

MARTÍRIO NO PARAÍSO: UMA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA DEPRESSÃO EM O SILMARILLION DE J.R.R. TOLKIEN

Débora Furtado Moraes*
Naiara Sales Araújo Santos**

RESUMO: O presente artigo visa analisar a personagem Míriel, da obra de fantasia *O Silmarillion*, de J.R.R. Tolkien, como uma representação simbólica da depressão. Este estudo apoia-se nos apontamentos teóricos da fantasia literária realizados por Jackson (2009), Mendlesohn (2002), Silva (2008, 2017, 2018) e Gamble e Yates (2002) e nos manuais e diretrizes de profissionais da área da saúde mental. Da mesma forma, embasa-se em Chevalier (1986) para a interpretação de símbolos na obra analisada.

Palavras-chave: Fantasia. Depressão. J.R.R. Tolkien. O Silmarillion.

Introdução

Ao longo dos séculos, as narrativas ficcionais constituíram-se como meio de representação das sociedades. Por meio delas, é possível distinguir os valores de uma determinada comunidade ou de uma época específica. Além de transpor o leitor para uma realidade distante da sua, a ficção promove o exercício de colocar-se no lugar do outro, de ver o mundo a partir de outros olhos. Dessa forma, as obras ficcionais carregam o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito da época em que foram produzidas. Por meio delas, pode-se depreender o que esta ou aquela sociedade pensava e como se comportava diante de tópicos sensíveis, como religião, relações familiares e enfermidades.

Referências a enfermidades são encontradas em obras literárias de épocas e culturas diferentes desde a Antiguidade. Por meio da leitura de tais produções literárias, além da dor física que perpassa alguém que sofre de determinada mazela, o leitor tem contato, também, com o estigma social que certas enfermidades impunham sobre a pessoa doente no passado.

Nessa perspectiva, este artigo visa apontar paralelos entre a jornada de Míriel, personagem da obra *O Silmarillion* (Tolkien, 2011), e o fenômeno conhecido como depressão. Assim, considera-se que as narrativas de Fantasia, apesar de estarem essencialmente ligadas ao imaginário e ao “irreal”, têm como fonte primordial a realidade e dela retiram seu princípio vital.

O eu, a literatura e o outro

Para o filósofo grego Aristóteles, a propensão para a imitação é inerente ao ser humano desde sua origem. Através dela, pondera, “adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer” (ARISTÓTELES, 2001, p. 04), sendo essa, portanto, simultaneamente um meio de deleite e de instrução. A utilização da imitação e das histórias de ficção como meio de ensino talvez seja tão antiga quanto a própria história da humanidade.

* Licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Maranhão; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do grupo de pesquisa Ficção Científica e Gêneros Pós-modernos na Era Digital – FICÇA (CNPq). E-mail: deb.furtado@outlook.com

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Professora de Línguas e Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Líder do grupo de pesquisa Ficção Científica e Gêneros Pós-modernos na Era Digital – FICÇA (CNPq). Professora visitante do Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh pelo Programa Leitorado do Min. de Relações Exteriores do Brasil. E-mail: naiara.sas@ufma.br

Antes do início da escrita, atesta a pesquisadora Gercina A. B. Lima, o conhecimento era repassado por meio da tradição oral pela utilização de “recursos como a dramatização, personalização e artifícios narrativos diversos, a fim de que as representações tivessem mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase unicamente por memórias humanas” (LIMA, 2007, p. 276). A autora assevera que, conforme as diferentes culturas foram desenvolvendo seus sistemas de sinais gráficos, o que antes era repassado oralmente através de gerações começou a ser registrado por escrito. Atualmente, temos acesso ao “conhecimento acumulado, de fatos presenciados ou relatos de pessoas que viveram em épocas ou lugares diferentes” (LIMA, 2007, p. 278) devido a esse fenômeno.

É imprescindível destacar o potencial da literatura para o exercício da empatia, isto é, a capacidade de “compreender uma pessoa a partir do ponto de referência dela, em vez de seu próprio, de modo a experimentar os sentimentos, percepções e pensamentos dessa pessoa” (APA, 2013, p. 206, tradução nossa)¹, conforme definição do *APA dictionary of clinical psychology*, de autoria da *American Psychology Association* (APA). Acerca do referido potencial da literatura, o crítico francês Antoine Compagnon destaca que a mesma

[...] oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Portanto, a literatura permite ao leitor experimentar realidades diferentes da sua, permitindo-lhe viver muitas vidas, sentindo tanto as alegrias quanto os sofrimentos vividos pelas personagens. Nas palavras de Compagnon, “o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus” (COMPAGNON, 2009, p. 48-49). Semelhante posicionamento é tomado pelo escritor francês Marcel Proust ao destacar que “somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as que por acaso existentes na lua” (PROUST, 2016, p. 201-202). Ou seja, a arte e, consequentemente, a literatura são meios de partilha das diversas facetas do ser humano; é simultaneamente idiossincrática e universal.

Ora, um dos aspectos universais da humanidade é o da fragilidade da vida, que pode ser afetada, dentre outros, por fatores como idade, ambiente e condição social. Consequentemente, um dos agentes que demonstram a transitoriedade da vida é a enfermidade – física e/ou mental –, por sua vez retratada de diversas formas na ficção.

Literatura, depressão e suicídio

Como já mencionado, os seres humanos contavam histórias antes mesmo da invenção da escrita por meio da tradição oral. Semelhantemente, tão antigos quanto os seres humanos são as emoções e os sentimentos, como a alegria, o medo e a tristeza. Quanto à última, é definida pelo *APA dictionary of clinical psychology* como “um estado emocional de infelicidade, variando em intensidade de leve a extrema e geralmente provocada pela perda de algo de muito valor, por exemplo, pela ruptura de um relacionamento” (APA, 2013, p. 506, tradução nossa)². A tristeza pode ser considerada, portanto, um dos sentimentos mais básicos do ser humano.

Entretanto, apesar de a tristeza ser um sentimento natural, sua manifestação de forma prolongada pode ser um sinal de que algo não está bem. Nesses casos, pode-se estar diante de algum tipo de depressão, considerada, conforme aponta o psicólogo Marco A. R. Teixeira, “uma

das principais formas de manifestação do sofrimento psíquico presente na contemporaneidade” (TEIXEIRA, 2005, p. 41). Ao traçar um histórico da doença, o pesquisador indica que até meados do século XIX, a patologia dos humores tristes era referida pelo termo melancolia, tendo sido essa a nomenclatura mais antiga para se referir a ela. Segundo o psicólogo, a melancolia

[...] nem sempre esteve sob o domínio do campo psiquiátrico, psicanalítico ou filosófico. O termo e suas diferentes formas de uso estão relacionados com sua história: é muito antigo, anterior ao advento das ciências modernas. Suas origens remontam à Grécia antiga, alguns séculos antes de Cristo, época em que arte, tragédia e filosofia se encontravam nas obras de arte, nos escritos literários trágicos, nos textos da antiga filosofia de Aristóteles e nas produções da pré-história médica, daquele que é considerado o pai da medicina – Hipócrates. Também na Bíblia encontramos a presença da melancolia, a velha imortal que resistiu aos tempos, arrolou-se pelos séculos, habitou os velhos mosteiros, vagou errante pelas terras medievais, presenciou o nascimento das grandes cidades, sucedeu à terrível peste negra, adentrou o renascimento, foi musa do romantismo e resistiu fortemente até meados do século XIX, período em que foi substituída pela depressão (TEIXEIRA, 2005, p. 42).

Atualmente identificada sob o termo Transtornos Depressivos, a depressão pode apresentar diversas variações e sintomas que podem ocorrer em determinada intensidade e/ou frequência, como, por exemplo, humor deprimido, interesse ou prazer reduzido nas atividades, perda de energia ou fadiga, sentimento de desvalorização ou culpa e tentativa de suicídio ou ideação suicida. Pode interferir na vida diária a ponto de ser considerada, de acordo com estimativas da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS/OMS, 2018), a maior causa de incapacidade no mundo.

Segundo a OPAS (2016), os transtornos depressivos são causados pela interação de fatores genéticos, biológicos, ambientais e psicológicos. Alguns eventos adversos, como um trauma psicológico ou um luto pela perda de alguém querido, por exemplo, podem deixar uma pessoa mais propensa a desenvolver algum quadro da doença. Pesquisas realizadas para compreender as causas da depressão também sugerem que vários genes, em conjunto com fatores ambientais, entre outros, influenciam no risco de desenvolvimento da mesma por um indivíduo.

O escritor estadunidense Andrew Solomon, autor de *O Demônio do Meio-dia: Uma Anatomia da depressão* (2014), obra na qual traça um panorama da doença em suas mais variadas vicissitudes ao mesmo tempo em que relata sua experiência enquanto pessoa com depressão, afirma que

A depressão não é apenas muito sofrimento; mas sofrimento demais pode virar depressão. O pesar é a depressão proporcional à circunstância; a depressão é um pesar desproporcional à circunstância. A depressão se alimenta do próprio ar, crescendo apesar de seu desligamento da terra que a alimenta. Ela só pode ser descrita com metáforas e alegorias (SOLOMON, 2014, p 16).

Assim, para Solomon, o sofrimento desencadeado pela depressão extrapola conceitos médicos e definições objetivas devido à complexidade subjetiva da doença. Por esse motivo, segundo o autor, faz-se necessário lançar mão de descrições metafóricas e alegóricas para que seja possível alcançar uma melhor compreensão acerca de seus mecanismos. Por meio desses recursos, a depressão encontra-se retratada em diversas obras ficcionais.

Segundo Teixeira (2005), registros de narrativas ficcionais com personagens que apresentam tristeza extrema e/ou persistente datam de muito tempo, sendo encontradas em contos da tradição oral. Como exemplo, o psicólogo Rogério F. Guerra (2009) aponta o caso do

galo Chantecler, personagem do conto *As aventuras do galo Chantecler e da galinha Partlet* – catalogado pelos filólogos Jacob e Wilhelm Grimm no século XIX – que sucumbe tamanha a tristeza que sente pela morte de Partlet, sua companheira.

Outro personagem destacado por Teixeira (2005) e pelo psiquiatra e crítico literário Jean Starobinski (2016) é Belerofonte, herói da mitologia grega presente na *Iliada*, de Homero. No Canto IV da obra, Homero narra que o herói, por tentar ascender ao Olimpo, foi condenado e renegado pelos deuses, que passaram a persegui-lo. A personagem, portanto, passou a viver em desgraça, isolada em um “exílio imposto por decreto divino” (STAROBINSKI, 2016, p. 19) e condenada à solidão e a uma tristeza “devorante”. Para Starobinski,

[...] a depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, faltam-lhe qualquer recurso e toda a coragem para permanecer entre seus semelhantes. Uma cólera misteriosa, pesando do alto sobre ele, afasta-o dos caminhos trilhados pelos homens, desvia-o de todo objetivo e de todo sentido. [...] Aqui, tudo é afastamento, ausência. Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, num deserto ilimitado (STAROBINSKI, 2016, p. 19).

Tendo em vista a forma como a depressão é representada na literatura, o crítico literário Rodolfo R. Londero pondera que ela “[...] se manifesta [...] quase sempre pelo caminho da metáfora” (LONDERO, 2019, p. 166). Segundo o pesquisador, a importância desse recurso dá-se pelo fato de que “a metáfora não serve para esconder essa doença nas sombras da ignorância, mas para destacar seus contornos diante da luz excessivamente científica que hoje a recobre” (LONDERO, 2019, p. 165). Quanto às representações de conflitos inerentes à vida exercidas pelos mitos, o filósofo Renato Noguera afirma que estes são “como elementos vivos que dão sentido à vida” (NOGUERA, 2017, p. 14), bem como “uma explicação da realidade que narra o nascimento do mundo, do ser humano e de como ele deve viver e encontrar sentido para sua existência” (NOGUERA, 2017, p. 14). Dessa forma, a situação de Belerofonte pode ser considerada uma representação simbólica de um mal que já afligia pessoas há milhares de anos e continua afligindo nos dias atuais.

Assim como a tristeza exacerbada, outra temática há muito presente na ficção e em diversas culturas é a do suicídio. Acerca dos estudos do suicídio na literatura, o pesquisador Willian André aponta que “[...] no que pese não possuímos uma teorização especificamente literária sobre a morte voluntária, a literatura sempre apresenta grande abertura para um diálogo profícuo com outras áreas do conhecimento, e é nessa possibilidade de diálogo que encontraremos suporte teórico-crítico para o estudo do assunto” (ANDRÉ, 2018, p. 09). Logo, apesar de não haver uma teoria especificamente literária para embasar os estudos acerca do suicídio em obras literárias, uma possibilidade para a realização desses estudos apresenta-se a partir de “[...] confluências entre o tema da morte voluntária e outros temas afins na matéria literária, como a depressão, o trauma, o vazio, o silêncio, a angústia ou a melancolia” (ANDRÉ, 2018, p. 09), conclui o pesquisador.

Como apontado acima por André, diversos são os fatores associados ao auto-aniquilamento e as retratações do suicídio em obras literárias refletem isso. Esse, enquanto resultado de tristeza profunda, é conhecidamente reportado em obras como *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (2017), do escritor alemão Johann Wolfgang Goethe. Londero (2019) aponta o protagonista da obra como um exemplo de representação de uma pessoa com depressão que atinge seu extremo e opta pelo autoextermínio. O romance de Goethe desencadeou uma onda de autocídios na época de sua publicação e influenciou escritores românticos de diversas partes do globo. Na obra, desolado pelo seu insucesso no amor e rejeitado definitivamente pela mulher amada, Werther decide, em um ato desesperado, dar fim à própria existência, escancarando a gravidade do seu estado.

Voltando os olhos para a atualidade, o suicídio revela-se fato constante na sociedade, que tenta reverter os números alarmantes das estatísticas, principalmente quanto ao seu aumento entre adolescentes e jovens adultos (BRASIL, 2021). Diversas obras literárias retratam o fenômeno do autocídio nessa faixa etária e seus desdobramentos para a comunidade, que precisa lidar com as consequências deste fenômeno. Tem-se como exemplo a obra *Os 13 porquês* (2009), de Jay Asher, que foi recentemente adaptada para o *streaming* e gira em torno do suicídio da adolescente Hannah Baker e os fatores que a motivaram a tomar tal decisão.

Considerando a relevância dos temas elencados, não é de se surpreender que eles não sejam retratados apenas em ficções que mimetizam nossa realidade. A seguir, discorrer-se-á a respeito da fantasia literária e como essa, apesar de lidar com mundos imaginários, conecta-se com o mundo dito “real” através de representações de conflitos inerentes à experiência humana.

Ficções do imaginário

No que se refere aos estudos da literatura fantástica, há duas principais correntes teóricas: uma delas considera o fantástico um gênero literário, enquanto a outra o tem como um modo narrativo. Segundo o professor e pesquisador Alexander M. da Silva (2017), trata-se de dois tipos de narrativas que surgiram em contextos históricos diferentes.

O fantástico enquanto gênero literário, afirma Silva (2017), teria surgido no período Iluminista, no final do século XVIII, como fruto da tensão entre o pensamento racional e o supersticioso, viveu seu apogeu durante o século XIX e começou a entrar em declínio no início do século XX. Seu declínio deu-se como resultado do pensamento racional e científico, que já estava bem estabelecido durante o referido período e, conseqüentemente, o indivíduo já não hesitava mais diante de acontecimentos aparentemente sobrenaturais.

Em se tratando do fantástico como gênero, tem-se no crítico búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2004) um de seus principais expoentes. Para Todorov, a literatura fantástica divide-se em três principais subgêneros: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Assim, uma narrativa está dentro dos limites do fantástico quando:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza (TODOROV, 2004, p. 30-31).

Portanto, segundo Todorov, a hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural perante um acontecimento aparentemente sobrenatural constitui o fator determinante do fantástico. Ao optar por um tipo de explicação, o leitor ou a personagem deixa o fantástico e segue para um dos seus gêneros vizinhos: o estranho ou o maravilhoso.

Já o fantástico enquanto modo narrativo, segundo o pesquisador português Filipe Furtado, abrange “pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objectivo” (FURTADO, 2009). Com posicionamento semelhantemente ao de Furtado, Silva estabelece a Literatura Fantástica como “[...] forma literária que se caracteriza pela representação de mundos ficcionais que se distinguem do nosso pela presença de um elemento descontinuidade da realidade que pode ou não ser justificado através das leis físicas ou da extrapolação dessas mesmas leis” (SILVA, 2008, p. 15-16).

A partir das definições apresentadas por Silva (2008) e Furtado (2009), a pesquisadora brasileira Marisa M. Gama-Khalil argumenta que, por ter uma ampla abrangência, o modo fantástico “agrega uma heterogeneidade de textos e gêneros por intermédio de um fator que lhes é comum: o sobrenatural, integrando o conto de fadas, o gótico, o maravilhoso, o estranho, a ficção científica e outras modalidades” (GAMA-KHALIL, 2019). Neste estudo, considerar-se-á o fantástico como um modo narrativo, sendo a fantasia, portanto, uma das diversas formas de manifestação do mesmo. A seguir, apresentaremos algumas definições de fantasia e sua configuração na obra analisada.

A palavra fantasia tem diversos significados, dependendo do contexto no qual é utilizada. De acordo com o dicionário histórico *Oxford English Dictionary* (Oxford University Press, 1989), a origem do termo remonta ao vocábulo grego φαντασία, que significa “imaginação”, “tornar visível”. Entre as diversas definições de fantasia encontradas no OED, uma delas considera-a como “o processo ou a faculdade de criar representações mentais de coisas que não estão presentes de fato” (OUP, 1989, tradução nossa)³. Outra definição encontrada afirma “um produto da imaginação, ficção, invenção” (OUP, 1989, tradução nossa)⁴, sendo esse um produto do processo mencionado anteriormente.

O escritor e filólogo J.R.R. Tolkien, conhecido por sua obra *O Senhor dos Anéis* (2015) e autor também de *O Silmarillion* (2011) - obra a ser retratada mais adiante -, retoma a origem do termo no ensaio *Sobre Contos de Fadas* (2017). O pesquisador utiliza-se da raiz etimológica da palavra para defini-la, no âmbito literário, como o tipo de narrativa que gera “imagens de coisas que não somente ‘não estão presentes de fato’, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele” (TOLKIEN, 2017). Tal definição dialoga com a do escritor e crítico literário C. S. Lewis, conhecido por ser autor da série de livros *As Crônicas de Nárnia* (2011).

Em *Um experimento em crítica literária* (2019), Lewis afirma que, enquanto vocábulo literário, “fantasia significa qualquer narrativa que lida com o impossível e o sobrenatural” (LEWIS, 2019, p. 61), sendo o elemento fantástico - termo utilizado por ele para designar o sobrenatural dentro da narrativa - o elo que une todas as narrativas pertencentes ao que chama de “fantasia literária”. Esta é definida pela crítica estadunidense Rosemary Jackson como uma forma de representação artística que subverte as “regras e convenções tidas como normativas”⁵ de forma a perturbar as normas “de representação artística e reprodução do ‘real’ na literatura”⁶ por meio da “recusa obstinada das definições prevaletentes do ‘real’ ou ‘possível’” (JACKSON, 2009, p. 08, tradução nossa)⁷.

Semelhantemente, o crítico literário Colin N. Manlove, em *Modern Fantasy: Five Studies* (1975), define fantasia como “uma ficção que evoca admiração e contém um elemento substancial e irredutível do sobrenatural com o qual os personagens mortais da história ou os leitores se tornam pelo menos parcialmente familiares” (MANLOVE, 1975 p. 01, tradução nossa)⁸. De acordo com Furtado, a fantasia enquanto área ficcional “surgiu e proliferou, sobretudo, na Grã-Bretanha e em vários outros países de cultura anglo-saxônica [...], neles se registrando até hoje a sua máxima produção e divulgação” (FURTADO, 2019), sendo, portanto, quase toda a produção literária desse gênero processada em língua inglesa, até meados do século XX. Não obstante, foi também nesse idioma que os estudos sobre o gênero mais se desenvolveram e, em diversos casos, com influências de narrativas mitológicas.

Os mitos são, como visto anteriormente, narrativas antigas que, por muito tempo, exerceram a função de explicar a origem do mundo, dos homens e seus conflitos, os fenômenos naturais, entre outros, enquanto apontavam um caminho para que o homem seguisse a fim de encontrar sentido para a vida (NOGUERA, 2017). Atualmente, com o avanço da ciência, algumas dessas funções foram deixadas de lado, como, por exemplo, a de elucidar a origem do mundo e das coisas que nele há. Apesar de terem perdido algumas das funções que exerciam

antes, ainda há nos mitos verdades codificadas, sobretudo as relacionadas à natureza do ser humano.

O pesquisador brasileiro Valter Fritsch estabelece a fantasia como uma espécie de estrutura que retoma a narrativa mítica. Para Fritsch, a fantasia “acaba desempenhando algumas das funções que antes eram exercidas pelos mitos” (FRITSCH, 2018, p. 57). Para justificar seu posicionamento, o pesquisador defende que as narrativas de fantasia lançam mão de conteúdo imagético e simbólico – rompendo com o dito “real” –, assim como os mitos, e trazem à tona “alguns aspectos de simbolismos mitológicos que estão revestidos de representações das camadas da psique humana” (FRITSCH, 2014, p. 07). Esses aspectos relacionam-se com paradigmas que “reverberam em todos os povos, em todas as épocas e que continuam fazendo parte do homem integral” (FRITSCH, 2014, p. 07), apontando, portanto, para verdades universais.

A obra de fantasia escolhida apresenta, dentre diversas personagens, uma que sofre e define gradualmente até minguar sua existência. Sua participação na narrativa, embora breve, não deixa de ser marcante. Míriel apresenta mudança de comportamento causada por determinadas variáveis a serem discutidas ao longo da análise. A forma como essa mudança é retratada na obra, bem como o enredo da personagem, permite uma interpretação que aponta para uma representação simbólica do que é conhecido como depressão.

O Silmarillion

Escrito pelo filólogo John Ronald Reuel Tolkien, *O Silmarillion* (2011) é fruto do interesse do autor pela criação de idiomas e, embora tenha sido publicado postumamente em 1977 – com organização e edição do filho caçula do autor, Christopher Tolkien –, depreende-se ser produto de um processo de escrita que se iniciara décadas antes, aproximadamente em 1917 (TOLKIEN, 2011, p. VII). A obra consiste em cinco partes separadas em sua concepção, porém interligadas: *Ainulindalë*, *Valaquenta*, *Quenta Silmarillion*, *Akallabêth* e *Dos Anéis de Poder e Da Terceira Era*, que abrangem um período de milhares de anos, divididos em Eras.

Trata-se de uma obra de alta fantasia, tipo de narrativa caracterizada pela existência de um mundo secundário – termo cunhado por Tolkien para definir um mundo alternativo “no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo” (TOLKIEN, 2017, p. 36). Dentre as possibilidades de manifestação do mundo secundário em obras de alta fantasia, a pesquisadoras Nikki Gamble e Sally Yates (2002) mencionam um tipo de fantasia caracterizado por uma estrutura narrativa na qual o leitor é apresentado a uma realidade totalmente nova e o mundo primário não existe. Nesse tipo de narrativa, afirma a pesquisadora M. C. Marques (2015), o mundo primário é percebido a partir de sua ausência. A crítica literária Mendlesohn denomina esse tipo de narrativa a *fantasia imersiva* e sustenta que a mesma:

Em sua melhor forma, apresenta o *fantástico* sem explicar a norma tanto para o protagonista quanto para o leitor: nós montamos sobre os ombros dos protagonistas e, enquanto temos acesso aos seus olhos e ouvidos, não nos é fornecida uma narrativa explicativa. [...] a eficácia da fantasia imersiva depende de uma suposição de realismo que nega a necessidade de explicação (MENDLESOHN, 2002, p. 175, tradução nossa. Grifo nosso)⁹.

Convém explicitar que o termo destacado no excerto acima foi utilizado pela autora como sinônimo de sobrenatural, fantasioso. Assim, *O Silmarillion* enquadra-se na estrutura de fantasia imersiva, assim como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, de mesmo autor, pois os acontecimentos desdobram-se inteiramente em um mundo secundário alicerçado por uma consistência interna própria.

Ao dissecar acerca da fantasia imersiva, Mendlesohn salienta ser crucial que, nesse tipo de narrativa, a personagem que empresta seu ponto de vista ao leitor seja originário do mundo secundário, de forma que o mesmo “deve considerar normais os elementos fantásticos que o cercam; ele/ela deve existir integrado com o mágico (ou fantástico), mesmo se ele ou ela não pratica magia” (MENDLESOHN, 2002, p. 175, tradução nossa)¹⁰. É esse o caso das obras supracitadas, sobretudo *O Silmarillion*. A Terra, na mitologia criada por Tolkien, chama-se Arda e nela há diversos continentes, bem como uma variedade diversificada de criaturas: seres humanos, elfos, anões, hobbits, orcs, ents – criaturas “arvorescas” –, bem como entidades angelicais chamadas Valar, comparáveis aos deuses das mitologias, e um ser Criador chamado Eru Ilúvatar. Nessa realidade, a magia e o encantamento são parte integrante da natureza e, portanto, o sobrenatural é naturalizado até para os seres destituídos desses dons.

Cabe salientar que as narrativas de Arda foram concebidas pelo desejo do autor de criar uma mitologia para a Inglaterra (TOLKIEN, 2004 [1951]). Tendo isso em vista, apesar do escritor sempre ter enfatizado que a Terra-média, continente no qual boa parte das obras é ambientada, é o passado do nosso mundo, o professor e pesquisador Alexander M. da Silva (2018) argumenta que esse passado estaria tão distante de nós que pode ser considerado um mundo secundário. Assim, os acontecimentos relatados em *O Silmarillion* compreendem desde a criação do universo até o fim dessa realidade encantada e culminam com um resumo dos acontecimentos narrados em *O Hobbit* (2013) e *O Senhor dos Anéis* (2015), que marcam o declínio dos elfos e o fim do mundo como era conhecido até então, dando início à chamada Era dos Homens.

Em *O Silmarillion*, o leitor é apresentado a uma espécie de Terra mitológica criada a partir de uma canção cosmogônica relatada no *Ainulindalë*. Das partes integrantes da obra, a principal e mais longa é o *Quenta Silmarillion*, cuja trama principal, apesar de entrecortada por diversas narrativas interligadas entre si, pode ser resumida em uma busca, por parte de uma estirpe de elfos, pela recuperação de três gemas preciosas chamadas Silmarilli – que originam o título – consideradas as mais belas e preciosas pela proeza do seu forjador, o elfo Fëanor, em capturar e combinar nelas as luzes das Árvores Sagradas Telperion e Laurelin. Estas, por sua vez, são assassinadas em um plano arquitetado pelo principal antagonista da obra, Morgoth, que também rouba as gemas nas quais resistem os últimos resquícios das luzes sagradas. Assim, Fëanor e os filhos são movidos por um juramento de vingança contra o autor do roubo e de quem quer que se coloque entre eles e as cobiçadas joias. Portanto, ao longo da obra, acompanha-se as aventuras – ou desventuras – de diversos núcleos de personagens cujos destinos são entrelaçados, direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, em decorrência das Silmarilli, objetos abençoados pela sua origem, ao mesmo tempo que amaldiçoados pelo fado que atraem.

A Terra-média, um dos continentes de Arda, é especialmente destacada ao longo das obras de Tolkien, como mencionado anteriormente. Entretanto, esta análise tem como pano de fundo Aman, as terras imortais, onde vivem os Valar, os “Poderes do Mundo” (TOLKIEN, 2011, p. 10), seres que participaram da criação de Arda. Nessa região, por muito tempo, a paz e a prosperidade predominaram em meio aos Valar e aos elfos que lá residiam sob a sua proteção. Míriel, personagem que compõe o foco deste estudo, fazia parte do povo que vivia na bem-aventurança de Aman muito antes dos acontecimentos que envolvem as preciosas joias.

Do paraíso

Durante um longo período que se estendeu por milhares de anos, os Poderes do Mundo habitaram Aman, um continente no extremo oeste de Arda – que, até então, era plana. Seu nome significa “Abençoada, Livre do Mal” (TOLKIEN, 2011, p. 399) e tornou-se posteriormente morada dos elfos, também seres imortais. Aman é descrita como “[...] abençoada, pois os Imortais ali moravam; e *ali nada desbotava nem murchava*; não havia mácula alguma em flor ou folha naquela terra; *nem nenhuma decomposição ou enfermidade em coisa alguma que fosse viva*; pois as próprias pedras e águas eram abençoadas” (TOLKIEN, 2011, p. 30-31, grifo nosso). Por essa razão, diversas nomenclaturas são utilizadas para referir-se à região ao longo da obra, como Reino Abençoado, Terras Imortais e Terras Sem Morte. Tais características permitem a associação de Aman à ideia de paraíso, pois este representa, segundo o filósofo Jean Chevalier em seu *Diccionario de los Símbolos*, “[...] universalmente, a morada da imortalidade, o centro imutável, o coração do mundo, o ponto de comunicação entre o céu e a terra” (CHEVALIER, 1986, p. 801, tradução nossa)¹¹. Isso pode ser inferido sobre a região de Aman a partir dos trechos destacados e pela ratificação do próprio autor, que a define como “uma espécie de Paraíso, o lar dos Deuses” (TOLKIEN, 2004 [1951], p. XIX, tradução nossa)¹². Logo, tem-se um território análogo a um paraíso por caracterizar-se pela presença constante e permanente das divindades e pela ausência de qualquer mácula ou morte, pois todos os seres que ali habitam – inclusive a vegetação – são imortais.

Após “despertarem” na Terra-Média, diversos clãs de elfos migraram para Aman, onde experimentaram o aprimoramento de suas habilidades nas artes clássicas e artesanato em áreas como música, poesia, lapidação e até criação de pedras preciosas. Nesse período, eles viveram o

[...] apogeu do Reino Abençoado, a plenitude de sua glória e bem-aventurança, longo na contagem dos anos, mas muito breve na memória. Naquele tempo, [...] os noldor progrediram sempre em conhecimentos e habilidades; e os longos anos foram preenchidos com seus trabalhos prazerosos, nos quais inventaram muitas coisas belas e maravilhosas (TOLKIEN, 2011, p. 67).

No trecho extraído acima, tem-se a concepção de um longo período no qual o júbilo foi constante para os seres que habitavam Aman. Durante esse intervalo de tempo, os elfos aprimoraram-se em sabedoria e em suas habilidades. Além disso, começaram a unir-se em matrimônio e a aumentar em quantidade. Entre esses elfos, havia Míriel. Pouco se fala sobre sua personalidade, sendo caracterizada apenas pela sua habilidade como artesã. É dito que Míriel era conhecida como Serindë, que significa “a Bordadeira” (TOLKIEN, 2011, p. 349). Sua alcunha era devido à “sua extraordinária competência no tear e no bordado; pois suas mãos eram as mais adequadas à delicadeza do que quaisquer outras entre os noldor” (TOLKIEN, 2011, p. 67), característica pela qual se pode denotar habilidade e meticulosidade no trabalho manual.

Para além do contexto físico no qual Míriel estava inserida, seu contexto familiar era aparentemente perfeito, pois estava em um casamento com o elfo Finwë por sua própria vontade cujo companheirismo era recíproco, sendo o amor entre eles descrito como “imenso e cheio de alegria, pois começara no Reino Abençoado nos Dias de Bem-aventurança” (TOLKIEN, 2011, p. 67). Finalmente, o casal estava esperando seu primeiro filho, o que para eles era motivo de extrema alegria.

Míriel, portanto, vivia em uma espécie de paraíso, uma região na qual, conforme relatado acima, nenhum ser vivo padecia de qualquer mal que pudesse acometê-lo, pois tudo, das pedras e da água até as plantas e os animais, bem como seus habitantes, havia sido abençoado. Ademais, os próprios deuses que haviam criado o mundo, lá viviam e consagravam-

no continuamente com sua presença. Além disso, o próprio ambiente familiar da elfa pode ser entendido como um pequeno paraíso, sendo possível presumir que haveria chances escassas ou nulas de desenvolver qualquer tipo de mal desencadeado por fatores alheios devido a todo o contexto no qual ela está inserida.

Do abatimento e da renúncia

Ao longo da narrativa, o paraíso em que vivia é substituído por um ambiente oposto. O amor entre Míriel e Finwë, Rei dos noldor, tem como fruto um bebê, mas, após o nascimento do filho, seu semblante mudou. A elfa começou a definhar e, em certo momento, verbalizou que nunca mais teria filhos, justificando que “as forças que teriam nutrido a vida de muitos foram todas para Fëanor” (TOLKIEN, 2011, p. 68). Faz-se relevante destacar o nome escolhido pela mãe para o bebê. Fëanáro, no idioma élfico Quenya – criado pelo autor da obra –, que significa Espírito de Fogo¹³ (TOLKIEN, 2011, p. 417). Sabe-se da natureza destrutiva do fogo, que consome a matéria com a qual entra em contato e alastra-se ferozmente. Semelhantemente, Míriel foi “[...] consumida em corpo e em espírito” (TOLKIEN, 2011, p. 68) após o parto, tal como a matéria quando em contato com o fogo, deixando subentendido, assim, que toda a força vital da elfa se esvaía com o nascimento de Fëanor. Míriel, portanto, encontrava-se esgotada física, psíquica e emocionalmente.

A situação de Míriel apresenta correspondência com os pontos elencados por Solomon (2014), Frankl (2017) e o *DSM-5* (2014) acerca da fadiga e falta de sentido expostos acima. Após o nascimento do filho, que aqui pode ser considerado um evento estressante, conforme salientado pelo *Manual*, a elfa perdeu o sentido vital de propósito e passou a apresentar cansaço excessivo e sinais de apatia e anedonia, termos utilizados pelo *APA dictionary of clinical psychology* para se referir à “indiferença e falta de resposta ao ambiente” (APAa, 2012, p. 43, tradução nossa)¹⁴ e à “incapacidade de desfrutar experiências ou atividades que normalmente seriam prazerosas” (APAa, 2012, p. 36, tradução nossa)¹⁵, respectivamente. Tais fatores possuem relação com o estremecimento da relação entre a pessoa doente e o mundo à sua volta e a própria família.

Com o cansaço inicial de Míriel após o parto, Finwë procurou meios de restabelecer o bem-estar da esposa. O elfo mantinha-se esperançoso, afirmando que “sem dúvida, existe cura em Aman. Aqui toda a exaustão pode encontrar alívio” (TOLKIEN, 2011, p. 68). Entretanto, como nada surtia efeito e Míriel continuava a definhar, um dos deuses, o Vala Manwë, aconselhou entregar a elfa aos cuidados do Vala Irmo, em seus territórios conhecidos como jardins de Lórien, para que fosse cuidada e sua saúde fosse restaurada. A essa altura, Míriel encontrava-se apática a ponto de mal conseguir demonstrar abalo pela separação quando da despedida do casal, como se pode observar a seguir:

Em sua despedida (por um curto período, pensava ele), Finwë estava triste, porque parecia uma infelicidade que a mãe se afastasse e perdesse no, mínimo o início da infância do filho.

– É mesmo uma infelicidade – disse Míriel –, e eu choraria, se não estivesse tão exausta. Mas não me culpe por isso, nem por nada que possa acontecer (TOLKIEN, 2011, p. 68, grifo nosso).

A partir do trecho destacado, depreende-se que o cansaço excessivo comprometeu de tal forma a capacidade de expressão de emoções de Míriel que ela mal conseguia demonstrar devidamente a tristeza, ainda que a sinta. Tal incapacidade assemelha-se à anedonia que, segundo o *APA dictionary* (APAa, 2012), é um dos sintomas determinantes de um Episódio Depressivo Maior, junto a humor depressivo persistente. Vale ressaltar o momento da vida em que o mal misterioso afligiu a personagem: a maternidade, momento no qual milhares de

mulheres experimentam o que é conhecido como depressão pós-parto, além do sentimento de solidão nessa nova fase da vida.

Na obra de Tolkien, após o nascimento de Fëanor, Míriel mudara drasticamente. Consumida em corpo e espírito tal como por fogo, a elfa não tinha mais disposição para fazer qualquer coisa, tamanha a exaustão que sentia, e “ansiava por se livrar do esforço de viver” (TOLKIEN, 2011, p. 68). Destaca-se aqui que viver se tornara um fardo para a personagem, que passou a ver na morte a única solução para o alívio de seu sofrimento. Tal percepção é comum em pessoas que sofrem do transtorno depressivo, como visto no decorrer do primeiro capítulo deste estudo, mediante exposição dos esclarecimentos do *APA dictionary* (2012), Solomon (2014) e do *DSM-5* (2014) acerca da ideia da morte como uma solução para sofrimento da pessoa doente.

Voltando à passagem da despedida entre Míriel e Finwë, encontra-se nela indícios de que algo poderia acontecer à personagem. Ao ver que o marido estava triste, ela afirma que “é mesmo uma infelicidade [...], e eu choraria, se não estivesse tão exausta. Mas não me culpe por isso, nem por nada que possa acontecer” (TOLKIEN, 2011, p. 68). Em sua fala, além de explicitar o quanto seu estado a incapacitava de processar suas emoções – como visto anteriormente –, Míriel antecipa que poderia ter um desfecho infeliz e pede que não seja julgada por sua possível decisão. Aqui, pode-se inferir que a personagem, de certa forma, planejava sua morte ou pressentia que acabaria tendo esse fim.

O *DSM-5* (APAb, 2014, p. 161) considera a ideação suicida – com ou sem plano específico –, bem como pensamentos recorrentes de morte, alguns dos possíveis critérios diagnósticos para a depressão. Quanto à tendência ao suicídio, Solomon declara que:

Há diferenças sutis, mas importantes entre querer estar morto, querer morrer e querer se matar. A maioria das pessoas tem, de tempos em tempos, o desejo de estar morto, anulado, além da dor. Na depressão, muitos querem morrer, fazer uma passagem concreta do estado em que se encontram para se libertar das aflições da consciência. Querer se matar, contudo, requer um nível extra de paixão e uma certa violência direcionada. O suicídio não é o resultado da passividade; é o resultado de uma ação. Requer uma grande quantidade de energia e uma vontade forte, além de uma crença na permanência do momento atual e pelo menos um toque de impulsividade (SOLOMON, 2014, p. 233).

Conclui-se, portanto, que é, até certo ponto, natural alguém ter o desejo de estar morto em certas situações da vida. Contudo, para a pessoa com depressão, há uma probabilidade maior de que a morte seja vista como uma forma – ou a única – de acabar com o sofrimento que viver se tornara. Tirar a própria vida, entretanto, trata-se de um ato no qual o sujeito se coloca em uma posição ativa por meio dele, como uma forma de ter, em suas mãos, o controle de sua vida ou, ao menos, de sua morte.

Na obra aqui analisada, a personagem partiu para os domínios do Vala Irmo, onde, esperava-se, encontrar a cura para o mal que a afligia. Na obra, lê-se que:

Ela foi então para os jardins de Lórien, onde se deitou para dormir. No entanto, embora parecesse estar dormindo, seu espírito de fato abandonou o corpo e passou em silêncio para os palácios de Mandos. As criadas de Estë cuidavam do corpo de Míriel, e ele manteve seu viço, mas ela não voltou (TOLKIEN, 2011, p. 68).

O excerto acima relata a morte de Míriel ao narrar que seu corpo fora abandonado pelo espírito. À primeira vista, pode parecer uma morte passiva, na qual a personagem teria definhado até a morte, ou pode parecer que ela tenha entrado em sono profundo, tal qual a princesa do conto de fadas *A Bela Adormecida*. Entretanto, para se ter uma visão mais ampla

do acontecimento, é necessário algumas informações acerca da natureza dos elfos, segundo a mitologia criada pelo autor de *O Silmarillion*.

No universo criado por Tolkien, elfos são considerados criaturas imortais em sua essência, pois seus corpos estão presos ao Mundo enquanto este existir. Por esse motivo,

[...] os elfos ficam até o final dos tempos [...]. Pois os elfos não morrem enquanto o mundo não morrer, a menos que sejam assassinados ou que definham de dor (e a essas duas mortes aparentes eles estão sujeitos); nem a idade reduz sua força, a menos que estejam fartos de dez mil séculos; e, ao morrer, eles são reunidos na morada de Mandos, em Valinor, de onde podem depois retornar (TOLKIEN, 2011, p. 36).

Como pode ser observado no trecho acima, o escritor define o assassinato e o definhamento como as duas únicas formas pelas quais um elfo pode vivenciar a morte. Entretanto, apesar de ser uma possibilidade, a morte élfica não é definitiva, pois esta pode ser revertida por meio do retorno do espírito ao corpo ou pela construção, por parte dos Valar, de um novo corpo à semelhança do anterior, nos casos em que este tiver sido destruído (TOLKIEN, 2021). No caso de Míriel, seu espírito deliberadamente abandonou o corpo devido ao tormento pelo qual estava passando, que havia se tornado insuportável para a elfa. Tendo isso em vista, pode-se considerar o desfecho de Míriel como análogo ao suicídio. Acrescenta-se aqui que o “suicídio” da personagem não foi motivado pelo desejo da morte em si, mas pelo desejo de livrar-se de um sofrimento que se tornara insustentável. Em seguida, tem-se o seguinte desfecho:

Finwë vivia, portanto, desolado. Ia com frequência aos jardins de Lórien e, sentado à sombra dos salgueiros prateados ao lado do corpo da esposa, ele a chamava por seus nomes. Mas sem nenhum resultado. E somente ele em todo o Reino Abençoado era privado de alegria. Depois de algum tempo, ele deixou de ir a Lórien (TOLKIEN, 2011, p. 68).

O leitor pode observar o sofrimento vivido pelo marido de Míriel, ocasionado pela morte da esposa, com o agravo de esta ter ocorrido na infância do filho do casal. Como visto anteriormente, para os elfos havia a possibilidade da ressurreição mediante o retorno do espírito ao corpo, caso este não tivesse sido destruído pois, nesses casos, a matéria permanecia incorruptível à espera do retorno do espírito. Era o caso da elfa, porém seu espírito escolheu não retornar ao corpo, optando por permanecer nos Salões da Espera do Vala Mandos, lugar aonde os espíritos desencarnados se dirigiam.

O contexto no qual a história de Míriel se desenrolou pode ser considerado semelhante ao de muitas mulheres que experimentam episódios depressivos no período que compreende o fim da gravidez e primeiras semanas ou meses após o parto. Portanto, é possível traçar esse paralelo específico entre os acontecimentos envolvendo a personagem e os vivenciados por mulheres no periparto.

Considerações finais

Considerando as particularidades da personagem analisada neste estudo, depreende-se que a construção narrativa de Míriel permite a interpretação de sua jornada como representação simbólica da depressão. Apesar da brevidade de sua participação, os eventos desencadeados carregam simbolismos que representam o sofrimento envolvido no processo de adoecimento psíquico e a multifatorialidade do fenômeno em questão. Portanto, o texto literário analisado promove a reflexão acerca da fragilidade humana e da capacidade da literatura de fantasia de utilizar o imaginário, o “irreal”, para retratar os conflitos que acompanham o ser humano ao

longo de milênios e que vêm sendo potencializados pelas mudanças sociais vividas nos últimos séculos.

Ao acompanhar a narrativa de Míriel, em *O Silmarillion*, o leitor depara-se com alguém cujo sofrimento é imenso de forma que o fim da vida pareça a solução. Vale ressaltar a carga simbólica que a passagem traz à tona. Após o nascimento do filho, Míriel perde toda a sua vitalidade a ponto de que se manter viva passa a ser um fardo, e seu estado agrava-se gradativamente, apesar de todos os esforços do marido em busca de uma cura para o estado de sofrimento no qual a elfa se encontra. O enredo dialoga com a vivência de milhares de mulheres as quais padecem do que é conhecido popularmente como depressão pós-parto.

Também é pertinente salientar as circunstâncias da morte da personagem, cujo espírito abandona o corpo deliberadamente. O desfecho representa de forma simbólica uma mulher que, por não suportar mais o sofrimento psíquico – e, conseqüentemente, físico – pelo qual passa e por não enxergar mais sentido em continuar lutando, opta pelo suicídio. Por relatar esse acontecimento trágico em terras divinas, a história de Míriel é significativa por salientar que ninguém está completamente “imune” a esse mal, por mais perfeita que a vida aparente ser.

Entretanto, apesar do tipo de desfecho constatado neste estudo, não há aqui uma sentença de morte para a pessoa com depressão em decorrência da doença. Fatores psicossociais são de extrema importância para a manutenção da qualidade de vida da pessoa doente. Em decorrência disso, é possível passar pelo pântano, apesar de se atolar na lama e afundar um pouco – ou muito – sem submergir.

Finalmente, tendo em vista todo o percurso realizado nesta pesquisa, conclui-se que a literatura se constitui, em sua essência, em um instrumento de compartilhamento e vivenciamento de experiências do ser humano para além de si mesmo. Ela possui a capacidade de fazer o leitor ver o mundo através olhos de outro alguém e sentir suas emoções, tanto as angustiantes quanto as eufóricas. E a literatura de fantasia, no que lhe diz respeito, por lançar mão de uma realidade imagética, por diversas vezes toca em temas que circundam a natureza humana de forma metafórica, tal qual os mitos e lendas já faziam no passado.

Apesar de já terem decorrido milênios desde o surgimento da escrita na humanidade – sem entrar no mérito de que o ser humano já contava histórias bem antes da invenção da escrita –, os temas retratados nas histórias tendem a se repetir. Isso se dá porque o narrar é inerente à natureza humana, bem como o sentir. No fim das contas, as histórias, ou a maior parte delas, são sobre sentimentos. Ainda que os sentimentos predominantes neste estudo sejam de dor e de pesar, que ele não traga uma mensagem de morte, mas uma palavra de vida e de esperança. Esperança de que, por mais turbulentos que os tempos sejam, dias melhores virão.

MARTYRDOM IN PARADISE: A SYMBOLICAL PORTRAYAL OF DEPRESSION IN *THE SILMARILLION* BY J.R.R. TOLKIEN

ABSTRACT: This article aims to analyze the character Míriel from J.R.R. Tolkien's fantasy work *The Silmarillion* as a symbolic representation of depression. This study is based on theoretical observations of fantasy literature by Jackson (2009), Mendlesohn (2002), Silva (2008, 2017, 2018), and Gamble and Yates (2002), as well as on manuals and guidelines of mental health professionals. Similarly, it is grounded in Chevalier's (1986) interpretation of symbols in the analyzed work.

keywords: Fantasy. Depression. J.R.R. Tolkien. The Silmarillion.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. *APA dictionary of clinical psychology*. 1a. ed. Washington, DC: Author, 2013.

ANDRÉ, W. Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura. *Acta Scientiarum (UEM)*, v. 40, p. 37413, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i2.37413>. Acesso em 10 de junho de 2022.

APA - AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* [recurso eletrônico]: DSM-5 – 5. ed. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: Artmed, 2014.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/centro-universitario-de-varzea-grande/filosofia/aristoteles-arte-poetica/12789681>. Acesso em: 12 set. 2021

ASHER, J. *Os 13 porquês*. São Paulo: Ática, 2009.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. *Boletim Epidemiológico*. Volume 52, nº 33, set. 2021.

CAMUS, A. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Trad. para o inglês, Justin O'Brien. Nova York: Vintage International, 1991. [Ed. bras.: *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008] apud

SOLOMON, A. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FRANKL, V. E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 42 ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2017.

FRITSCH, V. H. de C. Aspectos do mito no romance de fantasia de J. R. R. Tolkien. *Cadernos Literários*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado em História da Literatura., v. 26, n. 2, p. 55–67, 2018.

FRITSCH, V. H. de C. ATRAVESSANDO LIMIARES: SIMBOLOGIAS DE PASSAGEM NO ROMANCE DE FANTASIA. *RECORTE – revista eletrônica*. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/798/pdf_20. Acesso em: 23 nov. 2021.

FURTADO, F. FANTASIA / FANTASY – *Dicionário Digital do Insólito Ficcional – e-DDIF*. 2009. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantasia-fantasy/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

FURTADO, F. FANTÁSTICO (MODO) - *E-Dicionário de Termos Literários*. 2019. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 27 out. 2021.

GAMA-KHALIL, M. FANTÁSTICO – modo – *Dicionário Digital do Insólito Ficcional – e-DDIF*. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantastico-modo/>. Acesso em: 9 set. 2021.

GAMBLE, N; YATES, S. *Exploring Children's Literature: Teaching the Language and Reading of Fiction*. London: Paul Chapman Publishing, 2002.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GUERRA, R. F. Doença mental e os estranhos personagens da literatura infantil. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 445-489, Outubro de 2009.

HOMERO. *Íliada*. Tradução e Introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JACKSON, R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 2009.

LEWIS, C. S. *Um experimento em crítica literária*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.

LEWIS, C.S. *As Crônicas de Nárnia*. Trad. Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LIMA, G.A.B. A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto. [s.l.]: *Revista Interamericana de Bibliotecologia*, 2007, vol. 30, no. 2, p. 275-285, jul.-dez.

MANLOVE, C. N. *Modern Fantasy: Five Studies*. London: Cambridge University Press, 1975.

MARQUES, M. C. *Uma História que não tem Fim: um estudo sobre a fantasia literária*. São José do Rio Preto, 2015. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015.

MENDLESOHN, F. *Toward A Taxonomy of Fantasy*. 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43308579>. Acesso em: 12 jun. 2021.

NOGUERA, R. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *Depressão*. Brasília (DF): 2018. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/depressao>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *Depressão: o que você precisa saber*. Brasília: 2016. Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5372:depressao-o-que-voce-precisa-saber&Itemid=822. Acesso em 20 de novembro de 2020.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. *fantasy, phantasy, n.* *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Disponível em: <https://www.oed.com/oed2/00082223>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. v. 3. Trad. Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, A. M. DA. *Fantástico GÊNERO X Fantástico MODO: Qual é a diferença?* YouTube, 13 mar. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7mmQaUiRa7c&ab_channel=Fantasticursos. Acesso em: 1 nov. 2021

SILVA, A. M. DA. *O admirável mundo novo da República Velha: O nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, A. M. DA. *Quais são as diferenças entre ALTA Fantasia e BAIXA Fantasia?* YouTube, 26 jul. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nYO_Rva5xJQ&ab_channel=Fantasticursos. Acesso em: 11 jun. 2021.

SOLOMON, A. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEIXEIRA, M. A. R. Melancolia e depressão: um resgate histórico e conceitual na psicanálise e na psiquiatria. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 4, n. 1, p. 41–56, 2005.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *A natureza da Terra-média*. Editado por Carl F. Hostetter. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2021.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. From a letter by J. R. R. Tolkien to Milton Waldman, 1951. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Silmarillion*. Illustrated by Ted Nasmith. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *O Hobbit*. 7ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. *O Silmarillion*. Editado por Christopher Tolkien. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

-
- 1 “[...] *understanding a person from his or her frame of reference rather than one’s own, so that one vicariously experiences the person’s feelings, perceptions, and thoughts.*” (APA, 2013, p. 206)
 - 2 “[...] *an emotional state of unhappiness, ranging in intensity from mild to extreme and usually aroused by the loss of something that is highly valued, for example, by the rupture or loss of a relationship.*” (APA, 2013, p. 506)
 - 3 “[...] *the process or the faculty of forming mental representations of things not actually present.*” (OUP, 1989)
 - 4 “*A product of imagination, fiction, figment.*” (OUP, 1989)
 - 5 “[...] *rules and conventions taken to be normative.*” (JACKSON, 2009, p. 08)
 - 6 “[...] *of artistic representation and literature’s reproduction of the ‘real’.*” (JACKSON, 2009, p. 08)
 - 7 “[...] *obdurate refusal of prevailing definitions of the ‘real’ or ‘possible’.*” (JACKSON, 2009, p. 08)
 - 8 “*A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms.*” (MANLOVE, 1975 p. 01)
 - 9 “*At its best, it presents the fantastic without comment as the norm for both the protagonists and for the reader: we sit on the protagonists’ shoulders and while we have access to their eyes and ears, we are not provided with an explanatory narrative. [...] the immersive fantasy depends for its effectiveness on an assumption of realism that denies the need for explication.*” (MENDLESOHN, 2002, p. 175)
 - 10 “[...] *the point of view character of an immersive fantasy must take for granted the fantastic elements by which he or she is surrounded; he or she must exist as integrated with the magical (or fantastic) even if she or she does not commit magic.*” (MENDLESOHN, 2002, p. 175)
 - 11 “[...] *universalmente, la morada de inmortalidad, el centro inmutable, el corazón del mundo, el punto de comunicación entre el cielo y la tierra.*” (CHEVALIER, 1986, p. 801)
 - 12 “[...] *a kind of Paradise, the home of the Gods.*” (TOLKIEN, 2004 [1951], p. XIX)
 - 13 O nome do filho de Míriel possui duas grafias: Fëanáro, no idioma Quenya e Fëanor, em Sindarin, ambos os idiomas criados por Tolkien.
 - 14 “[...] *indifference and lack of response to one’s surroundings.*” (APAA, 2012, p. 43)
 - 15 “[...] *the inability to enjoy experiences or activities that normally would be pleasurable.*” (APAA, 2012, p. 36)

Data de submissão: 29/04/2023

Data de aceite: 18/09/2023