and with a rush like the sudden onset of a great wind the last host of Rohan rode thundering into the West.

Far over the plain Éowyn saw the glitter of their spears, as she stood still, *alone* before the doors of the silent house. (p.512-513)<sup>81</sup> (grifo nosso)

<sup>80</sup> Mas Éowyn ficou imóvel como uma figura esculpida em pedra, as mãos crispadas ao longo do corpo, olhando até que desaparecessem nas sombras sob a negra Dwimorberg, a Montanha Assombrada, na qual ficava o Portão dos Mortos. Quando desapareceram de vista, ela se virou e, aos tropeços, como uma cega, voltou ao seu alojamento. [...](p. 830)

<sup>81</sup> O rei então desceu a escada, com Gandalf ao seu lado. Os outros o seguiram. Aragorn olhou pra trás no momento em que passavam em direção ao portão. *Sozinha*, Éowyn ficou parada diante das portas do salão, no topo da escada; a espada estava de pé diante dela, e suas mãos descansavam sobre o punho. Estava agora vestida em malhas metálicas, e brilhava como prata ao sol.

[...]

Neste trecho itens como a transitividade, modalidade e coesão seguem o mesmo padrão dos anteriores, mas a imagem retratada é que se mostra extremamente significativa.

Éowyn não mais se veste de branco, “estava agora vestida em malhas metálicas, e brilhava como prata ao sol”, “a espada estava de pé diante dela, e suas mãos descansavam sobre o punho”: era agora uma *guerreira*. Ela havia sido nomeada por seu tio para governar o reino na ausência dele e do irmão dela, mas, enquanto eles vão para a guerra, ela fica *sozinha*, parada às portas do palácio, observando sua partida.

Discursivamente podemos ver aí uma advertência: este é o destino daquelas que negam sua feminilidade, ficar *sozinha* em seu castelo. Esse ponto é tão importante que praticamente na mesma página as mesmas palavras – “*Alone* Éowyn stood before the doors of the house at the stair’s head” e “she stood still, *alone* before the doors of the silent house” – aparecem, e com um autor que prima por escolher cuidadosamente cada vocábulo para compor seus períodos, tal repetição não pode ser simples distração ou descuido. A ênfase colocada por Tolkien nessa imagem denuncia o julgamento e o veredito da sociedade da época quanto à mulher que ousava romper os padrões hegemônicos – condenada à solidão – e cristaliza o mito da feminilidade como a única opção possível para a mulher, pois, no momento em que “veste a cota de malha e empunha a espada” ela materializa a antítese da dona-de-casa feliz de classe média – o modelo de feminilidade de então – e só lhe resta ficar “*sozinha* diante das portas da casa silenciosa”.

Até aqui analisamos passagens em que Éowyn é descrita por outras personagens ou pelo narrador, mas quando se encontra pela primeira vez com aquele que virá a ser seu marido, Faramir, a heroína reflete exatamente sobre como os outros a percebem. Vejamos:

‘What do you wish?’ he said again. ‘If it lies in my power, I will do it.’  
 ‘I would have you command this Warden, and bid him let me go,’ she said; but though her words were still proud, her heart faltered, and for the first time she doubted herself. She guessed that this tall man, both stern and gentle, might think her merely wayward, like a child that has not the firmness of mind to go on with a dull task to the end. [...] (p.938)<sup>82</sup>

---

As trombetas soaram. Os cavalos empinaram e relincharam. Lanças batiam nos escudos. Então o rei levantou a mão, e numa velocidade semelhante ao início de um grande vendaval o último exército de Rohan cavalgou, retumbando em direção ao oeste.

Distante na planície Éowyn viu o brilho de suas lanças, enquanto ficou parada, *sozinha* diante das portas da casa silenciosa. (p. 548-549) (grifo nosso)

<sup>82</sup> – O que deseja? – disse ele outra vez. – Farei o que estiver ao meu alcance.

– Gostaria que ordenasse a esse Diretor que me desse permissão para partir – disse ela; mas embora suas palavras ainda fossem cheias de orgulho, seu coração vacilou, e pela primeira vez ela duvidou de si mesma. Pensou que aquele homem, ao mesmo tempo austero e gentil, poderia considerá-la apenas geniosa, como uma criança que não tem a firmeza mental para executar uma tarefa enfadonha até o fim.

A resposta da princesa à pergunta “O que deseja?” de Faramir é, como o próprio narrador salienta, *proud* (“cheia de orgulho”), pois, apesar de suavizada pelo uso de *would* que coloca a situação no plano hipotético, ela utiliza a construção *have* seguido de um objeto e de um infinitivo, o que, segundo Swan (1995, p.232) significa “fazer/forçar alguém/alguma coisa a realizar algo”. As outras palavras utilizadas por ela também pertencem ao campo semântico da autoridade, variando entre ordem, pedido e permissão – *command* (“ordenar”), *bid* (“pedir”) e *let* (“deixar/permitir”) –, fazendo com que ela realmente pareça prepotente. A força do enunciado é, aparentemente, de um pedido, mas é, na verdade, quase uma ordem.

O discurso direto de Éowyn é, ainda nesta mesma frase, modificado em sua transitividade e substituído primeiramente pela descrição do que acontece com a princesa, em um processo eventual (“her heart faltered”), voltando a ser uma ação dirigida (“and for the first time she doubted herself”) e tornando-se por fim um processo mental (“she guessed”). Seus pensamentos e opiniões passam a ser, então, relatados com discurso indireto e somos informados de suas impressões pelo ponto de vista do narrador onisciente e não o dela própria. A coesão se dá pelo uso da conjunção adversativa *but*, marcando a oposição entre a atitude ativa da princesa e seu coração que vacila logo a seguir.

Discursivamente essa seqüência de alterações nos tipos de processos, intensificada pela utilização do verbo *falter* (“vacilar”) denuncia uma quebra no padrão de rigidez da princesa. Ela acaba de dar o primeiro passo rumo à sua recuperação – à princípio, pelo que encontramos na superfície do texto – de um amor não-correspondido, ou, metaforicamente, de seu status de feminina, já que ao se interessar por Faramir ela passa a se enquadrar no mito da Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa.

À continuação, então, Éowyn pondera sobre a impressão que Faramir pode ter dela – reflexão importante quando consideramos o princípio da exotopia de Bakhtin (1992, p.43), segundo o qual só o outro pode nos dar uma outra visão, completar o que falta ao nosso próprio olhar e, assim, completar-nos, dar-nos acabamento. Contudo, o que ela imagina que ele pensa a seu respeito nada mais é do que o reflexo de um discurso de base androcêntrica, que vê a assertividade em uma mulher como pura teimosia. Assim, acreditamos que o que ela imagina que ele *poderia* pensar a respeito da atitude dela é, em última instância, o que efetivamente encontramos no discurso hegemônico a respeito de uma atitude firme por parte da mulher.

Quanto ao adjetivo escolhido para defini-la, *wayward* (traduzido simplesmente como “geniosa”), este apresenta em inglês diversas nuances negativas. Segundo o *Cambridge*

*International Dictionary of English* (1995), ele significa, a respeito do comportamento de uma pessoa, “variável, egoísta e difícil de controlar”. Além disso, na reflexão da princesa *wayward* aparece combinado ao símile “como uma criança que não tem a firmeza mental para executar uma tarefa enfadonha até o fim” e, com isso, a assertividade ou a firmeza de atitude feminina acaba classificada, rotulada e perpetuada como “infantilidade”.

Por fim, se observarmos as descrições da personagem como um todo, percebemos que estas giram sempre em torno dos mesmos atributos, todos fortes e marcantes: a beleza, a cor branca (seja da pele, seja das vestimentas), a frieza, a rigidez e mesmo a austeridade e altivez, como reconhecem o elfo Legolas e o anão Gimli:

Then it seemed to Gimli and Legolas who were nearby that she wept, and in one so stern and proud that seemed the more grievous. (p.768)<sup>83</sup>

Apesar de a frase apresentar quanto à sua modalidade o uso duplo do verbo *seem* (“parecer”), fazendo com que o grau de comprometimento dos envolvidos na percepção da cena – Legolas e Gimli – seja diminuído, as demais palavras utilizadas em relação a Éowyn são tão marcantes quanto as suas outras características. *Weep*, por exemplo, é definido não apenas como o verbo “chorar”, mas como “utilizado especialmente em literatura significando chorar devido a tristeza ou emoção forte, geralmente em silêncio e por um longo tempo”; *stern* como “austero/rígido de forma séria e inamistosa” e *grievous* “extremamente triste porque alguém que se ama morreu”. Todas são palavras fortes e com um considerável peso semântico, conferindo à princesa uma gravidade que nada tem de feminino. Contribuindo para esse efeito, ainda, os dois adjetivos que a descrevem, *stern* e *proud* (“austera” e “altiva”), além de se enquadrarem no padrão já verificado anteriormente, são intensificados com *so* (“tão”).

Todos os elementos que apresentamos ao longo desta seção caracterizam Éowyn, ou melhor, sua imagem (e por conseqüência a representação feminina) como um pêndulo oscilando entre dois extremos, mas com um ponto axial em comum: o mito da feminilidade. Qualidades e atitudes femininas lhe são atribuídas para, no momento seguinte, serem desmentidas, anuladas por outro atributo ou ação que nega essa feminilidade. Mas mesmo que sua imagem – e, por extensão, a representação feminina que nos é apresentada – encontre-se indelevelmente marcada (ou talvez “manchada”) por aspectos em princípio contrários a esse

---

<sup>83</sup> Então Gimli e Legolas, que estavam próximos, tiveram a impressão de que ela estava chorando e numa pessoa tão austera e altiva isso parecia mais triste.(p.830)

mito, ele acaba por, ao final, reafirmar-se, pois de uma forma ou de outra, qual um ser espectral, ele insiste em fazer-se presente.

### 3.2.2 Éowyn, a “Rainha” de Rohan: o poder da mulher

Éowyn, na verdade, nunca chegou a ser rainha. Ela tornou-se Princesa de Ithilien ao casar-se com Faramir (nomeado Príncipe por Aragorn, quando este foi coroado como Rei Elessar), e em Rohan era sobrinha do rei, segunda na linha de sucessão ao trono, logo após seu irmão Éomer. Durante a Guerra do Anel, no entanto, ela foi nomeada pelo Rei Théoden, seu tio, para governar o reino como uma espécie de Regente enquanto ele e Éomer estivessem fora, ficando encarregada de conduzir os assuntos de Rohan e liderar seu povo, especialmente no deslocamento para o local de abrigo quando a capital se viu sob ameaça de ataque.

O trecho a seguir relata como se deu a passagem do cargo a Éowyn:

‘Behold! I go forth, and it seems like to be my last riding,’ said Théoden. ‘I have no child. Théodred my son is slain. I name Éomer my sister-son to be my heir. If neither of us return, then choose a new lord as you will. But to some one I must now entrust my people that I leave behind, to rule them in my place. Which of you will stay?’

No man spoke.

‘Is there none whom you would name? In whom do my people trust?’

‘In the house of Eorl,’ answered Háma.

‘But Éomer I cannot spare, nor would he stay,’ said the king; ‘and he is the last of that House.’

‘I said not Éomer,’ answered Háma. ‘And he is not the last. There is Éowyn, daughter of Éomund, his sister. She is fearless and high-hearted. All love her. Let her be as lord to the Eorlingas, while we are gone.’

‘It shall be so,’ said Théoden. ‘Let the heralds announce to the folk that the Lady Éowyn will lead them!’ (p.511-512)<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> – Vejam! Vou na frente, e é provável que esta seja a minha última cavalgada – disse Théoden. – Não tenho filhos. Théodred, meu filho, está morto. Nomeio Éomer, filho de minha irmã, como meu herdeiro. Se nenhum de nós voltar, então escolham outro senhor. Mas a alguém devo agora confiar meu povo que abandono, para governá-lo em paz. Qual de vocês está disposto a ficar?

Ninguém disse nada.

– Não há ninguém que possam indicar? Em quem meu povo confia?

– Na Casa de Eorl – respondeu Háma.

– Mas não podemos deixar Éomer, nem ele ficaria – disse o rei –; e ele é o último dessa casa.

– Não me referi a Éomer – respondeu Háma. – E ele não é o último. Há sua irmã Éowyn, filha de Éomund. Ela é corajosa e tem um coração nobre. Todos a amam. Deixe que ela faça o papel de senhor dos Eorlingas, enquanto estivermos fora.

– Assim será – disse Théoden. – Que os arautos anunciem ao povo que a Senhora Éowyn os conduzirá! (p. 547)

Em primeiro lugar, vemos que o controle interacional aqui encontra-se concentrado nos homens, com uma estrutura de troca de pergunta-resposta, pois apenas Théoden e Háma dialogam. Éowyn, *de quem* falam, não se sabe se está presente ou não. Momentos antes ela estava no salão, junto ao rei, mas neste exato momento Théoden havia se dirigido para as portas do palácio, onde guardas, arautos e “todos os *senhores* e *chefes* de Edoras – a capital – e das redondezas” esperavam por ele. Não há registro se Éowyn o acompanhou, mas como todo um cortejo notada e declaradamente *masculino* se encontrava reunido, cremos que ficara para trás. Assim, ainda que esse silêncio se deva à sua ausência na cena, tampouco há registro de alguma manifestação posterior da parte dela quanto ao cargo que lhe fora conferido, e em uma personagem cujas atitudes futuras denunciam inconformidade e revolta, esse silêncio se torna bastante eloqüente, pois revela que também nesse momento as relações de poder hegemônico entre os gêneros falam mais alto.

É interessante observar que o rei, tio de Éowyn, sequer cogita a sobrinha para assumir seu lugar enquanto ele vai lutar: é o Sentinela de Théoden, Háma, que sugere o nome dela. Mesmo quando Háma lhe dá uma “pista”, ao mencionar a Casa de Éorl, ainda assim ele se lembra apenas de seu sobrinho Éomer, um homem, como aquele em que o povo confia para governá-lo. Vemos aqui de certa forma um eco da prática social dos anos 30 a 50 (e por que não dizer de décadas anteriores e mesmo posteriores), quando o homem sempre vinha em primeiro lugar, em especial no período da Segunda Guerra quando, mesmo distante, ele tinha seu lugar reservado em seu antigo emprego quando retornasse.

Essa “hereditariedade androgênica ao trono”, ou seja, a passagem dele de um homem para – apenas – outro homem, em uma nítida prática de poder hegemônico, é comprovada quando Théoden fala que como seu *filho (son)* Théodred está morto, ele nomeia seu *sobrinho (sister-son)* Éomer seu herdeiro e que se nenhum deles voltar o povo deverá escolher outro *senhor (lord)*. Mesmo o próprio Háma não se manifesta abertamente em relação a propor uma mulher para substituir Théoden: ele primeiro sugere a “Casa de Éorl”, tentando inserir Éowyn nessa hiperonímia. Não que a sutileza da sugestão seja tanta que ela não possa ser percebida como estando implícita, a idéia é que é tão fora dos padrões que determinam as relações de gênero da época que ela sequer passa pela mente do rei. Tanto é assim que ele chega a dizer que Éomer “é o último dessa casa”, quer dizer, mais do que excluindo, *eliminando* Éowyn, como se ela sequer existisse.

Não considerar uma mulher para ocupar o trono até encontra explicação nas práticas e nas relações sociais e de gênero – especialmente relacionadas ao poder – da época medieval

assim como da produção de *O Senhor dos Anéis*, mas a exclusão ou eliminação de Éowyn da realidade de pertencer à Casa de Éorl demonstra simbolicamente uma negação da existência da própria sobrinha e, por associação e extensão, da existência das mulheres. Percebemos aqui um eco do discurso dos Inklings, no qual as mulheres eram como fantasmas, presenças invisíveis em seu mundo masculino, e pela pena (metafórica, obviamente) de Tolkien ela ressurgue nas palavras do Rei Théoden.

Na frase que relata a sugestão de Háma, mesmo que seu tema seja o nome de Éowyn, a princesa é identificada por meio da referência a seu pai e seu irmão (“There is Éowyn, daughter of Éomund, his sister”), sendo que a coesão com a frase anterior se faz com o adjetivo possessivo *his* (“dele”, de Éomer) e *daughter* (“filha”, que, apesar de referir-se a Éowyn, traz também em si a referência ao pai, já que é filha *dele*). Com isso, a hereditariedade masculina ao trono é mantida discursivamente, já que o que torna Éowyn apta a ocupá-lo é o fato de ser filha de Éomund e irmã de Éomer.

Mesmo os outros argumentos que Háma apresenta para qualificar Éowyn como digna de ocupar o posto do rei também estão ligados a características “masculinas”, como vemos pela transitividade e a modalidade empregadas e pelos adjetivos escolhidos. Temos um período simples, com voz direta e um processo relacional que a descreve por meio de uma declarativa, sem qualquer uso de modais, o que demonstra um comprometimento total com o que está sendo dito e o impõe como fato para o(a) leitor(a). Quanto aos adjetivos, ela é *fearless* (“corajosa”, “sem medo”), enquanto que uma mulher feminina e delicada – segundo o que prega o mito da feminilidade – é frágil e necessita de um herói para defendê-la (como vimos em 3.2, no exemplo dado pelo Anexo 3 – figura 2). Ela é *high-hearted* (“possui um coração nobre”), não *tender-hearted* (“compassiva”), como normalmente as mulheres são descritas. Somente o fato de que “todos a amam” poderia ser visto como ligado à feminilidade, mas mesmo o mais masculino – no sentido dos estereótipos de gênero – dos reis pode também o ser, portanto a qualificação de Éowyn para a posição é baseada em capacitações e aptidões sexualmente conotadas e androgênicas, como vimos em 1.2.2 quando Bourdieu (1999) fala da *definição dominante da prática*.

O próximo período, “Let her be as lord to the Eorlingas, while we are gone”, explicita exatamente a situação em que Éowyn se encontrará. Com o uso do verbo *let* (“deixar”, “permitir”) na forma imperativa, porém com a força enunciativa de um pedido, temos implícita a condescendência para com a mulher, já que o rei deve deixá-la ocupar seu posto apenas “while we are gone” (“enquanto estivermos fora”, bem entendido que *we* - “nós” – são *os homens*). A seguir, com “be as lord”, fica clara e evidente a força do poder masculino,

primeiro porque ela não será efetivamente dotada de poder, pois será “*as lord*” (“*como*” senhor, ou, segundo a tradução da versão para o português, “que *faça o papel de senhor*”), mas não “*the lord*” (“*o senhor*”) e, segundo, porque ela será *lord* (“senhor”) e não *lady* (“senhora”), ainda que seja uma mulher que ocupe o posto e que seu próprio título e epíteto sejam “*Senhora (Branca) de Rohan*”. Este último ponto, em especial, é extremamente representativo, pois comprova que, ainda que seja “concedida” à mulher a chance de ocupar tal posto, o cargo ainda assim mantém-se, através do discurso, marcadamente sob a posse do homem – como ocorre ainda hoje em “a soldado” e “a sargento” em nossa hierarquia militar –, preservando nominalmente a dominação masculina no que se refere ao poder e às relações de gênero e reafirmando o mito do poder da mulher como restrito ao ambiente doméstico.

A transmissão do cargo, feita imediatamente a seguir, é descrita nesta passagem:

Then the king sat upon a seat before his doors, and Éowyn knelt before him and received from him a sword and a fair corslet. ‘Farewell sister-daughter!’ he said. ‘Dark is the hour, yet maybe we shall return to the Golden Hall. But in Dunharrow people may long defend themselves, and if battle go ill, thither will come all who escape.’ (p.512)<sup>85</sup>

Na literatura sobre o período medieval, a sacração de um cavaleiro era sempre feita pelo rei, que tocava os ombros e a cabeça do cavaleiro ajoelhado (em sinal de respeito e dedicação) com uma espada, a qual lhe era então entregue juntamente com o restante de seu equipamento – na maior parte das vezes um escudo, o elmo e a cota de malha – que o cavaleiro passara velando durante a noite anterior. Geralmente também, o rei pronunciava palavras cuja força enunciativa era a de nomear o cavaleiro como tal. A transmissão do poder de regência do reino de Rohan para Éowyn guarda algumas semelhanças com essa cerimônia (ela recebe, ajoelhada, a espada e um corselete – fato que observaremos posteriormente), mas, além de serem apenas esses dois itens, Tolkien não registra aqui, por meio do narrador, nenhuma palavra da parte do rei, a não ser para despedir-se dela. Isso pode ser justificado por ele ter, apenas momentos antes, proclamado “Let the heralds announce to the folk that the Lady Éowyn will lead them!”, explicitando a nomeação com sua ordem para que os arautos anunciassem ao povo que a Senhora Éowyn os conduziria. No entanto, devemos lembrar que Éowyn estava sendo nomeada para *governar e liderar o povo* e não sendo sagrada cavaleira, o

---

<sup>85</sup> Então o rei se sentou numa cadeira diante de suas portas, e Éowyn se ajoelhou à sua frente, recebendo dele uma espada e um belo corselete. – Até logo, filha de minha irmã! – disse ele. – Escura é esta hora, mas talvez retornemos ao Palácio Dourado. Mas no Templo da Colina as pessoas poderão se defender por muito tempo, e se o final da batalha for contra nós para cá virão todos os que escaparem.(p.547)

que seria legitimar sua rebelião contra o papel que lhe fora destinado como mulher e conferir-lhe o poder de circular no mundo exclusivamente masculino da cavalaria de Rohan. Mesmo nomeada, ela seria *como* um *senhor*, mas nunca efetivamente um.

A entrega da espada, discursivamente, também pode ser lida como uma metáfora. É óbvio que, por razões práticas, ela necessitaria de uma espada já que se encontrava em meio a uma guerra, e transmissões de poder em geral envolvem a passagem de algum item para as mãos do sucessor ao cargo, mas o fato de ser a espada um objeto associado a representações da forma fálica permite que se veja aqui a passagem do poder através de um objeto *masculino*. Isso quer dizer, primeiro, que o poder encontra-se nas mãos dos homens, e que é “cedido” às mulheres com a entrega da espada, e, segundo, que para governar ela necessita “tornar-se um homem”, o que ocorre com o recebimento e posse desse símbolo – inclusive fálico – de masculinidade.

Mais ainda: é possível que a ordem de raciocínio seja inclusive inversa, quer dizer, ao receber a espada Éowyn metaforicamente “torna-se homem”, o poder lhe é transmitido (mas transmitido a um *homem*) e só então ela está apta a governar. Ou seja, talvez na verdade ela, reconhecida como mulher (e, com isso, seu gênero reconhecido por extensão), nunca tenha realmente recebido esse poder. Essa interpretação faz sentido se considerarmos que, em certos períodos da época da escrita e na da publicação de *O Senhor dos Anéis*, havia uma verdadeira campanha para que o poder fosse “devolvido” aos homens, já que eles voltavam da guerra e necessitavam retornar a seus antigos empregos e cargos, os quais se encontravam em muitos casos ocupados por mulheres (ver 2.1.2).

Paradoxalmente, junto com a espada o rei lhe entrega *um belo corselete*. O corselete é uma espécie de espartilho, e sua função original era conter o corpo da mulher. No caso de guerreiras, como nas culturas nórdica e celta, ele servia também para proteção, especialmente da região do ventre, particularmente importante para a mulher, inclusive de forma simbólica. Independentemente, porém, de sua função, nos interessa o que, discursivamente, significou Éowyn receber além do símbolo masculinidade, a espada, um corselete e não uma cota de malha.

O que ocorre é que, caso houvesse recebido a cota de malha, ficaria implícito que a princesa estaria não só preparada mas *autorizada* para ir para a guerra, e não simplesmente protegida na eventualidade de ter de defender-se. Ela recebe, então, um item que simboliza um papel *passivo*, pois, apesar de “defender-se” ser uma ação, semanticamente o verbo indica que se está sofrendo ou recebendo outra ação, esta mais incisiva ou *ativa* por ser de ataque. Além disso, um corselete é um item *feminino*, que quando surgiu era inclusive uma peça de

roupa íntima, e o recebido por Éowyn era ainda *fair* (“belo”), adjetivo que, como já observamos várias vezes, encontra-se relacionado ao mito da feminilidade pela questão da beleza.

Por fim, retornando às metáforas, podemos ver o corselete como restringindo não só o corpo, mas também a própria mulher, proibindo-a (ou pelo menos coibindo-a), impedindo-a de agir; uma forma de controlá-la, submetê-la às regras da sociedade – masculina, de base patriarcal – fazendo-a lembrar-se do gênero ao qual pertence. Bourdieu (1999, p.39) fala que é “como se a feminilidade se medisse pela arte de ‘se fazer pequena’, mantendo as mulheres em uma espécie de *cercos invisível*”, sendo que “essa espécie de *confinamento simbólico* é praticamente assegurado pelas roupas [...] e tem por efeito não só dissimular o corpo, [mas] chamá-lo continuamente à ordem. Com isso, temos o poder concedido (mas ao *masculino*) por meio da espada, mas refreado pelo corselete, que remete ao e simboliza o *feminino*.”

De qualquer forma, pelo menos aparentemente as palavras do rei deram o poder à sobrinha e ela se viu de repente dotada da capacidade de decidir sobre os destinos do reino. Por outro lado, quando ela quer ir para a guerra, como veremos no trecho citado a seguir, o mero poder de decidir sobre sua própria vida lhe é negado: ela necessita da permissão do tio ou do irmão, mesmo sendo, naquele momento, a regente de um reino.

But she said: ‘Aragorn, wilt thou go?’  
 ‘I will,’ he said.  
 ‘Then wilt thou not let me ride with this company, as I have asked?’  
 ‘I will not, lady,’ he said. ‘For that I could not grant without leave of the king and of your brother; and they will not return until tomorrow. (p.768)<sup>86</sup>

Aqui o controle interacional é dividido igualmente, já que temos uma estrutura de troca de perguntas-respostas. O *ethos* de Aragorn, no entanto, é de autoridade, explicado por ele ser o comandante do grupo que está de partida para a guerra. Não podemos esquecer, porém, que Éowyn também se encontra investida de poder, já que nesse momento substitui ao tio no trono – é praticamente uma rainha –, mas o *ethos* sinalizado pela princesa é de alguém em uma posição inferior. Sua pergunta “Então tu não permitirás que eu cavalgue com este grupo, como pedi?” é mais uma reiteração de um pedido feito anteriormente do que uma

---

<sup>86</sup> Mas ela disse: – Aragorn, tu vais?

– Eu vou – disse ele.

– Então tu não permitirás que eu cavalgue com este grupo, como pedi?

– Não permitirei, senhora. Pois isso eu não poderia conceder sem a permissão do rei e de seu irmão, e eles não retornarão antes de amanhã. (p.830)

pergunta em si, fato confirmado pelo uso da negativa em sua construção – em inglês, segundo Swan (1995, p.355) e Alexander (1994, p.255), uma pergunta negativa pede a confirmação de uma crença positiva e espera a resposta “sim”, neste caso a de que ele a deixaria ir com a companhia.

Outro ponto que confirma isso é que, repetimos, mesmo sendo a regente do reino onde Aragorn se encontra e de onde a companhia vai partir, ela pede permissão para acompanhá-los, utilizando para isso o verbo *let* (“deixar”, “permitir”) em sua pergunta. É certo que por ele ser o comandante do grupo ele tem autoridade sobre a companhia, mas em princípio, como substituta do rei, ela tem a autoridade suprema em seus domínios e poderia simplesmente determinar que iria como grupo, fazendo valer seu poder. No entanto, ela se submete à autoridade do príncipe, reafirmando o mito do poder que, na verdade, nunca é totalmente concedido à mulher estando ela fora de seu “domínio”, o lar.

Finalizando a análise dessa passagem, as palavras de Aragorn indicam uma necessidade de, através da polidez, anular um ato ameaçador da face, pois quando o autor opta por *grant* ao invés de, por exemplo, *allow* (“permitir”), ele diz que não irá “conceder” ou, conforme o *Cambridge International Dictionary of English*, “dar ou concordar em dar ou fazer alguma coisa que outra pessoa pediu”. Com isso, ele ao mesmo tempo em que nega reconhece o pedido de Éowyn e não explicita uma possível autoridade sobre ela. O resultado é que, aparentemente, quem através do discurso coloca o homem (Aragorn) em posição superior e dotado de mais poder é a própria mulher (Éowyn). Porém, se lembrarmos que, como visto 1.2, “a forma [estética] é fundamentada no interior do *outro* – do autor” (BAKHTIN, 1992, p.105), entendemos que Tolkien de certa forma exime-se da responsabilidade de atribuir ao próprio homem a dominação masculina e, com isso, preserva não só sua própria face, mas a de todos os seus companheiros de luta nas relações de poder hegemônico.

Retomando um trecho já citado anteriormente, observemos agora como o (pouco) poder atribuído à mulher fora do lar é ainda subestimado. Basta ver o comentário feito por Aragorn a respeito da princesa quando ela está se recuperando dos ferimentos recebidos ao derrotar o Capitão dos Espectros do Anel para percebermos que isso definitivamente ocorre:

‘Alas! For she was pitted against a foe beyond the strength of her mind or body. And those who will take a weapon to such an enemy must be sterner than steel, if the very shock shall not destroy them. It was an evil doom that set her in his path. For she is a fair maiden, fairest lady of a house of queens. And yet I know not how I should speak of her. When I first looked on her and perceived her unhappiness, it seemed to me that I saw a white flower standing straight and proud, shapely as a

lily, and yet knew that it was hard, as if wrought by elf-wrights out of steel. Or was it, maybe, a frost that had turned its sap to ice, and so it stood, bitter-sweet, still fair to see, but stricken, soon to fall and die? [...]’ (p. 848)<sup>87</sup>

A personagem de Aragorn já inicia sua reflexão com um enunciado que diz que Éowyn enfrentara um inimigo “beyond the strength of her mind or body”. Ora, o Espectro do Anel era um inimigo muito poderoso e, sem dúvida, além das forças de muitos bravos guerreiros *homens*, mas isso dito a respeito de uma mulher assume uma conotação de depreciação de sua(s) capacidade(s). Logo a seguir temos “those who will take a weapon to such an enemy must be sterner than steel” que, ao salientar que os que enfrentassem tal inimigo deveriam ser mais inflexíveis que o aço, deixa implícito, primeiro, que Éowyn *não* o seria e, segundo e por consequência, que o preço que pagara por sua ousadia era estar ali, às portas da morte. A questão é por qual ousadia Éowyn estava sendo punida, a de enfrentar o maior e mais forte servo de Sauron ou a de desafiar o mito do restrito poder conferido à mulher, contrariando forças tão poderosas e dominadoras quanto o Capitão dos Nazgûl.

Ao mesmo tempo, ao ser acrescentado que “It was an evil doom that set her in his path. For she is a fair maiden, fairest lady of a house of queens” é reiterado o mito da mulher como indefesa e incapaz de determinar seu próprio destino (foi o *destino* e um destino *cruel* que o fez), o da feminilidade visual associada à beleza (com *linda* donzela e *a mais bela* senhora), e o da feminilidade de comportamento e castidade (com *donzela*).

Por sua vez, o *ethos* de Aragorn demonstra, novamente, um tratamento condescendente, beirando a piedade, por parte dos homens em relação à mulher já que, como citado acima, ele comenta que “foi um destino cruel que a colocou nesse caminho, *pois* é uma linda donzela”, com a coesão entre as orações ocorrendo através de uma *explicativa*. Com o uso desse tipo de conjunção, entende-se que o destino é considerado *cruel*, injusto para com a princesa *porque / já que / visto que* ela é uma linda donzela, ou seja, sendo uma linda donzela (ou por ser uma linda donzela) ela não merece isso, é digna de piedade.

Se considerarmos que, como nos diz Bakhtin (1992, p.210), o contexto de valores que dá sentido à obra deve ocupar uma posição (quer dizer, fazer um juízo) de valor, mas que é inevitável que transpareçam no herói ecos dos valores do autor, encontramos a explicação

---

<sup>87</sup> – É lamentável! Ela enfrentou um inimigo acima das forças de sua mente e corpo. E aqueles que erguem uma arma contra tal inimigo devem ser mais inflexíveis que o aço, para que o próprio choque não os destrua. Foi um destino cruel que a colocou nesse caminho. Pois é uma linda donzela, a mais bela senhora de uma casa de rainhas. Apesar disso, não sei como devo falar dela. A primeira vez que a vi, percebi sua infelicidade, pareceu-me uma flor branca erguendo-se ereta e altiva, esbelta como um lírio, e mesmo assim sabia que era rígida, como se esculpida em aço por artesãos élficos. Ou será que uma geada havia transformado sua seiva em gelo, e assim ela se erguia, doce e amarga, ainda bela de se olhar, mas ferida, prestes a cair e morrer? [...] (p.917)

para os posicionamentos em relação ao poder da mulher que identificamos nos discursos referentes à e atribuídos à personagem Éowyn. Os valores de Tolkien, certamente ditados pelo mundo e pela sociedade da época em que vivia, são trazidos à tona pelo discurso atribuído às outras personagens e a Éowyn, e até mesmo pelos silêncios da princesa. Na alternância de posições que ela assume, ora em um silêncio submisso, ora com atitudes de inconformidade, ora apresentando um *ethos* não condizente com o poder que pelo menos teoricamente possui, vemos uma brecha na armadura do discurso revolucionário com que Tolkien tentou revestir a personagem. Através dessa fenda podemos vislumbrar, escondidas, outras faces e facetas de um discurso que, cada vez mais, percebemos que mantém vivos mitos relativos às questões de gênero, entre os quais encontra-se também o relativo ao papel da mulher.

### 3.2.3 Éowyn / Dernhelm: o papel da mulher

Sem dúvida o ponto que mais chama a atenção na personagem Éowyn e no discurso em torno dela é sua atitude de vestir-se de homem e ir para a guerra sob o nome de Dernhelm (que, à propósito, significa “elmo do segredo”). Ela se vê frente à necessidade de dividir-se em duas (ou “dois”), de possuir duas identidades, uma como mulher – ainda que “masculinizada” em suas características como vimos em 3.2.1 – e outra como homem, já que as políticas sexuais vigentes não permitiam a construção do gênero a partir do ponto de vista performativo, considerando apenas um sistema dicotômico homem/mulher ou a oposição masculino/feminino. Para isso, Éowyn abandona os trajes brancos, deixa de ser a Senhora Branca de Rohan, coloca a armadura e toma para si o nome de Dernhelm.

Mais que um disfarce, a vestimenta e principalmente o novo nome configuram uma outra identidade para a princesa. Dotada, então, dessa nova identidade, ela passa a ser uma outra e nova pessoa, com outra vida, e pertencente a outro mundo, o mundo masculino, já que Dernhelm apresenta-se como homem. Então, apesar da aparente inovação de uma mulher indo para a guerra quando “deveria” estar em casa, discursivamente ao esconder a feminilidade de Éowyn sob o disfarce de Dernhelm Tolkien reitera o mito de que o papel da mulher é passivo, ligado ao ambiente doméstico, pois quem vai para a batalha, para a ação, é um homem. Como nos diz Bourdieu (1999, p.41, 72, 112), nas relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os gêneros, cabe à mulher o privado e o escondido, e aos homens o relacionado ao público, aos atos breves, perigosos e espetaculares, e Tolkien confirma isso, já que *Dernhelm* pôde ir para a guerra, mas Éowyn não.

A personagem de Dernhelm é descrita da seguinte forma:

(...) Behind him [the king] Merry rode on Stybba with the errand riders of Gondor, and behind them again twelve more of the king's household. They passed down the long ranks of waiting *men* with stern and unmoved faces. *But when they had come almost to the end of the line one looked up glancing keenly at the hobbit. A young man, Merry thought as he returned the glance, less in height and girth than most. He caught the glint of clear grey eyes; and then he shivered, for it came suddenly to him that it was the face of one without hope who goes in search of death.* (p.785)<sup>88</sup>  
(grifo nosso)

A primeira menção à personagem é feita com *one* e a coesão com a frase anterior se dá por referência a *men* (“homens”, e Dernhelm era um *deles*), declarando que quem estava ali *não era uma mulher*. Tanto é assim que logo a seguir somos informados de que o hobbit pensara que aquele que olhara para ele era “a young *man*” (“*um jovem*”). Nesta primeira referência temos uma frase na voz ativa, com orações cuja transitividade apresenta processos de ações tanto dirigidas quanto não-dirigidas (respectivamente “glancing keenly at the hobbit” e “look up”) da parte de Dernhelm. Se compararmos com as primeiras descrições de Éowyn, é interessante observar que, no caso dela, ocorria uma ênfase mais na ação (representada pelo verbo) do que no agente que a realiza causada pelo uso da inversão sujeito-verbo, o que acabava por refletir a passividade inerente ao mito da feminilidade de temperamento (ver 3.2.1). Agora, com Dernhelm, temos *one [man]* (“um deles”, [homem]) que realiza uma ação. É claro que tudo pode não passar de uma questão de estilo de escrita que, somado a uma determinação gramatical (já que a frase descrevendo a princesa iniciava com uma expressão adverbial de lugar, forçando a inversão), determinava essa ordem das palavras e, por conseguinte, gerava essa interpretação. Mas, como já dissemos anteriormente, o efeito final – e principalmente em termos de discurso –, mesmo pequeno, é que tem importância.

Continuando, na frase seguinte temos um processo mental (“thought”) e uma ação dirigida (“returned the glance”), porém quem realiza é Merry, e surge através de uma nominalização a primeira “pista” de quem seria realmente Dernhelm: “less in height and girth than most” (“menor em tamanho e em corpulência que muitos”, já que fisicamente uma mulher é, em geral, menor). Contudo, a escolha de palavras feita por Tolkien se perde na

---

<sup>88</sup> (...) Atrás dele [do rei] Merry montado em Stybba, com os mensageiros de Gondor, e mais atrás outros doze homens da casa do rei. Passaram pelas longas fileiras de *homens* que esperavam com rostos austeros e imóveis. Mas, quando chegaram quase ao fim da fileira, um deles ergueu os olhos, lançando um olhar agudo para o hobbit. “Um jovem”, pensou Merry ao retribuir o olhar, “menor em tamanho e em corpulência que muitos”. Merry capturou o brilho dos olhos cristalinos e cinzentos, e então estremeceu, pois de repente lhe ocorreu o pensamento de que aquele era o rosto de uma pessoa sem esperança que partia ao encontro da morte. (p. 848-849) (grifo nosso)

tradução, pois mesmo que *less* junto a “in height and girth” em português se torne “menor”, indicando apenas tamanho físico, em inglês, isoladamente, ele significa “menos”. Portanto, ela era *menos*, e mesmo que esse *menos* seja realmente em relação à sua altura e corpulência, de qualquer forma ela era *inferior*, mesmo como homem.

A segunda pista de que Dernhelm é Éowyn não é dada, como seria de se esperar, por “the glint of clear grey eyes” (“o brilho dos olhos cristalinos e cinzentos”), pois não há referência anterior no texto sobre os olhos da princesa. O que denuncia a nova identidade da princesa é o que Merry percebe de repente, com um estremecimento, ao olhar para o rosto de Dernhelm: “that it was the face of one without hope who goes in search of death”. Ao longo da narrativa já fomos informados do estado de espírito da princesa e sabemos que ela é quem estava “sem esperança” e que desejava partir “ao encontro da morte”, tornando-se visível para o(a) leitor(a) que é ela que se encontra ali.

Discursivamente, este é um momento repleto de significações, pois encontram-se entrelaçados o discurso “machista” que diz que é um *homem* que tem direito de ir para a guerra e outro, “feminista”, que denuncia a situação da mulher como sem esperança, preferindo morrer a conformar-se a um papel no qual não se enquadrava. Contudo, vemos aí também que mesmo para rebelar-se ela teve de se submeter, pois foi obrigada a mais uma vez “tornar-se homem”<sup>89</sup>, demonstrando que, em última instância, mesmo reconhecendo a existência daquilo que Friedan chamou de “mística feminina” e a insatisfação relativa a ela, Tolkien alia-se ao discurso que prega a superioridade masculina.

Apesar de tudo isso, não se pode negar que a atitude de Éowyn de vestir-se de homem e ir para a guerra instala um embate entre o papel que era esperado dela como mulher e o que ela acreditava que poderia e deveria cumprir. As razões para tal crença da parte da heroína, no entanto, foram fonte de reflexões por parte de mais de um(a) autor(a).

Segundo Lewis e Currie (2002, *apud* GONÇALVES; RIOS, 2005, p.46), Éowyn desejava ir para a guerra com tamanho fervor porque, já que sua inconformidade em cumprir com seu “papel de mulher” iria apenas trazer desgraça para sua família, ela deveria buscar a glória agindo como um homem, buscando grandes feitos e recuperando a honra da Casa de Éorl. Ao ter uma “morte honrosa”, seu nome seria então cantado nos dias por vir, já que provavelmente não teria uma “vida honrosa” (ou seja, uma vida segundo os padrões esperados da mulher) e nem netos que dela se lembrassem.

---

<sup>89</sup> Ver 3.2.2, a respeito da transmissão do poder de governar Rohan.

Já Gonçalves e Rios (2005, p.47) argumentam que a decisão de subverter o papel que a sociedade lhe atribuía deveu-se a vários fatores. Um deles foi a pressão do conselheiro do rei, Grima, que, além de envenenar sua mente alegando que a Casa de Éorl estava desonrada, que era “um estábulo [...] onde os bandidos beb[iam] em meio ao mau cheiro, e seus fedelhos rola[va]m pelo chão junto aos cachorros” (p.917), abertamente a assediava. Porém, dada a posição de Grima, nada podia ser feito enquanto Théoden se encontrasse sob a influência de seu feitiço. Vivendo por anos a fio nessas condições, o sentimento de desespero e impotência foi crescendo dentro dela, até que surgiu Aragorn, e ela viu nele uma chance de escapar daquela vida de conformismo e servidão e a possibilidade de encontrar a glória a seu lado.

Essa “paixão” de Éowyn por Aragorn, segundo Gonçalves e Rios (2005), tem sido muito contestada, e as autoras alegam que, na verdade, o sentimento que ela tinha por ele era uma “admiração, o mesmo fascínio, o mesmo respeito que um soldado sentiria por um renomado general” (p.45-46). De qualquer maneira, esse é um segundo ponto que contribuiu para que Éowyn desejasse se tornar uma guerreira: quando viu seu “amor” não ser correspondido e o único objetivo que tivera até ali ser destruído, e, acima de tudo, vislumbrando apenas perspectivas de futuro mais do que sombrias, o desespero se abateu sobre ela e a princesa desejou a morte.

Como vemos, as razões para Éowyn acreditar que devia ir para a guerra são várias, mas praticamente todas ao final convergem para um mesmo ponto: seu papel. Bourdieu (1999, p.74) já chama a atenção para o fato de as mulheres serem freqüentemente relegadas à função convencionada de “anfitriãs”, “animadoras” ou “apresentadoras” e, em diversas passagens, vemos a princesa cumprindo com esses deveres esperados dela. Todos eles são obviamente ligados a tarefas domésticas e relativas ao palácio (no sentido do cerimonial e protocolo) ou a cuidados com seu tio, o Rei Théoden, como, por exemplo, nas seguintes passagens:

At the king's board sat Éomer and the four guests, and there also waiting upon the king was Lady Éowyn. (p.510)<sup>90</sup>

The king now rose, and at once Éowyn came forward bearing wine. ‘*Ferthu Théoden hál!*’ she said. ‘Receive now this cup and drink in happy hour. Health be with thee at thy going and coming!’

Théoden drank from the cup, and she then proffered it to the guests. (p.511)<sup>91</sup>

<sup>90</sup> À mesa do rei sentaram-se Éomer e os quatro hóspedes, e ali também, servindo o rei, estava a senhora Éowyn. (p. 545)

<sup>91</sup> O rei então se levantou, e imediatamente Éowyn se aproximou trazendo vinho. – *Ferthu Théoden hál!* – disse ela. – Tome esta taça e beba nesta hora feliz. Que a saúde o acompanhe em sua ida e em seu retorno!

No primeiro trecho estão sentados à mesa do Rei Éomer, irmão da princesa, os quatro hóspedes e *also* (“também”) Éowyn, ou seja, ela aparece como “extra”, não incluída entre os componentes considerados como “naturais”, “normais” e de fato da mesa. A ausência de vírgulas em inglês também permite a leitura *also waiting upon the king* (“também servindo ao rei”), ou indicando que ela não era a única servindo ao rei ou enfatizando que, além de quaisquer outras coisas que ela estivesse fazendo (no mínimo participando da mesa), ela também servia ao rei. O ponto chave aqui é justamente esse: ela, por ser mulher, estava encarregada da tarefa doméstica de cuidar como o jantar era servido à mesa. Da mesma forma, por ser mulher e como sobrinha de Théoden, ela tinha a função de servir ao rei, quer dizer, não só servir a alguém que era seu tio e também rei, mas servir a um *homem*. Encontra-se, assim, duplamente qualificado o mito do papel da mulher dentro do ambiente do lar.

Aparece nesse trecho novamente e pela mesma razão das vezes anteriores (um advérbio de lugar – *there* – no início da oração) a inversão da ordem sujeito-verbo. *There* é responsável também pela coesão entre as duas partes da frase, referindo-se à mesa do rei presente na primeira oração. Quanto à transitividade, temos a voz ativa e um processo de ação dirigida, mas é o uso do presente contínuo que afeta a interpretação da cena, pois faz com que essa ação adquira, como o próprio nome do tempo verbal indica, uma conotação de continuidade, como se o ato de “servir ao rei” se prolongasse indefinidamente.

Na segunda passagem o rei se levanta e *at once* (“imediatamente”) Éowyn se aproxima trazendo vinho. Mais uma vez, como quando Théoden foi despertado do feitiço sob o qual se encontrava e ela “correu para o lado do rei, pegando-lhe o braço”, a princesa age com uma presteza que normalmente apenas servos ou empregados dedicados têm. Percebe-se aqui que o conceito de dedicação que a princesa parece ter e sob o qual age vai além do relacionado ao seu carinho pelo tio ou sua condição de membro da casa real: tal concepção sem dúvida possui imbricado nela o mito do papel da mulher ligado a uma dedicação e atenção total àqueles sob seu teto. E nesse conceito, nessa concepção, vislumbramos o de Tolkien, já que, como visto 2.1.1, tanto para ele quanto para os Inklings as mulheres eram apenas as encarregadas do lar e de tomar conta deles (homens).

Éowyn se aproxima, e a ação é descrita na voz ativa com um processo que combina uma ação não-dirigida (“*came forward*”) e outra dirigida (“*bringing wine*”). O verbo escolhido por Tolkien é bastante interessante, já que inclui *forward* (“para a frente”),

insinuando uma assertividade que contrasta com a atitude servil apresentada pela personagem até mesmo nesse momento, quando traz a taça de vinho para o brinde do rei.

Já as palavras da princesa no brinde são surpreendentes, pois ela faz uso da forma imperativa ao dirigir-se ao rei em “Receive now this cup and drink in happy hour”, caracterizando um *ethos* oposto ao que vinha demonstrando até então e adotando uma polidez que não busca minorar em nada um ato ameaçador da face como é uma ordem – que é, inclusive, a força desse enunciado. Ela assume nesse momento não só o controle interacional – já que só ela fala e o rei permanece em silêncio (apesar do silêncio *dele* não representar perda ou cessão de poder) – mas uma posição de controle da situação em si e de si mesma.

No entanto, se observarmos justamente *que situação* é essa, verificamos que ela ocorre dentro do ambiente e de circunstâncias domésticas (o protocolo do brinde à saúde dos que partem para a guerra), ou seja, confirma-se o mito já visto anteriormente do poder da mulher como relacionado apenas ao ambiente doméstico e Éowyn encontra-se, dessa forma, cumprindo com nada mais do que o papel esperado dela. Esse é um claro exemplo de como as palavras, mesmo sendo cuidadosamente escolhidas por Tolkien e aparentemente sinalizando atitudes de “tomada de posição” da parte da mulher, acabam por denunciar que essa posição é a mesma de sempre, ditada por um poder hegemônico e apenas disfarçada por trás dessas mesmas palavras.

Tanto é assim que, logo a seguir, a princesa volta às suas “funções”: é ela que pega a taça e, logo após o rei beber, a oferece aos convidados. Além disso, após dois períodos onde é a princesa é o foco da atenção o rei volta a ser o tema da frase, aparecendo em seu início, e ela – referida como *she* – retorna à sua atuação silenciosa, expressa por um verbo na voz ativa e um processo de ação dirigida em benefício de outros. Como já se pode perceber, o uso da voz ativa e os processos de ação, principalmente a dirigida, são recorrentes como escolha de Tolkien nos trechos onde a personagem aparece e se prestam, sem dúvida, para dar ênfase – ainda que seja uma ênfase bastante sutil – às ações que se caracterizam como as esperadas da parte das mulheres dentro das convenções hegemônicas de gênero.

Apenas para confirmarmos nosso ponto de vista de que Tolkien, apesar de “permitir” que sua personagem e criação rompa com padrões e vá para a guerra, cristaliza mitos quanto ao feminino, observemos esta outra passagem:

‘All is well. It was a weary road for the people to take, torn suddenly from their homes. There were hard words, for it is long since war has driven us from the green fields; but there have been no evil deeds. All is now ordered, as you see. And your

lodging is prepared for you; for I have had full tidings of you and knew the hour of your coming.’ (p.778)<sup>92</sup>

Chama a atenção que, quando reencontra seu tio após ele ter participado da perigosa e sangrenta batalha de Helm’s Deep, a princesa lhe diz que tudo está bem e relata como foi a viagem rumo ao refúgio onde o povo foi se esconder, mas também lhe comunica que “all is now ordered” e que “your lodging is prepared for you”. Quer dizer, na volta do homem ao lar – ainda que este lar seja um acampamento de guerra – Éowyn cumpre o papel estipulado para a mulher dentro de uma prática social e discursiva comum ao tempo no qual a narrativa se desenvolve e à época de produção da obra: tudo está em ordem e a casa preparada.

Gramaticalmente temos uma variação, o uso da voz passiva em ambas as frases, enfatizando mais o que foi feito do que quem o fez. Isso diminui a importância da posição de agente da princesa que, neste ponto da história, já abertamente manifestou seu descontentamento com seu papel, já está vestida até a cintura como um guerreiro e se prepara para secretamente juntar-se aos cavaleiros de Rohan e ir para a guerra. A voz passiva, então, demonstra um apagamento da personagem, “uma punição” por ela estar se comportando fora dos padrões de gênero estabelecidos, o que é agravado, ainda, pelo fato de que é a própria personagem que, teoricamente, realiza tal apagamento (já que é utilizado o discurso direto), em uma espécie de auto-anulação. No entanto, sabemos que na verdade se trata da voz de Tolkien e, principalmente, do discurso da sociedade da época – especialmente dos anos 30 – pregando que aquelas que se negassem a assumir seu papel no mundo doméstico e se atrevessem a ocupar o lugar de um homem deveriam ser discriminadas (ver 2.1.2).

Somente em “for I have had full tidings of you and knew the hour of your coming” (“pois recebi notícias completas sobre vocês e [sabia] a hora de sua chegada”), quando sua posição é “receptiva”, a voz ativa volta a ser utilizada. Porém, em termos de tipos de processos, temos relacionais (nas descrições do estado das coisas), eventual (em “I have had full tidings of you”) e mental (“knew the hour of your coming”), mas nenhuma ação, seja dirigida ou não, o que reafirma nossa opinião a respeito do apagamento ou anulação da personagem comentada acima.

Em relação ao papel da mulher e ao mito em torno dele, um dos momentos mais significativos em *O Senhor dos Anéis* – se não “o” mais significativo – é um diálogo entre

---

<sup>92</sup>– Está tudo bem. Foi uma estrada cansativa para o povo, afastado repentinamente de suas casas. Houve palavras duras, pois faz tempo que a guerra nos expulsou dos campos verdes, mas não houve más ações. Tudo agora está em ordem, o senhor vê. E seu alojamento já está preparado, pois recebi notícias completas sobre vocês e a hora de sua chegada. (p. 841)

Aragorn e Éowyn que ocorre quando ele chega a Edoras trazendo notícias da batalha de Helm's Deep e se prepara para enfrentar as Sendas dos Mortos. A passagem é um tanto longa, portanto a dividiremos em trechos menores, mas trata-se de uma seqüência ininterrupta.

[...] Then suddenly she laid her hand on his arm. 'You are a stern lord and resolute,' she said; 'and thus do men win renown.' She paused. 'Lord,' she said, 'if you must go, then let me ride in your following. For I am weary of skulking in the hills, and wish to face peril and battle.'

'Your duty is with your people,' he answered.

'Too often have I heard of duty,' she cried. 'But am I not of the House of Eorl, a shieldmaiden and not a dry-nurse? I have waited on faltering feet long enough. Since they falter no longer, it seems, may I not now spend my life as I will?'

'Few may do that with honour,' he answered. 'But as for you, lady: did you not accept the charge to govern the people until their lord's return? If you had not been chosen, then some marshal or captain would have been set in the same place, and he could not ride away from this charge, were he weary of it or no.' (p.766-767)<sup>93</sup>

A frase inicial da personagem já claramente demonstra uma mentalidade androcêntrica da parte da princesa, apesar de seu desejo revolucionário de ir para a guerra, pois segundo ela é por meio de características *masculinas* – “stern” (“austero/rígido”) e “resolute” (“resoluto”) – que os *homens (men)* ganham fama. Ela faz uso de duas declarativas, sendo que a coesão entre elas se faz com a conjunção aditiva *and* e o advérbio de modo *thus* (“assim”) que se refere aos adjetivos da primeira oração. Além disso, o auxiliar *do* aparece na afirmativa para ênfase. Já em relação à polidez, ela aparece na forma positiva, com uma ação reparadora antecipada (ela se dirige respeitosamente a Aragorn através do pronome de tratamento *Lord* e faz uma declaração elogiosa a seu respeito) para um ato ameaçador da face – um pedido – que virá a seguir.

Exatamente entre a declaração e o pedido, porém, Éowyn faz uma pausa. Pausas também têm significação discursiva e, neste caso, ela pode ser a de que a personagem necessitava de coragem para, pela primeira vez, colocar seu desejo em palavras, para finalmente pôr sua face à prova enfrentando os pré-conceitos e os preconceitos de gênero e,

<sup>93</sup> [...] Então, de repente, colocou-lhe a mão sobre o ombro. – Você é um senhor austero e resoluto – disse ela –, e assim os homens ganham fama. – Fez uma pausa. – Senhor – disse ela –, se precisa ir, então permita que eu o siga. Pois estou cansada de me esconder covardemente nas colinas, e desejo enfrentar o perigo e a batalha.

– Seu dever está com seu povo – respondeu ele.

– Já ouvi demais sobre deveres – exclamou ela. – Mas por acaso não sou da casa de Eorl, uma escudeira e não uma ama-seca? Já servi a pés vacilantes por muito tempo. Uma vez que eles já não vacilam, ao que parece, não posso eu passar minha vida como desejar?

– Poucos podem fazer isso com honra – respondeu ele. – Mas quanto a você, senhora: não aceitou o encargo de governar seu povo até que o senhor retorne? Se não tivesse sido escolhida, então algum marechal ou capitão teria sido colocado no mesmo lugar, e não poderia fugir da incumbência, estando cansado ou não. (p.828-829)

como mulher, masculinizada pelos adjetivos utilizados para descrevê-la ou não, encarar não o destino que lhe fora determinado, mas o que escolhera: ir para guerra e encontrar a glória. Pausas servem para que se “tome ar” ao ler ou falar, e nessas duas simples palavras, *She paused*, parecemos sentir Éowyn “tomar ar” para virar uma página em sua história e, com ela, revolucionar sua vida.

No entanto, considerando nossa hipótese de que o discurso em torno de Éowyn, apesar de aparentemente configurar-se como uma ruptura quanto às questões de poder hegemônico nas relações de gênero, na verdade perpetua mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher, a mesma pausa pode ter um significado completamente diferente. Ela pode ter sido uma hesitação, uma última dúvida na mente da personagem, mas na direção oposta: se ela não deveria ser apenas o que era esperado dela, uma boa esposa e dona-de-casa e, seguindo seu coração “apaixonado” pelo príncipe Aragorn, aproveitar as palavras elogiosas que acabara de proferir para cortejá-lo.

A pausa, tanto no texto quanto na fala da princesa, é curta, mas dá margem a e possibilita todas essas leituras, todas elas perfeitamente coerentes dentro do discurso ao qual o(a) leitor(a) se filie: o que busca uma mudança nas relações de gênero ou o que insiste em preservar a hegemonia de um deles.

Dando continuidade à análise do trecho, Éowyn pede a Aragorn “let me ride in your following”. Já comentamos em 3.2.2 a questão de ela pedir permissão para segui-lo com a cavalaria de Rohan, portanto prossigamos e observemos a justificativa apresentada por ela para esse seu desejo: “For I am weary of skulking in the hills, and wish to face peril and battle”.

Através de uma declarativa na voz ativa introduzida pela conjunção explicativa *for* (sinônimo neste caso de *because* – “porque” –, porém mais formal) e indicando um processo relacional, a heroína expõe como razão para seu pedido o fato de estar “cansada de se esconder covardemente nas colinas”. Ao considerarmos somente a tradução (“cansada”), não percebemos a opção feita por Tolkien ao utilizar o adjetivo *weary* ao invés de seu sinônimo *tired*, mais comum e usual. A questão é que enquanto *tired* significa “o modo como alguém se sente quando precisa dormir ou descansar após um grande esforço físico ou mental”, *weary* é “tão cansado depois de um longo período de trabalho, viagem ou grande esforço mental que se sente que dificilmente se pode continuar o que se está fazendo” (grifo nosso). Se lembrarmos a situação de Éowyn, com certeza a segunda definição se adapta muito melhor a ela. Da mesma forma, a escolha do verbo *skulk* e não de *hide*, considerando que à princípio ambos significam “esconder-se”, deve-se ao fato de o primeiro ser “esconder-se porque se

está com medo”, ou seja, “covardemente”, que era como a princesa se sentia naquele momento.

A coesão dentro da frase se dá com a presença da conjunção aditiva *and*, que une perfeitamente as idéias de não poder continuar a se esconder covardemente “e” desejar enfrentar o perigo e a batalha, desejo esse motivado por razões que já expusemos anteriormente.

A tomada de turnos nesse trecho do diálogo se dá de forma equilibrada, com ambas as personagens apresentando direitos iguais, dando e cedendo espaço para fala dentro de uma estrutura de pedido-recusa-avaliação e, assim, Aragorn recusa o pedido de Éowyn alegando que o dever dela está com o povo de Rohan.

Realmente, o dever de um ou uma regente é para com seu povo, mas aqui podemos ver inserido o discurso que diz que o papel de uma mulher é no lar, como dona-de-casa e mãe, cuidando de sua família, e não “na rua”, “agindo”, ao que a princesa retruca, como que respondendo a esse discurso, “Too often have I heard of duty”. (“Já ouvi demais sobre deveres”). Aliás, ela não *diz*, ela *exclama* – sendo que *cry* pode ser inclusive traduzido como “gritar” –, inserindo com isso uma espécie de modalidade semântica em sua fala, já que demonstra seu comprometimento com o que diz através do modo como o faz: praticamente gritando.

Seu “grito”, então, é de que já ouviu demais sobre deveres e, com certeza, o mesmo de quem já ouviu demais sobre eles também. É o mesmo de muitas mulheres, da época ainda que imaginária de Éowyn, mulheres da época medieval que serviu de inspiração para *O Senhor dos Anéis* e também da época na qual ele foi escrito, séculos depois. Mulheres como as do estudo de Friedan (1975), que não se encaixavam no papel-modelo da feliz dona-de-casa de classe média já nos anos 50, e também as que ainda hoje continuam ouvindo sobre deveres. Tolkien registrou essa revolta, em um momento no qual por alguns instantes – assim como no resto do diálogo que analisaremos a seguir – conseguiu se colocar no lugar de uma mulher e dar voz a ela, ainda que, como dissemos, apenas momentaneamente, antes de retomar o discurso hegemônico vigente.

Gostaríamos aqui de citar Ruthven (1988, p.12), que nos diz que

[...] long before the distinction was clearly drawn between a biologically given sex and a socially constructed gender, it was possible for certain male writers to reconstruct themselves temporarily as women for the purposes of creating female characters so untrammelled by contemporary conventional representations of womanhood that women readers even nowadays are amazed that men should have

had such insights into what it means to live as a woman in a male-dominated society.<sup>94</sup>

O autor não lista Tolkien entre os escritores que atingiram essa qualidade (como, por exemplo, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Henry James e Thomas Hardy, todos citados por ele) certamente pelo mesmo fato que buscamos comprovar com nosso estudo – o de que Tolkien, na verdade, concordava com e perpetuava mitos femininos e relacionados à feminilidade. No entanto, acreditamos que quando Ruthven diz que “foi possível para certos autores se reconstruírem *temporariamente* como mulheres com o propósito de criar personagens femininas” temos a exata definição do que se passou com o criador de *O Senhor dos Anéis*: temporariamente, enquanto escrevia, *momentaneamente*, como nesse diálogo, na fala de Éowyn, ele deu a outro discurso a chance de circular, e esse outro discurso foi do ponto de vista de uma mulher.

Retomando o texto em questão vemos que a princesa prossegue com sua argumentação indagando através de uma pergunta negativa – ou seja, buscando confirmação do que dizia e acreditava – se não pertencia à casa de Eorl, ou seja, se não era de uma casa real, da família do rei, portanto dotada de sangue nobre e valente. Além disso, também pergunta se não era uma escudeira, e não uma ama-seca, fazendo contrastar as duas imagens estereotípicas quanto a papéis de gênero, uma de um papel masculino, guerreiro, e outra de um feminino, materno. Seu *ethos* aqui é o de alguém que desafia, e as convenções de polidez foram abandonadas: ela questiona Aragorn abertamente, sem ações reparadoras de atos ameaçadores da face. Gramaticalmente, a pergunta tem sua coesão com o enunciado anterior feita por meio da conjunção adversativa *but*, indicando a oposição entre o “dever” sobre o qual já ouvira demais e a concepção que ela tem de qual é seu papel.

No texto que se segue à pergunta, ela explica que já serviu a seu tio por muito tempo e questiona por que, já que os pés dele não vacilam mais, não pode decidir sobre sua própria vida, tema sobre o qual já nos detivemos em 3.2.2 ao abordarmos a questão do poder concedido à mulher – nesse caso o de decidir sobre seu próprio destino. Chama a atenção, porém, que há um padrão por parte de Tolkien em fazer com que Éowyn utilize perguntas negativas, ou seja, sempre buscando confirmação, parecendo sempre necessitar da legitimação

---

<sup>94</sup> [...] muito antes da distinção entre sexo biologicamente determinado e gênero socialmente construído estar estabelecida claramente, foi possível para certos autores se reconstruírem temporariamente como mulheres com o propósito de criar personagens femininas tão livres das representações femininas contemporâneas convencionais que leitoras ainda hoje se surpreendem que homens possam ter tido tal compreensão do que significa viver como mulher em uma sociedade dominada pelos homens.

de suas idéias, nunca declarando simples e claramente com afirmativas, “*I am of the House of Eorl, I am a shieldmaiden and not a dry-nurse*” ou “*I may now spend my life as I will*”.

A resposta e também justificativa de Aragorn para negar o pedido da princesa é a de que poucos podem fazer isso com honra e que se ela não tivesse sido escolhida, algum marechal ou capitão teria sido colocado em seu lugar e tampouco poderia fugir da incumbência, mesmo estando cansado. Isso não deixa de ser verdade, mas ele não parece levar em consideração que, não só como regente, mas principalmente como membro da família real ela teoricamente tem o poder de nomear outra pessoa para ficar em seu lugar e, assim, ir para a guerra. Tanto é que seu irmão, Éomer, nomeado herdeiro do rei, estava na batalha, não governando. O que ocorre é que por ela ser *mulher* ela deve cumprir seu dever sem reclamar ou questioná-lo, ainda mais se esse dever é para com *seu povo* (simbolizando a família). Além disso, percebemos que o *ethos* de Aragorn é o de alguém que vê Éowyn como desprovida de poder – já que sequer considera a possibilidade de ela nomear outro(a) para seu lugar – e, mais do que isso, alguém que a vê em uma posição inferior, com a obrigação de cumprir com nada mais do que seus deveres ou funções, ou seja, um papel completamente *passivo e servil*.

O próximo trecho da passagem – um dos mais representativos do livro – se desenvolve da seguinte forma:

‘Shall I always be chosen?’ she said bitterly. ‘Shall I always be left behind when the Riders depart, to mind the house while they win renown, and find food and beds when they return?’

‘A time may come soon,’ said he, ‘when none will return. Then there will be the need of valour without renown, for none shall remember the deeds that are done in the last defence of your homes. Yet the deeds will not be less valiant because they are unpraised.’

And she answered: ‘All your words are but to say: you are a woman, and your part is in the house. But when the men have died in battle and honour, you have leave to be burned in the house, for the men will need it no more. But I am from the House of Eorl and not a serving-woman. I can ride and wield blade, and I do not fear either pain or death.’

‘What do you fear, lady?’ he asked.

‘A cage,’ she said. ‘To stay behind bars, until use and old age accept them, and all chance of doing great deeds is gone beyond recall or desire.’ (p.767)<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> – Serei sempre eu a escolhida? – disse ela num tom amargo. – Serei sempre deixada para trás quando os Cavaleiros partem, para cuidar da casa enquanto eles ganham fama, e para preparar-lhes cama e comida, esperando seu regresso?

– Logo pode chegar um tempo – disse ele – em que ninguém retornará. Então haverá necessidade de valor sem fama, pois ninguém se recordará dos feitos realizados na derradeira defesa de suas casas. Apesar disso, os feitos não serão menos corajosos por não serem celebrados.

E ela respondeu: – Todas as suas palavras querem dizer apenas isto: você é uma mulher, e seu papel é na casa. Mas, quando os homens estiverem mortos na batalha e com honra, você tem a permissão para ser queimada

O questionamento de Éowyn prossegue. As perguntas que ela faz já não são mais só dela, e nem só dirigidas a Aragorn, pois nelas se ouvem as vozes de tantas mulheres através dos tempos dirigindo-se à sociedade tradicionalmente dominada pelos homens. A fala é atribuída a ela, mas sabemos que é, também, do autor, e Tolkien continua, temporariamente reconstruído como mulher, a levantar questões extremamente pertinentes, uma delas “Shall I always be chosen?”, feita em um tom amargo.

O fato de Éowyn “ser escolhida” denuncia que não foi uma escolha própria, mas sim feita por outros enquanto que, ao mesmo tempo, é a respeito dela. É uma imposição, e *always* (“sempre”) revela que não se trata de um fato isolado e sim que há um padrão nessa escolha sempre dela. *Bitterly*, indicando o tom amargo com que tal reflexão foi exposta, completa o quadro de revolta da princesa.

A estrutura “Shall I always” é repetida na segunda pergunta, sendo obtido, com essa “aliteração gramatical”, o efeito não só de insistente repetição – reforçando *always* – mas uma ênfase na constância da situação de ser sempre *ela*, ou, tomando-se Éowyn como representante e representação das mulheres em geral, *sempre a mulher*. Aliás, apesar de serem perguntas, a força desses enunciados não é essa, é de reclamação.

O ponto que é questionado, para o qual a princesa diz ser sempre a escolhida, é “be left behind when the Riders depart, to mind the house while they win renown, and find food and beds when they return”. Primeiramente, chama a atenção o “ser deixada para trás”, que aqui significa dentro do contexto da trama “ser deixada no abrigo, escondida, enquanto os homens partem e vão para a batalha”. Porém, observados mais de perto e mais profundamente, *left* e *behind* possibilitam outras leituras. *Left* pode ser “deixada” no sentido de abandonada, desprezada, largada, a mulher como sendo sempre inferior, desprezível e dispensável; *behind* pode implicar “atrás” no sentido de “inferior”, como se nunca a mulher atingisse o padrão esperado dela e como se o homem fosse sempre estar “à frente”. E, mesmo tomando o sentido original de *left behind* dentro da narrativa, o “ser deixada para trás enquanto os Cavaleiros partem” implica dizer que são os *homens* que vão para a ação, enquanto, deixadas para trás, as mulheres têm de se resignar a manter seu papel passivo. A propósito, a própria situação é descrita na voz passiva por *be left behind*.

---

na casa, pois os homens não mais precisarão dela. Mas eu sou da Casa de Eorl, e não uma serviçal. Posso cavalgar e brandir uma espada, e não temo o sofrimento ou a morte.

– O que teme, senhora? – perguntou ele.

– Uma gaiola – disse ela. – Ficar atrás das grades, até que o hábito e a velhice as aceitem e todas as oportunidades de realizar grandes feitos estejam além de qualquer lembrança ou desejo. (p.829)

Prosseguindo, é então declarado – e com a declarativa é demonstrado, portanto, quanto à modalidade, um grau de comprometimento total com o que é dito – qual o papel esperado da mulher: “to mind the house while they win renown, and find food and beds when they return”. A ela cabe cuidar da casa e preparar comida e cama para os homens quando regressem, enquanto eles ganham fama. Toda a ação que é permitida à e esperada da mulher é essa, relativa ao lar e dirigida a eles, homens.

A frase, que inicia com a voz passiva, passa a apresentar o infinitivo indicando propósito (“to mind the house [...] and [to] find food and beds”) e duas orações na voz ativa, ambas, coincidente e significativamente apresentando os homens como seus sujeitos (“while they win renown” e “when they return”). A coesão dessas orações com as outras partes da frase se dá por meio dos advérbios de tempo *while* (“enquanto”) e *when* (“quando”), e por referência, com *they* (“eles”) relativo a *Riders* (“Cavaleiros”) – contexto em que, como vimos, podemos interpretar “Cavaleiros” como sendo homens em geral.

A réplica de Aragorn é um verdadeiro “discurso” (na acepção mais comum do termo), pois ele diz que “pode chegar um tempo em que ninguém retornará (ou seja, as batalhas serão tão violentas que nenhum Cavaleiro sobreviverá) e então haverá necessidade de valor sem fama, pois ninguém se recordará dos feitos realizados na derradeira defesa de suas casas”, quer dizer, *então* as mulheres terão de mostrar coragem e lutar (o “valor sem fama”), pois serão a última linha de defesa de seus lares (a “derradeira defesa de suas casas”). Contudo, essa luta *não lhes trará fama*, como ocorre com as lutas dos homens (“valor sem fama, pois ninguém se recordará dos feitos realizados”). Obviamente ele sabe que isso não irá satisfazê-la, então lança mão do argumento de que “apesar disso, os feitos não serão menos corajosos por não serem celebrados”. Ora, se eles não serão menos corajosos, resta indagar por que razão, então, as mulheres não têm direito a ter seus feitos celebrados como os dos homens o são e por que não podem também defender seu reino (no sentido de seu país), já que podem defender seu “reino” (seu lar) tendo de demonstrar, para isso, tanto valor quanto em uma batalha.

Aqui percebe-se, portanto, o mesmo tipo de discurso fundamentado única e exclusivamente em práticas sociais hegemônicas e que tenta convencer as mulheres de que o ideal de felicidade para elas é o recato de uma vida doméstica, como guerreiras no máximo naquela luta inglória de que nos fala De Beauvoir (1980b) em 1.2.2, a batalha pela casa limpa e a conquista contra a sujeira.

Com efeito, Éowyn não se deixa enganar por tais argumentos e sua resposta é praticamente uma “análise do discurso” de Aragorn, pois a princesa Ihe diz que “Todas as

suas palavras querem dizer apenas isto: você é uma mulher, e seu papel é na casa”. Transitivamente, temos orações na voz ativa com processos relacionais e o uso do discurso direto. Inserido nele temos outro discurso direto, quando a heroína cita as palavras – ainda que segundo a heroína implícitas – do príncipe. É aqui, então, que ocorre um paradoxo: Éowyn está aparentemente lutando contra o discurso de base patriarcal e hegemônica que perpetua o mito de que o lugar de uma mulher é em casa, porém a partir do momento em que, como personagem de uma obra literária, ela repete essas palavras ela tem em mãos uma faca (ou espada) de dois gumes, pois cria também a possibilidade de divulgação e cristalização desse mito por meio da obra. Assim, ao mesmo tempo em que o mito é questionado – o que é um mérito –, ele é reiterado pela presença nas palavras dela e, com isso, nossa hipótese de trabalho ganha reforço.

A coesão entre essa frase e a próxima se dá através da conjunção adversativa *but*, opondo as idéias de que o lugar e papel de uma mulher é na casa *mas*, quando os homens não precisarem mais dela – da casa –, a mulher tem permissão para ser queimada com ela. Já entre as orações da frase a coesão ocorre por meio de *when*, presente na primeira oração e que estabelece uma relação de condição temporal para a ocorrência do evento descrito na segunda. É também um período que demonstra, como no trecho anterior, o *ethos* de alguém em uma posição contrária à do interlocutor, claramente o provocando e abandonando qualquer convenção de polidez ou ação reparadora da face ao fazer uso de uma imagem bastante extrema (“ser queimada com a casa”), que vai diretamente contra o que foi dito pelo outro.

Também chama a atenção a seqüência “when the men have died in battle and honour”, pois com ela é reiterado mais uma vez o mito de que são *os homens* – portanto não *as mulheres* – que serão mortos na batalha e, ainda por cima, *com honra*. À mulher resta, como comentado acima, “to be burned in the house, for the men will need it no more”. Ela é queimada, mas queimada *na casa*: sua pira funerária é o mesmo seu reino e, como veremos adiante, sua prisão. Além disso, ela é queimada na casa porque *os homens* não precisam mais *da casa*, ou seja, a vida da mulher está subordinada ao valor que, para o homem, tem uma casa e à vida dele mesmo. Se ele não precisa mais da casa, por estar morto, então que ela seja queimada e a mulher com ela, pois a mulher existe para e em função dos dois, da casa e do homem – é o que nos diz o discurso declaradamente androcêntrico que Éowyn está expondo.

Finalmente, voltando ao mito da dependência da mulher em relação ao homem quando se trata do poder de decisão, ele aparece neste trecho em “you have leave” (“você tem permissão”). Permissão *para ser queimada com a casa*. Não bastasse ter de pedir permissão para *como* deseja morrer – já que Éowyn desejava morrer em glória, na guerra e não se

escondendo nas montanhas mas para isso necessitava da permissão do tio e do irmão – a mulher ainda precisa da permissão *para* morrer, e morrer de uma forma *passiva* (expressa, a propósito, por uma oração na voz passiva, “ser queimada”), não lutando. Já o restante das orações apresenta voz ativa e processos de ações não-dirigidas, bem como um relacional (justamente “you have leave”).

A próxima frase novamente tem sua coesão com a anterior feita por meio de *but*, desta vez opondo o discurso hegemônico a respeito do papel da mulher (e identificado por Éowyn nas palavras de Aragorn) aos argumentos que o contrariam (e são apresentados pela heroína) – “But I am from the House of Eorl and not a serving-woman”. Pela primeira vez a personagem utiliza sua condição de princesa e pertencente à casa real como argumento e reconhece que está sendo tratada e considerada como uma simples serviçal. Mais do que uma declarativa, este último ponto pode ser visto como tendo a força de uma denúncia e uma reclamação, e foram utilizados ali a voz ativa e um processo relacional.

Continuando com sua argumentação, Éowyn declara “I can ride and wield blade, and I do not fear either pain or death” e desta vez a coesão com a frase anterior pode ser vista como sendo feita por meio de uma conjunção em elipse, a conclusiva *so* ou *thus* (“Mas eu sou da Casa de Éorl, e não uma serviçal. [Logo/Dessa forma] eu posso cavalgar e brandir uma espada e não temo o sofrimento ou a morte”).

Prosseguindo, surge a seguir na frase a possibilidade de uma dupla interpretação que se instala pela ambigüidade semântica de *can* (“poder”) e que não se perde na tradução. Quando a heroína diz que *pode* cavalgar e brandir uma espada, não fica claro se ela diz que “pode” porque “sabe” cavalgar e brandir uma espada, ou seja, no sentido de “ter capacidade de”, ou se ela “pode” porque “tem permissão para” cavalgar e brandir uma espada. Dentro de um discurso que busca uma igualdade dentro das relações de gênero, a primeira interpretação é sem dúvida a mais coerente, mas se considerarmos nossa hipótese de que mitos estão sendo perpetuados ao se disfarçarem atrás de certas palavras e frases, a segunda leitura possível, ligada a um discurso que visa manter as relações já estabelecidas e baseadas em um poder hegemônico, também faz sentido. Cabe a quem lê, então, uma leitura mais ou menos resistente, identificando ou não o mito(s) relativo(s) ao feminino, mas sua presença é inquestionável.

Ao mesmo tempo, nesta frase Éowyn contrapõe ao papel doméstico identificado com o feminino ações claramente – ainda que também estereotípicas quanto a papéis de gênero –

masculinas<sup>96</sup> (“cavalgar” e “brandir uma espada”) e se coloca como capaz de – ou licenciada para, conforme a interpretação – realizá-las. Nesse momento, ela desafia mais uma vez as convenções, pois não só sai da passividade esperada da parte da mulher ao ter coragem de dizer que pode realizar tais ações como também ao se declarar capaz de realizar ações tradicionalmente masculinas. No entanto, ao expor mais uma vez esses mitos de papéis determinados em função do gênero, o autor de *O Senhor dos Anéis* os coloca em circulação e faz com que sigam sendo perpetuados, ainda que a princípio estejam sendo, como dissemos, questionados por meio do discurso atribuído à personagem.

Finalmente, temos o final da frase da princesa, que diz “and I do not fear either pain or death”, ou seja, ela não tem medo de nenhuma das coisas mais tradicionalmente temidas não apenas por mulheres, mas por qualquer ser humano: a dor e a morte. Isso leva Aragorn a perguntar o que, então, ela teme, e na resposta dela surge uma metáfora de suma importância que, mais adiante, volta a aparecer: a metáfora da gaiola.

Tamanha é a relevância dessa imagem que o autor se vale de uma nominalização extrema, reduzindo a frase a dois itens lexicais apenas, o artigo indefinido *a* (“uma”) e o substantivo *cage* (“gaiola”). Isso faz com que o(a) leitor(a) seja atingido por todo o peso semântico do enunciado quando busca a resposta da princesa à pergunta de Aragorn. A própria Éowyn detalha, então, o que significa a gaiola, mas para isso se vale novamente de uma metáfora, já que as “grades” de que fala não são – pelo menos a princípio – reais: “To stay behind bars, until use and old age accept them, and all chance of doing great deeds is gone beyond recall or desire.” O que a heroína teme é, na verdade, uma *situação*, expressa por um verbo no infinitivo (“to stay behind bars”) e uma construção na voz passiva (“all chance of doing great deeds is gone”). Esse artifício de redação faz com que não haja um sujeito agente e, portanto, discursivamente o que a princesa diz é que não teme tanto *quem* possa fazer algo contra ela, mas *o quê* possa ser feito ou acontecer a ela e que, neste caso, é uma vida presa em um palácio após, quase certamente, casar-se.

Analisando as palavras escolhidas por Tolkien, uma “gaiola” (*cage*) é utilizada para prender um animal que tanto pode ser um pequeno pássaro quanto um leão. A associação automática que fazemos é com um pássaro, ainda mais por tratar-se de uma mulher e, como dita o mito da feminilidade, mulheres são delicadas (como o são os pássaros). Além disso, a gaiola também está relacionada à privação da “liberdade de voar” – metáfora para a liberdade

---

<sup>96</sup> É óbvio que o critério de *feminilidade* ou *masculinidade* dessas ações é estabelecido principalmente em função dos padrões da época em que se passa a obra – muito semelhante à medieval – e mesmo dos da época em que ela foi escrita, sem mencionar questões socioculturais.

de se fazer o que se quer. No entanto, ao final do livro, quando Éowyn está se restabelecendo nas Casas de Cura e Gandalf reflete sobre o que a levava a buscar a morte na guerra, a imagem de prisão atrás de grades é retomada e o mago diz:

‘[...] But who knows what she spoke to the darkness, alone, in the bitter watches of the night, when all her life seemed shrinking, and the walls of her bower closing in about her, a hutch to trammel some *wild thing* in?’<sup>97</sup> (p.849) (grifo nosso)

Ainda que *cage* tenha sido substituída por *hutch* (que é uma “gaiola para coelhos”), conservando ainda, portanto, um pouco da “delicadeza” (uma das características da feminilidade), Éowyn é comparada por ele a um “ser selvagem”, ou seja, enquanto ela se vê como um pássaro que perde sua liberdade, para Gandalf – um homem – se trata de conter a força e a energia de “a wild thing”, com *wild* podendo ser entendido até mesmo como “algo que cresce ou se desenvolve de maneira completamente descontrolada”. Apesar disso, a reflexão do mago e a metáfora utilizada nela aparecem envoltas no *ethos* de alguém que, pelo menos à primeira vista, se solidariza com a princesa e com suas inquietações.

Outro trecho onde a “gaiola” aparece é quando Éowyn, após ter sido curada por Aragorn dos ferimentos que sofrera na luta contra o Espectro do Anel, vai pedir a Faramir que solicite ao Diretor das Casas de Cura que a libere para que possa voltar para a guerra:

‘Do not misunderstand him, lord,’ said Éowyn. ‘It is not lack of care that grieves me. No houses could be fairer, for those who desire to be healed. But I cannot lie in sloth, idle, *caged*. I looked for death in battle. But I have not died, and battle still goes on.’<sup>98</sup> (p.938) (grifo nosso)

Ela alega que não pode ficar deitada, parada, ociosa, “engaiolada” (também em uma tradução literal, não a escolhida para a versão em português). Ou seja, a inatividade (no sentido de não-ação no mundo exterior, já que dificilmente ocorre inatividade dentro de uma rotina doméstica) e a passividade “femininas” eram, para Éowyn, como estar na agora já famosa “gaiola”, mesmo a princesa se encontrando em uma espécie de hospital ou casa de repouso onde não tinha obrigação alguma. Assim, podemos perceber que essa metáfora se refere muito mais à situação e às restrições e/ou exigências de comportamento impostas pelos

<sup>97</sup> Mas quem pode saber o que ela falava para a escuridão, sozinha, nas amargas vigílias noturnas, quando toda a sua vida parecia estar se contraindo, e as paredes de seu aposento se fechando à sua volta, uma gaiola para trancafiar algum *ser selvagem?* (p.917) (grifo nosso)

<sup>98</sup> – Não o entenda mal, senhor – disse Éowyn. – Não é a falta de cuidados que me entristece. Nenhuma casa poderia ser melhor para aqueles que desejam se curar. Mas não posso ficar indolente, ociosa, *aprisionada*. Na batalha, corri na direção da morte. Mas não morri, e a batalha ainda perdura. (p.1017) (grifo nosso)

mitos relativos à representação, ao poder e ao papel da mulher do que propriamente a um encarceramento físico ou geográfico.

A respeito de sentir-se aprisionado, gostaríamos de mencionar um interessante comentário feito por Gilbert e Gubar (1980, p.86) em que as autoras dizem que muitos escritores (homens) utilizaram a imagem de encarceramento e fuga para abordar questões a respeito da relação entre o indivíduo e a sociedade, citando Dickens e Poe que, em lados opostos do Atlântico, escreveram sobre prisões, gaiolas, tumbas e celas de maneiras similares e por razões parecidas. No entanto, elas argumentam, o escritor está muito mais à vontade em seu papel literário e pode assim elaborar sobre o tema com muito mais consciência e objetividade do que uma escritora. A diferença entre as imagens masculinas e femininas de aprisionamento é decorrente de uma distinção entre, por um lado, aquilo que é tanto metafísico quanto metafórico, e, por outro, aquilo que é social e real. Gilbert e Gubar (1980, p.86-87) citam dois exemplos concretos dessa distinção: em um, o poeta do século XVII John Donne, que dormia em um caixão para experimentar as restrições do túmulo antecipadamente, e a poetisa do século XIX Emily Dickinson que, “amarrada” em seu vestido branco, vivia essas restrições no seu dia a dia; em outro, Edgar Allan Poe que, imaginando a si mesmo enterrado vivo em tumbas e porões, deixava sua mente poética vagar nos mais profundos recessos de sua própria psique, enquanto Dickinson, relatando que “I do not cross my Father’s ground to any house in town”<sup>99</sup> estava falando de um enterro que ela efetivamente vivia. As escritoras, dizem Gilbert e Gubar (1980, p.87), refletem a realidade de seu confinamento literal nas imagens de aprisionamento que retratam, enquanto os homens os imaginam ou tentam experienciar. Dessa forma, as metáforas utilizadas por um ou por outro, ou melhor, *outra*, têm funções estéticas e mensagens filosóficas diferentes. Tolkien, à semelhança de seus companheiros autores, também falou de uma experiência que nunca viveu, mas, como já dissemos, temporariamente foi capaz de colocar-se no lugar de uma mulher e dar voz às suas reflexões e angústias.

Retomando nossa análise das palavras desse trecho do diálogo de Éowyn e Aragorn, o verbo *stay* (“ficar/permanecer”) tem no *Cambridge International Dictionary of English*, as definições de “não se afastar de ou deixar [algum lugar]” e “continuar a fazer alguma coisa ou continuar em um estado particular”, e realmente a princesa quer dizer que teme tanto não se afastar da ou não deixar a prisão que se tornara para ela o palácio quanto continuar no estado em que se encontrava, cuidando de outros e dos afazeres ligados à casa. Já as “grades” (*bars*),

---

<sup>99</sup> “Eu não cruzo as terras de meu pai para ir a qualquer casa na cidade.”

como já comentamos, são metafóricas, mas colocadas ali por uma sociedade que desde aquela época – da história ou do autor – vive sob os padrões de uma mitologia que confina as mulheres ao calabouço tripartido em sala/quarto/cozinha.

*Use and old age* (o “hábito” e a “velhice”), por sua vez, retratam dois medos femininos: a rotina dos serviços domésticos impostos à mulher em seu papel – determinado e perpetuado pelo mito – de dona-de-casa e que acaba por exauri-la, e a perda da juventude, ligada à beleza sempre e eternamente exigida das mulheres e que é componente essencial – também segundo o mito – da feminilidade.

O verbo *accept* (“aceitar”), relacionado por referência a “hábito” e “velhice” e atingindo a coesão com a oração anterior por meio do pronome de objeto *they*, remete ao conformismo e à submissão esperadas da mulher em seu passivo papel de senhora do lar, enquanto que “all chance of doing” (“todas as oportunidades de realizar”) dá o contraponto a essa idéia ao sugerir uma necessidade de agir, de realizar, de conquistar algo que se refletiu, em *O Senhor dos Anéis*, na “rebeldia” de Éowyn e na “separação esquizofrênica” mencionada por Friedan (1975) – ver 1.2.1.

Essa necessidade de aproveitar as oportunidades de realizar algo, ou melhor, de realizar *great deeds* (“grandes feitos”) de que fala Éowyn com certeza tem sua origem na percepção de Tolkien de que há um não-reconhecimento da luta silenciosa e dos pequenos grandes feitos diários de cada mulher que, seja por que razão for, cumpre com o papel de dona-de-casa<sup>100</sup> e muitos outros além dele, desejando todo o tempo receber reconhecimento seja por que feito for. Da mesma forma, ele registra o medo de que tudo isso passe, não só as oportunidades não-aproveitadas que se perderão no esquecimento (“gone beyond recall”) mas principalmente a vontade, o desejo de fazer alguma coisa que também pode ser perdido (“[gone beyond] desire”).

Encerrando nossa análise desta passagem, quanto à tomada de turnos nesse diálogo ela se dá de forma equilibrada, com ambas as personagens apresentando direitos iguais, dando e cedendo espaço para fala dentro de uma estrutura de reclamação-avaliação-réplica e pergunta e resposta.

A revolta de Éowyn contra a “gaiola” que tanto temia e que começava a ver erguer-se a seu redor foi materializada, como vimos, na figura de Dernhelm, a antítese de tudo o que se

---

<sup>100</sup> Estamos opondo aqui “dona de casa” a “dona-de-casa”. A primeira é aquela que cuida de sua casa porque mora ali e, portanto, realiza as tarefas que são necessárias à sua manutenção, mas principalmente por *seu próprio* bem estar. Já a segunda é a relacionada ao mito do papel da mulher, aquela que se espera que tome conta da casa, do marido e dos filhos com total dedicação e abnegação, encontrando nisso – segundo o que diz o mito – sua realização como mulher.

esperava dela. Através de sua outra identidade Éowyn buscava não só a glória, mas a morte com honra. No entanto, se considerarmos que seria por meio de um homem (Dernhelm) que ela mataria sua identidade feminina, metafórica e literalmente, em termos de discurso teríamos que o *masculino* mataria o *feminino imperfeito*, já que durante todo o livro Éowyn sempre esteve “manchada” em sua descrição, ações e modo de pensar/agir por características que a desviavam do padrão de feminilidade esperado em uma mulher.

Essa “mancha”, esse “pecado” – já que Tolkien era um devotado fiel da Igreja Católica – porém, foi justificado e redimido. Éowyn/Dernhelm tinha uma missão, um propósito “sagrado”: derrotar o Capitão dos Espectros do Anel, o Rei-Bruxo de Angmar. E, de certa forma, a “santidade”, a “pureza” original da mulher não foi abalada por sua desobediência às convenções quanto a papéis de gênero, pois quem foi para a guerra e só revelou ser uma mulher no momento de fazer cumprir a profecia foi um “homem”, Dernhelm.

A passagem do romance que fala desse momento do confronto entre o vilão e a heroína/herói já foi comentado quanto à sua intertextualidade com *Rei Lear* no princípio deste capítulo, mas a reproduziremos aqui para que se tenha um quadro completo da cena e para que cheguemos até um ponto novo ao final com uma visão total da situação.

[...]Upon [the great winged creature] sat a shape, black-mantled, huge and threatening. A crown of steel he bore, but between rim and robe naught was there to see, save only a deadly gleam of eyes: the Lord of the Nazgûl. To the air he had returned, summoning his steed ere the darkness failed, and now he was come again, bringing ruin, turning hope to despair, and victory to death. A great black mace he wielded.

But Thèoden was not utterly forsaken. The knights of his house lay slain about him, or else mastered by the madness of their steeds were borne far away. Yet one stood there still: Dernhelm the young, faithful beyond fear; and he wept, for he had loved his lord as a father. Right through the charge Merry had been borne unharmed behind him, until the Shadow came; and then Windfola had thrown them in his terror, and now ran wild upon the plain. Merry crawled on all fours like a dazed beast, and such a horror was on him that he was blind and sick.

(...)

Then out of the darkness in his mind he thought he had heard Dernhelm speaking; yet now the voice seemed strange, recalling some other voice that he had known.

‘Begone, foul dwimmerlaik, lord of carrion! Leave the dead in peace!’

A cold voice answered: ‘Come not between the Nazgûl and his prey! Or he will not slay thee in thy turn. He will bear thee away to the houses of lamentation, beyond all darkness, where thy flesh shall be devoured, and thy shrivelled mind be left naked to the Lidless Eye.’

A sword rang as it was drawn. ‘Do what you will; but I will hinder it, if I may.’

‘Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!’

Then Merry heard of all sounds in that hour the strangest. It seemed that Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel. ‘But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am, Éomund’s daughter. You stand between me and my lord and kin. Begone, if you be not deathless. For living or dark undead, I will smite you, if you touch him.’

The winged creature screamed at her, but the Ringwraith made no answer, and was silent, as if in sudden doubt. [...] <sup>101</sup> (p.822-823)

A descrição do Capitão dos Nazgûl nos apresenta o ser espectral como “a shape, black-mantled, huge and threatening. A crown of steel he bore, but between rim and robe naught was there to see, save only a deadly gleam of eyes: the Lord of the Nazgûl”. É a figura do terror materializada em uma “forma”, um “vulto, coberto com um manto negro, enorme e ameaçador”. Em inglês, o vocábulo *shape* (“forma”) não possui gênero, mas a tradução optou por “vulto”, caracterizando a figura como masculina. Ao contrário, na versão em português temos “Usava uma coroa de aço” que, por apresentar o sujeito oculto, não especifica o gênero deste, enquanto que no original em inglês Tolkien redigiu essa oração como “A crown of steel he bore”, fazendo uso do pronome pessoal de sujeito *he* (“ele”) e deixando claro que realmente era um ser *masculino*.

A frase continua com “mas entre a coroa e a capa não havia nada para se ver, exceto apenas o brilho de um olhar mortal: o Senhor dos Nazgûl”, ou seja, o Espectro do Anel era um vazio, um nada, mas um nada *masculino*, dotado de um título de poder que ao mesmo tempo o identificava e que era, antes de tudo, também masculino: “the Lord of the Nazgûl”.

Assim, essa personificação do mal, do medo e do terror que a heroína enfrenta é *gendered*, caracterizada como pertencente a um gênero determinado, o masculino.

---

<sup>101</sup> [...] Na criatura estava montado um vulto, coberto com um manto negro, enorme e ameaçador. Usava uma coroa de aço, mas entre a coroa e a capa não havia nada para se ver, exceto apenas o brilho de um olhar mortal: o Senhor dos Nazgûl. Voltara para o ar, chamando sua montaria antes que a escuridão cedesse, e agora vinha de novo, razendo a destruição, transformando esperança em desespero, e vitória e morte. Brandia uma enorme maça negra.

Mas Théoden não estava completamente abandonado. Os cavaleiros de sua casa jaziam mortos ao redor dele, ou então, dominados pela loucura de seus cavalos, tinham sido levados para longe. Mas um ainda permanecia lá: Dernhelm, o jovem, fiel acima de qualquer medo; e chorava, pois amara seu rei como a um pai. Durante todo o ataque Merry cavalgar ileso atrás dele, até a chegada da Sombra; então Windfola, em seu terror, derrubou os dois no chão, e agora corria alucinado pela planície. Merry se arrastava de quatro como um animal que não enxerga, e tamanho terror o dominava que ele se sentia doente e cego.

(...)

Então, na escuridão de sua mente, teve a impressão de ouvir Dernhelm falando: mas agora sua voz parecia estranha, fazendo-o lembrar de alguma outra voz que já ouvira antes.

– Vá embora, criatura asquerosa, senhor das aves carniceiras! Deixe os mortos em paz!

Uma voz fria respondeu: – Não te intrometas entre o nazgûl e sua presa! Ou ele te matará na tua hora. Vai levar-te embora para as casas de lamentação, além de toda escuridão, onde tua carne será devorada, e tua mente murcha será desnudada diante do Olho Sem Pálpebra.

Uma espada tiniu ao ser sacada. – Faça o que quiser, vou impedi-lo, se conseguir.

– Impedir-me? Tu és tolo. Nenhum homem mortal pode me impedir!

Então Merry ouviu o mais estranho de todos os sons daquela hora. Parecia que Dernhelm estava rindo, e sua voz cristalina era como aço. – Mas não sou um homem mortal! Você está olhando para uma mulher. Sou Éowyn, filha de Éomund. Você está se interpondo entre mim e meu senhor, que também é meu parente. Suma daqui, se não for imortal! Pois seja vivo ou morto-vivo obscuro, vou golpear-lo se tocar nele.

A criatura alada gritou contra ela, mas o Espectro do Anel não respondeu e ficou em silêncio, como se tomado por uma dúvida repentina. [...] (p.889-890)

Tradicionalmente, na literatura, temos na maioria das vezes *vilões*, homens (ou pelo menos tendo seu gênero definido como masculino), o que discursivamente por si só já se constitui, levando-se em conta o mito da fragilidade feminina, em uma ameaça para qualquer mulher que ouse se aventurar a enfrentá-los. No entanto, este vilão em particular aterroriza tanto os homens quanto as mulheres – e até mesmo animais –, fato comprovado por sua chegada ao campo de batalha, momentos antes do trecho citado acima, e descrita da seguinte forma:

But lo! suddenly in the midst of the glory of the king his golden shield was dimmed. The new morning was blotted from the sky. Dark fell about him. Horses reared and screamed. Men cast from the saddle lay grovelling on the ground.<sup>102</sup>  
(p.822)

Mesmo, então, frente a todo esse horror, Éowyn o enfrenta, quer dizer, enfrenta não só o Mal, mas o Mal em uma forma *masculina*. A decisão de enfrentá-lo, porém, é baseada na necessidade de defender seu tio, o Rei Théoden, que fora atirado ao chão por seu cavalo ferido e caíra sobre ele ao morrer, como vemos em “Yet one stood there still: Dernhelm the young, faithful beyond fear; and he wept, for he had loved his lord as a father”. Mesmo tendo assumido a identidade de homem, estando vestida como um homem, tendo atuado na batalha que precedera esse momento como um, e, mais importante, sendo lingüisticamente identificada como tal (já que se trata de “Dernhelm” e a referência é feita pelo pronome *he* – “ele”), no momento da luta decisiva a heroína é “reinvestida” de características do mito do feminino, ou seja, a dedicação e o esquecimento de si mesma em função da família, a fidelidade que suplanta até mesmo o medo e o choro, sinal de emotividade.

Com isso, torna-se possível entrever-se aí uma batalha de gêneros, apesar de, como dissemos, ser Dernhelm que nominalmente está ali. Esse embate, no entanto, está muito bem disfarçado – quase tanto quanto Éowyn o está – pois até mesmo o Espectro se deixou enganar e menosprezou Dernhelm dizendo “Hinder me? Thou fool. No living *man* may hinder me!”, demonstrando o *ethos* de alguém em posição definitivamente superior, dotado de total poder e controle e a conseqüente auto-confiança. A *echo question* do Nazgûl, que repete as palavras de ameaça da heroína como se as desdenhasse, e o adjetivo pelo qual ele se refere a ela (*fool* – “tolo”) confirmam essa atitude. O controle interacional, no entanto, revela que o poder

---

<sup>102</sup> Mas eis que, subitamente, em meio à glória do rei, seu escudo dourado embaçou-se. A nova manhã apagou-se no céu. A escuridão caiu sobre ele. Os cavalos empinavam-se rinchando. Homens atirados das selas gemiam no chão. (p.889)

encontrava-se dividido igualmente entre ambos, já que a tomada de turnos não foi monopolizada por nenhum deles.

Isso talvez se deva ao fato de que, como comentamos anteriormente, havia uma profecia de mil anos que dizia que o Rei-Bruxo, Capitão dos Espectros do Anel, não cairia pela mão de um homem. Foi por essa razão que, quando Dernhelm – aparentemente um homem – o desafiou, ele não lhe deu atenção. Porém, quando então Éowyn finalmente se revela, dizendo “But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am, Éomund’s daughter”, o Nazgûl “não responde e fica em silêncio, como se tomado por uma dúvida repentina”. De que dúvida seria essa, se quanto à possibilidade de a profecia se cumprir (já que ela não era um homem) ou se quanto à força e o poder que ela, sendo mulher, realmente possuía (apesar do que a profecia determinava), não somos informados, mas de qualquer forma, a revelação de que Dernhelm era Éowyn abalou a criatura. Ainda em relação a essa profecia, podemos verificar novamente a ocorrência da intertextualidade com uma obra de Shakespeare, desta vez com *Macbeth*<sup>103</sup> e a profecia das três bruxas que, após preverem a ascendência de Macbeth ao trono, anunciam sua queda com as três Aparições/Visões/Fantasmas. É nas palavras da segunda delas que vemos a semelhança – “Be bloody, bold and resolute: laugh to scorn / The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth”<sup>104</sup> (IV, i, p.1061): em ambas as profecias o poder masculino é surpreendentemente negado.

Voltemos ao trecho de *O Senhor dos Anéis*, ao momento em que a princesa se identifica

Then Merry heard of all sounds in that hour the strangest. It seemed that Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel. ‘But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am, Éomund’s daughter. You stand between me and my lord and kin. Begone, if you be not deathless. For living or dark undead, I will smite you, if you touch him.’

Aqui aparece novamente a inversão sujeito-verbo, causada pela partícula negativa *no* posicionada no início da frase, logo após a conjunção adversativa *but* (“mas”) que faz a

---

<sup>103</sup> As citações de *Macbeth* em inglês são retiradas de Shakespeare (1990) e suas traduções, feitas por Francisco Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, de Shakespeare (1978) e, neste trabalho, serão referenciadas pelo Ato, cena e o número da página respectiva em ambos os casos.

<sup>104</sup> “Sê sanguinário, intrépido e resolutivo. Ri do poder do homem, porque ninguém nascido de mulher pode molestar Macbeth.” (IV, i, p.165)

coesão com a frase anterior do Rei-Bruxo, opondo as idéias de que nenhum *homem* poderia derrotá-lo e de que ela *não era homem*.

Na segunda frase, Éowyn se dirige diretamente ao Espectro com *you* (“você”), direcionando suas palavras especificamente a ele, novamente adotando um *ethos* desafiador. Apesar de o sujeito ser “você” e de ter sido utilizada a voz ativa – o que poderia indicar uma ênfase no Nazgûl –, todo o peso da frase se dirige para seu objeto (“you look upon *a woman*”), já que, também quanto à sua transitividade, se trata de um processo de ação dirigida: “Você está olhando *para uma mulher*”. Ela, aqui, declaradamente reafirma seu gênero, ainda que, ao longo de todo o livro, as qualidades que pelos ditames das políticas sexuais e de gênero a qualificariam como tal lhe tivessem sido negadas.

Já na próxima frase, onde o nome da heroína é proclamado por ela própria, a inversão de *I am Éowyn* (que seria a ordem normal) para *Éowyn I am* ocorre para enfatizar quem ela é nominalmente, reafirmando sua identidade não só como mulher, mas como indivíduo. No entanto, o que até aqui vinha sendo uma afirmação de independência feminina dá seu primeiro passo para trás, pois ela completa sua identificação citando o nome de seu pai e colocando-se como filha dele (“Éomund’s daughter), mais uma vez adotando o padrão patriarcal não apenas de discurso, mas o vigente por séculos de a pessoa ser identificada pelo nome do pai.

Por fim, na derrota efetiva do vilão, mais um passo atrás na conquista que havia sido feita pela personagem em termos de relações de gênero: não foi uma mulher, *sozinha*, que o eliminou: foram uma mulher e um hobbit que o fizeram. Merry cortou-lhe o tendão do joelho por trás, fazendo-o cambalear e Éowyn, reunindo suas últimas forças (pois o Espectro havia atingido seu escudo com a maçã e lhe quebrara o braço), enfiou sua espada no espaço entre a coroa e o manto do Nazgûl, fazendo-o desaparecer num gemido chiado.

Esse fato é bastante importante e revelador, pois apesar de Tolkien ter possivelmente baseado na Bíblia a derrota do Servidor do Mal por uma mulher<sup>105</sup>, já que era um católico fervoroso, as pressões da cultura de uma sociedade dominada pelos homens não permitiram que uma mulher atingisse tamanha glória e importância, e assim ela “teve” de ser “auxiliada” por um hobbit que, em última instância, não deixava de ser um homem em tamanho reduzido (ver a descrição de um hobbit em 2.2). Com isso, o mito do papel da mulher como sendo restrito ao lar conseguiu escapar ileso da batalha dos Campos do Pelennor e a glória que Éowyn buscava não pode ser só dela: teve de ser dividida.

---

<sup>105</sup> No capítulo 12 do Apocalipse há o enfrentamento de “uma mulher revestida de sol” e do “grande Dragão, a primitiva Serpente”, com a vitória da figura feminina.

Nossa heroína, apesar de sua tentativa de romper com os padrões determinados pelo poder hegemônico da sociedade em que vivia e de abrir um importante precedente em termos de variação do papel da mulher na literatura do gênero fantasia, ao final cedeu às pressões aparentemente de seu coração, apaixonando-se por Faramir, seu companheiro de restabelecimento nas Casas de Cura de Gondor, e aceitando seu pedido de casamento, abandonando com isso a vida guerreira. Dizemos “aparentemente” porque alguns pontos chamaram nossa atenção quanto a essa “desistência”.

Não iremos discutir aqui como se deu o surgimento do amor e do relacionamento dos dois – já comentado no início deste capítulo – mas sim os sinais lingüísticos que Tolkien – conscientemente ou não – deixou no texto mostrando que Éowyn submeteu-se de forma praticamente consciente aos mitos, seja do papel da mulher, seja da heroína dos romances de ficção/fantasia. Como já salientamos anteriormente, é difícil crer que um autor que escolhia “a dedo” as palavras que utilizava tenha cometido certos “deslizes”, que mostraremos a seguir.

Vejamos, então, a passagem que narra o momento que Éowyn aceita o pedido de casamento de Faramir:

Then the heart of Éowyn changed, or else at last she understood it. And suddenly her winter passed, and the sun shone on her.

‘I stand in Minas Anor, the Tower of the Sun,’ she said; ‘and behold! the Shadow has departed! I will be a shieldmaiden no longer, nor vie with the great Riders, nor take joy only in the songs of slaying. I will be a healer, and love all the things that grow and are not barren.’ And again she looked at Faramir. ‘No longer do I desire to be a queen,’ she said.

Then Faramir laughed merrily. ‘That is well,’ he said; ‘for I am not a king. Yet I will wed with the White Lady of Rohan, if it be her will. And if she will, then let us cross the River and in happier days let us dwell in fair Ithilien and there make a garden. All things will grow with joy there if the White Lady comes.’

‘Then must I leave my own people, man of Gondor?’ she said. ‘And would you have your pride folk say to you: “There goes a lord who tamed a wild shieldmaiden of the North! Was there no woman of the race of Númenor to choose?”’

‘I would,’ said Faramir. And he took her in his arms and kissed her under the sunlit sky, and he cared not that they stood high upon the walls in the sight of many. And many indeed saw them and the light that shone about them as they came down from the walls and went hand in hand to the Houses of Healing.

And to the Warden of the Houses Faramir said: ‘Here is the Lady Éowyn of Rohan, and now she is healed.’<sup>106</sup> (p.943-944)

<sup>106</sup> Naquele momento o coração de Éowyn mudou, ou então finalmente ela percebeu a mudança. E de repente seu inverno passou e o sol brilhou para ela.

– Estou em Minas Anor, a Torre do Sol – disse ela –; e eis que a Sombra partiu! Não serei mais uma escudeira, nem competirei com os grandes Cavaleiros, e deixarei de me regozijar apenas com canções de matança. Serei uma curadora, e amarei todas as coisas que crescem e não são estéreis. – Outra vez olhou para Faramir. – Não desejo mais ser uma rainha – disse ela.

Então Faramir sorriu com alegria. – Assim está bem – disse ele –; pois eu não sou um rei. E mesmo assim me casarei com a Senhora Branca de Rohan, se ela assim o desejar. E, se ela quiser, então atravessaremos o Rio e em dias mais felizes iremos morar na bela Ithilien, e lá faremos um jardim. Todas as coisas crescerão ali com alegria, se a Senhora Branca vier.

Vários são os exemplos de que Éowyn, após ter ido para a guerra, abandona sua postura de inconformidade com e de questionamento do estado das relações de gênero de sua época. Um deles é a mudança “física” da personagem no momento em que percebe que está apaixonada, passando a enquadrar-se tanto no mito da “Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa” como no da feminilidade visual, como já observado e analisado no início desta seção (ver o final de 3.2).

Outro exemplo é o destino que escolhe, a glória do casamento que tradicionalmente ocorre no final dos contos de fada e que atende perfeitamente as exigências do mito do papel da mulher como esposa. Éowyn, inclusive, vai além, adequando-se até ao de dona-de-casa, pois como “sugere” Faramir com “let us dwell in fair Ithilien and there make a garden”, ela passa a cuidar dos jardins de Ithilien após casar-se.

A questão, então, não é *se* mas *como* ela aceitou aliar-se a esses mitos, logo ela que desde o princípio pareceu questioná-los e desafiá-los. Se olharmos para as frases que compõem o “aceito” da princesa ao pedido de Faramir, percebemos que ele se dá quase que totalmente através da *negação*. Observemos: “I will be a shieldmaiden *no longer*, *nor* vie with the great Riders, *nor* take joy only in the songs of slaying. [...] [I will] love all the things that grow and are *not* barren” ; “*No longer* do I desire to be a queen”. Ela *não* será mais uma escudeira e *não* competirá com os grandes Cavaleiros, e *não* irá se regozijar apenas com canções de matança. Ela amará todas as coisas que crescem e *não* são estéreis. Ela *não* deseja mais ser uma rainha.

Realmente chama a atenção a maneira como a negação é reiterada diversas vezes, com o uso de *no longer* (inclusive provocando o uso da estrutura de pergunta por estar posicionado no início da frase em “No longer do I desire to be a queen”) e *nor* por duas vezes. O uso de diversas declarativas na voz ativa, todas tendo como sujeito o pronome pessoal *I* (“Eu”) faz com que o trecho se revista de uma qualidade de certeza, de inquestionabilidade, pois a princesa indica total adesão ao que diz e assume a responsabilidade por suas palavras.

A força destes enunciados, não apenas de declaração, mas de um compromisso, quase uma promessa – tanto é assim que temos *will*, que, segundo Swan (1995), além de indicar futuro também é utilizado em promessas –, reveste esse fato de uma significação ainda maior.

– Então devo deixar o meu próprio povo, homem de Gondor? – disse ela. – E você gostaria que seu povo orgulhoso dissesse a seu respeito: “Lá vai um senhor que domou uma intrépida escudeira do norte! Não havia uma mulher da raça de Númenor para ele escolher?”

– Gostaria – disse Faramir. E tomando-a nos braços beijou-a sob o céu ensolarado, sem se preocupar se estavam sobre a muralha, num ponto alto, à vista de muitas pessoas. E realmente muitos viram os dois e a luz que brilhava ao redor deles quando desceram das muralhas e foram de mãos dadas até as Casas de Cura.

E ao Diretor das Casas de Cura Faramir disse: – Aqui está a Senhora Éowyn de Rohan, e agora ela está curada.

No ato (inclusive no “ato de fala”) de aceitar o pedido de Faramir ela aceita o mito do papel da mulher, com todas as implicações que o acompanham.

Discursivamente o que vemos é que ela nega todas as coisas que compunham sua identidade até então para aceitar seu novo destino e papel. Ela renuncia a todas as coisas por que lutara e ansiara – sendo a renúncia e a negação de si mesma, como já vimos, componentes da feminilidade de uma mulher e esposa. Ao dizer que “*não* será mais uma escudeira e *não* competirá com os grandes Cavaleiros” ela abre mão da ação e da vida no mundo exterior, retirando-se para a passividade de uma vida que antes chamava de “gaiola”. Seu prazer não mais será regozijar-se com canções de matança, mas curar e amar as coisas que crescem – como convém a uma mulher, segundo o mito da feminilidade de temperamento. Vale lembrar aqui a descrição de Wahlgren (1938, ch.4, *apud* NORRMAN, 2000, p.381) do(a) “rei-donzela” – personagem das sagas nórdicas – que nos diz que, por mais belas e corajosas que tanto uma guerreira ou um(a) “rei-donzela” sejam, elas lutam como homens durante algum tempo, mas quando o herói aparece e lhes rouba o coração, elas abandonam os campos de batalha.

Éowyn diz também que não deseja mais ser uma rainha, abrindo mão do poder que porventura pudesse vir a ter – sua vida estará inexoravelmente na dependência das decisões daquele(s) que o detêm, não por acaso *homens*, em uma submissão total. Aliás, isso é confirmado com as perguntas da princesa (“Então devo deixar o meu próprio povo, homem de Gondor? E você gostaria que seu povo orgulhoso dissesse a seu respeito: “Lá vai um senhor que domou uma intrépida escudeira do norte!”) e a resposta de Faramir, “Gostaria”. Ela foi “domada”, quer dizer, subjugada, e deve, ainda, renunciar a seu próprio povo. Fredrick e McBride (2001, p.113) comentam, inclusive, a respeito da cura e “doma” de Éowyn, que foi “uma vitória não só para Faramir, mas para sua civilização” (e para a de Tolkien também, acreditamos): “um impulso indisciplinado de transcender papéis de gênero determinados fora frustrado com sucesso”. Retomando a questão da intertextualidade, ao lermos “domou” é impossível não lembrar mais uma vez de Shakespeare, desta vez com *The Taming of The Shrew*<sup>107</sup> (e de todas as implicações resultantes de uma remissão como essa – já comentadas em 3.2). Em ambas as obras o tema dos papéis sociais e as expectativas de como os

---

<sup>107</sup> Em português, *A Megera Domada*. As “shrews” ou “scolds” eram mulheres casadas, fofoqueiras, que resistiam à ou minavam a autoridade de seus maridos. Na época em que Shakespeare escreveu essa peça, o tema de casamentos era bastante relevante, já que a maioria dos casamentos era arranjada e muitos deles, por conseguinte, eram infelizes, com algumas mulheres manifestando publicamente sua inconformidade. Assim, a resolução de disputas entre marido e mulher era um assunto de importância e vários escritos, panfletos e sermões tratavam dela, dedicando atenção especial à doma e/ou punição das “megeras”. “A Megera Domada” foi transformada, inclusive, em uma novela da Rede Globo, “O Cravo e a Rosa”.

indivíduos – especialmente as mulheres – devem se comportar dentro deles e, mais evidente ainda, o da “domesticação” da mulher “rebelde”, principalmente pelo casamento ou dentro dele, estão presentes.

Voltando, então, às palavras de Éowyn, se prestarmos atenção na verdade ela nunca disse “sim” para sua nova vida. Ela apenas disse “não” para o que sempre sonhara e desejara e que era, em última instância, sua essência e personalidade. Em resumo, ela aceitou ser a esposa de Faramir negando Éowyn.

A frase de Faramir que encerra a passagem é também emblemática, e apresenta mais uma das ambigüidades de interpretação que pontuam o discurso referente a e atribuído a Éowyn. Quando ele informa ao Diretor das Casas de Cura “and now she is *healed*”, o(a) leitor(a) se vê diante de três possíveis caminhos. Um deles nos diz que “agora ela está curada” porque todos os ferimentos que recebera durante a luta com o Capitão dos Espectros já estavam efetivamente curados, mas em uma obra tão rica de significações como é *O Senhor dos Anéis* tal interpretação é demasiado simplista e superficial.

Outra possível leitura, mas que ainda se revela um tanto ingênua, é aquela que diz que Éowyn, *agora* que admitia estar apaixonada por Faramir estava *curada* de sua paixão por Aragorn. Essa, como dissemos, é uma interpretação que como a anterior não vai além da superfície semântica e discursiva do texto, mas, por isso mesmo, acreditamos que seja também a mais freqüente e disseminada, já que não exige qualquer esforço de uma leitura resistente.

Já a terceira interpretação que se apresenta demanda mais esforço em se procurar ler nas entrelinhas o discurso de um poder hegemônico que volta e meia mostra sua face e suas facetas por trás de determinadas palavras e construções frasais, escolhidas, como sempre dissemos, provavelmente não por acaso pelo autor. Segundo essa outra leitura, *agora* Éowyn estaria curada porque agora, finalmente, aceitara o papel que toda mulher deveria celebrar em toda sua glória e nele encontrar a suprema felicidade e realização: o de dona-de-casa, esposa e mãe, interpretação compartilhada por Fredrick e McBride (2001, p.49). Além disso, ela estava *curada* porque antes estava enferma ou doente no sentido de *insana* ou *desequilibrada* em querer ser uma guerreira, em querer lutar e encontrar a desejada glória em outro lugar que não a casa e em meio a outros homens e pessoas que não seu marido e família, a quem deveria dedicar-se de corpo e alma – literalmente.

Como dissemos ao abordarmos a *coerência* (ver 1.4), todas essas leituras são possíveis e coerentes, dependendo da ordem de discurso à qual quem lê o texto esteja filiado, uma mais resistente ao poder hegemônico estabelecido, outras menos, mas o que importa, ao final, é que

*é possível* enxergar outros caminhos e que um deles pode levar a um despertar para uma mudança social, apesar de até mesmo nossa personagem não ter, ao final, optado por ela e decidido pelo “casamento com um príncipe”.

Já discutimos em 3.2 a questão do “final feliz” dado a Éowyn e as possíveis razões para Tolkien tê-lo escolhido, mas sem dúvida ele se torna anticlimático para aqueles – ou mais provavelmente para *aquelas* – que gostariam de ver Éowyn, a “amiga dos cavalos”, tomar as rédeas de sua própria vida e vivê-la de acordo com seus padrões, e não os ditados pela sociedade ou pelo que quase poderíamos chamar de equivalente ao Senhor dos Espectros do Anel, o poder hegemônico, que assombra e aterroriza com seus mitos relativos ao feminino muitas mulheres através dos tempos.

Tolkien pode ter sido um lingüista e um exímio artista na escultura de seu texto, pode ter escolhido com o cuidado de um pai-autor as palavras e estruturas que iriam compor sua personagem e o discurso em torno dela, mas ainda assim ele acabou enganado e traído por elas. Na materialidade lingüística de *O Senhor dos Anéis*, ainda que não fosse sua intenção, vimos concretizar-se o entrelaçamento dos milhares de fios dialógicos de que fala Bakhtin (1993, p.86), vimos surgir – às vezes timidamente, às vezes de forma mais incisiva – muitas vozes, representando diversas posições quanto às questões de gênero e uma delas, com certeza, era a de Tolkien, falando de suas crenças e valores, assim como os de sua época, bem como os mitos – no sentido “barthiano” – que o cercavam.

Ao longo do caminho percorrido com essa análise quisemos desvendar as faces e facetas que tais crenças, valores e mitos podiam apresentar e cremos, ao final da jornada, termos chegado, qual Frodo com seu Anel, ao topo do monte que buscávamos atingir, cumprindo com uma missão cujos resultados desejamos, finalmente, apresentar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propusemos a realizar este estudo tínhamos como objetivo principal verificar quais os mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher que se faziam presentes no discurso referente à e atribuído à personagem Éowyn dentro da trilogia *O Senhor dos Anéis*, determinando se, sob a aparência de uma ruptura, questões de poder hegemônico nas relações de gênero na verdade se perpetuavam. Para tal, decidimos verificar qual a imagem da mulher e os respectivos mitos apresentados através da descrição da personagem Éowyn e do discurso relativo a ela, observar qual o papel da mulher e os mitos relativos a ela apresentados nesses discursos, assim como verificar se o discurso atribuído à e referente à personagem realmente configurava-se como um rompimento em relação às questões de poder hegemônico nas relações de gênero. Com base nessas observações que estabelecemos como nossos objetivos específicos nossa análise textual foi, então, dividida em três partes, apresentadas após as reflexões sobre as práticas discursivas e sociais.

Quanto às práticas discursivas, vimos que *O Senhor dos Anéis* foi produzido com a intenção de se tornar uma mitologia para a Inglaterra, assumindo com isso características de épico. Em razão de sua temática e da época onde se ambienta ele também apresenta semelhanças com os romances de cavalaria medieval e em termos de gênero literário a obra se insere no romance de ficção ou, mais especificamente, fantasia. Em relação à intertextualidade, ela se dá com a presença de pontos em comum com *Rei Lear*, notadamente elementos lexicais e gramaticais, principalmente na cena em que Éowyn derrota o Rei-Bruxo de Angmar, Capitão dos Espectros do Anel. Ela aparece também na cadeia intertextual de *O Senhor dos Anéis*, com referências à obra em tiras de quadrinhos.

Observou-se também, ainda em relação à produção mas também ligado ao consumo e distribuição da obra, que ainda que Tolkien não tenha se preocupado especificamente com as mulheres, as leitoras não foram esquecidas, já que a ida de Éowyn para a guerra, sua coragem e determinação em um mundo eminentemente masculino como é o da trama do livro inegavelmente chamam a atenção do público feminino. Apesar disso, ao avaliar-se o final dado à heroína e dependendo da leitura que se faça – leituras que são coerentes porém mais ou menos resistentes em função da ordem de discurso à qual se esteja filiado – esse mesmo público feminino ficará bastante ou nada satisfeito, enquanto que o masculino terá simplesmente a confirmação daquilo que, em última instância, para eles, já era o “esperado”.

Já em termos de interdiscursividade, temos com o discurso atribuído a Éowyn uma relativa inovação, pois a partir do momento em que ela se recusa a assumir o papel que é

esperado dela como mulher e se coloca no mesmo nível que os homens, capaz de assumir o mesmo papel que eles na guerra, ele não se insere na ordem de discurso nem do gênero literário da obra, nem da época em que ela se passa ou da em que foi escrita. No entanto, essa rebeldia que em outros textos é “punida” com a solidão ou fim trágico – final inclusive alertado por Tolkien – no caso de Éowyn, já que ela retorna aos padrões determinados, é “perdoada” e o destino que lhe é reservado é o de uma vida “feliz” ao lado do marido. Isso demonstra que o discurso do gênero literário escolhido (romance medieval e fantasia) encontra eco no discurso circulante na época de sua produção e faz com que se perceba que a inovação se ateve apenas ao reconhecimento e registro da inquietação feminina posteriormente relatada por Friedan (1975), mas que não foi efetiva pelo final escolhido e dado a Éowyn pelo autor, o qual se enquadra, por sua vez, no mito da heroína.

Tratando especificamente da prática social, na matriz social do discurso relativo a Éowyn temos evidentemente a influência das relações e estruturas sociais hegemônicas vigentes nas décadas de 30 a 50, com a variação do poder conferido à mulher conforme a necessidade e a alternância de papéis, já que a personagem varia de princesa (ou dona-de-casa) presa na gaiola do lar (como na década de 30), a guerreira (ou “batalhadora” na indústria na década de 40 ou mesmo as mulheres da WAAF – Women’s Auxiliary Air Force), terminando como esposa de um príncipe e cuidando de jardins (como as “rainhas do lar” nos anos 50).

Passando à análise textual e às três partes em que esta foi dividida, na primeira delas, relativa aos mitos relativos à imagem da mulher, verificamos que certos itens lexicais – palavras como “fria”, “dura”, “austera” – insistiam em fazer com que a personagem fosse destituída de certas características ditas “femininas” e imbuída de outras “masculinas” ao mesmo tempo em que certos elementos ligados ao mito da feminilidade visual eram mantidos, como com os adjetivos “linda” e “bela”. O próprio epíteto da personagem deixava entrever essa dualidade, pois “Senhora Branca de Rohan” reitera ao mesmo tempo em que nega e se opõe ao mito da feminilidade, na medida em que, ao ser branca, ela é delicada e elegante, se encaixando nele (pois a mulher “feminina” assim o é) e também, pela associação da cor ao inverno, é fria (devido à infelicidade que sentia por não se conformar com o destino que lhe fora reservado), se afastando dele. Seja de que forma for, o mito da feminilidade visual está inegavelmente presente.

Já o mito da feminilidade de temperamento se manifesta através do uso de adjetivos como “fria” e “dura”, evidenciando uma “não-feminilidade” que se justifica pelo fato de Éowyn ter desejos “masculinos” como o de ir para a guerra lutar ao invés de apresentar, como

disse Millet (1978), características que o grupo dominante acha conveniente em seus “subordinados” – neste caso, as mulheres: passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência. Como já dissemos anteriormente durante as reflexões feitas em nossa análise, acreditamos que Tolkien refletiu na “Senhora Branca de Rohan” mais este item da mitologia – na concepção de Barthes (1980) – em circulação na época e em alguns casos até hoje.

Além dos adjetivos escolhidos pelo autor para descrever a personagem, outros pontos chamaram igualmente nossa atenção, tais como a inversão da ordem sujeito-verbo característica da língua inglesa devido ao uso de uma expressão adverbial de lugar ou direção no início da oração, causando um efeito de ênfase mais na ação (representada pelo verbo) do que no agente que a realiza (neste caso, Éowyn). Apesar de acreditarmos ser esse um componente apenas de *estilo de escrita* da obra, copiado de textos antigos, fica caracterizada – ainda que subliminarmente – uma diminuição da importância da personagem e, por consequência, da mulher. Além disso, a transitividade dos verbos associados à personagem varia entre ações dirigidas e não-dirigidas da parte dela, mas quando se trata do primeiro caso quase sempre a ação se dirige a um objetivo que não a própria heroína, o que em termos de discurso relativo a gênero pode ser visto como a submissão feminina às necessidades de outros, principalmente necessidades masculinas, caracterizando, mais uma vez, a presença do mito da feminilidade de temperamento.

Ressaltamos ainda o uso de símiles e metáforas por parte do autor ao descrever a personagem, as quais contribuem para o lirismo do texto mas nas quais também se percebe, na opção por determinadas imagens, a presença de mitos ligados à feminilidade. Da mesma forma, o *ethos* das personagens – que, por incrível que possa parecer, são todas *homens* – que se dirigem a Éowyn demonstra ora uma condescendência para com a mulher, ora uma certeza naturalizada no que pregam diversos mitos quanto a ela, característica da detenção do poder hegemônico.

Em relação ao segundo ponto abordado, relativo ao poder da mulher representado pelo poder de Éowyn, vimos que ainda que seja “concedida” à mulher a chance de ocupar um posto – como o foi, no caso dela e do posto de regente de Rohan enquanto o rei estava fora –, o cargo ainda assim mantém-se, através do discurso, marcadamente sob a posse do homem, já que ela deveria “fazer o papel de senhor”, preservando nominalmente a dominação masculina no que se refere ao poder e às relações de gênero e reafirmando o mito do poder da mulher como restrito ao ambiente doméstico. A própria idéia de o poder ser concedido a uma mulher é tão estranha às mentes das personagens masculinas – e por que não dizer à do autor – que o próprio tio da heroína “esquece” de sua existência e diz que não há ninguém da casa real para

ocupar o trono já que ele e o sobrinho, irmão de Éowyn, vão para a guerra: quem sugere o nome dela é o Sentinela do rei. Percebe-se aqui um eco da prática social dos anos 30 a 50 quando o homem sempre vinha em primeiro lugar, e em especial no período da Segunda Guerra quando, mesmo distante, ele tinha seu lugar reservado em seu antigo emprego quando retornasse, além do discurso dos Inklings no qual as mulheres eram como fantasmas, presenças invisíveis em seu mundo masculino.

As escolhas lexicais quanto a este ponto chamam a atenção. Por exemplo, a Éowyn não é dado o poder de *rule* (“governar”), mas apenas de *lead* (“liderar”) o povo rumo ao abrigo seguro. Ao mesmo tempo, ainda que lhe tenha sido conferido esse (pouco) poder e mesmo estando dotada da capacidade de decidir sobre os destinos de seu povo, quando Éowyn quer ir para a guerra o mero poder de decidir sobre sua própria vida lhe é negado: ela necessita da permissão do tio ou do irmão, confirmando o mito – aqui feito realidade – da dominação masculina, negando o poder à mulher. Este mito sequer necessita ser comentado: é sem dúvida um dos mais resistentes através dos tempos.

Com isso, vemos no discurso referente a Éowyn em *O Senhor dos Anéis*, mais especificamente no que se refere à sua matriz social, uma relação de poder hegemônico que se mantém, com a mulher sendo apresentada e retratada como incapaz de assumir o poder a não ser sob a forma de homem – mesmo que simbólica ou nominalmente – enquadrando-se assim no modelo proposto e perpetuado por gerações de partidários de uma mentalidade androcêntrica e identificando-se com a ordem de discurso de base patriarcal que permanece presente até os dias de hoje.

Por fim, quanto ao terceiro ponto abordado, o papel da mulher, começamos por observar em detalhe a questão da dupla identidade assumida por Éowyn, ou melhor, o abandono de sua identidade feminina como Éowyn e a adoção de outra, masculina, como Dernhelm. É importante lembrar aqui que, como já foi dito, as políticas sexuais vigentes tanto na época em que se passa a obra quanto na que ela foi produzida não permitiam a construção do gênero a partir do ponto de vista performativo, considerando apenas um sistema dicotômico homem/mulher ou a oposição masculino/feminino. Por isso, Éowyn se vê forçada a abandonar os trajes brancos, deixa de ser a Senhora Branca de Rohan, coloca a armadura e toma para si o nome de Dernhelm, transformando-se em *homem*. Dentro de uma concepção mais moderna – ou, como denomina Cameron (2005, p.486), “pós-moderna” – ela apenas realizou, dentro de sua construção como indivíduo, uma ação tradicionalmente associada ao gênero masculino (aliás, “mitologicamente” associada ao masculino, pois mulheres-guerreiras são um fato histórico), não afetando em absoluto sua identidade. Porém, como já dissemos, é

importante considerar o contexto em que a obra foi produzida para termos a visão do autor, e este prega a oposição, não a coexistência de gêneros.

Assim, se como nos diz Bourdieu (1999, p.41, 72, 112), nas relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os gêneros (ou seja, no que se refere aos papéis determinados em função do gênero), cabe à mulher o privado e o escondido, e aos homens o relacionado ao público, aos atos breves, perigosos e espetaculares, Tolkien confirma tal fato, já que *Dernhelm* pôde ir para a guerra, mas não Éowyn.

A descrição de *Dernhelm* e de seu olhar, como de “alguém sem esperança, que vai em busca da morte” demonstra a presença de dois discursos, um “machista” que diz que é um *homem* que tem direito de ir para a guerra e outro “feminista”, que denuncia a situação da mulher como sem esperança, preferindo morrer a conformar-se a um papel no qual não se enquadra. Contudo, o fato de que mesmo para rebelar-se ela teve de se submeter (já que para isso foi obrigada a “tornar-se homem”), mostra que, em última instância, mesmo reconhecendo a existência daquilo que Friedan (1975, p.7) chamou de “mística feminina” e a insatisfação relativa a ela, Tolkien alia-se ao discurso que prega a superioridade masculina. Com isso, mais uma vez vemos que, conforme nossa hipótese de trabalho, apesar de aparentemente configurar-se como uma ruptura quanto às questões de poder hegemônico nas relações de gênero, o discurso referente a e atribuído a Éowyn na verdade perpetua mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher.

Voltando nosso olhar para Éowyn como a identidade “feminina” da princesa, temos em diversos trechos a reiteração do mito do papel da mulher com sendo o de servir, amparar, cuidar, sempre dentro dos limites do lar, situação contra a qual a heroína exatamente se rebelou. Nesse âmbito, lingüisticamente percebemos que a princesa passa a ter “voz” – dá ordens – e suas ações passam a ter mais assertividade. Apesar disso, quando ela fala de suas realizações, surge a voz passiva, e então o agente – ela mesma – é diminuído, reafirmando o mito da submissão feminina.

Mesmo ao lhe ser negado o direito de ir para guerra, quando surge o momento crucial de Éowyn, ainda que ela “exclame” (ou “grite”) – em outra escolha lexical significativa de Tolkien – são perguntas negativas que aparecem, ou seja, sempre buscando confirmação, parecendo sempre necessitar da legitimação de suas idéias. A exceção ocorre quando ela declara o que “pode” fazer por ser da Casa de Éorl, mas então entra em cena a ambigüidade de “poder”: ter condições, saber como, ou ter permissão. Mais uma vez os mitos se esgueiram por trás das palavras, e vemos que se esgueiram mais ainda quando percebemos que ao dizer o que pode fazer – ações tradicionalmente associadas ao masculino –, ao expor mais uma vez

esses mitos de papéis determinados em função do gênero, o autor de *O Senhor dos Anéis* os coloca em circulação e faz com que sigam sendo perpetuados, ainda que a princípio estejam sendo questionados por meio do discurso atribuído à personagem.

Por fim, relacionado ao aspecto literário mas não menos ligado ao mito do papel da mulher como sendo o de dona-de-casa/esposa/mãe, temos o destino dado Éowyn, que a faz enquadrar-se no mito da “Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa” (RUSS, 1973a, p.9). A aceitação desse papel, porém, chama a atenção lingüisticamente pela forma como se dá: por meio da negação. Ela nega todas as coisas que compunham sua identidade até então para aceitar seu novo destino e papel e renuncia a todas as coisas por que lutara e ansiara – sendo a renúncia e a negação de si mesma, como já vimos, componentes do mito do papel de uma mulher e esposa.

De forma geral, então, podemos dizer que os mitos relativos à mulher (sua imagem, poder e papel) puderam ser encontrados tanto nos discursos atribuídos às mais diversas personagens, tanto masculinas quanto femininas<sup>108</sup>, inclusive a própria Éowyn. Essa presença não é um acaso fortuito, ela encontra explicação, justificativa e confirmação nos postulados de Bakhtin que, como já vimos, nos dizem que sempre haverá um excedente de humanidade não-realizado que pode se realizar não na personagem, mas no ponto de vista do autor que será expresso em seu discurso (BAKHTIN, 1993, p.425). Além disso, também temos que “[...] o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas” (BAKHTIN, 1993, p.135) e que autor e personagem são duas consciências que não coincidem exatamente, mas que interagem, de sua aproximação ou seu afastamento, da relação irregular entre uma consciência e outra é que ambos vivem, sendo assim inevitável que transpareçam no herói ecos dos valores do autor (BAKHTIN, 1992, p.210).

Portanto, se o autor é, como diz Bakhtin (1992, p.32) “a consciência de uma consciência”, uma consciência que engloba e dá acabamento à consciência e ao mundo do herói – neste caso, da *heroína* – ele sabe das pressões exercidas pelo poder hegemônico nas relações de gênero em ambos os mundos – real e imaginário – e as reflete no discurso presente na obra. Para Bakhtin, o outro, o herói, da mesma forma que o autor, é também um sujeito, está vivo, e respira; falar *dele* é, necessariamente, dar a voz a ele. Mas, nessa voz, indubitavelmente, a voz do autor se faz presente. Tanto é assim que a própria Éowyn inicia sua participação em *O Senhor dos Anéis* em silêncio – o silêncio imposto a tantas mulheres e

---

<sup>108</sup> As outras personagens femininas presentes no romenace são a Princesa Arwen e a Rainha Galadriel, ambas elfas. Éowyn é a única humana.

outras vezes adotado como “tática de sobrevivência” por elas –, porém à medida que a personagem adquire “voz” percebemos nas suas palavras (e mesmo em certas ações, como a de abandonar a vida guerreira para casar-se) que essa voz não é sua (ou pelo menos não *exclusivamente* sua) e sim do autor e também da sociedade onde ele vivia.

Valendo-nos ainda e mais uma vez das teorias de Bakhtin, podemos dizer que Tolkien, através da língua, utilizou discursos já povoados pelas intenções sociais de outros, obrigando esses discursos a servir às suas novas intenções. Estas, por sua vez, se refrataram e o fizeram sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico da sociedade de toda uma época, e a orientação do discurso passou a circular por entre enunciações e linguagens que podem até mesmo ter sido alheias ao autor. Com isso, além do autor em si como uma voz, o temos como o porta-voz de uma multitude de vozes (BAKHTIN, 1993, p.88), sejam elas as do discurso hegemônico (o qual vemos que prevalece ao longo da obra), sejam elas a do discurso da inquietação feminina (também presente, ainda que ao final este seja abandonado).

Dentro do discurso sobre a mulher e considerando a definição de que gênero é algo que se “faz” ou “realiza”, Tolkien a princípio parece dar mostras de possuir essa concepção, já que Éowyn apresenta um modo de agir que se adapta à situação na qual se encontra, construindo-se continuamente como indivíduo. No entanto, um olhar mais aprofundado revela que, na verdade, mesmo essas diferentes posições e ações se apresentam como as tradicionais dicotomias masculino/feminino e homem/mulher. E mais do que isso: não são apenas diferenças binárias, mas diferenças baseadas em estereótipos e mitos de gênero que Tolkien faz surgir na descrição da personagem e na narrativa dos eventos que a envolvem.

Assim, para finalizarmos, mesmo que o autor tenha dado voz às mulheres através de Éowyn, seus valores e não os da personagem venceram ao final: a heroína vai para a guerra – disfarçada de homem – e tem um papel fundamental e decisivo na derrota das forças do mal, mas acaba por casar-se com outro príncipe, Faramir, assumindo assim o papel que se esperava da mulher. Venceu a imagem idealizada criada por Tolkien, venceu o mundo masculino onde ele vivia, venceu uma reação de valores que transcendeu a personagem e que foi, em última instância, do autor.

Tolkien, pelo que se percebe não só em *O Senhor dos Anéis*, mas também em uma das cartas que escreveu a seu filho Michael, via surgir à sua frente o tema da mudança do papel da mulher em todas as áreas, desde a família até o trabalho, e questionava-se sobre isso. Ainda assim, ao final, sua conclusão foi a mesma que deu a Éowyn: as mulheres sempre iriam ansiar pelo amor e pelo casamento (CARPENTER, 1982). Os mitos, disfarçados, atravessaram o

campo da batalha de Pelennor Fields e sobreviveram, caminhando e vivendo entre nós até os dias de hoje.

Acreditamos que Éowyn representa o *potencial* de rebelião contra o sistema de valores masculinos que caracteriza tanto o mundo e a época em que Tolkien viveu quanto o que ele criou, e, cientes de que este trabalho não esgota as possibilidades de interpretação para o discurso que foi analisado, esperamos que ele possibilite uma leitura crítica de *O Senhor dos Anéis* no que se refere à desmistificação do feminino e das relações de poder entre os sexos e possa, pelo menos potencialmente, levar a uma mudança social que é, afinal, o fim maior dos estudos do discurso.

## REFERÊNCIAS

- A BAD DREAM. *Magazine Americana*. [S.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<http://www.americanpopularculture.com/archive/bestsellers/plath.htm>> Acesso em: 05 ago. 2006.
- ALEXANDER, Louis G. *Longman English Grammar*. Essex: Longman Group UK Limited, 1994.
- ALVES, Fabricio. Cores e seus significados psicológicos. *Revista Grito*. [S.l.: s.n.], 03 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.grito.com.br/artigos/fabricio002.asp>> Acesso em 07 nov. 2006.
- APOCALIPSE. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1988. cap.12, p.1566-1567.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira (a partir do francês).
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Editora UNESP, 1993. Trad. Aurora Fornoni e outros (a partir do russo).
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Trad. Paulo Bezerra (a partir do russo).
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza (a partir do inglês).
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. Trad. Maria Helena Kühner (a partir do francês).
- BROWN, Penelope.; LEVINSON, Stephen. *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990.
- DE BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo. v.1 – Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980a. Trad. Sérgio Milliet (a partir do francês).
- \_\_\_\_\_. *O Segundo Sexo. v.2 – A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980b. Trad. Sérgio Milliet (a partir do francês).
- CAMERON, Deborah. Language, Gender and Sexuality. *Journal of Applied Linguistics*, v. 26, n.4, p. 482-502, Oxford: Oxford University Press, Dec. 2005.
- CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien, a Biography*. London: Allen & Unwin, 1977.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Allen & Unwin, 1982.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Trad. Waldéa Barcellos (a partir do inglês).

FACE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.870.

FACETA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.870.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: UNB, 2001. Coord. Trad. Izabel Magalhães (a partir do inglês).

FREDRICK, Candice; McBRIDE, Sam. *Women among the Inklings: Gender, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, and Charles Williams*. Westport: Greenwood Press, 2001.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1975.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. London: Yale University Press, 1980.

GONÇALVES, Luana; RIOS, Rosana. Mulheres entre os povos livres. In: RIOS, Rosana. (Org.) *Senhoras dos Anéis: Mulheres na Obra de J.R.R. Tolkien*. São Paulo: Devir, 2005. cap.2, p.33-60.

HARAWAY, Donna J. 'Gender' for a Marxist Dictionary: the Sexual Politics of a Word. In: \_\_\_\_\_. *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991. cap.7, p. 127-148.

HERÓI. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1037.

LONGMAN GROUP UK LIMITED, *Longman Language Activator: The World's First Production Dictionary*. Harlow: Longman, (1994).

LOOK ON. In: the PRESS Syndicate of the University of Cambridge. *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.839

LÓPEZ, Rosa Sílvia. *O Senhor dos Anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra*. São Paulo: Devir: Arte e Ciência, 2004.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1978.

MITO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1347.

NORRMAN, Lena. Woman or Warrior? The Construction of Gender in Old Norse Myth. In: BARNES, Geraldine; ROSS, Margaret Clunies (Ed.). *Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Saga Conference*. University of Sydney: Sydney, 2000. p.375-385. Disponível em: <[www.arts.usyd.edu.au/departs/medieval/saga/pdf/0000-all.pdf](http://www.arts.usyd.edu.au/departs/medieval/saga/pdf/0000-all.pdf)> Acesso em: 6 dez. 2006.

O SENHOR dos Anéis – A Sociedade do Anel. Produção de New Line Productions. Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood; Ian McKellen; Liv Tyler; Viggo Mortensen; Cate Blanchett, Orlando Bloom e outros. [S.l.]: Warner Home Video, 2002. Legendas em português, inglês e espanhol. 1 DVD vídeo (179 min), color. Cena 32.

O SENHOR dos Anéis – As Duas Torres. Produção de New Line Productions. Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood; Ian McKellen; Liv Tyler; Viggo Mortensen; Cate Blanchett, Orlando Bloom e outros. [S.l.]: Warner Home Video, 2003. Legendas em português, inglês e espanhol. 1 DVD vídeo (179 min), color. Cena 26.

ORC. In: *Wikipédia – A Enciclopédia Livre*. Disponível em:  
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Orc>> Acesso em: 3 dez. 2006.

OUROBOROS. In: *Wikipédia – A Enciclopédia Livre*. Disponível em:  
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ouroboros>> Acesso em: 05 ago. 2006.

PEDRO, Emília Ribeiro (Org). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho, 1997.

PINHEIRO, Aline. A Feminilidade. *Revista CienteFico*. Salvador, Ano IV, v.2, jul./dez., 2004. Disponível em:  
<<http://www.fbr.br/ciente/Impressa/Psi/2004.2/episteme/1.AlinePinheiro.pdf>> Acesso em: 30 jul. 2006.

PRESTON, Peggy. Advertising's Portrayal of Women in the Workplace from the 1930s to the 1950s. In: MORAN, Mickey; NOLAN, Andrew (Ed.). *The Student Historical Journal 1988-1989*, Loyola University, v.20, 1989.  
Disponível em: <<http://www.loyno.edu/history/journal/1988-9/preston.htm>> Acesso em: 17 nov 2006.

RUSS, Joanna. What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. In: CORNILLON, Susan K. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973a. p.3-20.

\_\_\_\_\_. The Image of Women in Science Fiction. In: CORNILLON, Susan K. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973b. p.79-94.

RUTHVEN, K. K. The Gendering of Critical Discourse. In: \_\_\_\_\_. *Feminist Literary Studies – an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p.1-24.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Gramercy Books, 1990.

\_\_\_\_\_. *Rei Lear*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHIPPEY, Tom. *J. R.R. Tolkien: Author of the century*. London: Harper Collins Publishers, 2001.

SHOWALTER, Elaine. Introduction: The Rise of Gender. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). *Speaking of Gender*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989. p.1-13.

SINGER, E. M. A Brief History of the Air Transport Auxiliary. *British Air Transport Auxiliary*. Disponível em: <<http://www.airtransportaux.org/history.html>>. Acesso em: 17 nov. 2006.

STAY. In: the PRESS Syndicate of the University of Cambridge. *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.1417.

SWAN, Michael. *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press, 1995

TENNYSON, Alfred Lord. *The Princess*. Disponível em:

<[http://math.booisestate.edu/gas/other\\_gilbert/princess/tenny.htm](http://math.booisestate.edu/gas/other_gilbert/princess/tenny.htm)>. Acesso em: 20 out 2006.

TOLKIEN, John R. R. *The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Company, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta (a partir do inglês).

WAYWARD. In: the PRESS Syndicate of the University of Cambridge. *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.1646.

WODAK, Ruth. Do que trata a ACD – Um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v.4, n.esp., 2004. p. 223-243.

WOOLF, Virginia. Three Guineas. In: \_\_\_\_\_. *A Room of One's Own / Three Guineas*. London: Penguin Books, 1993.

## ANEXOS

## ANEXO 1



Anos 30

Fonte: The Advertising Archives<sup>109</sup>

Anos 40

Fonte: The U.S National Archives and Records Administration<sup>110</sup>

Anos 50

Fonte: The Advertising Archives<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Imagem: 30535303 (1935 Campbell's Magazine Advert) Disponível em: <<http://www.advertisingarchives.co.uk>>

<sup>110</sup> Disponível em : <<http://www.archives.gov/publications/prologue/2004/winter/images/we-can-do-it.jpg>>

<sup>111</sup> Imagem: 1957 John Bull cover Disponível em: <[http://www.advertisingarchives.co.uk/gallery\\_johnbull.php](http://www.advertisingarchives.co.uk/gallery_johnbull.php)>

## ANEXO 2



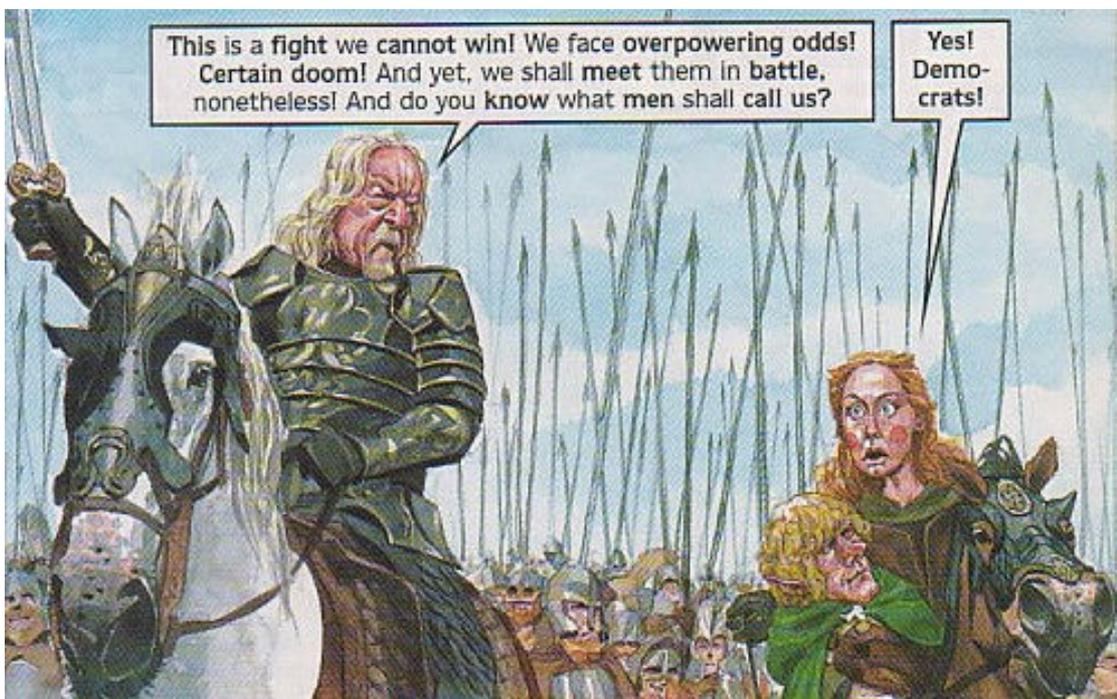
Fonte: The U.S National Archives and Records Administration<sup>112</sup>

### **Rosie, The Riveter**

---

<sup>112</sup> Disponível em : < <http://www.archives.gov/publications/prologue/2004/winter/images/we-can-do-it.jpg>>

ANEXO 3



Fonte: Hobbits Live ([www.hobbitlive.com](http://www.hobbitlive.com))

**Figura 1**

HEART OF THE CITY

BY MARK TATULLI



Fonte: Hobbits Live ([www.hobbitlive.com](http://www.hobbitlive.com))

Figura 2



Fonte: Hobbits Live ([www.hobbitlive.com](http://www.hobbitlive.com))

**Figura 3**