

DANTE E TOLKIEN: AS FLORESTAS ESCURAS E SUAS REPRESENTAÇÕES DO INFERNO

Marcos Vinícius Nunes Carreiro¹ (FL/UFG)

mnunescarreiro@gmail.com

RESUMO: A *Comédia* de Dante Alighieri é um poderoso poema em que aparecem todos os campos concebíveis da realidade e cujo efeito alegoriza a salvação da humanidade por meio da redenção de um único homem, o próprio Dante. Neste contexto, a perdição representada pela floresta escura nos primeiros versos da obra demonstra a necessidade de passar pela angústia para ascender à salvação. Algo semelhante é visto em *O Hobbit*, do escritor britânico J.R.R. Tolkien. Bilbo Bolseiro, assim como o Dante da *Comédia*, precisa vencer seu inferno, a Floresta das Trevas, para cumprir seu papel na salvação de um mundo que, embora não seja o “real”, funciona como tal. No caso de Dante, trata-se de um prólogo para o próprio inferno; no de Bilbo não, pois a Floresta das Trevas funciona em *O Hobbit* como o desafio que, uma vez vencido, dá à personagem condições de emergir para um mundo iluminado: após deixar a Floresta, Bilbo se descobre em um mundo em que a luz do sol nunca foi tão clara, assim como na *Comédia*, em que Dante emerge para um mundo iluminado por estrelas, o purgatório. Dessa forma, este trabalho irá relatar o modo como as florestas escuras funcionam nas duas obras: representações do inferno; e etapas de transformação pessoal que visam à salvação.

Palavras-chaves: Dante; Tolkien; Inferno; Floresta; Salvação.

A Antiguidade configurou arquétipos e estabeleceu imagens em relação ao homem que foram praticamente esquecidas pela Idade Média. Figuras de heróis lendários, modelos de ética e virtude. Ulisses, Aquiles, Heitor, Teseu, Hércules, Eneias, entre outros; reis e seres descendentes de deuses, dignos de sua atenção, protegidos por eles; homens superiores a nós. A estes pertenceu a *poiesis* e a literatura em uma grande parte de sua história.

Essa visão permaneceu, mesmo que no inconsciente literário, de todo o mundo ocidental até que Dante Alighieri, já no século XIV da era atual, conseguisse mostrar o homem, não por meio de lendários heroísmos, mas como o conhecemos na realidade histórica, concreto. O poeta realiza uma quebra com a figura do herói, mas mantém aquele que pode ser considerado o principal tema da literatura ocidental: a viagem, a jornada.

A viagem de Dante em *A Divina Comédia* começa em uma selva escura, que pode ser definida como ante-Inferno. É lá que Dante, tornado peregrino, encontra Virgílio – poeta romano autor de *Eneida* –, o enviado da providência divina que lhe serve de guia à salvação. Ao se inserir na obra, Dante inscreve o mundo terreno ao seu outro mundo, presentificando-o.

A intenção do poeta foi, desde o início, compor uma obra que servisse a todos e não apenas aos letrados. Isso explica a razão de não ter escrito sua obra inteiramente em latim, como era costume, mas em grande parte utilizando o dialeto toscano falado por ele, dialeto

¹ Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras e Linguística da UFG.

esse que dá base ao idioma italiano como o conhecemos na atualidade. Tal fato inaugura um novo período na literatura e faz de Dante – mesmo que não se considerasse italiano, mas florentino – o poeta nacional.

Católico, ele ultrapassa propositalmente a barreira do heroico, tal como instaurado até então, e se utiliza daquilo que é apontado por Joseph Campbell (1991) como sendo o segredo final do mito: ensina como penetrar no labirinto da vida ao passo que manifesta seus valores espirituais. Isto é, ao tecer um poema cujo tema central é a busca pela salvação, Dante transforma si mesmo em objeto de identificação.

Sua jornada é para salvar a si e aos outros, conforme relata Erich Auerbach (1997, p. 212), uma vez que, na incerteza de sua jornada através da floresta escura e, depois, dos três reinos – Inferno, Purgatório e Paraíso –, “só ele não tem ainda lugar definitivo. Ele é o homem vivo em geral, e todo homem vivo pode identificar-se com ele. O drama humano, o perigo que ameaça todos os viventes”, é essa a moldura de sua visão.

Algo semelhante é visto na obra do escritor britânico J.R.R. Tolkien. Se Dante quebra com a estrutura do herói, fazendo com que todos depois dele seguissem esse exemplo, é Tolkien o responsável por retomar essa motivação. Ao fazer com que sua obra se tornasse um híbrido do romance modernista com o gênero épico medieval, o autor conseguiu não apenas tornar compreensíveis as imagens e ideias desta antiga literatura ao leitor do século XX, como também revigorou uma tradição até então ignorada pelos modernistas: a medieval.

Isso permitiu a abertura de um espaço imaginativo totalmente novo na ficção e fez de Tolkien uma figura proeminente no âmbito literário mundial. Contudo, embora o motivo seja o heroico, o lendário, o escritor não consegue se afastar de todo da tradição iniciada por Dante no pré-Renascimento. Melhor dizendo: não pôde. Se Tolkien fizesse uma retomada completa aos costumes pré-dantescos, o mais provável é que não conseguiria alcançar a abrangência que teve, sobretudo na segunda metade do século XX.

Dessa forma, mesmo tendo em sua obra personagens do mais arraigado arquétipo heroico, Tolkien sempre manteve no centro de suas obras figuras que mais se assemelham ao homem concreto da realidade histórica. É assim, por exemplo, em *O Hobbit*, primeiro livro publicado do autor, em que Bilbo Bolseiro, um “homem” comum, se vê na necessidade de empreender uma jornada para salvar a si e ao restante da Terra-média – território criado para servir de passado mitológico à Europa, mais especificamente à Inglaterra. Mas isso só é possível em Tolkien, devido a Dante, visto que, apenas depois dele, mitologia e lenda também se tornaram história.

Tolkien, que foi membro da Sociedade Dante de Oxford por um tempo, sempre foi um estudioso das jornadas heroicas, a exemplo do poema *Beowulf* – o qual traduziu para o inglês moderno. Isso justifica sua fala em um comentário feito sobre a crítica de W.H. Auden sobre *O Retorno do Rei* no *New York Times Book Review*, em 22 de janeiro de 1956:

Para um contador de histórias, uma viagem é um artifício maravilhoso. Ela fornece uma forte linha a qual uma grande quantidade de coisas que ele tem em mente pode ser amarrada para criar uma coisa nova, variada, imprevisível e ainda assim coerente. Minha principal razão para usar essa forma foi simplesmente técnica (CARPENTER (Org.), 2006, p. 230).

A presença de personagens comuns também se dá pela inter-relação, considerada importante pelo autor, entre o nobre e o simples, visto que achava “comovente”, por exemplo, o enobrecimento do ignóbil, do comum. Logo, é possível dizer que as jornadas tolkienianas

também tratam da elevação de caracteres que, de uma maneira ou outra, são ignorados normalmente. Por esta razão também é que os hobbits funcionam em Tolkien como a representação desse homem concreto, comum (não heroico), ao qual Dante deu vida literária.

Obviamente, há diferenças, uma vez que, para Dante e suas personagens, o tempo não é o épico, no qual existe uma elaboração gradual do destino, mas, como aponta Auerbach (1997), é o tempo final, no qual se completa. Além disso, em Tolkien, se o comportamento de Bilbo Bolseiro é de um “homem”, ele próprio não o é, pois pertence à raça dos hobbits, seres fantásticos criados por Tolkien e que estão no centro de suas principais obras – *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*.

Porém, a estrutura usada pelos dois autores faz com que seus mundos comecem a existir na medida em que são explorados. Por isso, encontramos na *Comédia*, “uma imagem do mundo terreno em toda a sua diversidade, transposto para o mundo do destino final e da ordem perfeita” (AUERBACH, 1997, p. 167). A ordem perfeita acontece também nO *Hobbit*, afinal, “a lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora” (*idem*, 2013, p. 16). E é dessa forma que eles conseguem mostrar em detalhes, por exemplo, suas visões a respeito do mal e do inferno, objeto de análise deste trabalho.

1.1. As florestas escuras

Em sua biografia crítica de Dante, a pesquisadora estadunidense Barbara Reynolds (2011, p. 129-130) mostra que a visão do poeta, mesmo sendo possuidor da inabalável crença no bem final, é a de que o inferno é a condenação definitiva. Isso acontece porque, embora o desejo mais elevado de toda alma seja voltar ao Criador, ela ainda está sujeita a tomar o “caminho errado”, imagem descrita por ela como de origem bíblica e que foi “repetida várias vezes por Boécio²; seria usada por Dante na metáfora de abertura do primeiro canto do *Inferno*, nos três versos que devem estar entre os mais conhecidos da literatura ocidental”.

Os três primeiros versos são:

*Da nossa vida, em meio da jornada,
Achei-me numa selva tenebrosa,
Tendo perdido a verdadeira estrada³.*

Se Dante se afasta do arquétipo do herói, ao estabelecer a jornada como meio estruturante de sua obra, porém, ele mantém traços importantes do regime heroico, que “tende a elevar-se e tem horror à queda, conhece também as trevas noturnas, mas, diferentemente do místico que se refugia nelas, afasta-as como inimigas tenebrosas” (TURCHI, 2003, p. 150). Algo central também em Tolkien. Nos dois autores o objetivo é a elevação, seja espiritual – rumo ao paraíso, como em Dante – ou físico – a busca por liberdade vista em Tolkien.

² Filósofo romano Severino Boécio.

³ Este trabalho utiliza duas traduções de *A Divina Comédia*. Esta, de José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882), publicada pela Atena Editôra (1957), e a de Italo Eugenio Mauro, pela Editora 34 (2000), da qual foi extraída a citação a seguir.

Por isso, logo no início da *Comédia* nos damos com um Dante que se perdeu no meio do caminho e, assim, se vê em uma “selva tenebrosa”, “selvagem”, uma “floresta escura”, da qual quer desesperadamente sair. Tal floresta representa o ante-Inferno, que pode ser visto como o verdadeiro inferno para Dante, visto que, embora tenha passado por provações no inferno propriamente dito, é na floresta que ele experimenta a verdadeira agonia, como é possível ver dos versos 4 a 9 do canto I, de *Inferno*:

*Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.*

*De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,
darei do mais que me guardava a sorte.*

Dante teria passado a noite inteira perdido na floresta escura, noite esta que seria a de Quinta-feira Santa, 7 de abril do ano 1300, dia estabelecido pelo poeta, segundo Harold Bloom (2002), como data fictícia de sua jornada. Dessa forma, é possível perceber que Dante, ao longo desse período descrito no Canto I, esteve em situação de miséria, para a qual só encontra certo alívio quando se depara com Virgílio, a sorte que aguardava o peregrino, de quem trataremos mais a frente.

Em *O Hobbit* – que será analisado neste trabalho não por ser a mais importante obra de Tolkien, mas pelo fato de ter sido a primeira publicada – também encontramos o mal como algo a ser combatido. Neste caso, as “inimigas tenebrosas” relatadas por Maria Zaira Turchi (2003) são encontradas na Floresta das Trevas, o inferno tolkieniano, que aqui funciona como uma provação a qual Bilbo Bolseiro é submetido e precisa vencer caso queira ascender à salvação, da mesma forma que é necessário a Dante passar pelo *Inferno* para, assim, chegar ao paraíso.

Como alerta Ronald Kyrmse (2003, p. 27), o maior tradutor de Tolkien no Brasil, a obra do autor britânico está intimamente intrincada no universo criado por ele, isto é, as partes que compõem um livro têm referências em outros. Dessa forma,

Se personagens transpõem um rio, temos a certeza de que o curso de água não foi colocado ali apenas para servir de obstáculo ou transporte conveniente. Ele vem fluindo naquele lugar há milênios e é mencionado em mapas e relatos antigos. Serviu de palco a acontecimentos que, mesmo não relatados naquele trecho, poderão constar de outro texto de Tolkien.

Dessa forma, a formação da Floresta das Trevas merece uma explicação. O estabelecimento do mal na região é narrado em *A Balada de Leithian*, um poema composto por Tolkien poucos anos antes da escrita de *O Hobbit*. O poema conta a história do casal Beren e Lúthien, que derrotou Sauron, o maior dos servos de Melkor, Primeiro Senhor do Escuro e principal antagonista nas primeiras eras de Arda – o mundo criado por Tolkien, do

qual a Terra-média faz parte –, e que viria, após a queda deste, se tornar o Segundo Senhor do Escuro.

A lenda, narrada em prosa no livro *O Silmarillion* (2009, p. 220-221), relata a fuga do opositor depois que foi derrotado em batalha: “De imediato, Sauron assumiu a forma de um vampiro, imenso como uma nuvem escura que encobre a lua, fugiu, gotejando sangue da garganta sobre as árvores, e foi para Taur-nu-Fuin, onde permaneceu, enchendo a região de horror”. Taur-nu-Fuin seria a designação em Quenya, um dos idiomas criados por Tolkien, para a Floresta das Trevas.

Segundo o pesquisador John D. Rateliff (2013, p. 20), é inevitável a conclusão de que o resultado da batalha entre o casal e Sauron – também chamado “Thû, o Necromante” – é visto diretamente em *O Hobbit*. Logo, “Taur-nu-Fuin, the forest to which Thû the necromancer fled to build ‘a new throne and darker stronghold’ and Mirkwood, where the Necromancer defeated by Beren and Lúthien now dwells at time of Mr. Baggins’ story are one and the same⁴”.

Para ele (2013, p. 83), tal referência é reflexo do pequeno intervalo existente entre a escrita da *Balada de Leithian* e *O Hobbit*: “He [Tolkien] had written the passages in the poem referring to Thû in March and April of 1928 – that is just over two years before beginning *The Hobbit*⁵”. Este resgate histórico explica duas coisas: primeiro, o porquê de a Floresta das Trevas ter recebido este nome com o passar dos anos; e segundo, deixa claro que ela, a maior das florestas do mundo do norte, é um lugar de habitação do mal.

Tomar tais conceitos é se achegar ao cristianismo. Porém, essa aproximação é inevitável quando se analisa o trabalho desses dois escritores. Tolkien era católico como Dante, mas este, ao contrário daquele, tomou a Bíblia de forma mais literal, o que não significa que o trabalho do britânico não tenha sofrido influência direta do cristianismo. Dessa forma, ambos tomam o mal como aquilo que percorre o mundo para destruir o que é bom. Porém, enquanto Dante centra seus esforços no combate ao pecado em suas diferentes formas, como aponta Auerbach (1997), Tolkien foca sua visão de mal no poder, uma vez que esta é sua intenção principal ao compor a Terra-média: estudar as disputas pelo poder como o mal da humanidade.

Mas esse catolicismo dos dois autores não pode ser tomado como literalmente religioso, visto que, como relata Maria Zaira Turchi (2003, p.39), o símbolo e o mito provocaram um novo humanismo, que envolve a cultura humana em completude, “na interdisciplinaridade da antropologia, da etnologia, da história das religiões, da sociologia, da psicopatologia, das estéticas e das literaturas”. Isto é, mesmo o catolicismo arraigado de Dante e Tolkien, sofreram influências outras, sobretudo de símbolos e arquétipos pagãos.

As florestas, por exemplo, podem ser tomadas pelo aspecto do mito, que é caracterizado como um esforço do homem em oferecer luz a algo por meio da razão, através do discurso. Ao menos assim o é caracterizado por Gilbert Durand (2002), para quem os símbolos são explicados pelas palavras e os arquétipos pelas ideias. Mas é possível ir além. Henderson, discípulo do psicanalista Carl Gustav Jung (2008, p. 205), fala em *O homem e seus símbolos* sobre o mito da iniciação, “um processo que começa com um rito de

⁴ “Taur-nu-Fuin, a floresta para a qual Thû, o necromante, fugiu para construir novos trono e fortaleza negra, e Floresta das Trevas, local onde o Necromante foi derrotado por Beren e Lúthien, que agora é vista no tempo da história do Sr. Bolseiro, são a mesma”. (Tradução nossa)

⁵ “Ele [Tolkien] escreveu as passagens do poema referindo-se a Thû em março e abril de 1928 – apenas dois anos antes de começar a escrever o *Hobbit*”. (Tradução nossa)

submissão, seguido de um período de contenção a que se sucede um outro rito, o de liberação”.

Como revelam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 593), o iniciado é aquele que “atraviesa la cortina de fuego que separa lo profano de lo sagrado; pasa de un mundo a otro y sufre por este hecho una transformación; cambia de nivel, se torna diferente⁶”. É possível dizer, portanto, que as florestas funcionam em Dante e Tolkien como o rito de iniciação junguiano – passando também pelos símbolos de transcendência, aqueles que representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo –, por meio do qual as personagens tanto deste quanto daquele se elevam após terem superado as dificuldades do inferno.

Por essas razões, a Floresta das Trevas funciona como inferno na obra de Tolkien, do mesmo modo que a floresta escura da *Comédia*. Isso acontece porque esses locais são o desafio que, uma vez vencido, dá à personagem condições de emergir para um mundo iluminado. Após deixar a Floresta, Bilbo se descobre em um mundo em que a luz do sol nunca foi tão clara, assim como na *Comédia*, em que Dante emerge para um mundo iluminado por estrelas, o purgatório.

Mas como é possível que dois autores de realidades e períodos tão distintos – um do século XIV, outro do século XX – possam dialogar com os mesmo símbolos? O psicanalista Carl Gustav Jung (2008, p. 65) explica: “Há muitos símbolos (e entre eles alguns de grande valor) cuja natureza e origem não é individual, mas sim coletiva”. Isso ocorre porque os arquétipos, ao se realizarem, “ligam-se a imagens diferenciadas pelas culturas, dando origem à manifestação dos símbolos propriamente ditos que podem apresentar vários sentidos” (TURCHI, 2003, p. 28).

Assim, o inferno, tal como descrito nas obras, representa a perdição do homem, símbolo este que surge da natureza coletiva preconizada por Jung, que é, aliás, parte importante da composição das obras tolkienianas. Em sua biografia crítica de Tolkien, Michael White (2013) analisa que parte do grande sucesso do autor vem de sua compreensão do conceito dos arquétipos junguianos, visto que o entendimento de tais concepções permitiu a ele empreender de maneira mais hábil uma escrita que atingisse de forma mais profunda certa universalidade.

Tal universalidade é tomada pelo ponto vista de que mito e literatura relacionam-se como criações humanas que atualizam, por meio de imagens, os arquétipos presentes nesse inconsciente coletivo. “O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas”, que, por sua vez, “veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária” (TURCHI, 2003, p. 39).

1.2. Virgílio e Gandalf: representações da Razão que guia

A visão de Inferno para Dante pode ser tomada como a necessidade suprema de um guia que conheça o caminho e não lhe deixe se perder novamente. Embora não seja possível formar uma ideia perfeita a respeito da intenção de Dante, o poeta, Auerbach (1997, p. 99) aponta que, para ele, o caminho passa pelo conhecimento, “que descreve e demonstra a unidade da ordem, que é, ela, o conhecimento supremo”.

⁶ “atravessa a cortina de fogo que separa o profano do sagrado; passa de um mundo a outro e sofre, por esse feito, uma transformação; muda de nível, se torna diferente” (Tradução nossa)

A busca pelo guia e protetor Virgílio em Dante se assemelha à dependência que Bilbo Bolseiro tem de Gandalf. Essas duas figuras representam nas obras, por meio da razão, a certeza de salvação. A viagem de Dante começa no ante-Inferno, mas é somente no encontro com Virgílio que há o esclarecimento de que a jornada será, de fato, empreendida: “A ti convém seguir outra viagem”, diz o guia no verso 91 do canto I, de *Inferno*.

A fala do poeta romano implica na revelação de que ele, Dante, precisa cumprir a jornada se quiser ser salvo e, assim, também salvar os outros viventes, uma vez que os mortos já têm o seu lugar definido. Em *O Hobbit* – e também em *O Senhor dos Anéis* –, a figura de Gandalf obedece ao mesmo princípio: o de guia para salvação. Neste caso, a identificação do leitor não é profunda como em Dante, visto que não há, aqui, a falta de lugar definido relatado por Auerbach em relação à *Comédia*.

A presença do guia, conforme mostra o junguiano Henderson (JUNG (Org.), 2008, p. 144), é extremamente necessária, visto que “a fraqueza do herói é contrabalanceada pelo aparecimento de poderosas figuras ‘tutelares’ – ou guardiães – que lhe permitem realizar as tarefas sobre-humanas que lhe seriam impossíveis de executar sozinho”. É uma batalha pela libertação. Tal conceito se aplica também a Dante e Tolkien, mesmo que o arquétipo do herói não esteja presente em sua totalidade, pois as jornadas de Dante e Bilbo não poderiam ser executadas sem o auxílio dessas duas figuras, representantes da Razão.

Isso acontece porque cabe ao herói, de acordo com o regime diurno teorizado por Durand (2002), orientar-se pelo racional, ao passo em que separa o bem do mal e tem como objetivo dominar as forças antagonicas. Essa explicação pode ser dada a Tolkien, uma vez que ele se aproxima do épico. Dante, por outro lado, pertenceria ao regime noturno, que se aproxima do lírico dado seu modo de ser, que é, em essência, místico, ligado à emoção. Contudo, ainda que se afaste do arquétipo clássico do herói, Dante é dominado pela busca à razão aristotélica. Logo, é possível dizer que ele transita, ao longo de sua obra, pelos dois regimes – diurno (épico) e noturno (lírico).

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. 3ª. ed. São Paulo: Atena Editôra, 1957.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

AUERBACH, Erich. *Dante, o poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BLOOM, Harold. *Gênio – os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill; FLOWERS, Betty Sue (Org.). *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 10ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Org.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl G. (Org.) *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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

RATELIFF, John D. *The History of The Hobbit*. One-Volume Edition. Londres: HarperCollins, 2013.

REYNOLDS, Barbara. *Dante: o poeta, o pensador político e o homem*. Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WHITE, Michael. *J.R.R. Tolkien: o senhor da fantasia*. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.