

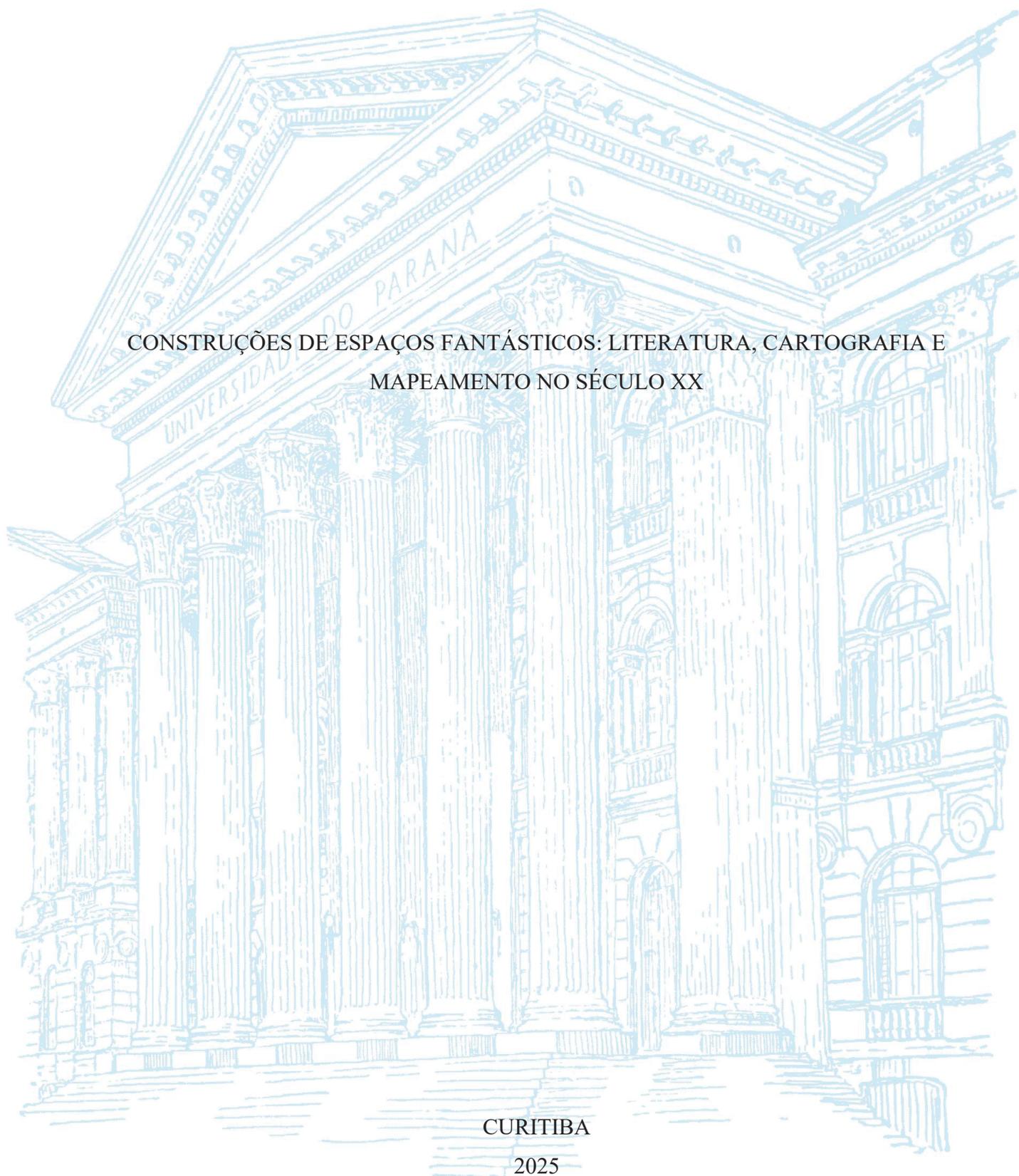
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRENDA YASMIN DEGGER

CONSTRUÇÕES DE ESPAÇOS FANTÁSTICOS: LITERATURA, CARTOGRAFIA E  
MAPEAMENTO NO SÉCULO XX

CURITIBA

2025



BRENDA YASMIN DEGGER

CONSTRUÇÕES DE ESPAÇOS FANTÁSTICOS: LITERATURA, CARTOGRAFIA E  
MAPEAMENTO NO SÉCULO XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná na Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Doré

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Degger, Brenda Yasmin

Construções de espaços fantásticos : literatura, cartografia e mapeamento no século XX. / Brenda Yasmin Degger. – Curitiba, 2025.  
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Carla Doré.

1. Paisagens literárias - Mapas. 2. Mapas. 3. Cartografia - história.  
I. Doré, Andréa Carla, 1969-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **BRENDA YASMIN DEGGER**, intitulada: **Construções de espaços fantásticos: literatura, cartografia e mapeamento no século XX**, sob orientação da Profa. Dra. ANDRÉA CARLA DORÉ, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Julho de 2025.

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 18:58:12.0  
ANDRÉA CARLA DORÉ  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 22:28:24.0  
ANDRÉ REYES NOVAES  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE  
JANEIRO)

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 17:26:48.0  
MARCELLA LOPES GUIMARÃES  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 19:08:57.0  
CAROLINA MARTÍNEZ  
Avaliador Externo (UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN)

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 17:11:38.0  
RAFAEL FARACO BENTHIEN  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## AGRADECIMENTOS

Eu costumo dizer que eu queria fazer um doutorado desde que eu soube que algo assim existia. Esse sonho não era óbvio. Em minha família, o acesso à educação, mesmo à educação básica, não era algo corriqueiro, sem obstáculos, e a necessidade de trabalhar, em muitos casos desde a infância, frequentemente imperou e tolheu aspirações. Assim, eu sou extremamente grata à democratização do acesso à educação que possibilitou minha formação em uma universidade pública, gratuita e de qualidade como a Universidade Federal do Paraná. A existência de instituições como essa deve ser valorizada e defendida.

No sentido institucional, agradeço à CAPES pela bolsa que possibilitou dois anos de dedicação exclusiva ao doutorado e à bolsa Herzog-Ernst que financiou minha pesquisa e estadia na Alemanha. Esse suporte financeiro, somado aos auxílios do PPGHIS para a apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos, proporcionaram condições materiais para o bom desenvolvimento da tese.

Ao relembrar o período de feitura deste doutorado, que, desde o projeto à sua finalização totalizam cinco anos, sinto que vivi muitas vidas. Encontrei e me despedi de pessoas. Morei em muitas casas. Completar o doutorado foi uma tarefa árdua que seria impossível sem o apoio intelectual e, principalmente, afetivo de diversas pessoas.

Agradeço meus pais, Bernardo e Gilnéia, e minhas irmãs, Verônica e Suzane. Espero retribuir o amor, apreço, alento, sabedoria e orgulho que vocês me dedicam e inspiram. E, também parte do núcleo, Nina, pela companhia canina, e nosso passarinho falecido que me alegrou muitas vezes. Agradeço minha família, tanto próxima quanto estendida, que, entre cafés, almoços, festas e datas comemorativas, me ouviram e incentivaram. Destaco meus avós Maria, Deodoro, Yolanda e Walter (*in memoriam*). O brilho no olhar de vocês em nossas conversas são imagens que recordo com amor.

Agradeço minha orientadora, Andréa Doré. Se me tornei uma historiadora capaz, isso se deve a você. Além da partilha intelectual inestimável em nossos nove anos de orientação, você é uma pessoa que admiro intensamente. Obrigada por me ensinar, escutar e encorajar na pesquisa e na vida.

Agradeço aos membros da banca que leram meu trabalho com atenção e zelo. Carolina Martínez e Rafael Faraco Benthien avaliaram esta pesquisa em diferentes estágios e assim contribuíram consideravelmente para a tese aqui concluída. Marcella Lopes Guimarães e André Reyes Novaes gentilmente aceitaram compor a banca final. Levarei seus comentários e sugestões também para pesquisas futuras.

Agradeço aos professores da UFPR que participaram de minha formação, em especial Fátima Regina Fernandes, minha primeira orientadora, Hector Hernandez, Joseli Mendonça, Priscila Piazzentini Vieira, Rosane Kaminski e Roseli Boschilia. Ainda na UFPR, agradeço a André Akamine Ribas por inúmeros favores e pela companhia em meus momentos de estudo no CEDOPE. Agradeço à Maria Cristina Parzowski pela agilidade no trabalho burocrático que me permitiu usufruir plenamente da universidade.

A academia me colocou em contato com pessoas engajadas e apaixonadas. Agradeço ao grupo de orientandos, agregados e colegas em suas muitas configurações pelas leituras, referências, críticas e elogios que impulsionaram a tese. A participação em eventos acadêmicos igualmente proporcionou um espaço de sociabilidade essencial nestes anos de estudos, particularmente no que concerne a história dos mapas. Agradeço à Júnia Furtado, Jordana Dym, Leca de Biaggi, Matthew Edney, Carla Lois, Malena Mazzitelli Masticchio, Chet van Duzer e Lucía Rodríguez Arrillaga. Agradeço ainda aos membros da rede GEOPAM.

Na Alemanha, fui recebida pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Iris Schröder, a quem agradeço, que generosamente acolheu minha pesquisa. Agradeço também meus colegas do Forschungskolleg Transkulturelle Studien / Sammlung Perthes: Anna-Maria Hünnes, Albert Feierabend, Beatriz Veliz Argueta, Bereket Hasen Beddecha, Dominic Keyßner, Samuel Kidane Haile, Verena Pichler e Zegeye Woldemariam Ambo.

Gabi e Diogo, sou muito grata pela nossa amizade e espero encontrar a pequena Teresa em breve. O período que passei no apartamento acompanhada das gatinhas Lila e Lenu foi fundamental para a escrita da tese. Guardarei a memória desse tempo com carinho.

Agradeço à Helena, que, além de tudo, suportou por quase três anos minhas inúmeras idiossincrasias cotidianas. Seu apoio foi e continua a ser imprescindível. Letícia, preciso destacar que, ademais de nossa amizade de anos, eu não teria forças para enfrentar o trabalho como professora no ensino básico sem o seu apoio e o da Helena.

Bruno, te agradeço pela amizade, companheirismo, pelas viagens acadêmicas e perrengues chiques.

Rose, sem o seu trabalho, o meu teria sido ainda mais atribulado.

Eu me sinto uma pessoa bem-afortunada por ter tantos amigos. Assim, agradeço imensamente Lareane, Naiara, Milena, Aline, Isabela, Michel, Camila, Ana Carolina, Mavi, Thiago, Braga, Vini, Gabe, Bruna, Meg, André (*in memoriam*), Giovana, Lara e Jean. Vocês me são muito caros.

Apesar de ter pensado longamente nestes agradecimentos, é possível que eu tenha esquecido alguém. Neste caso, deixo aqui um agradecimento especial às pessoas que fizeram

parte de minha vida entre 2020 e 2025 ou que de alguma forma contribuíram para a trajetória que cursei até aqui. Muito obrigada!

## RESUMO

Esta tese tem por objeto de estudo mapas publicados em obras de literatura ficcional no século XX. Parto da compreensão de que mapas literários possibilitam um ponto de vista alternativo para o entendimento do que são mapas, mapeamento e cartografia em diferentes períodos históricos uma vez que não estão sujeitos, em teoria, às normas do mapeamento formal. A maneira como narrativas literárias operam os mapas, a cartografia e as relações espaciais revela aproximações e distanciamentos em relação à linguagem cartográfica disciplinar e outras práticas de mapeamento de forma que seu estudo contribui para as discussões mais amplas sobre a história dos mapas. As obras de três autores foram selecionadas para o desenvolvimento da pesquisa: J.R.R. Tolkien (1892–1973), Lloyd Alexander (1924–2007) e Terry Pratchett (1948–2015). Estes escritores anglófonos caracterizam diferentes momentos da literatura de *fantasia*, respectivamente gênese, consolidação e subversão do gênero e refletem atitudes variadas no que concerne os mapas de suas obras. A análise das fontes é conduzida a partir das discussões teórico-metodológicas da história dos mapas e da história da cartografia, especialmente a abordagem processual de Matthew Edney que leva em consideração a produção, circulação e consumo dos mapas. Cada estudo de caso entremeou três dimensões de análise: as obras literárias e seus mapas; as relações entre mapas literários e mapas produzidos em outros regimes de mapeamento; e os modos de compreensão do espaço entre geografia, história e literatura. Dentre as temáticas específicas aprofundadas ao longo da tese estão a mistura de elementos provenientes de diferentes períodos históricos, notadamente as inspirações medievais e renascentistas mobilizadas nos mapas literários do século XX; e as relações entre esses mapas e seu próprio contexto de produção cartográfica e demais modos de mapeamento correntes no período; nesse ponto surgem questões como os vínculos entre cartografia, imperialismo e nacionalismo. As maneiras como escritores e leitores leem, elaboram e interpretam mapas são matizadas por concepções diversas acerca desses objetos que podem ser temporal, geográfica e culturalmente localizadas.

Palavras-chave: mapas literários; história dos mapas; história da cartografia.

## ABSTRACT

This thesis examines maps published in 20th-century fictional literature. Its basis is the understanding that literary maps offer an alternative perspective on maps, mapping, and cartography across different historical periods, as they are not bound, in theory, by the conventions of formal mapping. The way literary narratives operate maps, cartography, and spatial relations reveals similarities and differences in relation to disciplinary cartographic language and other mapping practices. Therefore, their study contributes to broader discussions on the history of maps. The works of three authors were selected for the research: J.R.R. Tolkien (1892–1973), Lloyd Alexander (1924–2007), and Terry Pratchett (1948–2015). These English-speaking writers characterize different moments in fantasy literature, respectively the genesis, consolidation, and subversion of the genre, and reflect varied attitudes toward the maps in their works. The analysis is conducted based on theoretical and methodological discussions of the history of maps and cartography, particularly Matthew Edney's processual approach, which considers the production, circulation, and consumption of maps. Each case study intertwined three dimensions of analysis: literary works and their maps; the relationships between literary maps and those produced under other mapping regimes; and the conceptions of space across geography, history, and literature. Among the specific themes explored in depth throughout the thesis are the blending of elements from different historical periods, notably medieval and Renaissance inspirations mobilized in 20th-century literary maps; and the connections between these maps and their own context of cartographic production and other contemporaneous modes of mapping; which raises questions about the ties between cartography, imperialism, and nationalism. The ways writers and readers read, create, and interpret maps are colored by diverse conceptions of these objects, which can be situated within specific temporal, geographic, and cultural contexts.

Keywords: literary maps; history of maps; history of cartography.

## LISTA DE IMAGENS E MAPAS

### CAPÍTULO I.

- Figura 1.1.** – Mapa da Utopia de autoria desconhecida publicado na edição de 1516.....32
- Figura 1.2.** – Mapa da Utopia (1518) atribuído a Hans Holbein.....33
- Figura 1.3.** – Mapa da Utopia (c. 1595-1596) de Abraham Ortelius.....33
- Figura 1.4.** – Mapa de *A ilha do Tesouro*.....39
- Figura 1.5.** – Planta do primeiro andar da Mansão Styles.....47
- Figura 1.6.** – Planta do quarto da senhora Inglethorp.....47

### CAPÍTULO II.

- Figura 2.1.** – O mapa de Thrór.....56
- Figura 2.2.** – O mapa das Terras Ermas.....59
- Figura 2.3.** – *A part of the Shire* de J.R.R. e Christopher Tolkien.....75
- Figura 2.4.** – Mapa geral da Terra-média de J.R.R. e Christopher Tolkien.....79
- Figura 2.5.** – *A Map of Middle-earth* por Pauline Baynes. Londres: George Allen & Unwin, 970.....83
- Figura 2.6.** – *The West of Middle-Earth at the End of the Third Age* de Christopher Tolkien....84
- Figura 2.7.** – Mapa de Rohan, Gondor e Mordor de J.R.R. e Christopher Tolkien.....86

### CAPÍTULO III.

- Figura 3.1.** – *The Little Kingdom* por Pauline Baynes.....107
- Figura 3.2.** – *O pequeno reino* de Pauline Baynes, traduzido por Waldéa Barcellos.....111
- Figura 3.3.** – *O pequeno reino* de Pauline Baynes, traduzido por Rosana Rios.....112
- Figura 3.4.** – Mapa das Ilhas Britânicas do *Isolario* de Benedetto Bordone, 1547.....121
- Figura 3.5.** – Mapa de Beleriand e seus Reinos de Christopher Tolkien.....124
- Figura 3.6.** – *Map of Beleriand and the Lands to the North* de Christopher Tolkien.....125
- Figura 3.7.** – Mapa T-O de um códice do século XII das Etimologias de Isidoro de Sevilha. A divisão dos continentes e as águas que circundam as terras formam as letras T e O que nomeiam o estilo.....127
- Figura 3.8.** – Mapa das zonas climáticas de Macróbio em *Commentarii in Somnium Scipionis*, ca. 1150.....127
- Figura 3.9.** – Diagrama I de J.R.R. Tolkien.....132
- Figura 3.10.** – Diagrama II de J.R.R. Tolkien.....133
- Figura 3.11.** – Diagrama III de J.R.R. Tolkien.....134
- Figura 3.12.** – *De Sphaera* de Sacrobosco. Austria, ca. 1425. MS M.722 fol. 1r.....135

<b>Figura 3.13.</b> – <i>Sphaera mundi</i> de Ioannis de Sacrobosco. 1519, p. 6r.....	135
<b>Figura 3.14.</b> – Esquema dos círculos do mundo de Peter Apian em <i>Prima pars huius libri de cosmographiæ &amp; geographiæ principiis</i> . 1553, p. 3.....	136
<b>Figura 3.15.</b> – Mapa IV de J.R.R. Tolkien.....	137
<b>Figura 3.16.</b> – <i>Mappamundi</i> em mandorla de Ranulf Higden em <i>Polychronicon</i> , Inglaterra, c. 1350, British Library, London. Royal MS. 14.C.xii, fol. 9v.....	138
<b>Figura 3.17.</b> – Mapa zonal de Macróbio em <i>Somnium Scipionis exposito</i> , Paris, 1524. p. 28.....	139
<b>Figura 3.18.</b> – Mapa V de J.R.R. Tolkien.....	139
<b>CAPÍTULO IV.</b>	
<b>Figura 4.1.</b> – <i>The Land of Prydain</i> por Evaline Ness, 1964.....	149
<b>Figura 4.2.</b> – <i>The Land of Prydain</i> por Evaline Ness, 1965.....	153
<b>Figura 4.3.</b> – <i>Isle of Mona</i> por Evaline Ness, 1966.....	156
<b>Figura 4.4.</b> – <i>The Land of Prydain</i> por Evaline Ness, 1967.....	159
<b>Figura 4.5.</b> – <i>The Land of Prydain</i> por Evaline Ness, 1968.....	161
<b>Figura 4.6.</b> – Mapa da América do Sul no Atlas Escolar de Adolf Stieler.....	174
<b>Figura 4.7.</b> – Mapa-múndi do <i>Elementary School Atlas</i> de John Bartholomew.....	175
<b>Figura 4.8.</b> – Mapa da África do <i>Elementary School Atlas</i> de John Bartholomew.....	176
<b>Figura 4.9.</b> – Detalhe do mapa da África do atlas de Bartholomew apresenta o mapa-logo da Inglaterra.....	177
<b>Figura 4.10.</b> – Mapa da América do Norte do atlas de Bartholomew.....	177
<b>Figura 4.11.</b> – Mapa da América do Sul do atlas de Bartholomew.....	178
<b>Figura 4.12.</b> – Rascunho de Lloyd Alexander do mapa de Prydain para <i>O livro dos Três</i> , ca. 1964.....	180
<b>Figura 4.13.</b> – Contorno do País de Gales realizado a partir da ferramenta de mapas do Google.....	181
<b>Figura 4.14.</b> – Rascunho esquemático de Prydain de Lloyd Alexander, ca. 1964.....	181
<b>Figura 4.15.</b> – Rascunho de Lloyd Alexander do mapa de Prydain para <i>O rei supremo</i> , ca. 1968.....	183
<b>CAPÍTULO V.</b>	
<b>Figura 5.1.</b> – As viagens de Roderick Purdeigh.....	217
<b>Figura 5.2.</b> – As viagens inspiradas por Lars Larsnephew.....	219
<b>Figura 5.3.</b> – As viagens de Llamedos Jones.....	219
<b>Figura 5.4.</b> – O mappa do Discworld.....	221

<b>Figura 5.5.</b> – Cartucho.....	223
<b>Figura 5.6.</b> – Bilhete.....	225
<b>Figura 5.7.</b> – Desenhado por Stephen Player.....	225
<b>Figura 5.8.</b> – Coruja e escala.....	226
<b>Figura 5.9.</b> – Sereia do Discworld.....	229
<b>Figura. 5.10.</b> – Ursula.....	229
<b>Figura 5.11.</b> – Sereias.....	230
<b>Figura 5.12.</b> – Anjo do Discworld.....	231
<b>Figura 5.13.</b> – <i>Atlas Portulano</i> de Battista Agnese.....	232
<b>Figura 5.14.</b> – Serpente marinha.....	232
<b>Figura 5.15.</b> – A cidade perdida de Ee.....	235
<b>Figura 5.16.</b> – Leshp.....	235
<b>Figura 5.17.</b> – Ku.....	236
<b>Figura 5.18.</b> – O Império Agateano cercado pela Muralha.....	236
<b>Figura 5.19.</b> – Brindisi.....	237
<b>Figura 5.20.</b> – O continente XXXX ou Terror Incognita.....	238

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO I - UM ENSAIO SOBRE MAPAS LITERÁRIOS.....</b>	<b>21</b>
1.1. OS ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE MAPAS.....	21
1.2. OS ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE MAPAS LITERÁRIOS.....	26
1.3. OS PRIMEIROS MAPAS LITERÁRIOS A <i>UTOPIA</i> DE THOMAS MORE.....	31
1.4. UM CHAMADO À AVENTURA: O MAPA DE <i>A ILHA DO TESOURO</i> .....	38
1.5. A PROLIFERAÇÃO DE MAPAS LITERÁRIOS NO SÉCULO XX.....	46
<b>CAPÍTULO II - MAPAS LITERÁRIOS E O EFEITO DE REALIDADE EM <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i>.....</b>	<b>53</b>
2.1. “LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ”: OS MAPAS DE <i>O HOBBIT</i> .....	54
2.2. CRIAÇÃO LITERÁRIA E GEOGRAFICIDADE EM <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i> .....	62
2.3. A PUBLICAÇÃO DE <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i> E SEUS MAPAS.....	69
2.3.1 <i>Uma parte do Condado</i> .....	75
2.3.2. Os mapas em pequena escala da Terra-média.....	78
2.3.3. O Mapa de Rohan, Gondor e Mordor.....	85
2.4. O USO DE MAPAS PELOS PERSONAGENS.....	90
2.5. TOLKIEN E O IDEAL DA CARTOGRAFIA.....	95
<b>CAPÍTULO III - O RETORNO AOS MAPAS MEDIEVAIS E RENASCENTISTAS....</b>	<b>100</b>
3.1. <i>MESTRE GILES D’ALDEIA</i> , MAPAS MEDIEVAIS E RENASCENTISTAS.....	102
3.1.1. Os mapas de <i>Mestre Giles d’Aldeia</i> .....	106
3.1.2. Os mapas regionais dos séculos XV-XVII.....	114
3.1.3. <i>Mestre Giles d’Aldeia</i> e o <i>Isolario</i> de Benedetto Bordone.....	118
3.2. <i>O SILMARILLION</i> E SEUS MAPAS.....	123
3.2.1. Os <i>mappaemundi</i> medievais.....	126
3.2.2. <i>Ambarkanta</i> e seus mapas.....	130
<b>CAPÍTULO IV - NACIONALISMO, MAPA-LOGO E AS <i>CRÔNICAS DE PRYDAIN</i>.....</b>	<b>145</b>
4.1. DAS MONTANHAS GALESAS, O SURGIMENTO DE PRYDAIN.....	146
4.2. SOBRE ESCREVER E MAPEAR PARA CRIANÇAS.....	164
4.3. O MAPA-LOGO E OS ATLAS ESCOLARES.....	168
4.4. OS RASCUNHOS DE PRYDAIN E O MAPA DO PAÍS DE GALES.....	179

<b>CAPÍTULO V - HUMOR, SUBVERSÕES E SÁTIRAS NOS MAPAS DE <i>DISCWORLD</i></b> .....	<b>185</b>
5.1. SOBRE A IMPOSSIBILIDADE DE MAPEAR A TERRA DAS FADAS.....	185
5.2. TERRY PRATCHETT E OS MAPAS.....	190
5.3. O HUMOR NA ESCRITA DE PRATCHETT.....	197
5.4. QUANDO AS BRUXAS VIAJAM.....	201
5.5. A PRODUÇÃO DE <i>THE DISCWORLD MAP</i> .....	209
5.5.1. <i>The Discworld Mapp</i> : o livreto.....	216
5.5.2. <i>The Discworld Mapp</i> : o mapa.....	220
5.5.2.1. Cartucho.....	222
5.5.2.2. Monstros marinhos.....	227
5.5.2.3. Fronteiras.....	234
5.5.2.3. Topônimos.....	237
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>243</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>249</b>
Fontes.....	249
Bibliografia.....	251

## INTRODUÇÃO

A base para o desenvolvimento desta tese de doutorado foi a noção de que mapas ficcionais proporcionam um ponto de vista alternativo acerca da construção de relações espaciais uma vez que não estão obrigatoriamente sujeitos às normas da disciplina cartográfica ou de seu *métier*, sendo essa uma de suas potências. Pode-se argumentar que os mapas literários não estão subordinados, em teoria, às práticas de mapeamento oficiais. Essa suposição, entretanto, não exclui a possibilidade de os autores terem aderido a convenções estabelecidas pelo mapeamento formalizado. Algumas dessas convenções são a orientação do mapa com o norte no topo e a presença de informações sobre as escalas. Ao longo do tempo, a escala se tornou um elemento esperado nos mapas. Esse recurso foi tão naturalizado que sua presença não é costumeiramente questionada mesmo quando um mapa em específico certamente combinou diferentes escalas em sua elaboração e apresentar uma única proporcionalidade para o mapa inteiro não se sustenta matematicamente<sup>1</sup>. Em alguns casos, há um esforço consciente realizado pelos escritores de ficção para simular práticas cartográficas que podem ser observadas nos sinais que caracterizam mapas científicos, como as escalas supramencionadas, mas também as rosas-dos-ventos, as legendas e as projeções. Nessas mesmas fontes é igualmente possível encontrar signos de mapas mais antigos, medievais e renascentistas, em uma emulação de uma prática de mapeamento antiquada. Compreender o papel desempenhado por essas convenções em mapas literários é fundamental para inseri-los em um contexto mais amplo de produção, circulação e consumo de mapas.

Se mapas manifestam uma materialidade mais concreta para mundos ficcionais, isso ocorre não porque há uma essência nos mapas que os coloca nessa posição, mas porque o modo como os autores e leitores elaboram e leem mapas é permeada por noções de realidade e precisão. Essa tendência é percebida desde mapas dos séculos XVI e XVII, embora não com a mesma centralidade adquirida nos séculos XIX e XX, com a consolidação da cartografia como uma disciplina<sup>2</sup>. Pode-se argumentar que a potência da criação de mundo realizada pela elaboração de um mapa que lhe corresponda se sustenta na percepção hegemônica que a sociedade ocidental dos séculos XIX e XX tinha desses objetos e sua cultura de representação espacial. Em particular, assenta-se na ideia largamente contestada por acadêmicos de que mapas são representações à escala do “mundo real”. É igualmente seguro assumir que certos tipos de

---

<sup>1</sup> EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019, p. 174.

<sup>2</sup> EDNEY, *loc. cit.*

mapeamento têm mais autoridade que outros. Isso é evidente na preocupação que alguns autores manifestam em relação a questões como verossimilhança e coerência.

Interessa-me em especial a forma como as narrativas literárias operam os mapas, a cartografia e as relações espaciais, por vezes distanciando-se e desafiando a linguagem cartográfica oficial, por vezes reforçando-a. Considero que a escrita literária não só manifesta a visão de mundo do autor, cria lugares e espaços, como também pode formar leitores atentos à geografia. Esta tese visa contribuir para a história dos mapas e para a história da cartografia enquanto disciplina. Ao comparar e contrastar mapas na literatura ficcional e mapas produzidos pelo mapeamento formal, espero historicizar os mapas literários e contribuir para a compreensão dos modos como a ficção mobiliza relações espaciais e faz uso de mapas e cartografia, ou seja, como os mapas na literatura contribuíram para a ideia moderna de mapas.

Embora a tese explore as diferenças, e as proximidades, entre o mapeamento literário e o mapeamento formal, normativo, não se trata de uma contraposição dos conceitos de realidade e ficção ou de ciência e literatura. Todos os mapas são, em certa medida, ficcionais<sup>3</sup>. Jean-Marc Besse em sua teorização sobre a relação entre mapas e literatura conclui o texto com a afirmação de que “a questão não é a oposição entre ‘real’ e ‘ficção’, mas antes o projeto da ficção por si mesma e dos meios gráficos que ela mobiliza para ser exibida e desenvolvida”<sup>4</sup>.

O recorte temporal privilegiado na tese é o século XX. Esse período foi caracterizado pela popularização de mapas na vida cotidiana em materiais didáticos, jornais, folhetos, publicações turísticas, guias rodoviários, no cinema e na TV, na literatura ficcional. Ao longo da primeira metade do século, a cartografia estava relativamente consolidada como ciência. Em contrapartida, ela passou a ser questionada academicamente ainda nesse século, uma das repercussões da virada linguística, principalmente desde a década de 1980. Além disso, houve no século XX uma proliferação de mapas publicados em conjunto com obras literárias de diferentes gêneros. Por essas razões, para estudar as relações complexas entre mapas, mapeamento, cartografia e literatura, o século XX oferece amplas possibilidades. Em virtude

---

<sup>3</sup> Ver: JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992.; PADRÓN, Ricardo. Mapping Imaginary Worlds. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, cap. 6. p. 255-287.; BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, cap. 1. p. 38-59.; BUSHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.; EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

<sup>4</sup> “...the question is not that of the opposition between the ‘real’ and ‘fiction,’ but rather that of the project of the fiction itself and of the graphic means it mobilizes so as to be shown and developed”. BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, p. 63.

das temáticas desenvolvidas nos capítulos, dentre elas o histórico da presença de mapas na literatura ficcional e as inspirações medievais e renascentistas presentes nas fontes, foi necessário abarcar temporalidades anteriores.

Uma vez que o século XX foi estabelecido como o principal recorte temporal para a pesquisa, abordar os mapas de J.R.R. Tolkien, sobretudo aqueles presentes em *O Hobbit* (1937) e *O senhor dos anéis* (1954-1955), parecia uma escolha produtiva para um trabalho sobre mapas literários. Terry Pratchett escreveu em uma coluna do jornal inglês *Sunday Times* de 04 de julho de 1999 sobre a condição de clássico de *O senhor dos anéis* e comparou sua função ao do Monte Fuji em ilustrações japonesas<sup>5</sup>. Mesmo Roger Chartier, que escolheu uma temporalidade mais recuada para seu livro, os séculos XVI-XVIII, dedicou a Tolkien um espaço na introdução<sup>6</sup>. Chartier afirma que a presença de mapas se tornou comum ou praticamente obrigatória no gênero *epic fantasy* do qual *O senhor dos anéis* é considerado a obra fundadora<sup>7</sup>. Dez anos após a publicação dessa obra, o escritor norte-americano Lloyd Alexander iniciou o lançamento de sua série intitulada *As crônicas de Prydain* (1964-1968) com mapas realizados por Evaline Ness. Alexander construiu seu mundo ficcional próximo aos padrões de Tolkien mesclados com inspirações próprias, notadamente provenientes da história, geografia e mitologia relacionadas ao País de Gales. Assim, essas fontes foram selecionadas no entendimento de que proporcionariam um olhar sobre o processo de consolidação da fantasia como gênero nos moldes de Tolkien. Por fim, Terry Pratchett e sua série de livros *Discworld* (1983-2015) estão situados em um contexto em que a fantasia havia se estabelecido com tropos narrativos e traços recorrentes esperados pelo público. Essa estabilidade possibilitou a subversão do gênero realizada pelo autor que, além disso, foi comercialmente bem sucedida no mercado editorial anglófono.

A essas motivações para a definição das fontes podem ser agregadas preferências mais subjetivas: minha familiaridade com essas obras, em específico – grande parte delas foi lida pela primeira vez antes de eu entrar no curso de doutorado –, e com o gênero, de maneira mais ampla; meu conhecimento do idioma original no qual elas foram escritas, o inglês; e questões afetivas.

A princípio, a escolha de trabalhar os mapas publicados nas obras de Tolkien, Alexander e Pratchett foi justificada a partir de uma noção vaga de que o primeiro serviu como uma referência para os mapas produzidos em narrativas do gênero *fantasia*, enquanto Pratchett

---

<sup>5</sup> PRATCHETT, Terry. *A slip of the keyboard*. Nova York: Doubleday, 2014, p. 118.

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. *Mapas e ficções* (séculos XVI a XVIII). São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 8-10.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 8.

representaria uma subversão bem humorada daquilo que havia se estabelecido como norma nessa categoria, também no que diz respeito aos mapas. Alexander, por sua vez, seria o autor, situado temporalmente entre Tolkien e Pratchett, que se adequa ao gênero, profundamente influenciado por *O senhor dos anéis*, ao mesmo tempo que, por ser estadunidense, proporcionaria um deslocamento geográfico em comparação com os outros dois autores ingleses. Embora esse raciocínio se verifique em maior ou menor medida, a análise de fontes demonstrou a multidimensionalidade das obras desses escritores, que não podem ser reduzidas a essas hipóteses iniciais.

Ademais, os caminhos da pesquisa me conduziram, em um processo de encadeamento de referências, menções, possibilidades, interesses e temas a serem aprofundados, a outras fontes que não haviam sido inicialmente cogitadas. Foi em uma inspiração de pesquisa que decidi incluir o mapa de Pauline Baynes para *Mestre Giles d'Aldeia* de Tolkien. O *Isolario* de Benedetto Bordone entrou quase por acaso, eu o notei enquanto folheava um exemplar do catálogo *Antique maps* de Carl Moreland e David Bannister do qual a biblioteca da UFPR dispõe. O interesse na estética medieval de mapas literários do século XX me direcionou aos rascunhos cosmogônicos de Tolkien e deles parti para os mapas T-O medievais. Os atlas escolares do fim do século XIX foram incorporados porque possibilitaram minha estadia na Alemanha com a bolsa Herzog-Ernst em 2023. Parte da decoração do mapa do Discworld de Pratchett me fez retornar aos monstros marinhos dos mapas renascentistas que eu havia estudado ainda na graduação. Acredito que essa forma de fazer pesquisa, na qual a inspiração e a curiosidade desempenham um papel tão fundamental quanto os referenciais teóricos e a bibliografia, ainda que se trate de um papel diferente destes, ocasionou os momentos mais bem elaborados da tese.

\*

A tese se divide em cinco capítulos arranjados de maneira cronológica.

O primeiro capítulo, “Um ensaio sobre mapas literários”, fornece uma discussão teórico-metodológica que orientou a pesquisa, onde igualmente são definidos os conceitos principais utilizados no decurso da tese. Além disso, o capítulo apresenta um panorama histórico da presença de mapas na literatura ficcional ao longo do tempo. Duas obras são analisadas de maneira mais detalhada: a *Utopia* (1516) de Thomas More e *A ilha do tesouro* (1883) de Robert Louis Stevenson. Essa escolha teve por objetivo demonstrar que, apesar da popularização de mapas em obras ficcionais produzidas principalmente a partir da segunda metade do século XX, a relação entre mapas e ficção é anterior e diversos elementos característicos de mapas nesse contexto podem ser rastreadas até o Renascimento. A abordagem de diferentes obras desde o

século XVI até aquelas do século XX propicia uma maior compreensão da dimensão histórica das fontes. Os modos como mapas foram produzidos e incluídos na literatura variam de acordo com diversos aspectos e podem ser temporal, geográfica e culturalmente localizados. Dito de outro modo, a produção de mapas varia ao longo do tempo, *inclusive* a produção de mapas que acompanham narrativas ficcionais. Embora os mapas publicados nos livros de More e Stevenson tenham destaque, são abordados brevemente outros exemplares e gêneros.

O capítulo II, intitulado “Mapas literários e o efeito de realidade em *O senhor dos anéis*”, tem como fio condutor a premissa de que mapas concedem uma maior veracidade e peso para a narrativa ficcional, denominada por alguns pesquisadores como “efeito de realidade”<sup>8</sup>. Contudo, se mapas literários podem criar um “efeito de realidade” para lugares inventados, isso se deve à forma como escritores e leitores compreendem e consomem mapas e está diretamente relacionada ao contexto cartográfico no qual eles se inserem. Embora esta seja uma questão que perpassa a tese como um todo, ela é aprofundada a partir da análise dos mapas de *O Hobbit* (1937) e de *O senhor dos anéis* (1954-1955) de J.R.R. Tolkien, estes últimos realizados por ele e por seu filho Christopher. Na primeira publicação do escritor inglês há um mapa do tesouro, que move a trama, e um mapa mais abrangente das Terras Ermas. Em *O senhor dos anéis* são três mapas: o primeiro abarca a região do Condado, o segundo consiste em um mapa em pequena escala da Terra-média, o último mapa apresenta em grande escala os reinos de Rohan, Gondor e Mordor. A criação de espaço empreendida por Tolkien é abordada com base em seus mapas e, igualmente, em sua escrita. Neste ponto se destaca uma descrição do espaço que pode ser aproximada a discussões do campo da geografia realizadas nesse mesmo período.

O terceiro capítulo, “O retorno aos mapas medievais e renascentistas”, centra-se em uma questão frequentemente levantada acerca dos mapas de mundos secundários na literatura do século XX: a utilização de signos e convenções característicos de formas de mapeamento anteriores ao século XIX, notadamente medievais e renascentistas. A argumentação é construída a partir de dois estudos de caso. O primeiro deles analisa o mapa *O Reino Pequeno* (1980), da ilustradora Pauline Baynes, para uma republicação do livro *Mestre Giles d’Aldeia* (1949) de J.R.R. Tolkien. Esse mapa apresenta muitas semelhanças com os signos de mapas topográficos produzidos entre os séculos XV e XVII. Para melhor ancorar a discussão, o mapa de Baynes é

---

<sup>8</sup> TIBERGHIEU, Gilles. Cartes imaginaires et forgeries. In: BESSE, Jean-Marc; TIBERGHIEU, Gilles (org.). *Opérations cartographiques*. Paris: Actes Sud/ENSP, 2017, p. 290-303.; JACOB, Christian. *L’empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*. Paris: Albin Michel, 1992; BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, cap. 1. p. 38-59.

comparado ao mapa das ilhas britânicas do *Isolario* (1528) de Benedetto Bordone. O segundo estudo de caso relaciona os mapas rascunhados por Tolkien que acompanham o *Ambarkanta*, ou *A forma do mundo*, um pequeno texto que delinea a cosmogonia de seu mundo ficcional, e os *mappaemundi* medievais produzidos entre os séculos V e XV. A análise dos mapas de Baynes e Tolkien evidencia as diferentes maneiras pelas quais os autores de mapas literários se apropriaram e reelaboraram características de mapeamento mais antigas se comparadas àquelas contemporâneas a suas obras.

O capítulo IV, intitulado “Nacionalismo, mapa-logo e *As crônicas de Prydain*”, aborda princípios nacionalistas em mapas literários a partir dos mapas da série *As crônicas de Prydain* (1964-1968) de Lloyd Alexander realizados em colaboração com a ilustradora Evaline Ness. A primeira parte do capítulo apresenta uma análise dos mapas dentro da obra de Alexander tendo em consideração as inspirações do autor na história, geografia e mitologia do País de Gales. Em seguida, são discutidos os atlas escolares do fim do século XIX e início do século XX como fontes que proporcionaram o letramento cartográfico de escritores e leitores nesse período. Especial atenção é dada aos aspectos nacionalistas dessa produção, como a crescente utilização do mapa-logo, conceito elaborado por Benedict Anderson, como referencial e emblema da nação<sup>9</sup>. Por fim, os mapas publicados na série, bem como os rascunhos originais do autor, são comparados ao mapa-logo do País de Gales de modo a historicizar os mapas de Prydain no contexto cartográfico do século XX.

O quinto, e último, capítulo, “Humor, subversões e sátiras nos mapas de *Discworld*”, tem como foco a criação de mundo do escritor inglês Terry Pratchett (1948-2015) em sua série de livros *Discworld*<sup>10</sup>. Ao todo, são 41 romances publicados entre 1983 e 2015, frequentemente descritos como uma sátira dos tropos de livros de fantasia, a partir do próprio gênero. Essas histórias se passam no Discworld, um mundo que consiste em um disco plano apoiado nas costas de quatro elefantes, por sua vez apoiados em uma grande tartaruga estelar. Pratchett se recusara, a princípio, a publicar mapas para seu mundo secundário o que o distancia dos demais autores trabalhados. Quando reconsiderou essa posição, o autor forneceu mapas produzidos no mesmo tom humorístico de sua escrita, prática que o aproxima das sátiras cartográficas. Para a análise da construção espacial do Discworld diversas obras são mobilizadas, dentre elas o livro *Quando as bruxas viajam* (1991), em que mapas são mencionados em instâncias relevantes

---

<sup>9</sup> ANDERSON, Benedict. Censo, mapa, museu. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, cap. 9. p. 226-255.

<sup>10</sup> Quando escrita em fonte romana, a palavra Discworld designa o mundo ficcional criado por Pratchett, enquanto *Discworld* em itálico se refere à série de livros.

para a discussão; e o mapa-múndi desse espaço, o *Discworld Mapp* (1995), que acompanha um livreto de mesmo título.

Ainda que os capítulos da tese abordem temas variados, eles foram escritos de modo a envolver três dimensões entrelaçadas: I. as obras literárias e seus mapas; II. as relações entre esses mapas literários e mapas produzidos em outros regimes de mapeamento; III. os modos de compreensão do espaço entre geografia, história e literatura. Espera-se, dessa forma, promover uma discussão complexa acerca de mapas, literatura, cartografia e mapeamento no século XX.

## CAPÍTULO I – UM ENSAIO SOBRE MAPAS LITERÁRIOS

Este capítulo é uma introdução para os temas investigados ao longo da tese em relação aos mapas literários. Aqui são discutidas as questões teórico-metodológicas que informaram o desenvolvimento da pesquisa e a análise das fontes mobilizadas. Os conceitos de mapa, mapa literário, cartografia, representação, fantasia, são definidos tendo-se em vista que não há consenso entre os pesquisadores e que a discussão pode ser estendida para além do delineamento realizado. Recupera-se estudos sobre mapas literários que proporcionam uma base sobre a qual novos trabalhos podem se apoiar. Além disso, são discutidos alguns dos principais elementos associados aos mapas que acompanham a literatura ficcional, como o uso de signos cartográficos de diferentes contextos de produção de mapas; o potencial que o mapa possui de autenticar uma narrativa ficcional ou de utilizar a autoridade percebida em relação à cartografia para enganar o leitor. Nesse sentido, são abordados os mapas vinculados à *Utopia* (1516) de Thomas More e o mapa de Robert Louis Stevenson para seu livro *A ilha do tesouro* (1883). Essas duas obras, em conjunto com outras mencionadas, proporcionam um breve histórico da presença de mapas em publicações literárias. Pretende-se demonstrar que essa prática não é uma novidade da segunda metade do século XX, ocasionada pela publicação de *O senhor dos anéis*, mas sim uma relação observável desde ao menos o início do século XVI.

### 1.1 OS ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE MAPAS

Matthew Edney divide os pesquisadores da história da cartografia em duas categorias provisórias, aqueles que usam teoria e aqueles que não a utilizam<sup>1</sup>. Nesta última categoria, por vezes também referenciada como uma forma “tradicional” de pesquisa acadêmica, a ausência de reflexão teórica resulta em pesquisas pautadas por crenças informadas social e culturalmente acerca dos mapas. Estudos pertencentes a esse grupo podem reproduzir uma imagem de progresso e linearidade dos desenvolvimentos cartográficos de modo a criar uma hierarquia na produção de mapas e, em consequência, entre os mapas. Essa aceção linear não se comprova empiricamente. Edney ressalta que, apesar disso, os historiadores da cartografia não podem ser categorizados de maneira tão simples e propõe um debate sobre quais teorias devem ser empregadas nos estudos dos mapas. Ele explica que a ausência de reflexão teórica por parte dos historiadores da cartografia se deve ao fato de que na sociedade moderna a natureza dos mapas

---

<sup>1</sup> EDNEY, Matthew. Teoria e História da Cartografia. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, jan./jun. 2016, p. 210.

é auto evidente<sup>2</sup>. A leitura crítica dos mapas não é uma prática comum para a maior parte da população. Para esse grupo, o questionamento do mapa surge no momento em que este se diferencia de sua própria experiência. De maneira geral, mapas são abordados a partir de seu conteúdo, um enunciador de fatos geográficos produzidos por uma técnica neutra. Essa naturalização dos mapas foi um processo.

Se, como afirma Edney, o objetivo de novas abordagens da história da cartografia é desnaturalizar o mapa, os estudos centrados em mapas produzidos fora de regimes formais de mapeamento, como os mapas literários e os mapas nas artes plásticas, são particularmente potentes nesse sentido. Mapas pertencentes a esses grupos evidenciam lugares comuns da cartografia por vezes de modo a explicitar as inconsistências entre aquilo que se espera de um mapa, sua natureza, e o que de fato os mapas, em sua pluralidade, são. Em outros casos, os mapas reforçam aspectos característicos da cartografia, como, por exemplo, a busca por precisão matemática<sup>3</sup>.

Edney propõe romper com a objetividade que envolve os mapas e expô-los como resultado de uma prática humana, perspectiva adotada ao longo da presente tese. Para ele, “a nova história da cartografia é, conseqüentemente, uma história crítica da humanidade, abordada por meio de fenômenos particulares de representação espacial”<sup>4</sup>. Edney privilegia uma metodologia processual de análise de mapas caracterizada por levar em consideração sua produção, circulação e consumo, no entendimento de que mapas são produtos, sempre em construção, de um processo<sup>5</sup>. Metodologicamente, é preciso discernir conjuntos coerentes de práticas de mapeamento para, em seguida, acrescentar as demais preocupações teóricas. Edney enfatiza que essa abordagem exige que os estudiosos não devam “tomar nada como garantido, mas sim explicar precisamente os contextos sociais, culturais e técnicos dentro dos quais as pessoas têm procurado representar a complexidade espacial”<sup>6</sup>. Esse método foi aplicado ao longo da tese, por vezes com maior ênfase em uma ou outra parte do processo.

As contribuições de Edney ao campo acadêmico têm como base o trabalho teórico de John Brian Harley. Na década de 1980, Harley desafiou a noção predominante de que mapas

---

<sup>2</sup> EDNEY, 2016, p. 211.

<sup>3</sup> Desenvolvido ao longo do capítulo II.

<sup>4</sup> EDNEY, *op. cit.*, p. 215.

<sup>5</sup> EDNEY, Matthew. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019, p. 44.

<sup>6</sup> “...take nothing for granted but rather explicate the precise social, cultural, and technical contexts within which people have sought to represent spatial complexity”. *Ibidem*, p. 45.

eram um “espelho, uma representação gráfica, de algum aspecto do mundo real”<sup>7</sup>. Inspirado pelas discussões dos filósofos franceses Michel Foucault e Jacques Derrida, Harley intencionava desconstruir o mapa, expor as relações de poder e ideologia que podem ser lidos no objeto que, por sua vez, não consiste em um meio acurado e científico de comunicar informação imparcial, mas um discurso. Sua definição de mapa é de que ele é uma “construção social do mundo expressa por meio da cartografia”<sup>8</sup>. Com a colaboração de David Woodward, Harley estabeleceu fundamentos teóricos para a história da cartografia. Teoria que transformou o estudo dos mapas, fragmentou a premissa que considerava a história da cartografia meramente um relato do progresso técnico ao longo do tempo, e ampliou o material de pesquisa de estudiosos. Mapas classificados como imprecisos ou irreais se tornaram fontes válidas de análise a partir dos questionamentos: quais eram as intenções da produção de determinado mapa? Quais são as relações de poder expressas por ele? Qual é o contexto de elaboração do mapa? E assim por diante. A ideia de que mapas são narrativas se tornou consideravelmente difundida e adotada pelos estudiosos da vertente teórica que Matthew Edney denomina crítica sociocultural<sup>9</sup>. Assim, mapas que eram anteriormente considerados impróprios para pesquisa histórica como os mapas propagandísticos, pictóricos e literários ganharam importância.

Desde a década de 1980, houve muitos trabalhos inspirados pelas proposições de Harley e que as complexificaram ao longo do tempo. Atualmente, embora suas discussões teóricas e metodológicas ainda inspirem diversas pesquisas, a teoria da história dos mapas e da história da cartografia foi abordada, ampliada, reformulada e atualizada por diversos autores. Matthew Edney considera em seu livro *Cartography, the ideal and its history* [Cartografia, o ideal e sua história], publicado em 2019, que, apesar das imensas contribuições que os estudos socioculturais realizaram desde as décadas de 1970 e 1980 para a desconstrução da ideia de que mapas são representações em plano da superfície terrestre, produzidos a partir de uma série de técnicas neutras, o ideal da cartografia permanece inabalado. Para ele, a cartografia é “uma concepção idealizada de mapeamento que obscurece as inúmeras maneiras pelas quais as pessoas realmente produzem, circulam e consomem mapas, seja no passado ou no presente”<sup>10</sup>. O autor afirma que nunca houve efetivamente um universal da cartografia, mas sim uma variedade de formas de mapeamento. Por esse motivo, Edney defende que é preciso abandonar

---

<sup>7</sup> “...mirror, a graphic representation, of some aspect of the real world”. HARLEY, John Brian. *The New Nature of Maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 35.

<sup>8</sup> “...social construction of the world expressed through the medium of cartography”. *Idem*.

<sup>9</sup> EDNEY, 2019, p. 4.

<sup>10</sup> “...an idealized conception of mapping that obscures the myriad ways in which people actually go about producing, circulating, and consuming maps, whether in the past or the present”. *Ibidem*, p. 236.

a crítica aos mapas, sejam elas normativas ou socioculturais, e empreender uma crítica ao ideal da cartografia que é, por sua vez, sustentado por um complexo sistema de crenças. Edney propõe que os acadêmicos utilizem os termos mapeamento e mapear para designar os diferentes modos de produzir mapas, ao invés de cartografia. Dessa forma, o foco dos estudos se daria nos processos de mapeamento e não em uma prática idealizada e inexistente que se coloca como universal. A palavra cartografia deve, segundo ele, ser usada somente para se referir ao ideal da cartografia e sua história ao longo do tempo. Em relação ao termo mapa, Edney afirma:

Eu, portanto, rejeito todas as idealizações inerentes em ‘o mapa’, mas abraço a ideia de “mapas” como o agregado interconectado de textos que representam complexidade espacial. Mapas em todas as suas formas – gráfica, textual, verbal, gestual, performativa, física – são produtos da multiplicidade de processos de mapeamento<sup>11</sup>.

Os mapas literários entram na categoria de mapas que passaram a ser analisados em trabalhos acadêmicos, principalmente relacionados ao campo da teoria literária, a partir dessas discussões acerca da cartografia e do espaço nos anos 1980. Sally Bushell define o mapa literário como “uma representação das relações espaciais entre lugares, pessoas e objetos (reais ou imaginados) que corresponde visualmente ao mundo que o texto pretende representar verbalmente”<sup>12</sup>. Essa definição é prática ao mesmo tempo em que suscita um delineamento do que se entende por representação no contexto de análise de mapas e, mais especificamente, dos mapas literários.

Em *À beira da falésia* (2002), o historiador Roger Chartier discrimina duas linhas de significado para o conceito de representação, utilizado amplamente no que se refere à representação política ou para representações em âmbitos artísticos, para mencionar apenas alguns exemplos. Na primeira delas “a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado”, na outra “a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”<sup>13</sup>. Em outro texto, Chartier une estas duas vertentes e define a representação como o “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar

---

<sup>11</sup> “I therefore reject all the idealizations inherent in “the map,” but I embrace the idea of “maps” as the interconnected aggregate of texts that represent spatial complexity. Maps in all their forms— graphic, textual, verbal, gestural, performative, physical— are products of the multiplicity of mapping processes”. *Ibidem*, p. 236.

<sup>12</sup> “...a representation of spatial relations between places, people or objects (real or imagined) that corresponds visually to the world that the text purports to represent verbally”. BUSHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 6.

<sup>13</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 74.

conforme”<sup>14</sup>. No campo da história dos mapas, como em demais áreas do conhecimento, o conceito de representação foi disputado por estudiosos adeptos de diferentes linhas teórico-metodológicas. Compartilho ao longo da tese do entendimento de Matthew Edney no qual a representação “é o processo por meio do qual significados são constituídos e comunicados”<sup>15</sup>. Nesse sentido, a representação se aproxima da ideia de construção ou produção e, como observa Edney, trata-se de um processo contínuo uma vez que os textos dele resultantes são constantemente interpretados e reinterpretados.

No caso específico de mapas produzidos em conjunto com uma obra literária, outra razão para usar um conceito construtivista de representação é fornecida por Sally Bushell. Ao abordar o fato de que os paratextos, categoria por vezes aplicada aos mapas literários, são entendidos como escritos posteriormente ao texto, a autora mobiliza exemplos célebres de mapas literários aos quais essa perspectiva não se aplica. Em *O Hobbit* o mapa precede o texto, enquanto o mapa da região de Wessex de Thomas Hardy é realizado concomitantemente à escrita de seus romances e, nos casos de *A ilha do tesouro* e *O senhor dos anéis*, o mapa ativamente inspira a criação literária<sup>16</sup>. Dessa maneira, o mapa gráfico não pode ser considerado uma representação de um ausente. Ele, assim como o texto, produz um espaço.

O conceito de imaginário e mapa imaginário é outro que aparece com frequência em relação aos mapas atrelados a narrativas ficcionais. Entretanto, como argumentado por Ricardo Padrón, em certa medida todos os mapas são imaginários, sejam eles de locais fictícios ou não, o que existe são “mapas de mundos não tão imaginários que nós tomamos por realidade”<sup>17</sup>. Uma problemática que se estende ao conceito de mapa ficcional, pois todo mapa é ficcional em certa medida<sup>18</sup>.

Reconhecendo as dificuldades inerentes à escolha de termos funcionais para a pesquisa, e suas potenciais ambiguidades, ao longo da presente tese privilegia-se o uso do conceito de mapa literário, adaptado do conceito de mapa conforme definido por Matthew Edney, matizado pela definição de mapa literário de Sally Bushell. Os mapas literários são o conjunto interconectado de textos que representam complexidade espacial em diversas formas – gráfica, textual, verbal, performativa, física – relacionados ao campo artístico literário e resultantes da

---

<sup>14</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Difel: Lisboa, 2002, p. 21.

<sup>15</sup> “It is the process by which meanings are constituted and communicated”. EDNEY. 2020, p. 41.

<sup>16</sup> BUSHELL, 2020, p. 43.

<sup>17</sup> “...maps of not-so-imaginary worlds that we take for reality”. PADRÓN, Ricardo. *Mapping Imaginary Worlds*. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, cap. 6, p. 286.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 95. MONMONIER, Mark. *How to lie with maps*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

multiplicidade de processos de mapeamento. De maneira geral, mapa literário refere-se aqui aos exemplares que possuem um formato gráfico; as descrições de espaço e paisagem presentes em obras literárias são diferenciadas como mapas textuais ou verbais. Os adjetivos ficcional e imaginário são usados como sinônimos.

## 1.2. OS ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE MAPAS LITERÁRIOS

O sexto volume da enciclopédia *History of Cartography*, dedicado à cartografia no século XX contém duas entradas que abordam especificamente as intersecções entre mapas e literatura: “Literature and Cartography” de Adele J. Haft<sup>19</sup> e “Narrative and Cartography” de Sébastien Caquard<sup>20</sup>. Haft oferece uma visão geral da relação entre mapas e literatura em oposição à noção de que os mapas são ilustrações rasas do texto. Ela aborda mapas presentes na poesia assim como na prosa, literatura infantil, ficção científica, fantasia e perspectivas variadas como feminista e decolonial. Haft faz notar as semelhanças entre romancistas e cartógrafos por ambos serem artistas, técnicos e observadores do mundo. Caquard, em contrapartida, foca em narrativas de maneira geral, o que inclui literatura, filmes, animações e propaganda. Ele assume que mapas são ferramentas narrativas que deveriam ser estudadas de modo a considerar seus vocabulários, alfabetos e sintaxes. Caquard destaca o desenvolvimento de novas tecnologias e formas alternativas de mapeamento como fundamentais para os estudiosos interessados nesse tema. Ambos os textos são bons pontos de partida para o assunto, em particular devido à compilação de várias fontes que podem ser analisadas de maneira mais detida em trabalhos acadêmicos futuros. Os autores fornecem uma bibliografia inicial e também uma introdução ao tema de acordo com as intenções do The History of Cartography Project. Mark Monmonier, editor do sexto volume da *History of Cartography*, afirma que “a série pretende ser uma obra de referência de primeiro auxílio: um ponto de partida para responder a perguntas sobre um mapa específico, um cartógrafo, uma atividade cartográfica ou um modo de mapeamento e uso de mapas”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> HAFT, Adele J. Literature and Cartography. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography*, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century. Chicago: University of Chicago Press, 2015, p. 782-787.

<sup>20</sup> CAQUARD, Sébastien. Narrative and Cartography. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography*, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century. Chicago: University of Chicago Press, 2015; p. 986-991.

<sup>21</sup> “The series is intended as a reference work of first resort: a starting point for answering questions about a particular map, a mapmaker, a mapmaking activity, or a mode of mapping and map use”. MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography*, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century. Chicago: University of Chicago Press, 2015, p. 1.

Em seu trabalho sobre as relações entre literatura e mapas, Jean-Marc Besse considera a ficção como uma dimensão da realidade. O constantemente retomado “efeito de realidade” que acompanha a produção de um mapa em uma obra literária se torna uma prova da história narrada<sup>22</sup>. O autor divide mapas ficcionais em duas categorias. Na primeira estão os mapas de lugares inventados, explicitamente colocados como fictícios. Este é o caso de *O senhor dos anéis*, *As crônicas de Prydain*, *Discworld*, e também *O feiticeiro de Terramar* (1964) de Ursula le Guin, *As crônicas de Nárnia* (1950-1956) de C.S. Lewis, entre outros. Na segunda categoria estão mapas de lugares existentes, dentro dos quais mundos ficcionais originais se desdobram. Neste ponto pode-se mencionar *Robinson Crusóé* (1719) de Daniel Defoe, obras de Júlio Verne, a literatura de detetive em geral. Sobre as obras literárias ambientadas em lugares existentes, Besse traz algumas considerações relevantes que organizei da seguinte forma:

- a) O espaço desempenha um papel fundamental na narrativa como organização e desenvolvimento dela.
- b) Lugares familiares ou reconhecíveis para o leitor possibilitam uma viagem virtual e conferem credibilidade à ficção.
- c) Estes mapas e narrativas tornam visível o que é invisível ou está escondido.
- d) O mapa traz a ficção para uma realidade espacial reconhecível. Transforma o espaço real em um “playground” aberto às mais diversas aventuras.
- e) As pegadas deixadas na cidade por personagens trazem a ficção para o real e podem se tornar marcos importantes e mesmo utilizadas como pontos turísticos<sup>23</sup>.

Além dos aspectos mencionados, Besse elenca quatro funções desempenhadas por mapas na literatura. Nem todas as obras apresentam todos esses aspectos. Ainda assim, a sua definição colabora para a interpretação das fontes, individualmente e em conjunto:

(1) o mapa pode funcionar como um elemento que coloca a ficção em movimento; (2) ele permite o desenho de uma moldura em torno do enredo, ou pode colocar a intriga dentro dos perímetros de um palco teatral; (3) ele pode se tornar uma regra, o princípio para o ordenamento das sequências narrativas; (4) finalmente, a cartografia constitui um recurso ou mesmo um meio que permite ao autor ser livre da linearidade da história ou, de todo modo, questionar a linearidade<sup>24</sup>.

O livro já mencionado de Sally Bushell, *Reading and Mapping Fiction* [Ler e mapear ficção], publicado em 2020, é uma obra seminal para estudos sobre mapas literários. Nele, a

---

<sup>22</sup> BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, cap. 1, p. 49.

<sup>23</sup> Adaptado de: BESSE, 2017, p. 55.

<sup>24</sup> “(1) the map can function as an element setting the fiction into motion; (2) it allows a frame to be drawn around the plot, or it can place the intrigue within the perimeters of a theatrical stage; (3) it can become a rule or a principle for the ordering of narrative sequences; (4) finally, cartography constitutes a recourse or even a resource allowing the writer to be free of the linearity of a story or, in any case, to call the linearity into question”. *Ibidem*, p. 57.

autora realiza um trabalho de pesquisa profundo e detalhado que extrapola o questionamento central da obra sobre até que ponto nós, como leitores, mapeamos enquanto lemos<sup>25</sup>. Para Bushell, esta é uma atividade vital e intrínseca à experiência literária e um dos fatores que a torna tão potente. Para desenvolver essa hipótese, a autora analisa obras literárias, majoritariamente anglófonas, desde o século XVI, com a *Utopia* de Thomas More, até o século passado e as compara a diferentes contextos cartográficos e literários. Esse modo de pesquisa também orientou a presente tese. Ela retoma diferentes autores da crítica literária para apresentar as quatro formas principais que a relação entre mapas e textos tomam:

1. O mapa precede o texto.
2. O autor desenha mapas ao longo da escrita.
3. O editor coloca um mapa na segunda ou terceira edição.
4. O mapa é desenhado por leitores e críticos<sup>26</sup>.

Entretanto, essas categorias ainda deixam lacunas em relação a outras práticas. Um exemplo são os mapas da série *Discworld* que foram publicados após o lançamento de parte dos livros e são vendidos de maneira separada. Por vezes, o mapa publicado na primeira edição de um livro é baseado no mapa realizado pelo escritor para uso próprio, parte de seu processo criativo, como é o caso dos mapas de *As crônicas de Prydain* produzidos por Evaline Ness a partir dos rascunhos do autor da série, Lloyd Alexander. O mapa que precede o texto pode ser atualizado pelo próprio autor ao longo do processo de escrita da obra, um exemplo disso são os mapas de Tolkien para seu mundo secundário, a Terra-média. Dessa forma, uma breve pesquisa demonstra que nem todos os mapas literários podem ser facilmente colocados em uma única categoria. O mesmo ocorre quando há uma tentativa de classificar os mapas de acordo com a posição que eles ocupam fisicamente dentro de uma obra. Nesse ponto, Bushell recupera o trabalho de Matthew Graves no qual os mapas presentes em frontispícios ou nos anexos de um livro são considerados paratextos; aqueles posicionados no interior da narrativa são intratextuais; os mapas intertextuais se referem a uma geografia externa, real ou imaginária; e, por fim, os mapas logo-textuais são os mapas textuais, escritos, narrados, desprovidos de uma forma gráfica<sup>27</sup>. Um dos problemas dessas definições é que elas não parecem ir além da qualificação mais básica de um mapa. Os mapas também podem ter mais de uma função ao mesmo tempo. Em pesquisas mais focadas em edições específicas de um livro, ou que

---

<sup>25</sup> BUSHELL, 2020, p. 1.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>27</sup> *Idem*.

objetivam quantificar a incidência de uma ou outra forma de inserir mapas em obras ficcionais, talvez essa classificação seja um ponto de partida capaz de proporcionar discussões interessantes. A presente tese, em contrapartida, não se propõe a essa tarefa. A reflexão sobre mapas literários aqui desenvolvida não se centra no nível de relevância que um mapa possui em uma determinada publicação, embora esse aspecto seja abordado em determinados momentos.

Além disso, os mapas literários são, como todo pesquisador do assunto constata, costumeiramente deslocados. Em uma edição eles aparecem em uma posição considerada privilegiada, o que em si mesmo pode variar em diferentes culturas editoriais. Em outra edição são suprimidos, em uma terceira edição, décadas depois, é possível que o mapa seja refeito para se adequar a um novo contexto e traduções da obra podem optar por contratar um artista local e produzir um novo mapa. É possível sugerir que essas mudanças sejam motivadas por conflitos em relação a direitos autorais, dificuldades técnicas na impressão de imagens, desvalorização dos mapas por uma editora, entre outras razões, e impliquem diferentes atitudes dos leitores em relação a eles. Esse tipo de abordagem contribui para os estudos na área, ao mesmo tempo, demanda uma logística impraticável para a pesquisa aqui realizada: o acesso a um número considerável de edições diferentes de uma mesma obra.

Consciente dessas limitações materiais, as análises das fontes realizadas ao longo da presente tese foram pensadas com o objetivo de serem abrangentes independentemente das diferenças apresentadas pelas republicações das obras. Quando possível, as variações são abordadas, bem como as traduções para o português. Contudo, não são analisadas todas as formas encarnadas pelos mapas selecionados para a pesquisa. Essa escolha foi motivada por duas razões. Primeiramente, pela impossibilidade de acesso a uma amostra expressiva das edições das fontes desde suas primeiras publicações. Em casos como *O senhor dos anéis*, foram feitas correções do texto e do mapa em diversas ocasiões, sendo a mais recente delas realizada em 2004, cinquenta anos após a edição “original”. Um dos mapas publicados em 1954 foi redesenhado em 1980 para adequá-lo às informações fornecidas por um novo livro, *Contos inacabados*, publicado naquele mesmo ano<sup>28</sup>. Entre essas duas versões, correções editoriais foram necessárias, multiplicando o número de mapas em circulação. Acrescentam-se, ainda, ao conjunto, as edições de luxo, ilustradas, em brochura, livro de bolso, que modificam, em maior ou menor medida, a apresentação dos mapas aos leitores. A edição brasileira mais recente de *O senhor dos anéis*, publicada em capa dura pela HarperCollins Brasil, coloca os mapas como

---

<sup>28</sup> Esse caso é analisado no capítulo III.

guarda, a posição mais desfavorecida entre aquelas que um mapa literário pode ocupar<sup>29</sup>. Entretanto, é possível que os leitores dessa edição estejam esperando o mapa. Mesmo para obras comparativamente menos traduzidas e reeditadas que os livros de Tolkien, a quantidade de edições torna inviável, ao menos no contexto desta tese, uma análise edição por edição. Em segundo lugar, a variedade de edições implica reconhecer que ao longo dos anos leitores tiveram em mãos mapas diferentes. Atualmente, além dos livros físicos, deve-se levar em conta as edições digitais, oficiais ou pirateadas, lidas em diversos suportes, computadores, *tablets*, celulares, leitores digitais. Por esse motivo, construir uma argumentação que seja dependente da “primeira” ou da “última” edição do mapa minaria a discussão mais ampla.

Nesse mesmo sentido, entra a questão sobre o caráter paratextual dos mapas literários. O conceito de paratexto, cunhado pelo crítico literário Gérard Genette, é frequentemente discutido em relação aos mapas literários a fim de fornecer um entendimento mais aprofundado para a função desempenhada pelos mapas quando vinculados a obras ficcionais. Para Genette, o paratexto é auxiliar, está a serviço do texto que constitui sua razão de ser<sup>30</sup>. A partir dessa definição, Sally Bushell propõe que a identificação de um mapa literário enquanto paratexto é uma razão possível para sua desvalorização acadêmica uma vez que o conceito permitiria o tratamento do mapa enquanto marginal<sup>31</sup>. A autora sugere, em seguida, que é preciso questionar se o significado e o valor de um mapa literário são restringidos por seu caráter paratextual ou se ele potencialmente excede essa identificação. Paratextos são entendidos como escritas posteriores e em referência a um texto pré-existente, o que não é o caso de muitos mapas literários, como destacado por Bushell.

Assim, a autora testa os limites dos conceitos de paratexto de Genette e de imagetexto de W.J.T. Mitchell. Entretanto, suas conclusões são vagas. Apesar das limitações que surgem ao tratar um mapa literário enquanto paratexto, Bushell ressalta que Genette já havia previsto a possibilidade de paratextos superarem seu caráter subordinado ao texto. Ao mesmo tempo, o conceito de imagetexto não é suficiente para os casos em que o mapa não é autoral ou quando sua presença ou desaparecimento não é validada pelo autor. Sua argumentação sobre a importância de reavaliar esses conceitos a cada pesquisa que se debruça sobre mapas literários, embora coerente, é desanimadora. Não fica claro, em seu artigo, quais são as vantagens e desvantagens de definir um mapa nessas categorias especialmente para pesquisas realizadas fora do campo

---

<sup>29</sup> BUSHELL, 2020, p. 38-39.

<sup>30</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 17.

<sup>31</sup> BUSHELL, Sally. Paratext or imagetext? Interpreting the fictional map. *Word & Image*, [S.L.], v. 32, n. 2, 2 abr. 2016, p. 182.

da crítica literária. Considerar mapas literários, de maneira geral ou em casos específicos, paratexto ou algo diferente, ao menos nos trabalhos acadêmicos lidos até o momento, não parece oferecer perspectivas inovadoras. Uma vez que um ou mais mapas são definidos como paratexto resta a questão: no que implica considerar um mapa literário paratexto?

Bushell argumenta que o paratexto está mais sujeito a omissões e transformações que o texto, de modo que o mapa entendido como paratexto estaria igualmente vulnerável. Um exemplo que corrobora essa tese são os mapas de *As crônicas de Prydain*. Na edição da Henry Holt and Company, os mapas estão situados após a nota do autor, antes da história ter início. No Brasil, a série foi publicada entre 2003 e 2004 pela editora Objetiva sob o título *As aventuras de Prydain* e nenhum dos exemplares possui mapa. Ao mesmo tempo, a censura de livros prova que historicamente o texto está longe de ser intocável. Ainda em relação aos mapas, Bushell afirma que aqueles presentes em histórias de detetive, como nos livros de Agatha Christie, costumam ter seu posicionamento mantido ao longo de diferentes edições<sup>32</sup>. Nesses casos, eles continuam a ser paratextos? Novas complicações surgem e seguir por esse caminho sugere voltar a uma análise edição por edição. Por esse motivo, ao invés de tentar recriar a pesquisa de Bushell para chegar a conclusões e conceitualizações diferentes, ou forçar as fontes em caracterizações pouco adequadas, a presente tese se afasta dessa discussão. Aqui, não intenciono desmerecer essa abordagem, somente justificar o motivo pelo qual evitei rotular as fontes dessa forma. Pesquisas futuras podem gerar contribuições outras para essa questão.

### 1.3. OS PRIMEIROS MAPAS LITERÁRIOS A *UTOPIA* DE THOMAS MORE

Os mapas publicados na *Utopia* de Thomas More são frequentemente retomados por estudiosos de mapas literários. O livro de More teve um grande impacto em diversas áreas do conhecimento e notadamente fundou um novo gênero literário, as utopias. O humanista inglês resgata em seu livro aspectos de obras da antiguidade clássica desde *A República* (c. 375 a.C.) de Platão até Luciano de Samósata em sua *História Verdadeira* escrita no século II d.C. traduzida por More e seu amigo, também humanista, Erasmo de Roterdã<sup>33</sup>. A escrita de *Utopia* foi, ademais, influenciada por livros populares no século XVI como os relatos de viagem, principalmente aqueles acerca do Novo Mundo. Alguns deles são aludidos diretamente no texto, como é o caso das publicações realizadas a partir das viagens de Américo Vespúcio. Uma

---

<sup>32</sup> BUSHELL, 2020. p. 39.

<sup>33</sup> MARTÍNEZ, Carolina. *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum: utopía y expansión ultramarina en la modernidad temprana* (siglos XVI-XVIII). Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019, p. 24.

diferença entre *Utopia* e textos clássicos que descrevem sociedades ideais é que, ao contrário destes, a descrição do ordenamento social não ocorre de maneira abstrata, More descreve uma sociedade em pleno funcionamento<sup>34</sup>. A narrativa dos costumes e da sociedade da ilha é realizada pelo personagem Rafael Hitlodeu a More, que escreve o relato do navegante português, e seus amigos. Hitlodeu teria vivido no local por cinco anos após um naufrágio. More entrelaça em sua escrita comentário político, filosófico, sátira e crítica à sociedade inglesa de seu presente.



Figura 1.1. Mapa da Utopia de autoria desconhecida publicado na edição de 1516<sup>35</sup>.

A primeira edição de *Utopia*, de 1516, publicada em Lovaina por Thierry Martens, possui um mapa gravado em madeira de autoria desconhecida [Fig. 1.1]. A segunda edição, do ano seguinte, não tem mapa. A terceira edição de 1518, publicada em Basileia por Johann Froben, inclui novamente um mapa da ilha, desta vez atribuído a Ambrosius Holbein [Fig. 1.2] Ao fim do século, Abraham Ortelius, mais conhecido por seu atlas *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), produz ainda outro mapa da ilha por volta de 1595 [Fig. 1.3].

<sup>34</sup> CAROLINA, 2019, p. 30.

<sup>35</sup> MORE, Thomas. *Utopia*. Lovaina: Thierry Martens, 1516. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322762m/f6.item.zoom#>. Acesso em: 21 de maio de 2025.

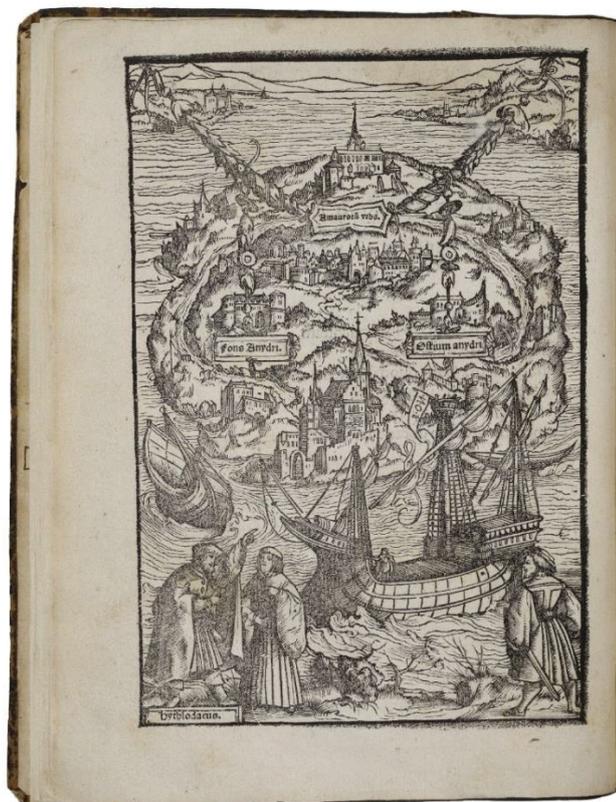


Figura 1.2. Mapa da Utopia (1518) atribuído a Ambrosius Holbein<sup>36</sup>.



Figura 1.3 Mapa da Utopia (c. 1595-1596) de Abraham Ortelius<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> MORE, Thomas. *Utopia*. Basileia: Johann Froben, 1518. Disponível em: <https://archive.org/details/deoptimoreipstat00more/page/12/mode/2up>. Acesso em: 21 de maio de 2025.

<sup>37</sup> ORTELIUS, Abraham. *Utopiae insulae figura*. [Mapa]. Antuérpia: [s.n.], c. 1595-1596.

Os mapas da ilha de Utopia se inserem no conjunto de dispositivos, cartas, alfabetos, poemas, que criam um efeito de realidade para o texto ficcional. Esse efeito de realidade é discutido de maneira mais detalhada no segundo capítulo da presente tese, em relação aos mapas de J.R.R. Tolkien para *O senhor dos anéis* (1954-1955). Ele apresenta, tal como Thomas More, mapas e alfabetos que proporcionam uma dimensão de verossimilhança à obra. Esse aspecto da escrita de Tolkien, e de demais autores que incluíram mapas em sua produção literária, está longe de ser uma inovação do século XX. O caso de More evidencia que se trata de uma função desempenhada por mapas literários pelo menos desde essa publicação no século XVI.

No contexto de produção de *Utopia*, a reformulação da imagem do mundo a partir das empreitadas europeias ao redor do globo deixava margens para a especulação sobre espaços, ilhas e mesmo continentes, que seriam novidades para os europeus, lugares desconhecidos para eles até então. Carolina Martínez afirma que “a imagem incompleta do mundo (paradoxalmente gestada pela própria exploração) habilitou a criação deliberada de uma cartografia do não lugar”<sup>38</sup>. Essa potencialidade foi aproveitada por escritores como Thomas More, Daniel Defoe (1660-1731) em *Robinson Crusoe* (1719) e também Jonathan Swift (1667-1745) em *As viagens de Gulliver* (1726), para mencionar apenas alguns exemplos influentes na literatura anglófona. Esse processo foi envolto em tensões, dentre elas, as disputas entre a autoridade dos antigos, notadamente a tradição clássica, e as novidades experienciadas pelos modernos.

No mapa de Holbein [Fig. 1.2] há três personagens inseridos: Hitlodeu, designado por um cartucho; um homem a quem o navegador se dirige, talvez Thomas More; e um soldado. A postura de Hitlodeu, que aponta a ilha para seu interlocutor, serve ao mesmo tempo como uma apresentação do espaço para o leitor da obra de More. Para Chartier, o fato de que este mapa apresenta os topônimos em cartuchos sustentados por guirlandas contribui para o alargamento do descompasso entre a realidade e a representação. Nas palavras do autor: “o mapa não se encontra mais, ou não mais apenas, a serviço de um efeito de realidade: ao contrário, expõe a realidade da ilusão icônica”<sup>39</sup>. A presença do mapa em publicações subsequentes, no entanto, não estava plenamente consolidada. Apenas uma edição do livro em latim, das dezesseis publicadas entre os anos de 1519 e 1631, possui um mapa<sup>40</sup>. Chartier apresenta uma longa lista de publicações da obra nos séculos XVI e XVII, em diferentes línguas vernáculas, nas quais a

---

<sup>38</sup> “...la imagen incompleta del mundo (paradójicamente gestada por la propia exploración), habilitó la creación deliberada de una cartografía del no lugar”. MARTÍNEZ, Carolina. Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana. *Letras*, [s. l.], v. 83, out. 2021, p. 24.

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. *Mapas e ficções* (séculos XVI a XVIII). São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 92.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 93.

presença do mapa é a exceção, não a regra, de modo que grande parte dos leitores de *Utopia* do período não tiveram um mapa da ilha em seus exemplares<sup>41</sup>. Chartier sugere algumas razões para a ausência: “a preocupação com uma edição mais barata, a consciência de que era inútil imprimir uma carta que poderia ser imaginada, e a consideração de que um ‘não-lugar’ não pode ser representado, tudo isso pode explicar por que a obra de More deixou de ter mapas”<sup>42</sup>.

Ambos os mapas, o primeiro – anônimo – e o segundo, de Holbein, apresentam navios como meio de transporte capaz de conduzir personagens, e o leitor, à ilha. A tecnologia náutica, que permite ao mesmo tempo em que fabrica o contexto da história, é um ponto de destaque nos mapas. Nesse sentido, “a arte de navegar aparece como um elemento crucial para a realização da experiência utópica, além de que, no caso da *Utopia*, tanto a navegação quanto o mapa levam a um não lugar”<sup>43</sup>. No segundo mapa, de Holbein, a figura de Hitlodeu, como destaca Martínez, funciona mais claramente como esse intermediário, posicionado como uma autoridade, testemunha ocular da sociedade que descreve<sup>44</sup>. A autora ressalta a forma como More expõe tanto a autoridade do mapa quanto a da experiência em primeira mão do navegador português como frágeis: “nem o mapa representa uma realidade empírica exterior, nem se pode confiar na veracidade do que é narrado por um testemunho ocular”<sup>45</sup>. Ao mesmo tempo, o mapa, o relato de Hitlodeu e suas descrições geográficas reforçam sua veracidade. Essas descrições geográficas são impossíveis e os mapas se baseiam livremente nelas, embora não haja pretensões de mapear com precisão as informações geográficas disparatadas que Hitlodeu fornece, pois, como nota Chartier, “uma circunferência de quinhentas milhas não pode ter um diâmetro de duzentas milhas”<sup>46</sup>.

Os mapas, portanto, não ajudam o leitor a visualizar a organização geográfica da ilha. A mediação do personagem contribui novamente para comprometer os elementos de veracidade, pois não acedemos à ilha por meio do mapa, mas à reconstrução dela realizada por More a partir do relato de Hitlodeu<sup>47</sup>. O aspecto lúdico da obra é novamente reforçado pelos mapas que funcionam igualmente como um teste para a credulidade dos leitores. Ainda em relação ao mapa de Holbein, Sally Bushell destaca seu formato de caveira, aplicável também ao mapa de autoria

---

<sup>41</sup> CHARTIER, 2024, p. 94.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>43</sup> “...el arte de navegar aparece como un elemento crucial para la realización de la experiencia utópica, más allá de que en el caso de Utopía tanto la navegación como el mapa conduzcan hacia un no lugar”. MARTÍNEZ, 2021, p. 27.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>45</sup> “ni el mapa representa una realidad empírica exterior, ni puede confiarse en la veracidad de lo narrado por un testigo ocular”. *Ibidem*, p. 30.

<sup>46</sup> CHARTIER, *op. cit.*, p. 84.

<sup>47</sup> PADRÓN, 2007, p. 269.

desconhecida, que pode ser compreendida como um aceno à expressão latina *memento mori*, ou “lembre-se da morte”, corrente em obras artísticas do Renascimento<sup>48</sup>.

A versão de Abraham Ortelius [Fig. 1.3], por sua parte, é uma primeira instância na qual o mapa da ilha de Utopia se separa do livro de More. Sua produção foi realizada para o divertimento do círculo de amigos do cartógrafo flamengo, também humanistas, dedicado a um deles, Johannes Matthaëus Wacker von Wackenfels<sup>49</sup>. Em discussões sobre o caráter paratextual de um mapa que acompanha narrativas ficcionais, uma das complicações nessa classificação, como Bushell discute, é precisamente os casos como este em que o mapa ganha certa autonomia e passa a circular de maneira mais independente. Se o paratexto, mesmo que reconhecida sua potencialidade em se desvincular do texto ao qual está relacionado, é primordialmente subordinado ao texto, como avaliar um mapa como o de Ortelius? Como argumentado anteriormente, esta tese não pretende enveredar pelo caminho das discussões paratextuais. Ainda assim, é pertinente destacar essa independência ainda no século XVI, pois no século XX há um mercado que se cria em torno da publicação de diversos mapas de maneira separada do texto, especialmente no formato de pôster, os de *O senhor dos anéis*, de *As crônicas de Prydain*, da série *Discworld*, entre outros. Os princípios dessa prática não estão nos séculos XX ou XIX, mas em um dos primeiros exemplos de colaboração entre a literatura de ficção e mapas.

Jean-Marc Besse considera os mapas de *Utopia* como uma heterotopia cartográfica. Ao discutir o mapa feito por Abraham Ortelius, Besse afirma que “aqui a expressão famosa de Michel Foucault é aplicável: o mapa da Utopia é uma heterotopia, um tipo de ‘contra alocação’ dentro da qual a Utopia adquire uma realidade que pode ser agarrada – isto é, uma realidade que pode ser pensada”<sup>50</sup>. O autor retoma o conceito de heterotopia discutido por Michel Foucault no texto “De espaços outros”, termo definido como:

...lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> BUSHELL, 2020, p. 50.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ, 2021, p. 30.

<sup>50</sup> “Here Michel Foucault’s famous expression is applicable: the map of Utopia is a heterotopia, a sort of “counteremplacement” inside of which Utopia acquires a reality that can be grasped—that is, a reality that can be thought”. BESSE, 2017, p. 45.

<sup>51</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, vol. 27, nº 79, 2013, p. 115-116.

Os exemplos de heterotopias que Foucault evoca são os cemitérios, as bibliotecas, os navios. De acordo com Besse, o mapa da Utopia de More confere existência a esse local fictício. Neste sentido, um mapa como o da Utopia é para Besse uma heterotopia, não como a de Foucault que se refere a um espaço físico localizável, mas sim uma heterotopia cartográfica que inspira “uma condição de inexistência, a realidade de uma realidade inexistente, de um não-lugar que é em si mesmo contraditório, mas que apesar disso pode ser pensado porque é representado, desenhado no próprio mapa, que o exhibe ao mesmo tempo em que demonstra sua impossibilidade”<sup>52</sup>.

Se os mapas de locais fictícios são heterotopias cartográficas, como podemos designar os próprios espaços criados por meio desses artifícios? Besse indica que “os lugares fictícios que não vemos em nenhum outro lugar a não ser nos mapas que os representam – que seguimos tão de perto, que confiamos tão fielmente que nossa imaginação se deixa levar no decorrer da leitura – tornam-se ‘meio-lugares’”<sup>53</sup>.

Os topônimos do mapa de Ortelius são em parte retirados do livro de More, em parte inventados pelo cartógrafo flamengo. Eles seguem o modelo do texto e adicionam mais uma dimensão a essa heterotopia. As cidades são nomeadas em diferentes idiomas, mas com significados semelhantes: “Horsdumonde” [Fora do Mundo], “Nulleville” [Nenhuma Cidade], “Keinstadt” [Sem Cidade]. O mesmo ocorre com os nomes dos rios: “Nullipiscius” [Nenhum Peixe], “Senzzaqua” [Sem Água], “Sanspoisson” [Sem Peixe]. A ilha de Utopia não é apenas um local inexistente, é um local cuja existência é impossível<sup>54</sup>. Esses topônimos perpetuam o caráter lúdico do texto de More; aspecto aparente desde seu título, uma brincadeira com o grego que pode se referir a um não lugar ou ao melhor lugar. Esse tipo de brincadeira com topônimos foi experimentada por diversos autores de mapas ficcionais<sup>55</sup>.

Esse primeiro exemplo de uma obra literária que integra mapas em sua narrativa introduz várias questões acerca da relação entre mapas e literatura, e entre literatura e cartografia, que perpassam outras obras publicadas deste então. Como comentado anteriormente, as brincadeiras com topônimos e a criação de nomes que delatam sua própria

---

<sup>52</sup> “...a condition of nonbeing, the reality of a nonexistent reality, of a nonplace that is in itself contradictory but nonetheless can be thought because it is represented, drawn in the map itself, which at once displays it while demonstrating its impossibility”. BESSE, 2017, p. 45.

<sup>53</sup> “...the fictive places that we see nowhere other than on the maps that represent them—that we follow so closely, that we trust so faithfully that our imagination gets carried away in the course of reading—become ‘half-places’”. *Ibidem*, p. 53.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>55</sup> Dois casos são abordados em maior detalhe na presente tese: o mapa de Pauline Baynes para *Mestre Giles d’Aldeia* de J.R.R. Tolkien, e o mapa-múndi do Discworld de Terry Pratchett e Stephen Briggs. Análises que compõem os capítulos III e V, respectivamente.

impossibilidade são alguns dos temas explorados por escritores que privilegiam uma abordagem satírica da produção de mapas. Outro é a maneira como a presença do mapa nunca está plenamente consolidada, evidenciada por sua ausência em diferentes edições. Para Sally Bushell, como mencionado anteriormente, os mapas posicionados no interior da narrativa estão menos sujeitos a modificações e supressão que mapas colocados no início ou no fim do livro, principalmente aqueles impressos na guarda do livro, mais facilmente omitidos por editores.

Os mapas da Utopia também jogam com o efeito de realidade proporcionado pela cartografia e se utilizam de técnicas de mapeamento correntes em seu contexto de produção. Sally Bushell argumenta que a partir do século XIX ocorre um distanciamento entre o mapeamento formal e o mapeamento literário no sentido de que os mapas presentes em narrativas ficcionais passam a ter uma estética mais “antiga”, medieval ou renascentista, ou propositalmente amadora, distinta das convenções cartográficas profissionais do período<sup>56</sup>. Uma vez que nos séculos XVI e XVII os mapas de lugares reais e aqueles de lugares imaginários compartilham uma mesma estética e suporte material, Carolina Martínez, a partir de Christian Jacob, afirma que foi “o contexto enunciativo que permitiu diferenciá-los”<sup>57</sup>. A autoridade do mapa é questionada quando se propõe criar um mapa de um não-lugar. Esse tipo de questionamento é explorado por sátiras cartográficas que se apoiam na subversão de expectativas em relação ao que é um mapa e qual a sua função para gerar humor. Assim, os mapas produzidos como acompanhamento da obra de Thomas More são exemplos iniciais da relação entre mapas e narrativas ficcionais e, mais especificamente, de mapas satíricos, que desafiam as concepções difundidas sobre essas imagens.

#### 1.4. UM CHAMADO À AVENTURA: O MAPA DE *A ILHA DO TESOURO*

Em um primeiro momento, mapas de ilhas apresentam um mundo circunscrito, sem fronteiras disputadas ou porosas, não há, em teoria, espaços desconhecidos nelas<sup>58</sup>. Ilhas podem ser observadas em uma visão geral, do alto, algumas delas têm uma colina em seu centro que permite esse olhar, como é o caso do próximo mapa analisado. Mais de três séculos após a publicação de *Utopia*, o mapa presente em *A ilha do tesouro* de Robert Louis Stevenson é outro exemplar célebre de um mapa de uma ilha na literatura anglófona. A história do jovem Jim Hawkins, caça ao tesouro, piratas e aventuras em alto mar foi inicialmente publicada em

---

<sup>56</sup> Essa questão é aprofundada no terceiro capítulo da tese.

<sup>57</sup> “...el contexto enunciativo el que permitió diferenciar a unos de otros”. MARTÍNEZ, 2021, p. 35.

<sup>58</sup> PADRÓN, 2007, p. 265.

formato serializado entre outubro de 1881 e janeiro de 1882 no semanário *Young Folks* [*Jovens*] voltado a um público infantil sob o pseudônimo Captain George North. Este é outro exemplo de mapa que se desloca em diferentes edições. Para comparar somente duas em inglês, em 1883<sup>59</sup> o mapa está no verso da folha de título, oposta à folha de rosto do exemplar [Fig. 1.4]. No rodapé da imagem há uma indicação para o leitor checar a página sessenta e dois (“see page 62”), que é precisamente a página na qual os personagens descobrem o mapa entre os pertences do capitão Flint. Em outra edição inglesa ilustrada, de 2004, o mapa está situado na página sessenta e três, pouco antes do fim do sexto capítulo, intitulado “The Captain’s Papers” e do fim da primeira parte do livro que é dividido em seis partes<sup>60</sup>. Trata-se do mesmo momento do texto, praticamente a mesma página, referido pela edição supramencionada.

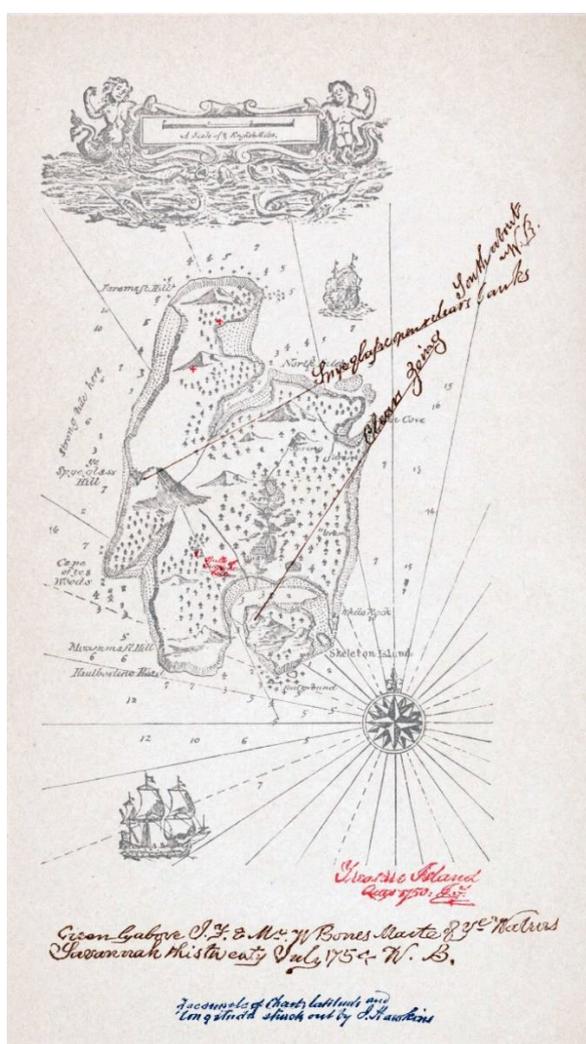


Figura 1.4. Mapa de *A ilha do Tesouro*<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: William Clowes & Sons, 1883. Disponível em: [https://archive.org/details/bwb\\_KU-286-666/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bwb_KU-286-666/page/n3/mode/2up). Acesso em: 21 de maio de 2025.

<sup>60</sup> STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: Collector’s Library, 2004, p. 63.

<sup>61</sup> STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: William Clowes & Sons, 1883.

O mapa de Stevenson se distancia propositalmente da produção de mapas de seu contexto. Publicado no fim do século XIX, a história do livro se passa em meados do século anterior. A decoração do mapa, especialmente a rosa dos ventos e a loxodromia, que possibilita a navegação em linha reta com o uso de uma bússola, o aproxima das cartas portulano dos séculos XIV ao XVI e, portanto, contribui para seu aspecto arcaico. Os signos provenientes de formas de mapeamento mais antigas que o presente da história insinuam que o mapa possui uma história ainda mais antiga. Sally Bushell sugere que o mapa de Stevenson pode ter inaugurado essa nova fase de mapeamento literário na qual os mapas apresentam signos de mapeamento mais antigos, uma estética mais amadora, distanciada dos modos de mapeamento formais vigentes no contexto de escrita de determinada obra. Para ela, este mapa precede e ultrapassa o texto:

Essa identidade do mapa ficcional como um objeto que funciona de forma dinâmica e integrada ao texto, mas que *também* ameaça existir para além dele, torna-se uma característica central que emerge ainda mais fortemente no século XX com os mapas icônicos da Terra-média de Tolkien<sup>62</sup>.

Este é um exemplo de mapa voltado ao leitor, comumente apresentado pelo narrador para elucidar ou autenticar a história<sup>63</sup>. Ao mesmo tempo, esse mapa do tesouro impulsiona a imaginação do protagonista que antecipa as aventuras que viverá na ilha:

Durante horas a fio, estudei o mapa, cujos detalhes eu havia memorizado. No quarto do mordomo, sentado diante do fogo, imaginei uma aproximação à tal ilha, chegando de todas as direções possíveis; explorei cada alqueire de sua superfície; escalei mil vezes aquele morro alto chamado Luneta, e lá do topo apreciei as paisagens mais maravilhosas e mutáveis. Às vezes, a ilha estava repleta de selvagens contra os quais lutávamos; outras, cheia de animais perigosos que nos perseguiram; mas, de tudo o que imaginei, nada foi tão estranho e trágico como o que de fato ocorreu em nossas aventuras<sup>64</sup>.

Essa atitude do personagem convida o leitor a também criar expectativas para o desenrolar da trama<sup>65</sup>. O mapa permite a Jim Hawkins explorar a ilha antes mesmo de colocar os pés nela. Neste ponto, o protagonista, e narrador, lembra ao leitor que a história é recontada anos depois das aventuras na ilha. O mapa faz parte da jornada, serve como um catalisador dos

---

<sup>62</sup> “This identity of the fictional map as an object that functions in a strongly dynamic and integrated way alongside the text but that *also* threatens to exist beyond it, becomes a core characteristic that emerges ever more strongly in the twentieth century with the iconic maps of Tolkien’s Middle-Earth”. BUSHELL, 2020, p. 90. Grifo do original.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>64</sup> STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020, p. 63.

<sup>65</sup> BUSHELL, *op. cit.*, p. 10.

eventos que movem a trama, e proporciona discussões acerca da relação entre mapa e aventura e entre mapa e empreitadas coloniais. Sally Bushell analisa o mapa de Stevenson a partir de três ângulos: precisão, silêncio cartográfico e autenticidade. O mapa da ilha é, mais precisamente uma carta navegacional, descrita minuciosamente por Hawkins:

A folha de papel estava selada em vários pontos, um dedal tendo sido usado como sinete; o mesmo dedal, talvez, que eu encontrara no bolso do capitão. O médico rompeu o lacre com todo cuidado, e surgiu o mapa de uma ilha, indicando latitude e longitude, profundidade das águas, nomes de morros, baías e angras, e todos os detalhes necessários para se manobrar e ancorar uma embarcação com segurança. A ilha tinha cerca de catorze quilômetros de comprimento por oito de largura, no formato, digamos, de um dragão gordo, de pé, e contava com dois excelentes portos naturais e um morro na região central, assinalado “A Luneta”. Diversas anotações haviam sido acrescentadas em data posterior; mas, principalmente, três cruces em tinta vermelha — duas ao norte da ilha e uma a sudoeste —, sendo que ao lado desta última, com a mesma tinta vermelha, e em caligrafia miúda, nítida, bastante distinta dos garranchos do capitão, liam-se as palavras: “Grosso do tesouro aqui”<sup>66</sup>.

Ao leitor é fornecida uma reprodução gráfica da frente do mapa, mas é no verso que estão as anotações do capitão James Flint acerca do tesouro e que o torna tão valioso para os personagens:

No verso, a mesma mão escrevera as seguintes informações:

Árvore grande, encosta da Luneta, apontando ao n de NNE.

Ilha do Esqueleto ESE e a E.

Três metros e meio.

A prata está no esconderijo norte; pode ser encontrada na direção da colina a leste, dez braças ao sul do rochedo negro que parece uma cara.

As armas são fáceis de encontrar, na duna, ponto n do cabo interno norte da baía, seguindo a E um quarto ao N.

J. F.<sup>67</sup>.

O verso do mapa traz, portanto, as instruções sobre o modo de recuperar o tesouro. Em edições nas quais o mapa é fornecido no frontispício ou no início do livro, o leitor demora a ter essas informações vitais. Quando a imagem está mais próxima fisicamente ao texto que a descreve, esse silêncio é rapidamente preenchido. O valor do mapa reside igualmente, como notado por Bushell, no fato de que Flint eliminara os personagens que tinham conhecimento da localização do tesouro, tornando o mapa uma das únicas fontes dessa informação.

Com dito anteriormente, Bushell explora a precisão do mapa, diretamente ligada à sua utilidade, em relação ao texto. Como o mapa da ilha é importante tanto internamente à narrativa, quanto para o leitor que a acompanha, o uso que se faz dele ao longo do livro e a exatidão das

---

<sup>66</sup> STEVENSON, 2020, p. 58

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 58-59.

informações que ele fornece têm consequências para o desenrolar da trama. Esse mapa pode ter diferentes usos: instruções para chegar na ilha, se situar na ilha uma vez desembarcado, e encontrar o tesouro. O mapa é frequentemente mencionado de maneira indireta, como se os personagens evitassem nomeá-lo<sup>68</sup>. Ele é tão fundamental que uma cópia é feita, porém sem as informações adicionadas e, portanto, inútil para os propósitos dos piratas que já conhecem os meios de chegar à ilha, mas desconhecem a localização do tesouro. Outro episódio que reforça a importância desse mapa no imaginário dos personagens ocorre quando Long John Silver, para garantir a lealdade de seu bando, o entrega aos piratas. À reação de alegria “parecia até que estavam pegando as próprias moedas de ouro, mais que isso, que já navegavam, transportando-o, em plena segurança”<sup>69</sup>.

A posse do mapa é disputada ferozmente pelos personagens, porém, quando ele é finalmente empregado como um mapa do tesouro, eles percebem que seus esforços haviam sido em vão uma vez que o tesouro fora removido por outro personagem. Assim, o mapa é preciso, pois guia os personagens até a ilha e indica a localização original do tesouro, ao mesmo tempo em que se prova desatualizado e ineficaz em última instância.

Ao recontar o processo de escrita de *A ilha do tesouro* no ensaio “My first book” [Meu primeiro livro]<sup>70</sup>, Robert Louis Stevenson discorre acerca de suas primeiras tentativas frustradas de escrever um romance. Por questões de saúde, Stevenson se alojou em um chalé onde um de seus companheiros era seu enteado<sup>71</sup>. O menino passava seu tempo pintando e desenhando e, para acompanhá-lo, o escritor desenhou o mapa de uma ilha. Foi a partir do mapa que Stevenson começou a criar a história de tesouros e piratas. Assim, recontar a história da escrita de seu primeiro romance é recontar a história do mapa que possibilitou essa criação:

Em uma dessas ocasiões, eu fiz o mapa de uma ilha; ele era detalhadamente e (eu achava) belamente colorido; sua forma me encantou para além das palavras; ele continha portos que me agradavam como sonetos; e, com a inconsciência dos predestinados, eu etiquetei minha obra como ‘Ilha do Tesouro’<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> BUSHELL. 2020, p. 97-98.

<sup>69</sup> STEVENSON, 2020, p. 221.

<sup>70</sup> Texto originalmente publicado em 1 de agosto de 1894 em *The Idler*, uma revista ilustrada mensal em atividade entre 1892 e 1911. STEVENSON, Robert Louis. *The Works of Robert Louis Stevenson: miscellanies*. Edimburgo: Cassell & Co, 1896. 4 v.

<sup>71</sup> Lloyd Osbourne, enteado do autor, conta uma história ligeiramente diferente na qual fora ele quem iniciara o desenho do mapa e Stevenson juntou-se à tarefa elaborando e nomeando a obra. BUSHELL, 2020, p. 99.

<sup>72</sup> On one of these occasions, I made the map of an island; it was elaborately and (I thought) beautifully coloured; the shape of it took my fancy beyond expression; it contained harbours that pleased me like sonnets; and, with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance ‘Treasure Island’. STEVENSON, *op. cit.*, p. 288.

O modo como Stevenson descreve sua criação a coloca no campo artístico, com destaque para suas formas e cores, e poético, comparando portos a sonetos. Como destaca Sally Bushell, a imaginação de Stevenson era de natureza visual<sup>73</sup>. Em seguida, ele expressa sua afeição por mapas:

Disseram-me que há pessoas que não se importam com mapas e eu acho isso difícil de acreditar. Os nomes, as formas dos bosques, os cursos das estradas e dos rios, os passos pré-históricos do homem ainda distintamente rastreáveis colina acima e vale abaixo, os moinhos e as ruínas, as lagoas e as balsas, talvez o *Menir* ou o *Círculo de Pedras* na charneca; aqui está um fundo inesgotável de interesse para qualquer homem com olhos para ver ou com dois tostões de imaginação para entender!<sup>74</sup>

O encantamento do autor com os mapas é semelhante àquele experienciado pelo protagonista do livro, e também narrador, citado anteriormente, de maneira que há uma aproximação entre eles devido ao mapa. Ricardo Padrón afirma que esse modo de viagem imaginativa “é, de fato, uma das funções de todos esses mapas”<sup>75</sup>. Sobre a história, Stevenson conta que “a havia escrito para o mapa. O mapa era a parte principal de meu enredo”<sup>76</sup>. Em seguida, o autor detalha os pontos do mapa que proporcionaram elementos da história, o nome da ilha, seus portos.

Após a publicação em formato folhetim, quando a história seria reeditada em formato de livro, o mapa de Stevenson, enviado junto com o manuscrito foi perdido pelos editores. Esse episódio fez com que Stevenson se empenhasse em recriar o mapa:

Uma coisa é desenhar um mapa aleatoriamente, colocar uma escala em um canto por acaso e escrever a história sob medida. Outra coisa bem diferente é ter que examinar um livro inteiro, fazer um inventário de todas as alusões contidas nele e, com um compasso, elaborar penosamente um mapa que se adapte aos dados. Eu o fiz, e o mapa foi desenhado novamente no escritório de meu pai, com ornamentos de baleias esguichando e navios à vela, e meu pai colocou em prática uma habilidade que ele tinha para caligrafias variadas e *falsificou* de maneira elaborada a assinatura do Capitão Flint e as instruções de navegação de Billy Bones. Mas, de alguma forma, esse mapa nunca foi *A ilha do tesouro* para mim<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> BUSHELL. 2020, p. 100.

<sup>74</sup> I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe. The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable up hill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries, perhaps the *Standing Stone* or the *Druidic Circle* on the heath; here is an inexhaustible fund of interest for any man with eyes to see or twopence-worth of imagination to understand with! STEVENSON, 1896, p. 288-289.

<sup>75</sup> “Imaginative travel is indeed one of the functions of all of these maps”. PADRÓN, 2007, p. 276.

<sup>76</sup> “I had written it up to the map. The map was the chief part of my plot”. STEVENSON, *op. cit.*, p. 295.

<sup>77</sup> “It is one thing to draw a map at random, set a scale in one corner of it at a venture, and write up a story to the measurements. It is quite another to have to examine a whole book, make an inventory of all the allusions contained in it, and with a pair of compasses, painfully design a map to suit the data. I did it; and the map was drawn again in my father's office, with embellishments of blowing whales and sailing ships, and my father himself brought into service a knack he had of various writing, and elaborately *forged* the signature of Captain Flint, and the sailing

Embora o mapa de *A ilha do tesouro* tenha sido realizado antes da escrita, em realidade, possibilitando a inspiração para a trama, não há acesso a esse mapa uma vez que ele, segundo o relato de Stevenson, foi perdido. Entretanto, sua presença era ainda fundamental o bastante para que o autor decidisse recriá-lo e incluí-lo na publicação, com alguns acréscimos de seu pai, embora o resultado final não o tenha agradado plenamente. Porém, a versão de Stevenson desse acontecimento não deve ser aceita sem questionamentos. Sally Bushell afirma que as próprias cartas o contradizem. Com base nelas, o segundo mapa havia sido feito para publicação a partir do original e teria sido esse o exemplar perdido pelos editores<sup>78</sup>. O original, em posse dos editores, foi devolvido dois meses mais tarde<sup>79</sup>. Bushell sugere que Stevenson possa ter criado esse mito em torno do primeiro mapa como uma forma de proteger o original do público, por se tratar de uma obra pessoal e privada, e nunca ter sido cogitada sua publicação. Em última instância, o mapa literário, em sua multiplicação, é sempre um original perdido que recusa aceitar sua inexistência<sup>80</sup>.

O mapa e as referências literárias de Stevenson, Daniel Defoe, Washington Irving, Edgar Allan Poe, comportam o rol de inspirações da história para o autor que reafirma: “eu disse que o mapa era a maior parte do enredo. Eu quase poderia dizer que era o todo”<sup>81</sup>. Ele acrescenta:

Talvez não seja comum um mapa figurar tão amplamente em uma história, mas ele é sempre importante. O autor deve conhecer seu cenário, seja ele real ou imaginário, como sua própria mão; as distâncias, os pontos da bússola, o local do nascer do sol, o comportamento da lua, devem estar acima de qualquer questionamento”<sup>82</sup>.

Stevenson argumenta em favor dos mapas como ferramentas úteis para escritores em diversos níveis. Para ele, o uso de um almanaque e um mapa previne os equívocos mais grosseiros de um escritor, especialmente em relação a distâncias, tempo, e geografia básica. Ao mesmo tempo, o mapa teria efeitos positivos: “aquele que é fiel ao seu mapa, consulta-o e extrai

---

directions of Billy Bones. But somehow it was never *Treasure Island* to me”. *Ibidem*, p. 295. Grifos do original. O pai do autor, Thomas Stevenson (1818-1887), era engenheiro civil e trabalhava principalmente na projeção de faróis. Há neste caso uma aproximação entre engenharia e cartografia.

<sup>78</sup> BUSHELL, 2020, p. 112-113.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> “I have said the map was the most of the plot. I might almost say it was the whole”. STEVENSON, 1896, p. 295-296.

<sup>82</sup> “It is, perhaps, not often that a map figures so largely in a tale, yet it is always important. The author must know his countryside, whether real or imaginary, like his hand; the distances, the points of the compass, the place of the sun's rising, the behaviour of the moon, should all be beyond cavil”. *Ibidem*, p. 296.

dele sua inspiração diariamente e de hora em hora, ganha apoio positivo e não mera imunidade negativa contra acidentes”<sup>83</sup>. O autor elabora sua tese:

A história tem uma raiz lá, ela cresce naquele solo, tem uma coluna vertebral própria por trás das palavras. É melhor que o território seja real e que ele, [o escritor], tenha percorrido cada centímetro dele e conheça cada marco. Mas mesmo com lugares imaginários, ele fará bem no início em fornecer um mapa; ao estudá-lo aparecerão relações nas quais ele não havia pensado, ele descobrirá atalhos e pegadas óbvios, embora insuspeitos, para seus mensageiros; e mesmo quando um mapa não é todo o enredo, como foi em *A ilha do tesouro*, ele será uma mina de sugestões<sup>84</sup>.

Esse modo de utilizar mapas é característico de romances de aventura e de mistério, como Jean-Marc Besse observa, nos quais o deslocamento dos personagens é fundamental para o desenrolar da trama. O mapa, para além de sua função como motor da história, “desempenha um papel organizador no desenvolvimento da narrativa”<sup>85</sup>. O mapa de *A ilha do tesouro*, assim como o mapa de *Utopia*, apresenta elementos frequentes em mapas posteriores. Ele opera como um catalisador da história; apresenta uma estética anterior ao contexto de publicação do livro e, neste caso, igualmente da narrativa; o mapa oferece informações enganosas ao leitor, valendo-se da autoridade que a imagem cartográfica alcançou ao se disciplinar ao longo do século XIX. Além disso, Robert Louis Stevenson afirmou ter criado o mapa antes de iniciar a escrita do livro. Talvez ele não tenha diretamente influenciado outros escritores nesse sentido, mas esse modo de utilizar mapas como uma ferramenta criativa aparece novamente em J.R.R. Tolkien e Ursula Le Guin no século seguinte.

Em um texto que acompanha *O feiticeiro de Terramar*, Le Guin discorre acerca do contexto de escrita do livro, suas escolhas narrativas, em que medida se alinhava às tradições do gênero e em quais pontos se distanciava dos lugares comuns. O enredo não foi inteiramente planejado de antemão e Le Guin criava conforme escrevia a história. Acerca do mundo no qual o livro se passa, ela escreve:

Mas o *lugar*, no âmbito da imaginação pura, é tão importante quanto aqui, no mundo real. Antes de começar a escrever a história, eu peguei um pedaço grande de cartolina e desenhei o mapa. Desenhei todas as ilhas de Terramar, o Arquipélago, as terras de Kargad, os domínios. Eu as batizei: Havan, a grande ilha no meio do mundo; Selidor,

---

<sup>83</sup> “...that who is faithful to his map, and consults it, and draws from it his inspiration, daily and hourly, gains positive support, and not mere negative immunity from accident”. *Ibidem*, p. 297.

<sup>84</sup> “The tale has a root there; it grows in that soil; it has a spine of its own behind the words. Better if the country be real, and he has walked every foot of it and knows every milestone. But even with imaginary places, he will do well in the beginning to provide a map; as he studies it, relations will appear that he had not thought upon; he will discover obvious, though unsuspected, shortcuts and footprints for his messengers; and even when a map is not all the plot, as it was in *Treasure Island*, it will be found to be a mine of suggestion”. STEVENSON, 1896, p. 297.

<sup>85</sup> “...plays an organizing role in the development of the narrative”. BESSE, 2017, p. 54.

bem a oeste, o Covil dos Dragões, Hur-at-Hur e todo o resto. Mas só quando parti de Gont, navegando com Ged [o protagonista], comecei a conhecer as ilhas, uma a uma. Com ele eu fui pela primeira vez a Roke, às Noventa Ilhas e a Osskil, e mais a leste do que Astowell, inclusive. E com ele fui, pela primeira vez, à região escura e seca, ao local do outro lado do muro, aonde devem ir os mortos. Uma longa jornada, estranha, grandiosa o suficiente para um livro<sup>86</sup>.

Le Guin faz parte, portanto, do grupo de autores, ao lado de Stevenson e Tolkien, que diz ter iniciado a escrita pela confecção de um mapa. A criação do espaço no qual a história se desenrola é uma criação cartográfica tanto quanto escrita. Os mapas de arquipélagos imaginários, em comparação com os mapas de uma única ilha, descentralizam o olhar e a atenção do leitor<sup>87</sup>. Christian Jacob, ao analisar o mapa do arquipélago de Terramar, afirma que ele excede a narrativa escrita e convida os leitores a imaginar viagens e itinerários que ligam uma ilha à outra. Por esse motivo, Jacob o denomina como uma “verdadeira máquina narrativa”<sup>88</sup>. Ele acrescenta que cada uma dessas ilhas pode se tornar, por sua vez, o centro de uma história autônoma. Ao mesmo tempo, o mapa não abrange todos os espaços abordados pelo livro, a jornada de Ged o leva para fora do mapa de Terramar. Astowell é a ilha mais a leste que o mapa apresenta, mas como indicado pela citação de Le Guin, a história segue além. Ao focar a atenção na leitura do mapa, como faz Jacob, o potencial imaginativo pode levar a uma leitura rica e criativa da imagem. Em contrapartida, se o foco está no texto, o mapa apresenta limitações que, encaradas de maneira positiva, incitam o leitor a ler para além da imagem.

### 1.5. A PROLIFERAÇÃO DE MAPAS LITERÁRIOS NO SÉCULO XX

Além das utopias e da literatura de aventura, no século XX os mapas passaram a integrar outros gêneros populares como é o caso da literatura de mistério e de detetive. Nesses exemplares a posição do mapa no livro pode fomentar interpretações aparentemente contraditórias. Os mapas presentes em livros de detetive costumam ser integrados à narrativa e podem ser apresentados como uma pista a ser decifrada pelos leitores. Ao comparar diferentes edições de um mesmo livro, constata-se que esses mapas costumam ter sua posição dentro do exemplar mantida. Essa posição mais estável que aquela dos mapas colocados no início ou no fim do livro indica uma valorização e reconhecimento do mapa como parte da narrativa pelos

---

<sup>86</sup> LE GUIN, Ursula K. *O feiticeiro de Terramar*. São Paulo: Arqueiro, 2016, p. 172.

<sup>87</sup> JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992, p. 369.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 370.

editores<sup>89</sup>. Os livros de detetive incentivam a leitura do mapa, contudo, é uma leitura localizada “em uma etapa particular da Investigação”<sup>90</sup>, o que torna o mapa simultaneamente efêmero, usado e descartado em função da solução de um caso ou da trama.

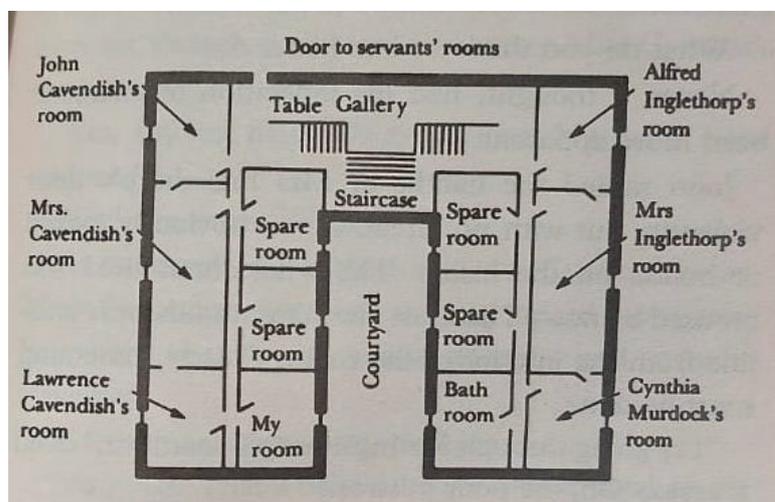


Figura 1.5. Planta do primeiro andar da Mansão Styles<sup>91</sup>.

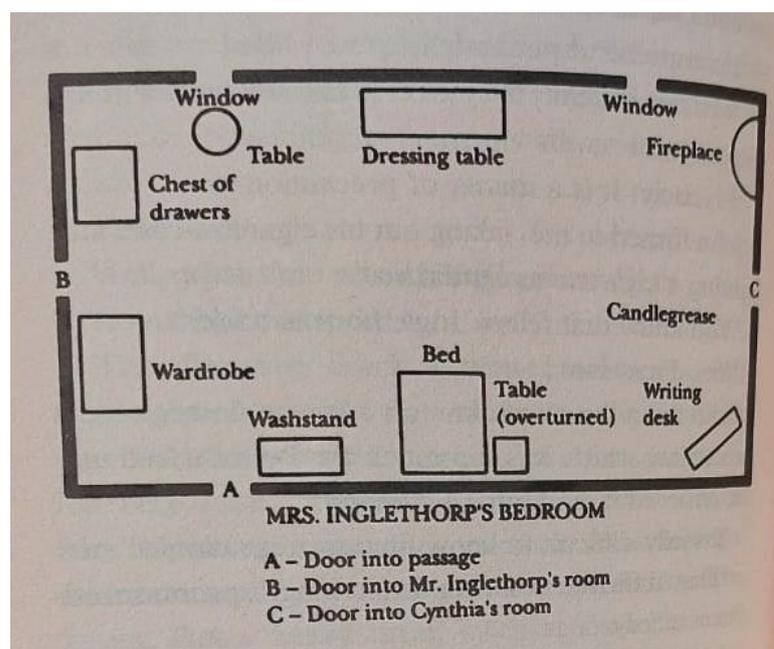


Figura 1.6. Planta do quarto da senhora Inglethorp<sup>92</sup>.

Os livros de detetive também se aproveitam da autoridade do mapa para ativamente enganar seu público. Sally Bushell destaca que “o leitor, confiando na autoridade e na aparente

<sup>89</sup> BUSHELL, 2020, p. 39.

<sup>90</sup> “...at a particular stage of the Investigation”. *Idem*.

<sup>91</sup> CHRISTIE, Agatha. *The Mysterious Affair at Styles*. Londres: Harper, 2007, 43.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 62.

objetividade do mapa, naturalmente supõe que ele está representando seletivamente as informações mais relevantes e úteis, mas esse não é necessariamente o caso”<sup>93</sup>. *O misterioso caso de Styles* (1920) de Agatha Christie, o primeiro livro com o seu célebre personagem, o detetive belga Poirot, contém dois mapas. O primeiro [Fig. 1.5], apresentado no início do terceiro capítulo, é uma planta do primeiro andar da propriedade e se refere à história do crime, enquanto o segundo [Fig. 1.6], uma planta do quarto da senhora Inglethorp, disposto no capítulo seguinte, concerne a história da investigação. Ambos apresentam informações irrelevantes que distraem o leitor. Na análise que realiza do livro *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), Bushell conclui que o narrador não é confiável e os mapas que ele fornece também trapaceiam o leitor. Para a autora “o mapa na ficção de detetive é capaz de manipular por meio de sua aparente autoridade, neutralidade e objetividade”<sup>94</sup>. Ela historiciza o uso de mapas na literatura de detetive ao compará-los aos mapas de crimes publicados em jornais nos séculos XIX. Essa apropriação do entendimento comum que se tem sobre os mapas, e sobre a cartografia como um todo, para fins próprios é um ponto em comum nos diversos usos que a literatura ficcional faz desse artefato. Os livros de detetive subvertem em certa medida a confiança que se tem nos mapas. Outros gêneros, como a fantasia, frequentemente utilizam os mapas para conferir um maior peso em sua construção de mundo, principalmente na criação de mundos secundários, como discutido nos capítulos seguintes da tese. As sátiras cartográficas, por sua vez, aproveitam as convenções cartográficas para, em sua extrapolação, gerar humor. Todos esses usos são possíveis devido ao modo como os mapas e a cartografia se estabeleceram ao longo do tempo.

A lista de gêneros literários, obras e escritores que fazem uso de mapas continua. Exemplares do modernismo são encontrados no mapa do condado fictício de Yoknapatawpha de William Faulkner, realizado pelo próprio autor, publicado na primeira edição de *Absalão, Absalão!* (1936) e no mapa de Juan Benet para *Volverás a Región* (1967). Na literatura infantil de língua inglesa mapas acompanham edições de *Peter Pan in Kensington Gardens* [*Peter Pan em Kensington Gardens*] (1906) de J.M. Barrie publicado primeiramente como capítulos dentro do livro *The Little White Bird* [*O passarinho branco*] (1902). O ilustrador Ernest H. Shepard fez mapas para *O vento nos salgueiros* (1908) de Kenneth Grahame e *Ursinho Pooh* (1926) de A.A. Milne. Nessa mesma tradição de literatura infanto-juvenil ambientada no campo inglês, *A Longa Jornada* (1972) de Richard Adams também inclui um mapa. Nos Estados Unidos

---

<sup>93</sup> “The reader trusting the authority and apparent objectivity of the map naturally assumes that it is selectively representing the most relevant and useful information, but this is not necessarily the case”. BUSHELL, 2020, p. 146.

<sup>94</sup> “The map in detective fiction is able to manipulate through its perceived authority, neutrality and objectivism”. *Ibidem*, p. 162.

existem elementos bucólicos em *As crônicas de Spiderwick* (2003-2004) e seus mapas, série escrita por Holly Black e ilustrada por Tony DiTerlizzi. Nas séries de fantasia estadunidenses voltadas a um público mais maduro mapas estão presentes em *A roda do tempo* (1990-2013) de Robert Jordan e em *As crônicas de gelo e fogo* (1996-) de George R.R. Martin. Na ficção científica, *Duna* (1965) de Frank Herbert apresenta ao leitor um mapa do planeta Arrakis realizado por Dorothy de Fontaine.

Dentre os livros que contém mapas no século XX, aqueles considerados pertencentes ao gênero *fantasia* possuem um destaque acentuado em pesquisas com base em mapas literários. As obras dos três escritores analisados de maneira mais detalhada ao longo da presente tese, J.R.R. Tolkien, Lloyd Alexander e Terry Pratchett, são inequivocamente entendidos enquanto livros de fantasia. A eles pode ser agregada parte da produção literária de C.S. Lewis, Ursula Le Guin, Robert Jordan, George R.R. Martin, entre outros escritores, alguns deles ainda em atividade, que escrevem fantasia, e que podem ou não incluir mapas em suas publicações.

O termo fantasia é utilizado amplamente e de maneira quase instintiva. Roger Chartier e Christian Jacob, por exemplo, não o definem precisamente embora o relacionem ao mundo literário anglo-saxão, um subgênero dentro do *fantástico*, e à publicação de *O senhor dos anéis* como a obra inaugural do gênero<sup>95</sup>. Maria do Rosário Monteiro também entende a fantasia como um subgênero do fantástico, por sua vez surgido a partir do romantismo do fim do século XVIII. Para ela, “as regras do fantástico são, sobretudo, as da imaginação e, por isso mesmo, tornam-se difíceis de definir”<sup>96</sup>. Cada tentativa de definição mais estrita parece criar exceções notáveis tão expressivas que talvez esse seja um dos motivos pelos quais parte dos pesquisadores de mapas literários prefira evitar conceituar o gênero.

Apesar das dificuldades, duas definições de fantasia são operacionais no sentido de melhor caracterizar as fontes aqui trabalhadas. Para Stephen Ekman, “a fantasia, em resumo, é ficção reconhecida pelo leitor e pelo escritor por conter elementos ‘impossíveis’ que são aceitos como possíveis na história e tratados de maneira internamente consistente”<sup>97</sup>. Essa aceção é significativamente abrangente e pode incluir obras que são analisadas a partir de outras divisões estilísticas e de gênero como a ficção científica e o horror. Apesar disso, ela é funcional para os objetivos da presente tese. Todas as obras aqui analisadas se enquadram nessa definição.

---

<sup>95</sup> JACOB, 1992, p. 361.

<sup>96</sup> MONTEIRO, Maria do Rosário. *A simbólica do espaço em O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien*. Viana do Castelo: Livros de Areia, 2010, p. 15.

<sup>97</sup> “Fantasy, in short, is fiction acknowledged by reader and writer to contain “impossible” elements that are accepted as possible in the story and treated in an internally consistent manner”. EKMAN, Stefan. *Here Be Dragons: exploring fantasy maps and settings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013, p. 6.

Ricardo Padrón oferece outra, mais específica: “uma história de aventura ambientada em um mundo imaginário construído a partir de fragmentos de literatura e história medievais, mitologia, lendas populares e similares”<sup>98</sup>. Padrón enfatiza que o gênero estava inicialmente relacionado ao mundo anglófono. As obras aqui analisadas se enquadram bem nessa definição, ainda que, especialmente no caso dos livros do *Discworld*, as inspirações históricas não se restrinjam a percepções populares de uma medievalidade europeia, mas abarquem os períodos moderno e contemporâneo, e espaços para além da Europa. Cabe destacar que nas últimas décadas, o gênero tem sido reelaborado e expandido por escritores interessados em culturas pouco abordadas na fantasia até então. Um exemplo desse movimento é a trilogia *O legado de Orisha* (2018-2024) de Tomi Adeyemi que se inspira em culturas da África Ocidental, especialmente a iorubá.

Outro caráter distintivo de parte da literatura de fantasia, na qual se incluem a maioria das fontes mobilizadas pela tese, é a ambientação da história. A Terra-média de *O senhor dos anéis*, a Prydain de *As crônicas de Prydain*, e o *Discworld* são espaços que se convencionaram chamar mundo secundário. Atualmente, três categorias de mundo costumam ser diferenciadas em pesquisas acadêmicas: o mundo real consiste no “mundo habitado pelo leitor e pelo escritor”; o mundo primário é a “construção literária cujo cenário imita, em um nível geral, senão em todos os detalhes, o mundo real”; e mundo secundário é “um mundo de fantasia diferente do mundo com o qual o leitor está familiarizado”<sup>99</sup>. A presença de mapas em obras cuja narrativa se passa em mundos secundários pode ser um indicativo de que esse gênero privilegie uma espécie de autenticação da história que passa pela autoridade que a imagem cartográfica adquiriu ao longo dos séculos XIX e XX.

Segundo Sally Bushell, informada por Stephen Ekman, embora a presença de mapas não seja compulsória em livros de fantasia, este é o gênero literário que contém a maior quantidade de mapas<sup>100</sup>. Ekman examina diversos elementos relevantes para o estudo de mapas: quais são os signos cartográficos mais frequentes e de qual período os autores importam a estética privilegiada; qual porção de terra é mapeada – ilhas, continentes –; e se há definição, em mapas de continentes, do hemisfério na qual a narrativa se passa. Ele conclui que:

---

<sup>98</sup> “...an adventure story set in an imaginary world constructed from fragments of medieval literature and history, mythology, folk legends, and the like”. PADRÓN, 2007, p. 272.

<sup>99</sup> EKMAN. 2013, p. 20; EKMAN, Stefan. Entering a Fantasy World through Its Map. *Extrapolation*, v. 59, n. 1, 2018. Liverpool University Press, p. 72.

<sup>100</sup> BUSHELL, 2020, p. 202.

Em resumo, um mapa de fantasia típico retrata um mundo secundário, uma rosa dos ventos ou dispositivo semelhante mostrando sua orientação com o norte no topo. Ele não está situado em nenhum hemisfério específico (nem necessariamente em um mundo esférico), embora haja razões para acreditar que as pistas no texto indicariam o norte como a direção dos climas mais frios. Além dos elementos topográficos do mapa, como rios, baías, ilhas e montanhas, esse mapa também conteria cidades e outras construções artificiais. Os sinais de colina usados são tipicamente pré-iluministas (de perfil ou oblíquos)<sup>101</sup>.

Embora as conclusões de Ekman sejam pertinentes e aparentemente válidas, ao menos quando analisados os mapas mais célebres e difundidos da literatura de fantasia, a base quantitativa sobre a qual a análise se sustenta é precária. Além da dificuldade em definir quais livros podem ser considerados como pertencentes ao gênero fantasia, em uma pesquisa quantitativa é preciso decidir se a amostragem deve incluir uma obra de cada autor ou todas as obras de todos os autores, se múltiplas edições de um mesmo trabalho serão consideradas e como operar quando uma obra ou autor tem mais impacto no gênero que outros. Como solução, Ekman optou por utilizar o inventário da livraria Science Fiction Bokhandeln, na Suécia, seu país de origem, especializada em fantasia e ficção científica. Em seguida, Ekman selecionou os livros de fantasia em língua inglesa a partir dos filtros da loja virtual. Ele suplementou a lista com os títulos indicados aos prêmios Hugo (1953-) e World Fantasy (1975-) entre os anos de 2000 e 2007, recorte temporal que não é explicado. Ao todo, a amostra de pesquisa continha 4.292 títulos dos quais 200 foram selecionados aleatoriamente o que configura cerca de 4,66% do total. Novamente, não há uma justificativa para a cifra. Por fim, a lista dos livros analisados é fornecida no apêndice B do livro<sup>102</sup>. Ekman reconhece que deveria ter abarcado uma quantidade maior de livros, principalmente a fim de reduzir a margem de erro do estudo, e menciona restrições monetárias e de tempo que impactaram o desenvolvimento da pesquisa<sup>103</sup>. Portanto, embora seja tentador utilizar as porcentagens fornecidas pelo trabalho de Ekman, esses números devem ser lidos com cautela.

\*

Este capítulo apresentou uma prévia dos temas discutidos ao longo da tese. Nos mapas aqui brevemente abordados estão presentes questões analisadas de modo mais detalhado nos

---

<sup>101</sup> “In brief, a typical fantasy map portrays a secondary world, a compass rose or similar device showing its orientation with north at the top. It is not set in any given hemisphere (not necessarily in a spherical world at all), although there are reasons to believe that clues in the text would indicate north as the direction of colder climates. Apart from topographical map elements such as rivers, bays, islands, and mountains, such a map would also contain towns and other artificial constructions. The hill signs used are typically pre-Enlightenment (either profile or oblique)”. EKMAN, 2013, p. 66.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 65.

capítulos subsequentes: A utilização de convenções de mapeamento mais características dos séculos XVI e XVII em obras literárias do século XX. As brincadeiras com topônimos que indicam o oposto do que se espera em um mapa, como é o caso de um “não-lugar”. A preocupação de escritores em criar um mapa para uso próprio, para orientar a escrita. O uso de mapas como fontes de inspiração por esses autores. A relação entre mapas e aventuras, jornadas, viagens. O mapa como um artefato que estimula a jornada. O mapa como objeto de autoridade que confere um efeito de realidade para a produção literária de espaço.

## CAPÍTULO II - MAPAS LITERÁRIOS E O EFEITO DE REALIDADE EM *O SENHOR DOS ANÉIS*

Ao analisar mapas imaginários e falsificações, Gilles Tiberghien escreve que “a autoridade do mapa é tal que, na mente de muitos, seu contorno é suficiente para autenticar a existência de uma localidade, um país ou uma ilha que aparecem nele”<sup>1</sup>. Essa posição é similar àquela formulada por Christian Jacob na década 1990 ao observar que “tal é a autoridade do mapa que implica, a priori, a realidade do espaço que ele representa”<sup>2</sup>. Jacob historiciza o efeito de realidade que decorre da autoridade da imagem cartográfica ao enfatizar que este é um produto de uma sociedade e época determinadas. Neste sentido, “a ficção cartográfica constitui, sem dúvida, um bom ângulo de abordagem para apreciar os mecanismos de autoridade próprios ao mapa, o efeito de realidade que ele suscita, e o papel da convenção social que cria seu vínculo referencial”<sup>3</sup>. Para Jacob, a representação de mundos imaginários não consiste em uma anomalia cartográfica, ao contrário,

está situada, na verdade, dentro da própria lógica do ato cartográfico, do qual ela é uma das manifestações extremas, mas emblemáticas. O mapa ficcional evidencia o elemento essencial de construção e de criação inerente ao desenho geográfico que é menos uma representação do mundo do que uma tentativa de o esquematizar e visualizar<sup>4</sup>.

Jean-Marc Besse contribui para a discussão acerca dos papéis desempenhados por mapas na literatura ao afirmar que o mapa providencia uma referência para a obra ficcional e ancora a narrativa em uma realidade espacial e temporal para a qual os leitores sentem ter acesso<sup>5</sup>. Os eventos narrados aconteceram por que se passaram em lugares designados pelo mapa. Besse complementa: “quando o mapa mostra o lugar contado na história, ele se torna, de

---

<sup>1</sup> “L’authorité de la carte est telle que, dans l’esprit du plus grand nombre, son tracé suffit à authentifier l’existence d’une localité, d’un pays, d’une île qui y figurent”. TIBERGHIEEN, Gilles. Cartes imaginaires et forgeries. In: BESSE, Jean-Marc; TIBERGHIEEN, Gilles (org.). *Opérations cartographiques*. Paris: Actes Sud/ENSP, 2017. p. 291.

<sup>2</sup> “Telle est en effet l’authorité de la carte qu’elle implique a priori la réalité de l’espace qu’elle représente”. JACOB, Christian. *L’empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*. Paris: Albin Michel, 1992, p. 354.

<sup>3</sup> “La fiction cartographique constitue sans doute un bon angle d’approche pour apprécier les mécanismes d’authorité propres à la carte, l’effet de réel qu’elle suscite, la part de convention sociale qui fonde son lien référentiel”. *Ibidem*, p. 350.

<sup>4</sup> “...se situe en fait dans la logique même de l’acte cartographique, dont elle constituerait l’une des manifestations extrêmes, mais emblématiques. La carte fictive met en évidence la part essentielle de construction et de création, inhérente au dessin géographique, qui représente moins le monde qu’il n’essaie de le schématiser et de le visualiser”. *Ibidem*, p. 360.

<sup>5</sup> BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, p. 49.

certo modo, a própria prova da história”<sup>6</sup>. Esta não é, contudo, a única função do mapa, que opera simultaneamente leitura e compreensão. Besse recupera Roger Chartier para argumentar que o mapa aprimora o efeito de realidade da escrita<sup>7</sup>.

O presente capítulo parte da questão sobre o efeito de realidade que perpassa as discussões acerca de mapas literários tendo como fonte principal *O senhor dos anéis* (1954-1955) de J.R.R. Tolkien, sua narrativa textual e os mapas que a acompanham. Realizados pelo próprio autor e redesenhados para publicação por seu filho Christopher, o livro contém três mapas: um mapa da região do Condado, um mapa em pequena escala da Terra-média, mundo secundário no qual a trama se desenrola, e um último mapa em grande escala dos reinos de Rohan, Gondor e Mordor. É argumentado, em consonância com Christian Jacob, que os mapas literários podem criar um “efeito de realidade” para lugares inventados porque a forma como escritores e leitores compreendem e consomem mapas está diretamente relacionada ao contexto cartográfico no qual eles estão inseridos. Antes de passar para essa análise, no entanto, o tópico seguinte aborda *O Hobbit* e os dois mapas que o acompanham, o Mapa de Thror e o Mapa das Terras Ermas. Esse foi o primeiro livro publicado por Tolkien e a ambientação geográfica da narrativa constitui os princípios de seu mundo secundário, a Terra-média.

## 2.1 “LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ”: OS MAPAS DE *O HOBBIT*

*O Hobbit* foi publicado em 1937 pela editora George Allen & Unwin. Dois mapas compõem o livro. O primeiro é um mapa de caça ao tesouro, semelhante a outros exemplares do gênero, como aquele de *A ilha do tesouro* comentado no capítulo anterior, que catalisam a narrativa e fornecem aos personagens, e ao leitor, informações fundamentais para o desenvolvimento e resolução da trama, ao mesmo tempo em que podem trapacear sua audiência. O mapa das Terra Ermas, por sua vez, é um mapa que contextualiza a aventura em um espaço estrangeiro maior que aquele imediatamente relacionado à busca pelo tesouro. Esse mapa não é utilizado pelos personagens ao longo da narrativa e serve como uma forma de criação de mundo que foi mais tarde amplificada pelos mapas publicados em *O senhor dos anéis*.

*O Hobbit* conta a história de um pacato *hobbit* de cinquenta anos, Bilbo Bolseiro, que se viu embarcado em uma aventura, em contraposição ao bom senso inculcado no personagem

---

<sup>6</sup> “When the map shows the place told in the story it becomes in a certain way the very proof of the story. BESSE, *idem*”. BESSE, 2017, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 50.

pelo lado mais respeitável de sua família. Ele é contratado por uma companhia de anões para atuar como um ladrão. O objetivo desse grupo, por vezes formado também pelo mago Gandalf, é recuperar o tesouro dos anões, na Montanha Solitária, que havia sido roubado pelo dragão Smaug muitos anos antes. Quando Gloin, um dos anões, no primeiro capítulo do livro, informa a Bilbo que havia um sinal em sua porta que indicava sua disponibilidade para o trabalho, o personagem explica:

E garanto que existe um sinal em sua porta... O sinal comum que usamos nesse negócio, ou costumava ser assim. *Ladrão procura bom emprego, com Grandes emoções e uma boa Recompensa*, geralmente é assim que se anuncia. Você pode dizer *Especialista em Caçadas de Tesouro* em vez de ladrão, se quiser. Alguns deles preferem. Para nós é a mesma coisa<sup>8</sup>.

Ladragem e caça ao tesouro são ocupações aproximadas na história, uma contribuição ao seu tom humorístico. A decifração de informações no mapa, fundamental para o sucesso da jornada, é uma atividade realizada pelos personagens e incentivada nos leitores. Isso se dá, para além do uso que os personagens fazem desse artefato, na forma de comentários do narrador que se dirige ao leitor diversas vezes ao longo do livro. Essas inserções evidenciam a oralidade característica da narrativa. *O Hobbit*, como outros livros e contos publicados por Tolkien, foi em algum momento de sua feitura contado ou lido para seus filhos.

Um primeiro momento no qual a caça ao tesouro é evocada ocorre ainda na introdução, onde a história é situada em um passado distante e o título do livro é escrito em runas<sup>9</sup>. Elas são transcritas em inglês como “The Hobbit, or There and Back Again” e no português correspondem a “O Hobbit, ou Lá e de Volta Outra Vez”. Tolkien fornece algumas pistas para a leitura das runas que consistem em letras utilizadas para escrever línguas germânicas entre os séculos II e XI, substituídas posteriormente pelo alfabeto latino. Dentro da história, Tolkien as associa aos anões, que as usavam com regularidade, as quais o autor diferencia das runas inglesas empregadas no livro<sup>10</sup>. Esse modo de contar uma história, como se Tolkien fosse um tradutor de uma obra antiga, produzida em um passado distante reaparece em outras de suas obras, *Mestre Giles d’Aldeia* e *O senhor dos anéis*, discutidas na tese. Em seguida, Tolkien convida o leitor a decifrar o título do livro e as runas presentes no mapa, orientado com o leste no topo, conforme o costume dos anões. Dessa forma, o mapa funciona como um quebra-cabeça para o leitor que pode se divertir com o desafio e ter acesso a informações privilegiadas antes

---

<sup>8</sup> TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p.18. Grifos do original.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. XIII-XIV.

<sup>10</sup> Também conhecidas como *futhorc* ou *fuþorc* foram usadas para escrever o idioma anglo-saxão entre os séculos V e X.

dos personagens [Fig. 2.1]. No mapa de *A ilha do tesouro*, como analisado anteriormente, as informações mais relevantes para o propósito de encontrar o tesouro estão em seu verso, escondidas dos leitores que, por sua vez, as descobrem juntamente com os personagens. No caso do mapa de *O Hobbit*, as runas podem ser lidas antes do momento em que são comentadas pelos personagens. A mensagem na lateral do mapa é transliterada logo no primeiro capítulo. Em contrapartida, as runas vazadas próximas ao centro do mapa são descobertas e lidas pelos personagens ao fim do terceiro capítulo.

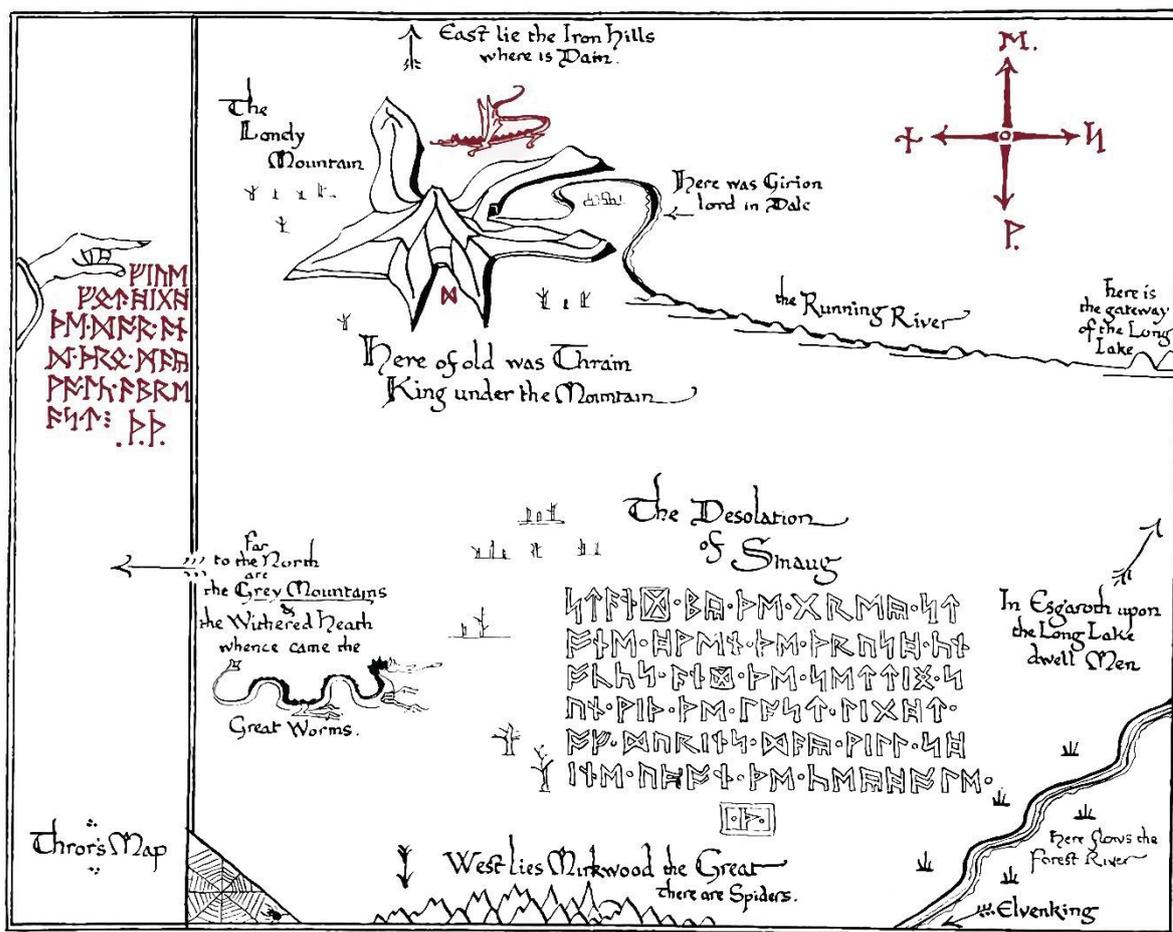


Figura 2.1. O mapa de Thror<sup>11</sup>.

Todas as informações contidas no mapa produzido por Thror, rei anão forçado ao exílio pelo ataque de Smaug, são relevantes para a narrativa. Desde as pistas sobre o tesouro até as menções de locais nos arredores da Montanha Solitária. As setas em suas bordas o localizam geograficamente em um espaço mais amplo, complementado pelo mapa das Terras Ermas. A leste, para além da Montanha Solitária [The Lonely Mountain] a seta indica as Colinas de Ferro

<sup>11</sup> TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*. Londres: HarperCollins, 2009.

“onde está Dain”<sup>12</sup>, aliado fundamental para o desfecho da narrativa. A oeste, uma seta aponta a Floresta das Trevas e informa que há aranhas no local reforçada imagneticamente com uma aranha em sua teia nas proximidades. Outra seta, próxima ao rio, indica a localização do Rei Élfico. Ao norte estão as Montanhas Cinzentas, sublinhadas, e o Urzal seco, espaço ao qual os dragões são associados. Por fim, ao sul, a seta aponta a cidade de Esgaroth, no Lago Comprido. O mapa também situa o passado dos anões na região. Próximo à montanha temos assinalado: “Aqui, outrora, Thrain foi Rei sob a Montanha” e “Aqui Girion foi Senhor de Valle”.

Mapas são utilizados na caracterização de Bilbo de modo a sugerir que, apesar de se considerar um *hobbit* respeitável, e o adjetivo nessa cultura é intimamente relacionado à ausência de comportamento aventureiro, havia nele uma faceta menos comum proveniente de seu lado materno. O *hobbit* “adorava mapas, e em seu corredor estava pendurado um bem grande da Região Circunvizinha com todas as suas caminhadas favoritas marcadas com tinta vermelha”<sup>13</sup>. Bilbo, portanto, apreciava mapas não apenas como parte da decoração de sua toca, como também interferia neles mapeando suas próprias caminhadas nos arredores<sup>14</sup>. Essa informação é apresentada aos leitores justamente no momento em que Gandalf conduz a leitura do mapa de Thror. Gandalf “desenrolou um pergaminho muito parecido com um mapa”<sup>15</sup>. A hesitação do narrador em nomear o objeto é prontamente sanada pelo personagem que afirma: “é um mapa da Montanha”<sup>16</sup>. A utilidade do mapa é questionada por alguns personagens. Thorin, neto do autor do mapa, expressa claramente sua descrença:

– Acho que isso não vai ajudar muito – disse Thorin, desapontado, depois de dar uma olhada. – Eu me lembro muito bem da Montanha e das terras em volta dela. E eu sei bem onde fica a Floresta das Trevas, e também o Urzal Seco, onde os grandes dragões se reproduziam<sup>17</sup>.

Para esse personagem, o mapa oferece pouca assistência em sua empreitada. O fato de ele conhecer bem a geografia representada tornaria o mapa obsoleto. Essa maneira de tratar os mapas, como fontes de informações sobre a geografia física de um espaço, foi utilizada posteriormente por Tolkien para a construção de outro personagem, Gimli, também um anão, em *O senhor dos anéis*, de modo a marcar uma consistência na escrita de Tolkien em relação à

---

<sup>12</sup> Os nomes que utilizo em português são provenientes da tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

<sup>13</sup> TOLKIEN, 2018, p. 20.

<sup>14</sup> Os mapas de Bilbo são mencionados novamente em *O senhor dos anéis*.

<sup>15</sup> TOLKIEN, *op. cit.*, p. 19.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> *Idem*.

cultura anã<sup>18</sup>. Em seguida, Balin, outro membro da comitiva, comenta a iconografia: “Há um dragão marcado em vermelho na Montanha – disse Balin –, mas vai ser fácil encontrá-lo sem isso aí, se é que vamos conseguir chegar lá”<sup>19</sup>. Nesse momento, Gandalf, que estava em posse do mapa e o apresentara, dirige a atenção dos personagens para as runas:

– Existe um ponto que vocês não notaram – disse o mago –, e é a entrada secreta. Estão vendo a runa no lado oeste, e a mão apontando para ela saindo das outras runas? Isso marca uma passagem secreta para os Salões Inferiores. (Olhem o mapa no início deste livro e lá verão as runas em vermelho.)<sup>20</sup>

Entre parênteses, o narrador guia o olhar do leitor novamente para o mapa. As runas o complementam com a informação essencial sobre essa porta secreta, que o diferencia do conhecimento que os personagens possuem desse espaço e torna o mapa mais valioso. Na lateral esquerda do mapa as runas formam em inglês a mensagem: “five feet high the door and three may walk abreast”. Existe, no entanto, outra camada de informações a qual os personagens não têm acesso nesse momento da narrativa, mas que estão aparentes para o leitor: as runas vazadas. Elas informam: “stand by the grey stone when the thrush knocks and the setting sun with the last light of Durin’s day will shine upon the keyhole”. Na nota à edição brasileira da publicação da editora Martins Fontes, as runas são transliteradas e traduzidas: “Cinco pés de altura tem a porta, e três podem passar lado a lado”; “Fique ao lado da pedra cinzenta quando o tordo bater e o sol poente com a última luz do dia de Durin brilhará sobre a fechadura”. Se essa escolha poupa o trabalho de decifração, e de tradução, do leitor brasileiro, ao mesmo tempo possibilita a compreensão da mensagem por uma audiência sem conhecimentos sobre runas e inglês. Na tradução mais recente da obra, realizada por Reinaldo José Lopes, publicada pela editora HarperCollins Brasil em 2019, as runas são mantidas sem transliteração e tradução<sup>21</sup>.

Como dito anteriormente, as runas vazadas são mostradas aos personagens no fim do terceiro capítulo do livro, apropriadamente intitulado “Um breve descanso”. Situado após o encontro com os trolls que quase transformaram os personagens em jantar e os perigos que serão enfrentados na travessia das Montanhas Sombrias. Nesse trecho os personagens descansam na Casa de Elrond, Valfenda, localizada em um vale secreto este é um reduto seguro denominado também a “Última Casa Amiga”. Em um período de duas semanas os personagens “consertaram suas roupas, assim como seus ferimentos, ânimos e esperanças”<sup>22</sup>. Além disso,

---

<sup>18</sup> Abordado no tópico 2.4. “O uso de mapas pelos personagens”.

<sup>19</sup> TOLKIEN, 2018, p. 19.

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.

<sup>22</sup> TOLKIEN, *op. cit.*, p. 51.

“seus planos foram enriquecidos com os mais sábios conselhos”<sup>23</sup>. Seu papel como um lugar de descanso, uma espécie de paraíso onde é possível recuperar as energias para retomar a jornada, é desempenhado de modo similar em *O senhor dos anéis*, com a adição de que é neste espaço seguro que os planos para o futuro da Terra-média são traçados.

No último dia da comitiva em Valfenda, na véspera do solstício de verão, Elrond, meio-elfo senhor do local, pede para ver o mapa que, sob a luz da lua, revela a mensagem antes invisível. A curiosidade de Bilbo é mais uma vez despertada e o narrador esclarece: “adorava mapas, como eu já lhes disse antes, e, além disso, adorava runas e letras e caligrafia habilidosa, embora a sua fosse meio fina e trêmula”<sup>24</sup>. Elrond explica que esse tipo de escrita só se revela à luz da lua e, em sua forma mais refinada, só seria possível lê-las à luz de uma lua na mesma forma e estação de quando foram escritas. Portanto, a mensagem que liam naquele momento havia sido escrita em uma lua crescente, na véspera do solstício de verão. O mapa de Thrór, conforme apresentado no primeiro capítulo do livro, indicava a localização e a largura da porta secreta, a descoberta dessa mensagem acrescenta uma data e momento específicos para encontrar a fechadura.

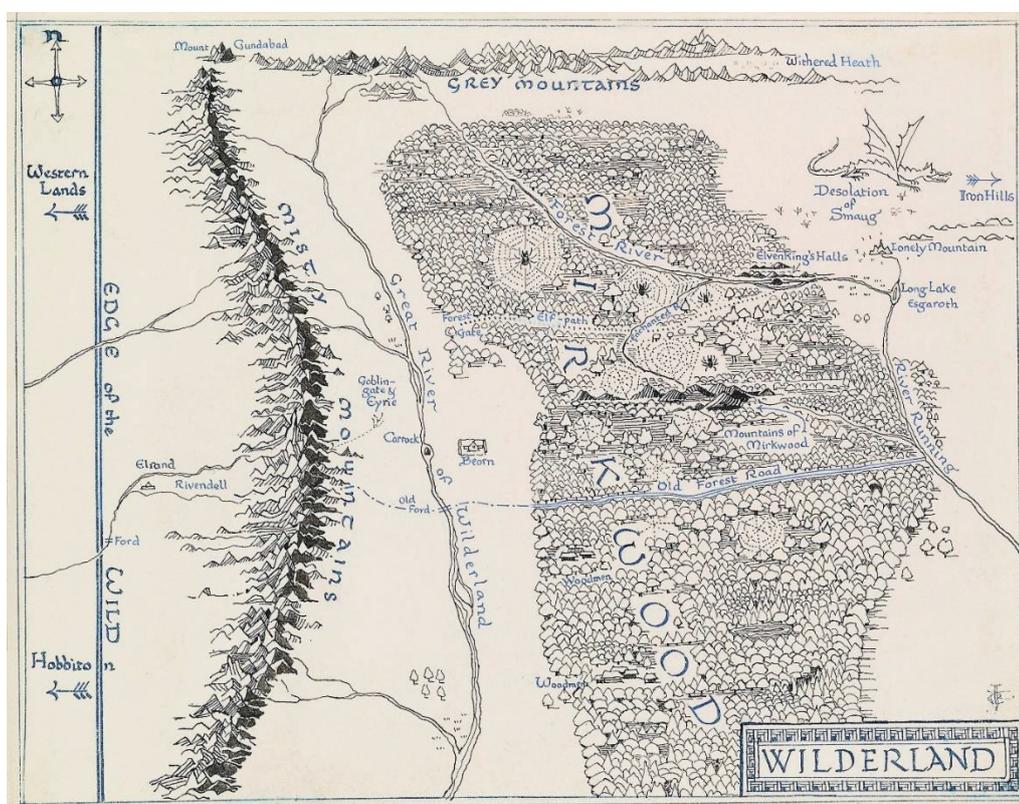


Figura 2.2. O mapa das Terras Ermas<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> TOLKIEN, 2018, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>25</sup> TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*. Londres: HarperCollins, 2009.

O mapa de Thror possui uma autoria ficcional, atribuída a um personagem importante, o rei dos anões na época em que o reino, localizado na região da Montanha Solitária, fora tomado pelo dragão Smaug. Realizado em pergaminho, as escolhas na produção do mapa, a exemplo de sua orientação com o leste no topo, evidenciam elementos culturais típicos dos anões na poética de Tolkien. O mapa das Terras Ermas, em contrapartida, é assinado pelo próprio Tolkien [Fig. 2.2]. Ele segue a convenção norte no topo. As setas são iguais àquelas do mapa de Thror e, assim como este primeiro mapa, muitos dos signos são pictóricos ou mesmo iconográficos. As árvores, por exemplo, não são todas representadas pelo mesmo signo, elas são menores, maiores, com uma copa larga semelhante àquelas dos carvalhos ou mais pontiaguda como dos pinheiros.

No início do terceiro capítulo os personagens se aproximam pela primeira vez de um espaço abarcado pelo mapa das Terras Ermas, a cordilheira nomeada Montanhas Sombrias. Este mapa evidencia a passagem de um espaço familiar para outro desconhecido, ermo. A casa de Beorn, próxima ao centro do mapa, possui um papel similar ao de Valfenda como um local de abrigo e segurança entre um perigo e outro. Neste caso, entre as montanhas infestadas de *orcs*, que caçam os personagens, e a Floresta das Trevas que eles devem atravessar para chegar à Montanha Solitária. Contornar a floresta é uma impossibilidade na história. Além de tomar um tempo do qual os personagens não dispõem, ao norte o caminho os levaria muito próximo das Montanhas Cinzentas, povoadas por *orcs*. Ao sul, eles levariam ainda mais tempo para contorná-la, estariam muito distantes de seu objetivo, e teriam de passar nas proximidades de outro perigo, o Necromante e sua fortaleza, notavelmente ausente no mapa. A dificuldade em contornar a floresta na direção sul é imagetivamente evidenciada: o mapa termina antes que a floresta tenha fim. Cruzar esse espaço significaria extrapolar a região mapeada. Esse mapa também pode antecipar para o leitor a decisão de não seguir por esse caminho, uma vez que ele não se encontra no mapa.

A Estrada da Floresta não é utilizada pelos personagens. Beorn os aconselha a atravessarem a floresta por uma trilha menos conhecida, ao norte, traçada no mapa como uma linha pontilhada. Tanto Beorn quanto Gandalf reiteram que os anões e Bilbo não devem sair da trilha em hipótese alguma. Essa trilha pontilhada sugere ao menos dois momentos na narrativa: a travessia do rio – que Beorn já havia mencionado como possuindo águas encantadas, capazes de fazer adormecer aquele que tivesse contato com elas – e a proximidade com os Salões do Rei Élfico. Além disso, o mapa apresenta teias e aranhas em toda a extensão da floresta, principalmente na porção entre o Rio da Floresta e a Velha Estrada.

O conselho para que não saíssem da trilha é desrespeitado no momento em que os personagens estão famintos e cansados, ação que os coloca em perigo, conforme prenunciado. As teias e as aranhas presentes no mapa são parte da Floresta das Trevas, descritas como “as coisas mais nojentas que viam”<sup>26</sup>. Elas não desempenham apenas um papel decorativo que compõe a paisagem ameaçadora, mas se tornam um dos perigos enfrentados pela comitiva no capítulo “Moscas e aranhas”. É neste momento que Bilbo batiza sua espada “Ferroada” e, após serem salvos pelo *hobbit*, os anões finalmente passam a respeitá-lo.

Após as aventuras do capítulo seguinte nos salões do rei élfico, seguindo o curso do rio, que consiste no único caminho relativamente seguro, conforme os personagens descobrem nas páginas seguintes, os anões e Bilbo chegam a Lago Comprido, a cidade dos homens construída em cima do lago. No mapa das Terras Ermas essa cidade não está marcada por um topônimo nem por signos de vilarejos, como casas agrupadas. No mapa de Thror, no canto direito, que corresponde à direção sul, duas elevações são acompanhadas da inscrição: “Aqui fica o portal do Lago Comprido”. Abaixo desse ponto, uma seta indica, para além das margens do mapa, “Em Esgaroth, no Lago Comprido, habitam Homens”. No início do décimo capítulo o narrador descreve a paisagem observada por Bilbo ao se aproximar de Lago Comprido, o nome mais recente para Esgaroth, e oferece o primeiro vislumbre da Montanha Solitária com seus entornos desolados. A descrição é acompanhada por um desenho de página inteira intitulado “Cidade do Lago”. A visão de Bilbo é circunscrita, incapaz de abarcar a extensão completa do lago:

O Lago Comprido! Bilbo nunca imaginara que alguma extensão de água que não fosse o mar pudesse ser tão vasta. Era tão amplo que as margens opostas pareciam pequenas e distantes, mas tão comprido que não era possível ver sua extremidade norte, que apontava na direção da Montanha. Apenas pelo mapa é que Bilbo sabia que lá em cima, onde as estrelas da Foice já estavam piscando, o Rio Corrente, vindo de Valle, desaguava no lago e, junto com o Rio da Floresta, enchia de águas profundas o que devia antes ter sido um grande e profundo vale rochoso<sup>27</sup>.

Nesse momento, o conhecimento que o personagem adquiriu por meio da leitura do mapa de Thror confere a ele uma maior noção geográfica da região. Esse mapa volta a entrar em cena nos capítulos nos quais os personagens se aproximam da Montanha Solitária. Enquanto os anões estavam desmotivados, Bilbo “muitas vezes pedia emprestado o mapa de Thorin para examiná-lo, ponderando sobre as runas e a mensagem das letras da lua que Elrond lera”<sup>28</sup>. A narrativa ressalta a importância de Bilbo e de sua dedicação: “foi ele quem fez os anões

---

<sup>26</sup> TOLKIEN, 2018, p. 138.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 201.

começarem a perigosa busca na porta secreta na encosta ocidental”<sup>29</sup>. Os acontecimentos revelam que as informações do mapa estavam, de fato, corretas. Este é um dado relevante para a leitura de *O Hobbit* e seus mapas. Nem todo mapa do tesouro na literatura de aventura apresenta informações verdadeiras ou atualizadas da situação do tesouro ou sobre a melhor forma de encontrá-lo como no caso do mapa de *A ilha do tesouro*. O esforço de Bilbo em ler e interpretar o mapa foi recompensado.

Em *O Hobbit*, o primeiro mapa funciona como um dispositivo que catalisa o início da jornada, um mapa do tesouro e um quebra-cabeça para os leitores, um modo de caracterizar o protagonista. Nesse livro, o mundo no qual a história se passa ainda não é definitivo como Terra-média, e o local onde a aventura tem início é a Vila dos Hobbits e as Terras Ocidentais, não há menções ao Condado. O mapa das Terras Ermas contextualiza o primeiro mapa em um espaço maior, estrangeiro. Por meio desse mapa, os leitores podem acompanhar as aventuras de Bilbo e dos anões para além das descrições escritas. Este mapa também possui um aspecto de criação de mundo secundário, desenvolvido nos tópicos seguintes. O espaço nele retratado, por sua vez, é apenas parte do que Tolkien criou como Terra-média. No mapa em pequena escala publicado em *O senhor dos anéis* décadas depois, as Terras Ermas são inseridas em uma geografia mais extensa.

## 2.2. CRIAÇÃO LITERÁRIA E GEOGRAFICIDADE EM *O SENHOR DOS ANÉIS*

Em uma palestra proferida em 1938 na Universidade de St. Andrews, na Escócia, e posteriormente publicada com o título *Sobre contos de fadas* (1964), J.R.R. Tolkien expressa suas considerações sobre a criação de histórias, contos de fadas, suas temáticas, o papel das crianças e o menosprezo dos críticos em relação a esse tipo de narrativa. O tom do texto é dogmático e Tolkien exclui muitas obras de sua definição de conto de fadas, dentre elas os livros infantis de Beatrix Potter e *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho* (1871) de Lewis Carroll. Ao longo da conferência, Tolkien defende os contos de fadas como um gênero literário legítimo que não deve ser encerrado no “quarto das crianças”<sup>30</sup>. Esse texto é importante por ser um dos poucos escritos em que Tolkien reflete abertamente sobre o processo de criação literária que ele considera, de seu ponto de vista católico, uma subcriação. Em sua concepção, os seres humanos, criados à imagem e semelhança de um Deus criador, são

---

<sup>29</sup> TOLKIEN, 2018, p. 201.

<sup>30</sup> TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 45.

eles mesmos impelidos a criar. Ideia que contribui para a compreensão dos esforços de Tolkien na criação da Terra-média. Além disso, ele estabelece as bases dos conceitos de mundo primário e mundo secundário, crença primária e crença secundária ainda hoje utilizados para análises de livros de fantasia. Como dito no capítulo anterior, pesquisas acadêmicas centradas em obras de fantasia costumam distinguir três categorias de mundo: real, primário e secundário. A crença literária ou crença secundária é um aspecto fundamental para Tolkien:

Esse estado mental tem sido chamado de ‘suspensão voluntária da incredulidade’. Mas não me parece uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um ‘subcriador’ de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. Então estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malogrado. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisará ser suspensão (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar”<sup>31</sup>.

Portanto, a “suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína”, a crença secundária. O empenho de subcriação de Tolkien está relacionado à criação de um mundo secundário em termos linguísticos, históricos, geográficos, processo do qual os mapas fazem parte, conforme abordado ao longo do presente capítulo.

Para Tolkien, os contos de fadas como gênero literário oferecem fantasia, recuperação, escape e consolo que, de modo geral, pessoas adultas necessitariam mais que crianças. Ele é contrário a uma ligação essencial entre crianças e contos de fadas, como argumenta ao longo da palestra. Mesmo o escape não deveria ser motivo de constrangimento, pois o desejo de escape não é em relação à vida, que Tolkien condena, mas sim “de nosso tempo presente e da miséria que nós mesmos fizemos”<sup>32</sup>. Ele acrescenta ainda que “há outras coisas mais assustadoras e terríveis a evitar do que o barulho, o fedor, a crueldade e a extravagância do motor de combustão interna. Há fome, sede, pobreza, dor, pesar, injustiça, morte”<sup>33</sup>. Tolkien, recuperando sua experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial afirma existir uma diferença importante entre o escape de um prisioneiro e a fuga de um desertor. O modo como concebe seu próprio escapismo está associado à primeira categoria. Essas considerações sobre uma realidade presente destruída pelo ser humano e um escape por meio da literatura capaz de

---

<sup>31</sup> TOLKIEN, 2013, p. 30-31.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 50.

oferecer recuperação e consolo, manifestam uma visão de mundo profundamente romântica e cristã.

As obras de J.R.R. Tolkien apresentam aspectos tradicionalmente relacionados ao movimento romântico na literatura, especialmente aquela produzida na primeira metade do século XIX em língua inglesa, como o retorno a uma Idade Média idealizada e a valorização de uma vida em harmonia com a natureza. Michael Löwy e Robert Sayre, em seu livro *Revolta e Melancolia*, compreendem o romantismo como uma visão de mundo (*Weltanschauung*) que perpassa não apenas as artes, como também a política, a economia, a teologia, consistindo em uma forma principal do pensamento filosófico moderno. A concepção dos autores é de que “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”<sup>34</sup>. O romantismo é uma forma de crítica à modernidade, entendida por sua vez como “a civilização moderna engendrada pela Revolução Industrial e a generalização da economia de mercado”<sup>35</sup>. Uma especificidade dessa crítica consiste no sentimento de perda:

De fato, na óptica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados<sup>36</sup>.

As características da modernidade frequentemente criticadas são: o desencantamento do mundo; a quantificação do mundo; a mecanização do mundo; a abstração racionalista; e a dissolução dos vínculos sociais. A crítica anticapitalista do romantismo pode ser distinguida em diferentes posicionamentos políticos conforme a atitude e posição tomada em relação à sociedade criticada. Os autores distinguem os romantismos em restitutionista, conservador, fascista, resignado, reformador, revolucionário e/ou utópico. Dentro desta última categoria são colocadas as tendências jacobino-democrática, populista, socialista utópico-humanista, libertária e marxista.

Löwy e Sayre destacam que, uma vez que o romantismo é uma visão de mundo contraposta aos desenvolvimentos da sociedade moderna, ou seja, é em si uma crítica moderna à modernidade, seu surgimento está diretamente relacionado ao surgimento dessa mesma sociedade. Os autores discutem alguns exemplos de aspectos românticos em obras do século

---

<sup>34</sup> LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 38-39. Itálico do original.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 43.

XVII, mas defendem que, da maneira como o definem, o romantismo se delineia na segunda metade do século XVIII primeiramente na Inglaterra, França e nos Estados que posteriormente se unificaram como Alemanha. Uma vez que o capitalismo permanece dominante em grande parte do mundo até os dias atuais, o romantismo igualmente continua a existir. Os autores não ignoram as transformações da sociedade desde o século XVIII, mas enfatizam que, apesar delas, aspectos centrais da modernidade permanecem relevantes, como a dominação da sociedade pela economia capitalista, tendo sido mesmo globalizadas em certa medida, de modo que a crítica romântica continua a ter espaço e relevância.

Existem diferenças nos romantismos ao longo desses séculos. Löwy e Sayre afirmam que no século XX o romantismo é menos hegemônico se comparado ao século precedente<sup>37</sup>. No breve tópico dedicado à cultura de massa contemporânea, os autores alertam que a indústria cultural frequentemente se apropria de clichês românticos que acabam submetidos aos valores dominantes assim beneficiando uma cultura mercantil denominada *pseudorromântica*<sup>38</sup>. Para eles, há uma distinção entre a cultura *pseudorromântica* e a cultura de massa autenticamente romântica e que entre esses dois polos existem diversas situações intermediárias. Embora a diferenciação seja por vezes difícil, eles defendem que um critério inicial para a identificação de obras românticas é a “rejeição (não necessariamente explícita) de aspectos essenciais da civilização industrial-burguesa”<sup>39</sup>. Dentre a variedade de obras da cultura de massa elencadas como exemplos, Löwy e Sayre observam a categoria daquelas que, criadas por escritores e intelectuais que não tinham como objetivo alcançar um público de massa, mas cujos livros se tornaram “*best-sellers*”. Neste ponto eles mencionam *O senhor dos anéis* de Tolkien e *A história sem fim* (1979) de Michael Ende como exemplos dessa categoria.

A concepção de romantismo de Löwy e Sayre possibilita a análise da criação literária, ou subcriação, de Tolkien, em seu aspecto geográfico, a partir de discussões correntes no campo da geografia no mesmo período. Contemporâneo a Tolkien, o geógrafo Eric Dardel (1899-1967) expressa em seu livro publicado em 1952, *O Homem e a Terra*, uma concepção de geografia pertinente para a compreensão de obras como *O senhor dos anéis*. Sua teoria privilegia uma relação qualitativa entre o ser humano e a Terra, como o título antecipa. Os aspectos românticos decorrentes dessa perspectiva permitem uma aproximação entre a escrita de Tolkien e discussões acadêmicas da época, especialmente no que diz respeito ao conceito de geograficidade.

---

<sup>37</sup> LÖWY; SAYRE, 2015, p. 191.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 211-212.

Na primeira parte do livro, intitulada “O espaço geográfico”, Dardel realiza uma distinção entre “espaço geométrico” e “espaços geográficos”. O primeiro é definido por ele enquanto homogêneo, uniforme e neutro<sup>40</sup>. Em oposição, o espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O contraste entre geometria e geografia, esta última sempre favorecida por Dardel, permeia o livro como um todo. A interpretação feita por Jean-Marc Besse desse livro é de que se trata de uma busca do ser geográfico do ser humano<sup>41</sup>. O homem não pode ser pensado sem a terra e vice-versa. Dardel recupera a etimologia da palavra geografia, como descrição da Terra, para propor uma abordagem na qual a Terra é um texto a ser decifrado e montanhas, rios, costas, são signos deste texto. Ele afirma que:

O conhecimento geográfico tem por objeto esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença<sup>42</sup>.

Portanto, Dardel compreende uma ligação enraizada entre Homem e Terra, uma visão por ele considerada primitiva que o saber vem ajustar<sup>43</sup>. A linguagem do geógrafo se transforma na do poeta e ele considera que se a escrita com inclinação literária perde clareza, ao mesmo tempo ganha intensidade expressiva. Neste ponto, Dardel incorpora ao livro descrições da Terra tanto de geógrafos quanto de poetas, de modo a enfatizar suas semelhanças.

Um dos termos centrais utilizados por Dardel é o de geograficidade. Segundo Besse, este conceito significa “a inserção do elemento terrestre entre as dimensões fundamentais da existência humana, como a noção de ‘historicidade’ implica na consciência que o ser humano tem de sua situação irremediavelmente temporal”<sup>44</sup>. A geograficidade humana, que tem a Terra como lugar, base e meio da realização do homem, está relacionada à paisagem que, por sua vez, Dardel define como “a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre”<sup>45</sup>. O autor enfatiza a tonalidade afetiva da paisagem que escapa a explicações puramente científicas, sempre insuficientes. Ele demonstra que a paisagem não existe em essência para ser vista, como um quadro imóvel, mas como a inserção do homem no mundo.

---

<sup>40</sup> DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. Natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 2.

<sup>41</sup> BESSE, Jean-Marc. Geografia e Existência a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. Natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 111-140.

<sup>42</sup> DARDEL. *op. cit.*, p. 2.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>44</sup> BESSE, *op. cit.*, p. 120.

<sup>45</sup> DARDEL, *op. cit.*, p. 30.

A proposta de geografia de Eric Dardel possui uma tonalidade romântica acentuada. Notadamente, o sentimento de perda engendrado pela modernidade capitalista. Em Dardel a geometria, a qual se opõe veementemente, está relacionada ao menos a quatro características da crítica romântica à modernidade conforme Löwy e Sayre: o desencantamento do mundo, sua quantificação e mecanização, e a abstração racionalista. Dardel empreende, como muitos românticos, uma tentativa de reencantar o mundo ao privilegiar a subjetividade e os sentimentos na relação do homem com a Terra. Nas conclusões do livro, Dardel afirma que o homem retira a objetividade, tema tão caro a uma vertente científica da geografia que ele combate, de sua própria subjetividade<sup>46</sup>. Ele vê a geografia como fuga de si mesmo no mundo moderno, realizada por meio de férias, turismo, e outras atividades. Dardel não pretende retornar a uma geografia mítica e recusar qualquer tipo de cientificidade, mas valoriza descrições poéticas da Terra como um modelo para os geógrafos.

As ideias de Dardel inspiram a busca dos modos como narrativas literárias mediam e mediam a geograficidade humana. Curiosamente, muitos elementos presentes em *O Homem e a Terra* podem ser observados em *O senhor dos anéis*, elaborado contemporaneamente. Ainda no primeiro capítulo da obra de Tolkien, Bilbo, protagonista de *O Hobbit*, pede que Gandalf cuide de seu sobrinho, Frodo, que estava prestes a deixar para trás em sua viagem. Ele diz:

- É claro que ele viria comigo se eu pedisse. Na verdade se ofereceu uma vez, um pouco antes da festa. Mas não quer realmente, ainda. Eu quero ver o campo selvagem antes de morrer, e as Montanhas; mas ele ainda está apaixonado pelo Condado, com florestas e campos e pequenos rios. Sente-se confortável aqui<sup>47</sup>.

A paisagem é evocada como motivação para um personagem partir e outro ficar. Não são mencionadas relações sociais, bens materiais, noções de dever ou qualquer outra causa neste trecho. Essa geografia mobiliza também os sentimentos dos personagens, paixão, conforto, além de suas ações. Em outras ocasiões, há uma discrepância entre a visão imaginada por um personagem a partir das histórias que ouvia e a experiência em primeira mão dessa paisagem.

Merry observava surpreso aquela terra estranha, sobre a qual ouvira muitas histórias durante a longa viagem. Era um mundo sem céu, no qual seu olho, através de espaços escuros de ar sombrio, via apenas encostas sempre subindo, grandes muralhas de pedra atrás de grandes muralhas, e precipícios sinistros envoltos pela névoa. Ficou por um momento numa espécie de devaneio, ouvindo o ruído da água, o sussurro das árvores escuras, os estalidos das rochas, e o vasto silêncio de espera que pairava acima de qualquer som. Ele amava as montanhas, ou amava pensar nelas se erguendo à margem das histórias trazidas de longe; mas agora sentia-se acabrunhado pelo peso

---

<sup>46</sup> DARDEL, 2015, p. 92.

<sup>47</sup> TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 33.

insuportável da Terra-média. Desejava isolar-se da imensidão numa sala tranquila, ao lado de uma fogueira<sup>48</sup>.

Além de sentimentos conflituosos, no caso de Merry, a observação do entorno dos personagens também propicia emoções negativas que são contrapostas ao conforto do lar. Próximo ao Portão de Mordor, quando deparado com os estragos perpetrados pelos inimigos, “Frodo olhava em volta aterrorizado”. Ele e Sam se sentem enojados ao experienciar a crueldade de Sauron manifesta nesse trecho pela corrupção da paisagem.

Ali nada vivia, nem mesmo as excrescências leprosas que se alimentam da podridão. As poças sufocantes estavam cheias de cinzas e lama que se espalhava, num branco-acinzentado repugnante, como se as montanhas tivessem vomitado a imundície de suas entranhas sobre as terras que as cercavam. Altos montes de pedra esmigalhada e esmagada, grandes cones de terra arruinados pelo fogo e manchados de veneno jaziam como um cemitério obscuro em fileiras intermináveis, lentamente reveladas na luz relutante.

Tinham chegado à desolação que jazia diante de Mordor: o monumento permanente do trabalho escuro de seus escravos, que deveria perdurar quando todos os seus propósitos se tornassem inúteis: uma terra aviltada, adoecida além de qualquer cura – a não ser que o Grande Mar a cobrisse e a lavasse com o esquecimento<sup>49</sup>.

A destruição da natureza é uma das principais formas pelas quais Tolkien caracteriza seus maiores vilões, Sauron e Saruman. No caso de Isengard, domínio deste último, os personagens inundam o local, limpando-o de seus maus desígnios, e o transformam em um jardim. Mordor, por sua vez, “uma terra dura, cruel e amarga”<sup>50</sup> a mais tempo sob domínio de forças malignas, é esvaziada e mantida desabitada. Um fim que confirma a impossibilidade de cura dessa terra adoecida e, para Tolkien, afasta possíveis paralelos com a Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, caso *O senhor dos anéis* fosse escrito como uma alegoria para a Guerra, a fortaleza inimiga jamais teria sido destruída, mas ocupada<sup>51</sup>.

Um último exemplo de relação qualitativa entre os personagens de Tolkien e o mundo por ele criado talvez sintetize o cerne dessa obra. Quando Sam precisa carregar o Anel, instrumento de poder e corrupção no livro, ele é tentado a tomar o poder para si também em condições territoriais. Se ele reivindicasse a posse do Anel, o vale de Gorgoroth, domínio de Sauron, seria transformado num jardim florido com árvores frutíferas. No fim, Sam compreende que “o pequeno jardim de um jardineiro livre era tudo o que desejava e de que precisava, não

---

<sup>48</sup> TOLKIEN, 2001, p. 836.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 663-664.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 951.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. XV.

um jardim expandido em um reino; queria trabalhar com as próprias mãos, e não ter as mãos de outros para comandar”<sup>52</sup>.

### 2.3. A PUBLICAÇÃO DE *O SENHOR DOS ANÉIS* E SEUS MAPAS

A escrita de *O senhor dos anéis* foi realizada ao longo de doze anos, entre 1937 e 1949. Nessa época, Tolkien era professor da cátedra Rawlinson e Bosworth de Anglo-Saxão de Oxford, para a qual havia sido eleito em 1925, e onde permaneceu até 1945, quando foi eleito para a cátedra Merton de Língua e Literatura Inglesa também de Oxford, posição que manteve até sua aposentadoria, em 1959. Sua família era formada por Edith, sua esposa, e quatro filhos que eram também uma primeira audiência para vários de seus escritos literários. A princípio, *O senhor dos anéis* foi iniciado como uma continuação para *O Hobbit*, publicado em 1937, mas logo a história tomou outros caminhos e a escrita de Tolkien se distanciou do tom alegre e voltado a um público infantil que caracteriza sua primeira publicação. É inevitável relacionar essa mudança à Segunda Guerra Mundial que impactou a vida da família Tolkien intimamente em vários níveis, inclusive com o recrutamento dos filhos para a guerra.

Tolkien sempre foi contrário aos paralelos que leitores e críticos traçaram entre suas obras, especialmente *O senhor dos anéis*, e acontecimentos do mundo em que vivia. No prefácio à segunda edição do livro, publicada em 1966, ele distancia sua narrativa da história de seu tempo presente expressando a aversão que sentia por alegorias. Para ele era mais desejável notar a “aplicabilidade” das histórias ao pensamento e às experiências do leitor. Ele diz achar que “muitos confundem ‘aplicabilidade’ com ‘alegoria’; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor”<sup>53</sup>. É possível sugerir que Tolkien, tendo trabalhado duramente e por muito tempo em seus escritos ficcionais, temia que seus esforços fossem reduzidos a uma relação direta e simplista entre os eventos de seu livro e os eventos políticos da Europa na primeira metade do século XX. Nesse mesmo texto, Tolkien concede que “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”<sup>54</sup>. Ele refuta várias comparações específicas e defende que se a história que narrou seguisse os moldes da guerra contemporânea,

---

<sup>52</sup> TOLKIEN, 2001, p. 953.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. XV.

<sup>54</sup> TOLKIEN, *loc. cit.*

então os caminhos e as conclusões dela seriam completamente diferentes. Tolkien menciona os horrores das duas guerras ao mesmo tempo em que ressalta que “o lugar em que vivi na infância estava sendo lamentavelmente destruído antes que eu completasse dez anos, numa época em que automóveis eram objetos raros (eu nunca tinha visto um) e os homens ainda estavam construindo ferrovias suburbanas”<sup>55</sup>. Este ponto é de especial interesse por manifestar uma visão romântica de mundo expressa por Tolkien em diversos âmbitos de sua vida. Ele percebe que a destruição de um local caro para si, a zona rural no centro-oeste inglês onde passou parte da infância, embora agravada pelas guerras, não ocorreu em função dos conflitos, mas já estava presente décadas antes. A destruição na forma da construção de ferrovias, de rodovias e do crescimento das cidades compõe um dos aspectos da sociedade moderna que o romantismo frequentemente critica. Para retornar aos termos de Löwy e Sayre, trata-se da mecanização e da quantificação do mundo.

Cerca de cinco anos se passaram entre a finalização da escrita do manuscrito e a publicação de *O senhor os anéis*. Esse período foi marcado por frustrações e disputas entre Tolkien e seus editores. Na popular biografia de Tolkien de Humphrey Carpenter, responsável pela organização e publicação das cartas de Tolkien, ele narra que o autor desejava publicar tanto *O senhor dos anéis* quanto *O Silmarillion*, uma obra que começara a escrever ainda na década de 1910 na qual está fundada a mitologia de seu mundo secundário. Uma inicial recusa do editor Rayner Unwin, da editora Allen & Unwin que havia publicado *O Hobbit*, a este último manuscrito levou Tolkien a tentar a publicação pela Collins, editora londrina mais prestigiosa e com maiores condições financeiras de investir na publicação de livros longos, sem um mercado e público claros, em um contexto de alta dos preços de papel<sup>56</sup>. Estes livros não se encaixavam na categoria de livro infantil como *O Hobbit* e *Mestre Gil de Ham* (1949), e tampouco pareciam apostas seguras para um público adulto. *A fantasia* ainda não era entendida como um gênero e obras que atualmente são incluídas nesse grupo eram vendidas como literatura infantil ou de aventura, como é o caso de *As crônicas de Nárnia* (1950-1956).

As editoras estavam em desacordo com o autor em relação a questões como cortes do texto – o manuscrito era mais longo do que desejado – e a divisão de *O senhor dos anéis* em três volumes para facilitar sua publicação. A princípio Tolkien se recusou a dividir o livro que entendia como uno, não como uma trilogia, mas acabou por ceder às pressões editoriais embora tenha conseguido manter algumas de suas propostas: não reduziu o texto e pôde incluir

---

<sup>55</sup> TOLKIEN, 2001, p. XVI.

<sup>56</sup> CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018, 240.

apêndices ao terceiro volume. Uma vez decidido pela Allen & Unwin, iniciou-se o processo de publicação.

Os mapas foram um dos fatores pelos quais o lançamento dos livros sofreu atrasos, principalmente a publicação do último volume, *O retorno do rei*, que deveria ter apêndices e mapas, ainda por finalizar, incluídos. Em uma carta de 11 abril de 1953 para Rayner Unwin, Tolkien escreve:

Os mapas estão me preocupando. Pelo menos um (que então teria de ser bem grande) é absolutamente essencial. Acredito que três sejam necessários: 1. Do Condado; 2. De Gondor; e 3. Um mapa geral em pequena escala de todo campo de ação. Eles existem, é claro, embora não em alguma forma adequada para reprodução — pois, obviamente, em tal história não se pode criar um mapa para a narrativa, mas deve-se fazer primeiro um mapa e fazer com que a narrativa esteja de acordo com ele. O 3 é necessário do começo ao fim. O 1 é necessário no primeiro volume e no último. O 2 é essencial nos vols II e III. Devo tentar desenhá-los em uma forma apropriada assim que eu puder e enviá-los a você para a consideração do Departamento de Produção?<sup>57</sup>

Dois pontos significativos deste trecho da carta são a importância que Tolkien confere aos mapas e o modo como devem ser feitos. O autor distingue quais deles são os mais necessários e em quais volumes devem ser inseridos. Além disso, ele defende que é preciso elaborar o mapa antes da narrativa textual que, por sua vez, deve estar de acordo com ele. A ideia de realizar o mapa antes de iniciar a escrita do livro não é exclusiva de Tolkien, nem por ele expressa pela primeira vez. Antes dele, Robert Louis Stevenson afirmara ter começado a escrita de *A ilha do tesouro* (1883) pela elaboração do mapa, embora alguns trabalhos acadêmicos questionem a veracidade dessa informação, conforme abordado no capítulo I da tese<sup>58</sup>. No caso de Tolkien, há evidência de que ele mesmo não tenha seguido essa metodologia. Stentor Danielson recupera as dificuldades expressas por Christopher Tolkien na editoração póstuma dos papéis de seu pai, dentre elas, a constante reelaboração dos mapas para adequá-los às necessidades da narrativa<sup>59</sup>. Ao contrário do que Tolkien afirma na carta acima, mesmo que tenha criado mapas antes de iniciar a escrita, ele alterou-os em mais de uma ocasião em função da história. Ainda assim, Tolkien reafirma a importância de seguir a ordem “mapa primeiro, saga depois” em outras correspondências. Em carta a Naomi Mitchison, que estava

---

<sup>57</sup> CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J. R. R. Tolkien*. Curitiba: Arte & Letra, 2010, p. 281-282.

<sup>58</sup> PADRÓN, Ricardo. Mapping Imaginary Worlds. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. Cap. 6. p. 265. BUSHHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 99.

<sup>59</sup> DANIELSON, Stentor. Re-reading the Map of Middle-earth: Fan Cartography's Engagement with Tolkien's Legendarium. *Journal of Tolkien Research*, v. 6, n. 1, p. 1-18, 2018, p. 6.

revisando os dois primeiros volumes de *O senhor dos anéis*, escrita em 25 de abril, 1954, lê-se: “sabidamente comecei com um mapa e fiz a história adequar-se a ele (geralmente com um meticuloso cuidado com as distâncias). O modo oposto acaba em confusões e impossibilidades e, de qualquer maneira, é um trabalho cansativo desenhar um mapa a partir de uma história”<sup>60</sup>.

A elaboração dos mapas para *O senhor dos anéis* foi um trabalho turbulento e a tensão de fazê-los chegou a um ápice em outubro de 1953 quando, novamente em uma carta para seu editor, Tolkien desabafa:

Os Mapas. Estou desnordeado. Na verdade, em pânico. Eles são essenciais; e urgentes; mas simplesmente não consigo terminá-los. Gastei uma quantidade enorme de tempo neles sem um resultado proveitoso. Falta de habilidade combinada com ser atormentado. (...) Sinto que os mapas devem ser feitos adequadamente. (...) Mesmo a um custo pequeno deveria haver mapas pitorescos, que fornecessem mais do que um simples glossário para o que é dito no texto. Eu poderia fazer mapas adequados ao texto. É a tentativa de resumi-los e de omitir todas suas cores (verbais e de outros modos) para reduzi-los a uma pobreza em preto e branco, em uma escala tão pequena que dificilmente quaisquer nomes possam aparecer, que me desnordeou<sup>61</sup>.

Neste trecho Tolkien reafirma que os mapas compunham parte essencial da narrativa, que deveriam estar de acordo com ela e fornecer mais que um mero glossário para aquilo que se passa na história. Entretanto, a insistência do autor em realizar mapas “pitorescos” para o livro estava em desarmonia com o desejo dos editores de manter sua produção a baixo custo, que exigia mapas “reduzidos a uma pobreza em preto e branco”.

Tolkien dividia o trabalho de mapeamento com um de seus filhos, Christopher, posteriormente responsável por suas publicações póstumas. Apesar dos elogios que Tolkien dispensa ao filho, há poucas referências à contribuição original de Christopher para além do trabalho de redesenhar os mapas de modo adequado à publicação. Existe uma menção a um episódio de discordância entre eles em relação aos topônimos no qual Christopher defende que, do modo como o pai insistia em escrever, ninguém saberia pronunciar os nomes corretamente<sup>62</sup>. Todavia, a grafia de Tolkien pai prevaleceu.

Apesar de reiterar constantemente a importância dos mapas para os livros, batalhando continuamente para que eles fossem incluídos conforme havia idealizado, Tolkien não desenvolve as razões pelas quais os considera tão essenciais. Um indício dos motivos pode ser vislumbrado em uma carta de 1956, quando os três volumes de *O senhor dos anéis* já haviam sido publicados. Sobre a reta final da elaboração do mapa de *O retorno do rei*, Tolkien recorda:

---

<sup>60</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 195.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 412.

Lembro que, quando se tornou aparente que o “mapa geral” não bastaria para o Livro final, ou não revelaria suficientemente os percursos de Frodo, dos Rohirrim e de Aragorn, tive de dedicar muitos dias, os últimos três praticamente sem comida ou cama, para redesenhar a escala e ajustar um mapa grande, no qual ele [Christopher Tolkien] então trabalhou por 24 horas (6 da manhã às 6 da manhã sem cama) redesenhando ainda em tempo<sup>63</sup>.

Em outra instância, em uma carta sobre a tradução de topônimos para a edição holandesa da obra, Tolkien escreve que “na verdade, o Mapa do Condado tem um papel muito pequeno na narrativa, e a maior parte de seu propósito é o de um desenvolvimento descritivo”<sup>64</sup>. Portanto, pode-se dizer que ao menos duas das funções que o autor esperava cumprir com a elaboração dos mapas era revelar percurso e ser um desenvolvimento descritivo. No original, em inglês, a palavra empregada é “build-up” que também pode ser traduzida como construção, no caso, uma construção descritiva. Por qual motivo o mapa do Condado tem um “papel muito pequeno” na narrativa em comparação com os outros mapas da obra, igualmente não está claro. Pode-se supor que isso se deva ao fato de que relativamente pouco da história se passa nessa região. Ainda assim, não é uma hipótese conclusiva. Além disso, essa afirmação parece contradizer o que Tolkien escrevera na carta citada anteriormente sobre a importância e urgência dos mapas. Uma vez que a essa altura Tolkien havia garantido a presença de mapas na publicação de *O senhor dos anéis* e não precisava mais convencer os editores, talvez ele pudesse admitir que os três mapas possuem níveis diferentes de importância.

Além dos mapas, Tolkien desejava que fossem publicados apêndices. Estes consistem em relatos sobre a história da Terra-média antes e depois dos acontecimentos de *O Hobbit* e de *O senhor dos anéis*. Trata-se de um resumo das histórias que seriam incluídas de maneira mais detalhada em *O Silmarillion*, finalizado e publicado por Christopher Tolkien em 1977, após o falecimento do pai. Nesses textos estão incluídas árvores genealógicas, alfabetos, linhas do tempo, calendários. Este é um aspecto fundamental para a compreensão da presença de mapas nas obras de Tolkien. O esforço quase enciclopédico com que o autor pretende desenvolver cada mínimo aspecto de sua criação literária, entendida por ele como uma subcriação, uma vez que a verdadeira criação, de seu ponto de vista católico, como se viu, é divina. O detalhamento de questões geográficas, históricas, linguísticas, botânicas e assim por diante foi incentivado também por revisores do livro e fãs da obra de Tolkien, conforme se observa nas correspondências publicadas do autor. Na já abordada longa carta para Naomi Mitchinson,

---

<sup>63</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 412.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 417.



### 2.3.1 Uma parte do Condado

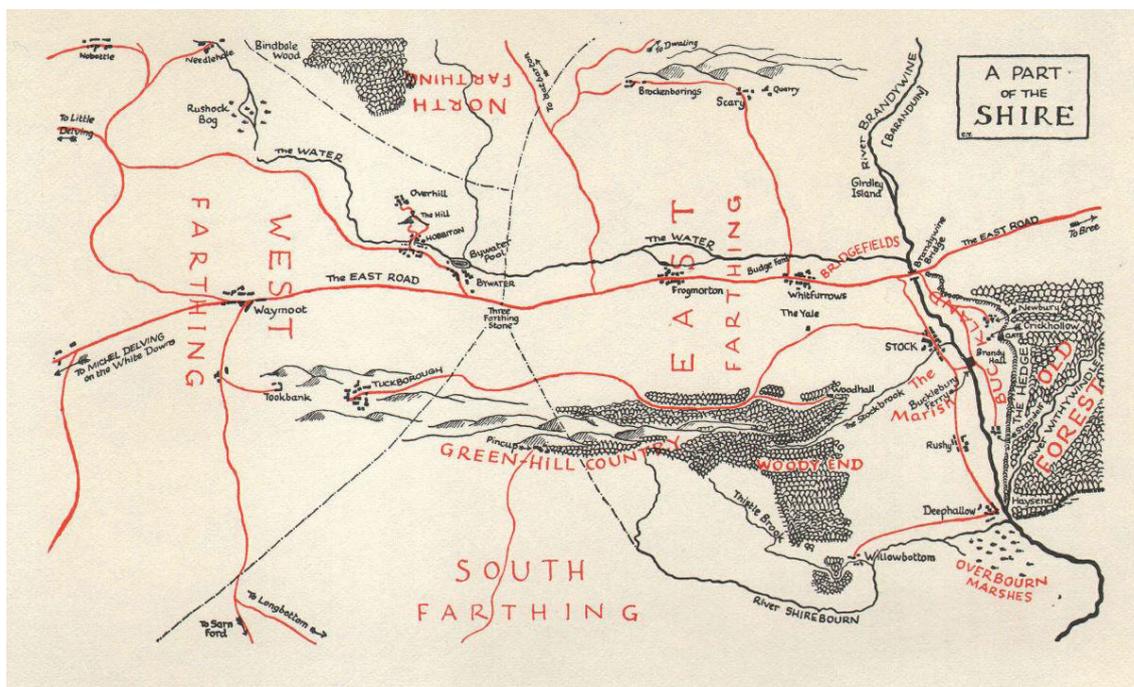


Figura 2.3. *A part of the Shire* de J.R.R. e Christopher Tolkien<sup>68</sup>.

*A part of the Shire* [Uma parte do Condado] é o primeiro mapa apresentado ao leitor de *O senhor dos anéis* [Fig. 2.3]<sup>69</sup>. Como o título sugere, esse mapa versa sobre apenas uma parte da região em que a história tem início. Em suas margens, flechas indicam direções para fora do mapa. Orientado com o norte no topo, linhas pontilhadas dividem o Condado em quatro partes, Norte, Sul, Leste e Oeste. Exceto pelo limite entre as Quartas Sul e Leste, que segue em parte o curso do rio *Shirebourn* [Rio Divisa do Condado], os demais não seguem uma divisão baseada em uma geografia física sendo sobrepostas ao território em questão. Para Ekman, isso demonstra um viés colonial da organização territorial do Condado, no qual os limites são traçados sem levar em consideração a geografia física do território, para o qual contribui a narrativa de assentamento das populações na região<sup>70</sup>. Os limites do Condado e demais territórios não são traçados de maneira precisa em nenhum dos mapas, e mesmo o texto não os

<sup>68</sup> Retirada da segunda edição revisada por J.R.R. Tolkien, publicada em 1966: TOLKIEN, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*. Londres: Allen & Unwin, 1966.

<sup>69</sup> Os topônimos e títulos em português aqui utilizados são aqueles da tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves realizada para a editora Martins Fontes na edição em volume único do livro publicada em 2001. Nessa edição o mapa está situado entre o prólogo e o primeiro capítulo do livro, mesma posição da edição da HarperCollins em formato de livro de bolso de 2007. Na versão mais recente em português, da HarperCollins Brasil, de 2019, esse mapa está colocado na primeira contra guarda. Como comentado no capítulo anterior, os mapas costumam ser deslocados em diferentes edições. TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>70</sup> EKMAN, 2013, p. 48.

define diretamente. No entanto, alheio ao conhecimento de seus habitantes, suas fronteiras são protegidas por um grupo de homens ligados aos antigos reinos da Terra-média, os *dúnedain*.

A Estrada do Leste, em vermelho nas impressões coloridas do mapa, recorta o Condado de um lado ao outro e o comunica ao mundo exterior, pois esta é a estrada utilizada para aqueles que seguem em direção aos Portos Cinzentos e às Montanhas Azuis. Outras estradas, também em vermelho, conectam o Condado, muitas delas sem nome. Sally Bushell afirma que, a princípio, os rios teriam tanta ênfase no mapa quanto as estradas, uma vez que eles estavam coloridos em azul escuro nos rascunhos de Tolkien<sup>71</sup>. Porém, mesmo levando em conta o destaque que o vermelho confere às estradas e aos topônimos mais gerais, em grande parte das edições de *O senhor dos anéis*, dentre elas o formato livro de bolso, mais populares, os mapas são impressos em tinta preta e frequentemente tão reduzidos em tamanho que sua leitura se torna um desafio.

No canto superior direito, onde um retângulo circunscreve o título do mapa, estão as iniciais C.T. que se referem a Christopher Tolkien. A autoria é atribuída a ele em contraste com a autoria fictícia do mapa apresentado em *O Hobbit* que cumpre uma função diferente, uma vez que o mapa ao qual os leitores têm acesso existe dentro da narrativa e é utilizado pelos personagens, contendo informações fundamentais que movem a história. Este primeiro mapa de *O senhor dos anéis* é, portanto, direcionado aos leitores da obra e, embora a existência de mapas do Condado seja mencionada no livro, não há referência a qualquer mapa específico. Ainda que o Condado seja uma região profundamente rural, com uma produção de erva-de-fumo importante para a narrativa, o aspecto agrícola do local é pouco evidenciado no mapa, a menos que, como Ekman sugere, esteja implícito nos espaços em branco entre as florestas, rios, estradas, povoados e colinas, tão comum que não valeria a pena incluir<sup>72</sup>. Por fim, a falta de indicações temporais no mapa do Condado leva Ekman a concluir que se trata de um presente constante. Um mapa verdadeiro ao longo da história. O topônimo “Floresta Velha” adiciona uma dimensão temporal, mas não fixa um período para o mapa.

O prólogo do livro apresenta informações históricas e geográficas sobre o Condado. Reconta os costumes de seus habitantes, os *hobbits*, suas relações com os demais povos da Terra-média, sua participação em grandes eventos históricos e a organização do Condado em quatro partes com seus respectivos povoados. Também no prólogo são narradas brevemente as aventuras de Bilbo Bolseiro no primeiro livro publicado de Tolkien, *O Hobbit*, que impactam

---

<sup>71</sup> BUSHELL, 2020, p. 209.

<sup>72</sup> EKMAN, 2013, p. 52.

diretamente os acontecimentos de *O senhor dos anéis*. Caso os leitores não ignorem o prólogo, é possível projetar no mapa o conhecimento sobre o Condado adquirido na leitura desse texto inicial. Ainda assim, a sensação de familiaridade do mapa não se perde caso o leitor opte por pular o prólogo e iniciar a leitura diretamente no primeiro capítulo. A escrita de Tolkien aborda longamente as peculiaridades do Condado e dos *hobbits*, aspectos centrais para a primeira parte de *A sociedade do anel*.

Para Ekman, o mapa do Condado apresenta o que é conhecido e seguro. Quando posicionado entre o prólogo e o primeiro capítulo do livro ele colabora para a criação de um sentimento de familiaridade no leitor, como mencionado anteriormente. O aspecto de familiaridade do Condado em geral, e de seu mapa em específico, está intimamente relacionado à criação toponímica de Tolkien que pode ser examinada em outras fontes. Em uma carta de 3 de julho de 1956 para os editores Allen & Unwin acerca da tradução holandesa, a primeira tradução da obra, ainda inconcluída, Tolkien admite que, apesar de sua aversão a paralelos diretos entre o mundo real e seu mundo fictício, o Condado é uma paródia da Inglaterra rural tanto no que diz respeito aos seus habitantes quanto à toponímia que reforça o sentimento de familiaridade do mapa, ao menos para o leitor inglês. Tolkien destaca a diferença topográfica entre Inglaterra e Holanda e explicita o raciocínio por trás dos topônimos criados:

“O Condado” é baseado na Inglaterra rural e não em qualquer outro país do mundo – talvez menos ainda, de qualquer um da Europa, na Holanda, que é topograficamente completamente dissimilar. (Na realidade ele é tão diferente que, apesar da afinidade de seu idioma e em muitos aspectos de seu dialeto, o que deve facilitar alguma parte do trabalho do tradutor, sua *toponímia* é especialmente inadequada para o propósito.) A toponímia d’O *Condado*, para pegar a primeira lista, é uma “paródia” daquela da Inglaterra rural, em muito no mesmo sentido que o são seus habitantes: eles se completam e são pretendidos dessa forma. Afinal de contas, todo o livro está em inglês e é de autoria de um inglês, e presumivelmente mesmo aqueles que desejam que a narrativa e os diálogos da obra sejam vertidos para um idioma que compreendam não pedirão de um tradutor que ele deva deliberadamente tentar destruir a cor local. Não peço isso de um tradutor, embora eu possa alegrar-me com um glossário onde (raramente) o significado de um topônimo é essencial. Não gostaria de encontrar, em um livro que partisse de um espelho imaginário da Holanda, *Hedge* [“Sebe”], *Duke’sbush* [“Arbusto-do-duque”], *Eaglehome* [“Lard’água”] ou *Applethorn* [“Espinho-de-maçã”] mesmo se essas fossem “traduções” de ‘sGravenHage, Hertogenbosch, Arnhem ou Apeldoorn! Essas “traduções” não são inglesas, elas simplesmente não têm lugar<sup>73</sup>.

Tolkien critica com veemência a tradução dos topônimos “cuidadosamente construídos para se adequarem a padrões familiares” e sugere aos encarregados pela tradução que a solução “correta” e “econômica” para os problemas ocasionados pela modificação dos nomes é “deixar

---

<sup>73</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 417.

os mapas e a nomenclatura em paz”. Tolkien se prontifica a fornecer um glossário para os nomes com seus significados. Apesar da aversão inicial às mudanças e do tom inflamado da carta, traduções foram realizadas e, após a publicação das versões holandesa (1956) e sueca (1959) da obra, Tolkien escreveu o *Guide to the Names in the Lord of the Rings* [*Guia para os Nomes em O senhor dos anéis*] no qual indica o método que considera adequado para traduzir os nomes de personagens, lugares e seres de seu universo literário. Sua leitura era recomendada aos tradutores, juntamente como o Apêndice F do terceiro volume de *O senhor dos anéis* que versa sobre as línguas e povos da história. Parte dos nomes, especialmente aqueles inventados a partir de uma língua fictícia, deveriam ter sua ortografia adaptada à língua de tradução. Para ele, a maioria deles não deveria oferecer dificuldades, especialmente em traduções para línguas germânicas, uma vez que estas comportam seu rol de inspirações e pelo fato de o inglês fazer parte desse grupo. Às vezes ele mesmo sugere algumas palavras para versões em línguas como o alemão, norueguês e islandês. Tolkien escreve que “os nomes em inglês deveriam ser traduzidos para a outra língua da maneira mais próxima possível “*de acordo com seus significados*”<sup>74</sup>. Ademais, Tolkien considera desejável que o tradutor tenha conhecimento de nomes e topônimos nas línguas de tradução, além de palavras obsoletas, bem como aquelas em uso corrente. A tradução deveria ser equivalente tanto no significado dos nomes quanto em sua forma arcaica que confere à história seu ar de antiguidade. À exceção de menções ocasionais ao francês e ao latim, Tolkien não aborda demais línguas latinas, para as quais *O senhor dos anéis* foi traduzido pela primeira vez de forma integral na década de 1970 – em italiano (1970), francês (1972-1973), português (1974-1979), espanhol (1977-1980). Apesar disso, os mapas foram traduzidos e adaptados para publicações em diversas línguas, dentre elas o português.

### 2.3.2. Os mapas em pequena escala da Terra-média

Existem dois mapas em pequena escala da Terra-média realizados por Christopher Tolkien publicados juntamente com os livros. O mapa inicial está presente desde a primeira edição de *A sociedade do anel* e *As duas torres*, ambas de 1954, e foi reimpresso até 1980 quando Christopher o redesenhou para incluir lugares mencionados em *Contos inacabados*, publicado naquele ano. A maioria das alterações são pontuais, mas a adição de um título, conforme veremos, produz efeitos relevantes para a análise.

---

<sup>74</sup> TOLKIEN, J. R. R. Guide to the Names in The Lord of the Rings. In: LOBDELL, Jared (ed.). *A Tolkien Compass*. La Salle: Open Court, 1975, p. 153-201.

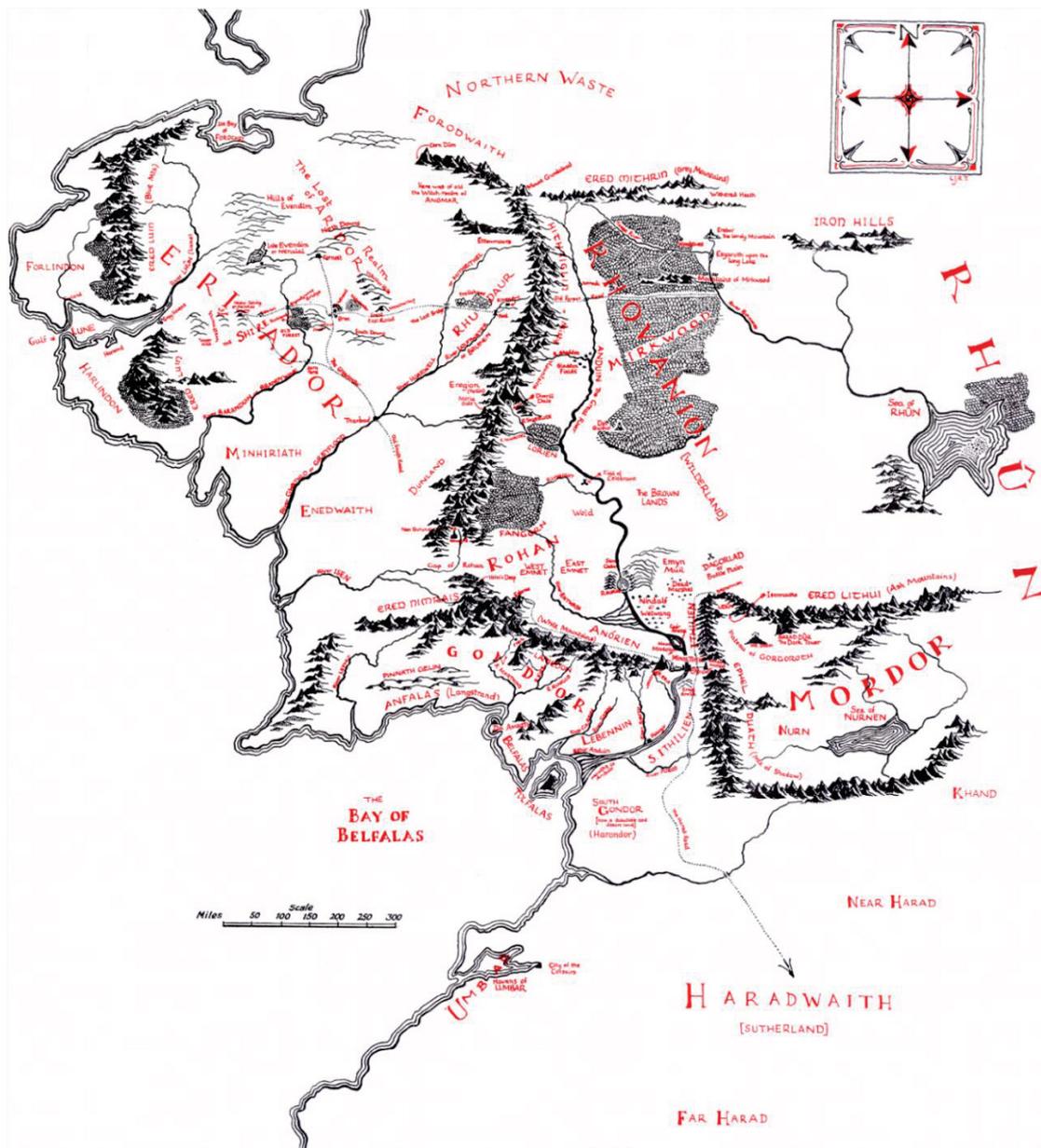


Figura 2.4. Mapa geral da Terra-média de J.R.R. e Christopher Tolkien<sup>75</sup>.

O primeiro mapa foi impresso em preto e vermelho em uma página desdobrável [Fig. 2.4]. Nas edições em brochura, suas cores foram reduzidas ao preto e, ao invés de uma folha desdobrável, ele foi dividido em quatro seções, ampliadas nas páginas seguintes<sup>76</sup>. Ao contrário do mapa do Condado, este não possui título. As iniciais CJRT marcam a autoria do mapa, Christopher John Reuel Tolkien, e estão posicionadas logo abaixo da rosa dos ventos, cuja orientação indica o norte no topo. As montanhas, as florestas, os topônimos e a hidrografia

<sup>75</sup> Retirada da segunda edição revisada por J.R.R. Tolkien, publicada em 1966: TOLKIEN, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*. Londres: Allen & Unwin, 1966.

<sup>76</sup> EKMAN, 2013, p. 55.

predominam no mapa que apresenta também características históricas presentes nos topônimos, estradas, fortalezas e cidades.

O percurso empreendido pelos personagens parte do noroeste da Terra-média, onde está situado o Condado, e segue de maneira relativamente linear para o sudeste culminando na Montanha da Perdição. Há uma viagem de volta nos últimos capítulos do livro, porém, o retorno ao lar não ocorre sem conflitos, e o Condado não é o mesmo que os personagens haviam deixado para trás. Os efeitos da guerra alcançaram até mesmo esse território supostamente ignorado pelos grandes poderes.

Os inimigos estão localizados na periferia, assim, o posicionamento de Saruman no interior de um dos reinos que luta contra a destruição perpetrada por Sauron agrava as consequências de sua traição e coloca a jornada em perigo desde um território pretensamente aliado. O desvio que os personagens são obrigados a fazer para evitar Isengard, próxima ao centro do mapa, os impele em direção a outro perigo nas Minas de Moria. A situação das minas nessa época era especulada pelos personagens. Elas deveriam, a princípio, oferecer refúgio para a comitiva, mas eles ignoravam que seus inimigos haviam tomado o local. No centro do mapa dois acontecimentos importantes ocorrem. Gandalf é dado como morto nas minas e, mais a sudeste, nas cataratas do rio Anduin a sociedade do anel é forçada a se romper. A partir deste momento, próximo ao fim do primeiro volume da saga, parte da comitiva segue para o sul em direção a Rohan e Gondor, a oeste do rio, enquanto Frodo e Sam atravessam o Anduin e prosseguem para o sudeste em direção a Mordor.

A Terra-média abriga uma série de povos, cada qual com seu próprio governo e configuração política. Apesar disso, as fronteiras entre diferentes reinos não são, à exceção de Mordor, rigorosamente marcadas, seja no mapa, ou na narrativa escrita. Existem frequentemente faixas de transição entre um lugar e outro. Mais que demarcações políticas, é uma longa cordilheira que divide o espaço. Montanhas prevalecem nos limites de Mordor, o território controlado por Sauron, o vilão da história, formando uma fronteira física que o protege ao norte, oeste e sul. Uma segunda função dessa cadeia sugerida por Sally Bushell é manter os prisioneiros *dentro* do território, como notado na história por Sam em relação a uma das construções do inimigo: “olhando tudo aquilo Sam de repente entendeu, quase tendo um choque, que aquela fortaleza não fora construída para manter os inimigos fora de Mordor, mas prendê-los lá dentro”<sup>77</sup>. O formato quase quadrado dessas montanhas evidencia que se trata de

---

<sup>77</sup> TOLKIEN, 2001, p. 952; BUSHHELL, 2020, p. 224.

uma geografia deturpada, artificial, condizente com os poderes de Sauron capazes de corromper a natureza.

As linhas pontilhadas que se entrecruzam são estradas, espalhadas pela Terra-média de maneira quase desconectada. Os rios, em contrapartida são mais preponderantes e interligados, representados por linhas contínuas cuja largura está diretamente relacionada à largura do rio, eles servem tanto como caminho quanto como proteção. Os rios defendem Lórien de ataques inimigos. Ao longo da história, as estradas são constantemente evitadas pelos personagens. A missão que devem cumprir depende de os inimigos desconhecerem seus planos. Por esse motivo, viajar pelas estradas é arriscado e efetivamente se torna um perigo em determinados pontos da história. Um exemplo disso ocorre ainda na primeira viagem que acompanhamos, em direção a Valfenda, com paradas e desvios pelo caminho. É na estrada que os companheiros de viagem quase são capturados pelo cavaleiro a serviço de Sauron. Depois desse incidente, os personagens abandonam a estrada e seguem pela mata em um caminho improvisado que dá título ao capítulo seguinte “Atalho até cogumelos”. Antes da jornada ter início, Gandalf alertara Frodo sobre os perigos da estrada que tendiam a se tornar piores com o fortalecimento dos inimigos. Além disso, muitas estradas no período em que a narrativa se passa estão quase abandonadas, como a estrada de Ithilien, fato que contribui para a sensação de vazio e despovoamento presente tanto na construção escrita quanto cartográfica desse mundo. Em diversos momentos os personagens são compelidos a trilhar caminhos alternativos, esquecidos ou proibidos. Por vezes os personagens se referem a uma grande estrada como metáfora para jornada ou para vida. Nestes casos, as estradas físicas construídas são de pouca relevância.

Nesse mapa em pequena escala a primazia dos topônimos, em vermelho nas edições coloridas, se inverte. Os nomes em élfico são seguidos pelos nomes traduzidos em inglês, entre parênteses. Essa escolha denota o prestígio que as línguas fictícias possuem sobre a língua comum dentro desse mundo. Existe uma cultura elevada e culta na Terra-média que, embora esteja em vias de extinção, ainda é valorizada pelos personagens principais. A proliferação de topônimos apresenta um mundo conhecido, explorado e nomeado, frequentemente com mais de um nome<sup>78</sup>. Os topônimos são igualmente as principais indicações de acontecimentos históricos no mapa. Ao norte está situado o Reino Perdido de Arnor, outrora relevante, no presente da história há muito desaparecido. A nordeste deste topônimo uma inscrição indica que “aqui foi outrora o reino dos bruxos de Angmar”. Próximo a Mordor está Dagorlad, ou a Planície de Batalha, onde ocorreu o grande enfrentamento entre as forças do oeste e as de

---

<sup>78</sup> EKMAN, 2013, p. 58.

Mordor e na qual Sauron perdeu seu anel. Em Gondor do Sul temos entre parênteses a informação de que esta é uma terra deserta e em disputa. As camadas históricas do mapa aprofundam a criação literária de Tolkien e conectam acontecimentos passados ao presente que acompanhamos no livro.

De ordem mais técnica, o mapa apresenta uma escala medida em milhas. A partir dela é possível constatar que a área abarcada pelo mapa é de proporções continentais, cerca de seis milhões e meio de quilômetros quadrados<sup>79</sup>. Número que corresponde aproximadamente a extensão da Europa sem contar a Rússia. Em contrapartida, o Reino Unido é cerca de 25 vezes menor, com uma área de 244.100 km<sup>2</sup>. Enquanto a Inglaterra possui uma extensão cinquenta vezes menor, 130.279 km<sup>2</sup>. Na edição de bolso publicada pela HarperCollins o mapa é dividido em quatro partes e ampliado conforme se tornou mais comum nas publicações da obra. A escala desenhada por Christopher é proporcional<sup>80</sup> e pode ser reduzida ou ampliada sem grandes prejuízos para o cálculo de distâncias ainda que a leitura do mapa seja dificultada pela diminuição de seu tamanho. Em todo caso, o papel desempenhado pela escala em mapas de mundos ficcionais está relacionado a uma estética que emula cientificidade de modo a aproveitar a autoridade concedida por esse elemento. Ela contribui para o efeito de realidade apontado no início do capítulo<sup>81</sup>.

Ao fim da Terceira Era, quando a história se passa na cronologia fictícia de Tolkien, a Terra-média é um grande espaço vazio. Guerras, pestes e migrações foram responsáveis pelo despovoamento de uma terra outrora dinâmica e interligada. Os espaços em branco desse mapa contribuem para a sensação de vazio e, para Ekman, colocam em evidência as poucas florestas que recobrem parte do território<sup>82</sup>. Estes espaços em branco possuem uma função diferente comparada aos brancos do mapa do Condado. Ekman argumenta que “no mapa do Condado os espaços em branco correspondem à norma que não precisa ser mapeada”<sup>83</sup>. O vazio no mapa da Terra-média não corresponde a campos agrícolas óbvios demais para mapear, ele tampouco é deserto. O “branco não é o desconhecido ou não mapeado, nem é um tipo específico de paisagem: é a paisagem que é irrelevante de se mapear”<sup>84</sup>. De fato, ao longo da leitura constatase que os espaços em branco do mapa possuem pouca relevância para a narrativa e muito pouco

---

<sup>79</sup> EKMAN, 2013, p. 55.

<sup>80</sup> EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019, p. 108-109.

<sup>81</sup> TIBERGHIE, 2017, p. 290-303.; BESSE, 2017, p. 38-59.

<sup>82</sup> EKMAN, *op. cit.*, p. 57.

<sup>83</sup> “On the Shire map, the blank spaces correspond to a norm that does not need to be mapped”. *Ibidem*, p. 64.

<sup>84</sup> “White is not the unknown or unmapped, nor is it a specific type of landscape: it is landscape that it is irrelevant to map”. *Idem*.

acontece em termos de conflito ou andamento da trama embora exceções possam ser mencionadas como o fato de que parte dos inimigos enfrentados pelos protagonistas seja proveniente das regiões ao sul. Coincidentemente esta é também uma paisagem caracterizada pela ausência. Os locais presentes no mapa, nomeados em meio ao espaço vazio, compelem a curiosidade dos leitores, sanada pela narrativa em si, pelos apêndices ou por outras obras que se passam no mesmo universo. Nesse sentido, uma vez que a Terra-média é um continente cujas terras se estendem para além das margens do mapa, é possível imaginar outros lugares não abarcados nem por ele, nem mesmo pelos escritos de Tolkien. A criação de um mundo secundário estimula também uma atitude criativa por parte dos leitores<sup>85</sup>.

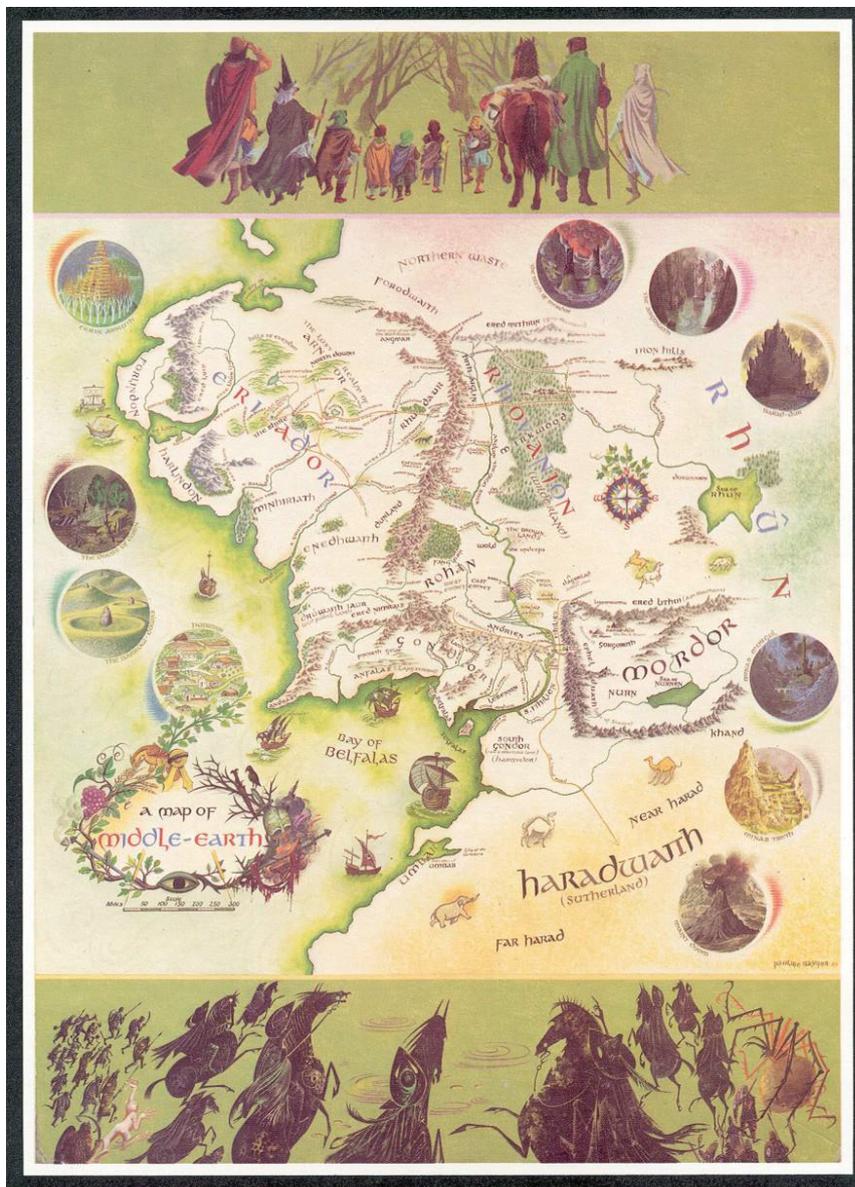


Figura 2.5. *A Map of Middle-earth* por Pauline Baynes. Londres: George Allen & Unwin, 1970.

<sup>85</sup> DANIELSON, 2018.

Em 1970 foi publicado pela Allen & Unwin um mapa colorido em formato de poster intitulado *A Map of Middle-earth* [Um mapa da Terra-Média] realizado por Pauline Baynes<sup>86</sup> em colaboração com Tolkien que corrigiu alguns erros do primeiro mapa e incluiu novos locais, cidades, rios e bosques [Fig. 2.5]. Dez vinhetas circulares se referem a espaços importantes para a narrativa, como a Vila dos Hobbits, a cidade de Minas Tirith e a fortaleza de Barad-dûr. Navios povoam o mar e há alguns animais inseridos como os cavalos ao norte de Mordor, um elefante e dois dromedários nas terras do sul fortalecendo imageticamente uma ligação entre o Harad ficcional e o Norte da África e Oriente Médio do mundo real. A essa altura, *O senhor dos anéis* havia se consolidado como um *best-seller*, com diversas edições, inclusive uma versão pirata, e traduções, atraindo fãs ao redor do mundo. A venda de um poster com o mapa colabora com um mercado de produtos voltado ao público leitor das obras de Tolkien. No ano seguinte foi publicado no mesmo estilo um mapa-poster também de Baynes que reproduz o *Mapa das Terras Ermas* de *O Hobbit* intitulado *There and Back Again: A Map of Bilbo's Journey through Eriador and Rhovanion* [Lá e de volta outra vez: um mapa da jornada de Bilbo por Eriador e Rhovanion].

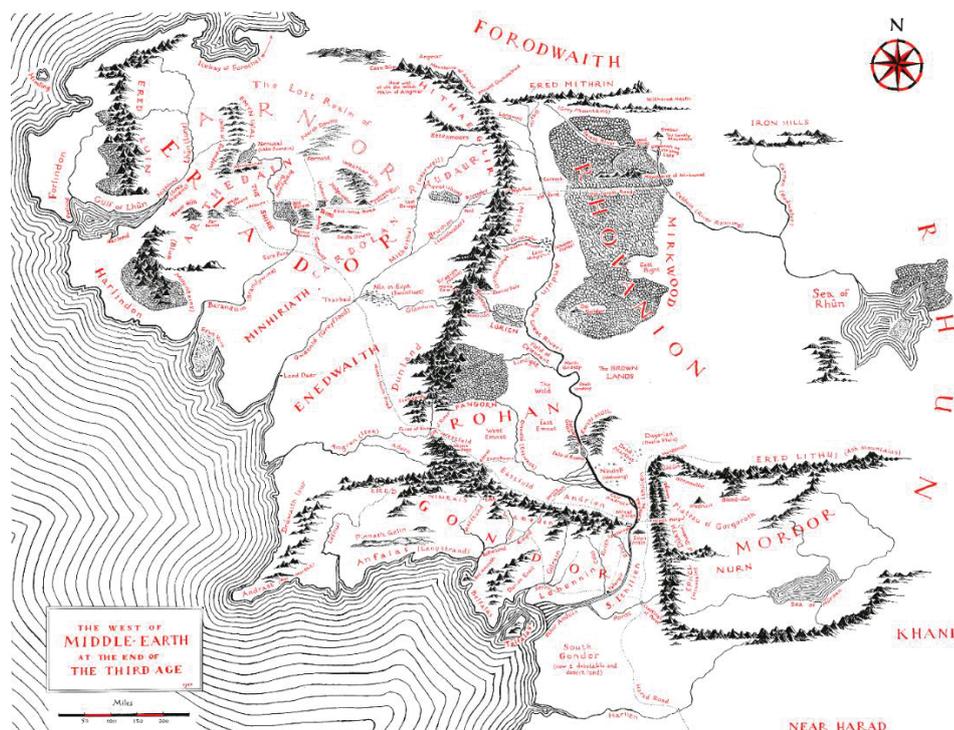


Figura 2.6. *The West of Middle-earth at the End of the Third Age* de Christopher Tolkien<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Pauline Baynes (1922-2008) havia trabalhado como ilustradora na publicação de *Mestre Giles d'Aldeia* em 1949 abordado no capítulo III desta tese. Tolkien ficou muito satisfeito com o aspecto medieval dos desenhos de Baynes e C.S. Lewis a considerou ideal para as ilustrações de *As crônicas de Nárnia*, trabalho pela qual ela se tornou mais conhecida.

<sup>87</sup> Realizado para a publicação de *Contos inacabados* em 1980, a partir de 2005 ele passou a figurar nas edições de *O senhor dos anéis* da HarperCollins.

O mapa em pequena escala da Terra-média foi redesenhado por Christopher e publicado em 1980 sob o título *The West of Middle-earth at the End of the Third Age* [*O Oeste da Terra-média no fim da Terceira Era*] [Fig. 2.6]. Como mencionado anteriormente, este segundo mapa inclui alguns lugares que aparecem em *Contos Inacabados*, livro preparado por Christopher a partir dos escritos do pai em relação à mitologia de seu mundo fictício, publicado no mesmo ano do novo mapa. Algumas correções foram feitas, como a inclusão de uma ilha no Mar de Rhûn, o rio Celebrant está designado pelo topônimo na língua fictícia *sindarin*, não mais por Silverlode [Veio de Prata], reforçando a primazia da nomenclatura criada por Tolkien. Algumas estradas foram conectadas como a Velha Estrada do Sul que agora atravessa o desfiladeiro de Rohan e interliga o Abismo de Helm a Edoras. Outras estradas surgem ao sul da cordilheira no reino de Gondor. Apesar de mais numerosas, ou mais longas, as estradas permanecem secundárias. O mar a oeste do continente é estilizado como os mares internos com linhas onduladas que separam terra e água de maneira mais aparente. O mapa é ligeiramente menor que o anterior, terminando no topo antes da península ao norte da Baía de Gelo de Forochel e ao sul antes de Umbar, a terra dos corsários. De maneira geral, as alterações de Christopher não impactam as interpretações realizadas a partir da primeira versão. Elas refletem um preciosismo editorial por parte dele em relação ao livro. De um ponto de análise de mapas ficcionais é a adição do título que aprofunda a criação geográfica e histórica da Terra-média por evidenciar duas dimensões principais: espaço e tempo. Primeiramente, o recorte espacial privilegiado pelo mapa não abarca a Terra-Média como um todo, mas sua porção ocidental, onde a história se desenrola. A existência de um oeste da Terra-média abre espaço para terras para além das bordas do mapa, desconhecidas. Em segundo lugar, o título localiza temporalmente o território. Trata-se da Terra-média ao fim da Terceira Era, com todas as implicações decorrentes, que por sua vez indica a existência de ao menos duas eras anteriores ao presente da narrativa.

### 2.3.3. O Mapa de Rohan, Gondor e Mordor

Por fim, o terceiro mapa presente em *O senhor dos anéis* consiste em um mapa em grande escala da região sul da Terra-média apresentado no último volume, *O retorno do rei* [Fig. 2.7]. Sua posição no livro varia entre estar disposto antes do primeiro capítulo, como na edição em brochura da HarperCollins de 2007, agrupado com o mapa da Terra-média ao fim do volume, na edição em volume único da Martins Fontes de 2001, ou como primeira contra guarda de *O retorno do rei*, na edição em capa dura de 2019 da HarperCollins Brasil, para mencionar apenas algumas versões. Na primeira edição, este é um mapa desdobrável colocado

no fim do livro. O mapa em si não tem título e, embora referenciado por Tolkien em suas cartas como um mapa de Gondor, em realidade ele abarca três territórios fundamentais para os acontecimentos que concluem o maior conflito da saga: Rohan, Gondor e Mordor. A rosa dos ventos no canto superior direito indica a orientação do mapa, mais uma vez com o norte no topo, onde estão igualmente as iniciais de Christopher Tolkien.

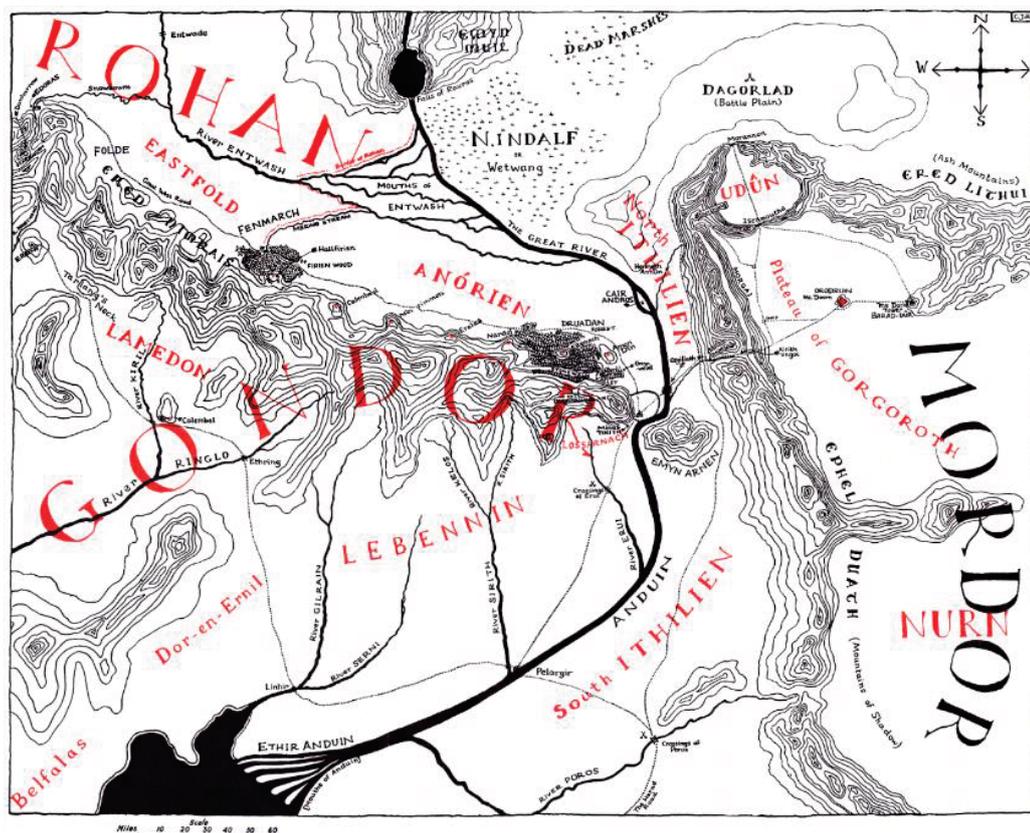


Figura 2.7. Mapa de Rohan, Gondor e Mordor de J.R.R. e Christopher Tolkien<sup>88</sup>.

Comparado aos dois mapas precedentes, este se destaca por sua estética destoante. A escolha de representação das montanhas contribui para esse efeito. Aqui são utilizadas linhas de curva de nível para indicar as montanhas que dividem os três reinos de modo a enfatizar o aspecto topográfico do mapa. Essa maneira de representar montanhas permite expressar informações mais precisas de altitude do que o estilo pictórico privilegiado nos mapas anteriores. Para um leitor não treinado, no entanto, a compreensão dessas linhas pode ser confusa como notado por Stentor Danielson, recentemente, e por Erwin Raisz na década de 1960<sup>89</sup>. De acordo com Danielson, os mapas de Tolkien foram influenciados pelos mapas

<sup>88</sup> TOLKIEN, J.R.R. *The Return of the King*. Londres: Allen & Unwin, 1966.

<sup>89</sup> DANIELSON, Stentor. Military Cartography's Influence on Tolkien's Maps of Middle-earth. *Journal of Tolkien Research*, v. 11, n. 2, p. 1-12, 2020, p. 2; RAISZ, Erwin. *Principles of Cartography*. Nova York: McGraw-Hill, 1962.

militares aos quais o autor teve acesso em sua atuação como soldado na Primeira Guerra Mundial. Em manuais britânicos de treinamento militar do período as linhas de contorno eram a principal forma de expressar a elevação de um terreno<sup>90</sup>. Adiciona-se a isso a afirmação de John Garth de que Tolkien, em seu treinamento militar, obtivera bons resultados no exame de leitura de mapas<sup>91</sup>. Para o mapeamento militar é de suma importância que mapas sejam precisos, de modo que Danielson estabelece que “o treinamento teria marcado em Tolkien a importância da precisão das distâncias e das direções na leitura de um mapa”<sup>92</sup>. Esta condição pode explicar a preocupação que Tolkien expressa em diversas cartas acerca da concordância entre suas descrições e os mapas, ocasionando revisões que prolongaram o período de escrita de *O senhor dos anéis* e atrasaram sua publicação uma vez que o manuscrito fora finalizado.

Se o estilo dos mapas criados por Tolkien ao longo do trabalho de escrita é mais próximo aos mapas militares topográficos, os mapas redesenhados por Christopher possuem um estilo pictorial teoricamente mais intuitivo para o leitor e que simula uma sensação de antiguidade, uma vez que essa estética é comumente associada aos mapas da primeira modernidade<sup>93</sup>. Eles apresentam igualmente uma continuação estética com os mapas de *O Hobbit*. Os mapas realizados para a publicação são inspirados predominantemente em mapas pictóricos publicados em livros infantis como aqueles realizados por Ernest H. Shepard para *O vento nos salgueiros* (1908) de Kenneth Grahame e *Ursinho Pooh* (1926) de A.A. Milne<sup>94</sup>. A exceção é justamente este último mapa.

Como no mapa da Terra-média, aqui os topônimos em inglês estão entre parênteses reforçando a superioridade das línguas inventadas por Tolkien. Ademais, os topônimos dos três reinos abarcados são proporcionalmente maiores que aqueles presentes nos outros mapas, assim eles dominam a imagem também por meio da inscrição de seus nomes. Na versão em cores, Rohan e Gondor estão em vermelho, assim como a maior parte dos topônimos que se referem a regiões maiores como Lebennin e Anórrien. Mordor, entretanto, está em preto, escolha que marca a diferença entre os dois reinos aliados contra o inimigo em comum. Como há regiões inimigas assinaladas em vermelho, Udûn, o Planalto de Gorgoroth, Nurn, essa divisão não se consolida plenamente. Nas versões em preto e branco do mapa há uma equivalência maior entre os reinos, a divisão física é realizada sobretudo pelo rio Anduin que recorta o espaço de norte

---

<sup>90</sup> DANIELSON, 2020, p. 4.

<sup>91</sup> GARTH, John. *Tolkien e a Grande Guerra: o limiar da terra-média*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2022, p. 235.

<sup>92</sup> “Military training would have impressed upon Tolkien the importance of precision in distances and directions when reading a map”. DANIELSON. *op. cit.*, p. 5.

<sup>93</sup> Desenvolvida no capítulo III da tese.

<sup>94</sup> Uma fraqueza do argumento de Danielson, no entanto, é não aprofundar sua análise de mapas utilizados nas trincheiras para melhor fundamentar sua comparação.

a sul. Este rio, fundamental para a história desde os últimos capítulos de *A sociedade do anel*, se torna um caminho decisivo para a guerra travada nos portões da cidade de Minas Tirith. Assim como no mapa em pequena escala da Terra-média, neste os rios possuem maior destaque que as estradas.

O modo como o mapa apresenta a região sul da Terra-média expressa a simultaneidade dos acontecimentos que se desenrolam nesses três espaços por onde os personagens principais estão espalhados. O mapa acentua os desafios geográficos enfrentados por Frodo e Sam para adentrar o território inimigo e destruir o Anel na Montanha da Perdição.

A partir da análise desses três mapas, pode-se concluir que seus diferentes estilos os adequam a propósitos narrativos distintos, ainda que relacionados. Para Bushell, conforme a narrativa se torna mais rica, sombria e complexa, os mapas seguem esse mesmo padrão<sup>95</sup>. A passagem do familiar mapa do Condado para o mapa da Terra-média demonstra o quão longe a jornada levará os personagens. Ekman destaca que “onde o mapa do Condado comunica controle e segurança, o mapa do Oeste da Terra-média comunica tensão entre controle cultural e a natureza selvagem”<sup>96</sup>. O mapa topográfico de Rohan, Gondor e Mordor evidencia tanto o aspecto bélico dos confrontos travados na terceira parte da história quanto as dificuldades, também em nível geográfico, postas aos personagens. Em conjunto com o prólogo, apêndices, poemas, árvores genealógicas, alfabetos, línguas e notas históricas, os mapas conferem maior complexidade para a criação desse mundo secundário. Este fato está intimamente entrelaçado aos papéis que os mapas e a cartografia desempenharam no século XX.

Em sua breve abordagem do mapa em pequena escala de *O senhor dos anéis*, o foco de Jeremy Black está em demonstrar como mapas em geral e mapas de mundos imaginários, como os denomina, em específico, têm dificuldades em expressar a natureza e as dinâmicas do poder<sup>97</sup>. Mesmo que localidades como a Montanha da Perdição e a Torre Escura estejam presentes no mapa, para Black essa presença manifesta pouco a ambição e o poder do vilão da história. Black então cita outros exemplos de mapas literários, como *O vento nos salgueiros* (1908) de Kenneth Grahame, que falham no sentido de mapear questões políticas. A narrativa textual desses livros é considerada por ele mais bem sucedida nesse quesito. Entretanto, a constatação de que poder e política não estão tão presentes em mapas literários não leva ao desenvolvimento de uma discussão mais elaborada por parte de Black. Mesmo quando

---

<sup>95</sup> BUSHELL, 2020, p. 225.

<sup>96</sup> “Where the Shire map communicates control and safety, however, the map of western Middle-earth communicates a tension between cultural control and wilderness”. EKMAN, 2013, p. 67.

<sup>97</sup> BLACK, Jeremy. *Maps and Politics*. Londres: Reaktion Books, 1997, p. 101-102.

publicados separadamente, como posteres, por exemplo, esses mapas fazem referência ao mundo criado pela história escrita tanto quanto pelo próprio mapa. Se o poder, como Black coloca, não possui a mesma força no mapeamento que na narrativa textual, ainda assim ele se faz presente na toponímia, nas cidades e fortalezas, nas montanhas, pântanos, na vegetação ou ausência dela, e na paisagem criada.

No que concerne a forma de mapear de Tolkien, Bushell observa a tentativa do autor de colocar tudo no mapa, esforço que tensiona duas características do processo de mapeamento: o empenho em moldes “científicos” e o processo artístico de criação. Segundo a autora, “por um lado, ele [Tolkien] insiste na precisão, escala e consistência no mapeamento de seu mundo. Por outro, seus próprios mapas para *O Hobbit* permanecem altamente pictóricos e ornamentados, e seu desejo de representar plenamente um lugar totalmente imaginativo, tanto visual quanto verbalmente, transborda para outras formas visuais de representação de locais e cenários importantes”<sup>98</sup>. Nessa citação, Bushell se refere aos numerosos desenhos realizados por Tolkien, parte de seu processo de escrita que passava por materialmente visualizar os cenários das histórias. Alguns desses desenhos foram por vezes publicados em edições de *O Hobbit* e *Roverandom* (1998). Bushell afirma que o impulso cartográfico de Tolkien era *um* aspecto, não o único, de sua necessidade de visualização.

Em suas conclusões acerca dos mapas de Tolkien, Ekman considera que a Terra-média é, acima de tudo, uma criação cujo centro é a língua, a linguagem, mais que natureza. Ou seja, ela é uma criação linguística<sup>99</sup>. Christian Jacob reconhece o aspecto linguístico, mas não o coloca como o aspecto mais fundamental. Em sua análise “os mapas de Tolkien são sustentados por uma verdadeira geografia paralela, não somente física, mas também humana, política e linguística. O todo da saga romanesca toma a forma de uma viagem nesse mundo fictício graças ao motivo narrativo da busca e das peripécias a ela atreladas”<sup>100</sup>.

A presença de diferentes sociedades nos mapas se dá principalmente pelos topônimos e sugere uma relação harmoniosa com o ambiente, ao menos dos povos cujos ideais são valorizados pelo autor. No livro, a crítica à exploração da natureza é ainda mais aparente. A impressão de decadência da Terra-média é vislumbrada no mapa em sua menção ao Reino

---

<sup>98</sup> “On the one hand, he insists upon accuracy, scale and consistency in the mapping of his world. On the other, his own maps for *The Hobbit* remain highly pictorial and ornate and his desire to fully represent an entirely imaginative place visually as well as verbally spills over into other visual forms of representation for key sites and scenes”. BUSHELL, 2020, p. 205.

<sup>99</sup> EKMAN, 2013, p. 65.

<sup>100</sup> “Les cartes de Tolkien sont sous-tendues par une véritable géographie parallèle, non seulement physique, mais aussi humaine, politique et linguistique. L’ensemble de la saga romanesque prend la forme d’un voyage dans ce monde fictif, grâce au motif narratif de la quête et des péripéties qui lui sont rattachées”. JACOB, 1992, p. 371.

Perdido de Arnor. Portanto, há na escrita de Tolkien dois retornos ao passado. O primeiro ocorre em relação ao seu contexto no século XX em direção a um passado pré-industrial. O segundo é um retorno dentro de seu próprio mundo secundário. A Terra-média e seus povos no fim da Terceira Era perderam grande parte do esplendor e da grandeza de seu passado glorioso mantido somente em alguns redutos, Valfenda, Lórien, e enaltecido pelos personagens de espírito mais nobre. Essa nostalgia é relacionada ao catolicismo do autor e ressoa com a queda do ser humano do Paraíso.

#### 2.4. O USO DE MAPAS PELOS PERSONAGENS

As longas descrições da geografia da Terra-média convidam o leitor a se debruçar sobre os mapas. Em capítulos especialmente voltados às viagens realizadas pelos personagens é comum que a descrição geográfica, predominantemente física, mas por vezes humana e acompanhada de comentários históricos, componha os parágrafos introdutórios como nos capítulos “Os cavaleiros de Rohan” e “O abismo de Helm”. Neste último, o primeiro parágrafo apresenta a paisagem do reino de Rohan:

O sol já se dirigia para o oeste quando partiram de Edoras, e sua luz incidia nos olhos de todos, transformando os campos de Rohan numa névoa dourada. Havia um caminho batido a noroeste, ao longo dos pés das Montanhas Brancas; por ali seguiram, subindo e descendo uma região verde, atravessando pequenos riachos velozes por muitos vaus. Na distância, à direita, assomavam as Montanhas Sombrias, que ficavam cada vez mais altas e escuras com o passar das milhas. O sol descia devagar diante deles. Atrás, a noite caía<sup>101</sup>.

Os pequenos riachos não figuram nos mapas da região, talvez por sua pouca importância, e o caminho a noroeste só aparece no mapa em pequena escala de 1980<sup>102</sup>. No caso de estar atento ao mapa, cabe ao leitor preencher os espaços em branco com as informações mais detalhadas proporcionadas pelo texto. Descrições como esta não se restringem ao início de um novo capítulo. Elas são constantes e uma marca significativa da escrita de Tolkien que o aproxima novamente do romantismo em seu enaltecimento da natureza.

Mapas em si são mencionados poucas vezes ao longo da narrativa. Eles se fazem presentes no contexto de planejamento da jornada até Mordor. Em Valfenda “Aragorn e

---

<sup>101</sup> TOLKIEN, 2001, p. 550.

<sup>102</sup> Há espaço para ambiguidade na tradução brasileira de Lenita Esteves e Almiro Pisetta. Essa cordilheira, as “Misty Mountains” do original, foi traduzida por Montanhas Sombrias, muito semelhante às Montanhas da Sombra, “Shadow Mountains”, a leste. Na tradução mais recente da HarperCollins, Ronald Kyrmse optou por Montanhas Nevoentas. TOLKIEN, J. R. R. *A sociedade do Anel*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

Gandalf andavam juntos ou se sentavam, conversando sobre a estrada e os perigos que encontrariam, e ponderando os mapas relatados e desenhados, e os livros de estudo que havia na casa de Elrond”<sup>103</sup>. Mapas são sobretudo objetos que transmitem conhecimento, de maneira semelhante aos livros. A atitude dos personagens em relação a eles varia de acordo com sua caracterização.

Em um momento da jornada ao longo das Montanhas Sombrias, Gandalf se refere a mapas quando corrige a confusão geográfica de Pippin. Ele o provoca: “há muitos mapas na casa de Elrond, mas acho que você nunca se deu ao trabalho de dar uma olhada neles”. Ao que Pippin responde ter visto mapas algumas vezes, mas diz não se lembrar deles afirmando que Frodo tinha uma “cabeça melhor para esse tipo de coisa”<sup>104</sup>. Neste ponto, Gimli declara não precisar de mapas, pois já conhecia as montanhas que demarcavam o percurso. Ele indica que “ali está a região em que nossos pais trabalharam antigamente, e nós gravamos a figura dessas montanhas em muitos trabalhos de metal e pedra, e em muitas canções e histórias. As três montanhas se erguem altaneiras em nossos sonhos: Baraz, Zirak, Shathûr”<sup>105</sup>. Em seguida, o personagem descreve a região de modo a apresentar um mapa verbal, com mais de um topônimo para determinado espaço, o que indica também a complexidade da construção de mundo empreendida por Tolkien que opera a partir de camadas de história e cultura que recobrem e dão sentido à geografia física. O mundo secundário de Tolkien é criado tal como um espaço na concepção de Certeau do termo, isto é, um “lugar praticado”<sup>106</sup>. O caminho que os personagens planejam seguir é fornecido de antemão de modo a tornar familiar para o leitor as paisagens criadas e adiciona informações ao mapa da Terra-média que contém apenas parte do que é descrito.

Pouco adiante nesse mesmo capítulo, Sam Gamgee diz ter acreditado estar próximo à montanha que simbolizava o fim da jornada, fala seguida por: “os mapas não significavam nada para a mente de Sam, e todas as distâncias naquelas terras estranhas pareciam tão vastas que ele não tinha a menor noção do que dizia”<sup>107</sup>. As habilidades referentes à leitura e interpretação de mapas, além de orientação geográfica, dependem, como no mundo real, de habilidade e letramento.

---

<sup>103</sup> TOLKIEN, 2001, p. 288.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>106</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Arte de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2009, p. 184.

<sup>107</sup> TOLKIEN, *op. cit.*, p. 298.

Os mapas de Valfenda são mencionados em outras duas ocasiões. Em *As duas torres* Pippin lamenta sua falta de conhecimento sobre os cavaleiros de Rohan. Ele “gostaria agora de ter aprendido mais em Valfenda, e examinado mais mapas e coisas; mas naqueles dias os planos para a jornada pareciam estar em mãos mais competentes”<sup>108</sup>. Uma vez separado de seus companheiros, ele percebe o quanto dependia dos guias da comitiva. Mais próximo ao fim da jornada, em *O retorno do rei*, Sam pergunta a Frodo se ele sabia o quanto eles ainda teriam que caminhar até que chegassem de fato ao seu objetivo final. Ao que Frodo responde:

– Não, não tenho nenhuma noção clara, Sam – respondeu Frodo. – Em Valfenda, antes de partirmos, mostraram-me um mapa de Mordor que foi feito antes de o Inimigo retornar para cá, mas só me lembro dele vagamente. O que recordo com mais clareza é que havia um lugar no norte onde a cordilheira ocidental e a do norte projetavam contrafortes que quase se encontravam. Isso deve ficar no mínimo a vinte léguas da ponte lá atrás, perto da Torre. Pode ser um bom ponto para atravessarmos. Mas, é claro, se chegarmos lá, estaremos mais longe da Montanha do que estávamos, a umas sessenta milhas dela, eu acho. Suponho que já nos afastamos doze léguas da ponte, rumando para o norte. Mesmo que tudo corra bem, eu não conseguiria chegar à montanha em menos de uma semana<sup>109</sup>.

Sem Sméagol como guia, Frodo se torna a única fonte de conhecimento sobre o caminho que devem seguir. Seu mapa verbal pode incentivar o leitor a conferir os mapas do livro. O mapa em grande escala de Rohan, Gondor e Mordor mostra algumas estradas no interior deste território, porém elas são uma opção arriscada uma vez que os inimigos viajam por elas. No fim, é a distração provocada pelos demais personagens no Portão de Mordor que faz com que Sauron mobilize suas forças para o norte, esvaziando o planalto central e possibilitando, sem saber, com que Frodo e Sam as utilizassem. Sally Bushell destaca que a falta de conhecimento geográfico ou cartográfico, característica da cultura *hobbit*, se torna, em certa medida, uma vantagem para o cumprimento da jornada, “são aqueles *sem* um mapa, senso de direção ou uma perspectiva ampla que completam a missão, onde outros com conhecimento cartográfico muito mais sofisticado falharam”<sup>110</sup>.

Em um momento chave da narrativa de *O senhor dos anéis*, próximo ao fim de *A sociedade do anel* quando a comitiva se separa, Frodo escala o topo de Amon Hen onde foi construída uma cadeira. Do alto desse posto, Frodo possui uma visão privilegiada da Terra-média em sua imensidão.

---

<sup>108</sup> TOLKIEN, 2001, p. 473.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 982.

<sup>110</sup> “It is those *without* a map, a sense of direction or an enlarged perspective who fulfil the quest, where others with far more sophisticated cartographic knowledge have failed”. Grifo da autora. BUSHELL, 2020, p. 228.

Ele estava sobre o Trono da Visão no Amon Hen, a Colina do Olho dos homens de Númenor. Ao Leste, examinou as terras selvagens que não estavam nos mapas, planícies sem nome, e florestas inexploradas. Olhou para o Norte e o Grande Rio jazia como uma fita embaixo dele; as Montanhas Sombrias se erguiam pequenas e rígidas como dentes quebrados”<sup>111</sup>.

A passagem é longa e descreve a movimentação de exércitos e os efeitos da guerra em diversos lugares. O trono funciona como um dispositivo que permite uma visão do alto, superior aos mapas por oferecer, respondendo ao interesse de quem o utiliza, uma paisagem em movimento. Além disso, embora o mapa em pequena escala abra espaço para a especulação dos leitores, aqui há a confirmação de que existem lugares não mapeados, não nomeados e inexplorados na Terra-média.

A primeira vez que mapas são mencionados no livro ocorre no início do segundo capítulo. Frodo é atraído por eles, principalmente pelos espaços vazios e margens. Estes são mapas de Bilbo, provavelmente, que os deixou como herança quando partiu do Condado. Antes da jornada pela Terra-média iniciar de fato, Frodo “olhava mapas e se perguntava sobre o que estaria além das suas bordas: a maior parte dos mapas feitos no Condado mostrava espaços em branco além de seus limites”<sup>112</sup>.

Tom Conley e Ricardo Padrón enfatizam em suas análises que a presença de mapas em obras literárias é um convite à exploração<sup>113</sup>. Os leitores se deparam com mundos a serem explorados tanto na narrativa textual quanto imagética e esse seria um dos principais apelos que os mapas oferecem nesse contexto. De acordo com Padrón, eles “criam aberturas para nossas imaginações viajarem para além das geografias que o mapa fornece, além do familiar mundo dos contos de fadas e cantigas de roda, para os espaços não mapeados da nossa própria imaginação”<sup>114</sup>. Esse convite à aventura não está restrito aos mapas de lugares fantásticos, na verdade, a literatura se aproveita de uma narrativa e convenção já existentes em outros mapas, mapas do mundo “real”, para produzir seus próprios efeitos.

Os espaços em branco em um mapa desempenharam diversas funções ao longo do tempo. Como argumentado por Carla Lois, eles nem sempre significam que determinada região era desconhecida, mas que uma nova epistemologia considerava o conhecimento que se tinha

---

<sup>111</sup> TOLKIEN, 2001, p. 418 - 419.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>113</sup> CONLEY, Tom. *The Self-Made Map: cartographic writing in early modern France*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 5; PADRÓN, 2007, p. 272.

<sup>114</sup> “They create openings for our imaginations to travel beyond the geographies that the map provides, beyond the familiar world of fairy tales and nursery rhymes, into the uncharted spaces of our own imaginations”. PADRON, p. 279.

insuficiente, incompleto, incorreto<sup>115</sup>. No mapa, eram vazios, ou esvaziamentos, que expedições de exploração iriam “preencher”. O espaço em branco poderia ter um poder de magnetismo semelhante aos desenhos e gravuras de animais “exóticos” em mapas. Ademais, “os espaços em branco eram lidos como uma potencial aventura e geravam encantamento”<sup>116</sup>. Na literatura, Joseph Conrad é um exemplo frequentemente retomado. Em *No coração das trevas* (1899) o protagonista relata:

Quando era bem pequeno, tinha paixão por mapas. Ficava horas olhando a América do Sul, ou a África, ou a Austrália, e me perdia nas glórias da exploração. Naquela época havia na Terra muitos espaços em branco, e, quando via algum que parecia especialmente convidativo no mapa (mas todos assim parecem), eu colocava o dedo ali e dizia, “Quando crescer irei lá”<sup>117</sup>.

Os brancos dos mapas consultados por Frodo são o inexplorado pelos cartógrafos do Condado. A cultura *hobbit* é sedentária e pouco afeita a “aventuras”, como reiterado tanto em *O Hobbit* quanto em *O senhor dos anéis*. Há pouco interesse ou necessidade de saber o que existe no mundo para além do Condado. A inquietação de Frodo frente ao desconhecido estrangeiro, sobre o qual sabe apenas o que ouviu em histórias, expressa sua inadequação, e igualmente a de Bilbo, à sociedade da qual faz parte.

Nenhum mapa é diretamente utilizado na jornada. Ao contrário de *O Hobbit* que apresenta um mapa do tesouro lido e relido várias vezes ao longo do livro, cujas runas inscritas, que aparecem somente à luz de uma lua especial, consistem em uma chave para decifrar o mapa. Nesse livro, o fato de Bilbo tê-lo memorizado lhe dá vantagens. Em *O senhor dos anéis* os personagens concebem os mapas principalmente como fonte de conhecimento geográfico. Dentro disso as atitudes variam de acordo com diferentes caracterizações. Sam e Pippin demonstram dificuldade em compreendê-los. Frodo possui um letramento maior nesse assunto, o que contribui para diferenciá-lo dos demais *hobbits*. Aragorn e Gandalf são os personagens que, para além do conhecimento adquirido por meio de suas viagens pela Terra-média, planejam a jornada a partir de mapas. Por fim, Gimli representa uma forma de descrédito em relação a eles, não porque são falsos ou desatualizados, mas porque seriam desnecessários para aqueles que possuem um conhecimento geográfico proveniente de outras fontes, neste caso específico, baseado na cultura que envolve as montanhas em questão. Frodo é o único personagem a experimentar nos mapas um chamado à aventura.

---

<sup>115</sup> Ver capítulos 1 e 4 de LOIS, Carla. *Terrae incognitae: modos de pensar y mapear geografias desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.

<sup>116</sup> “Los espacios blancos eran leídos como una potencial aventura y generaban encantamiento”. *Ibidem*, p. 114.

<sup>117</sup> CONRAD, Joseph. *No coração das trevas*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 34.

## 2.5. TOLKIEN E O IDEAL DA CARTOGRAFIA

Como desenvolvido ao longo do presente capítulo, a criação de mundo de Tolkien, ou sua subcriação, para usar seus próprios termos, envolvia um cuidado meticuloso do autor em relação à consistência interna de sua narrativa. Essa preocupação é estendida aos mapas e aproxima sua feitura a concepções caras à cartografia de seu presente. Tolkien recorrentemente enfatiza a necessidade de que os mapas sejam feitos “adequadamente”. Seu entendimento do que significa fazer um mapa de modo “adequado” pode ser observado em uma carta de 14 de abril de 1955 para o editor Rayner Unwin:

O mapa é um inferno! Não fui tão cuidadoso quanto devia ao observar cuidadosamente as distâncias. Acho que um mapa em grande escala simplesmente revela todas as fissuras na armadura — além de ser obrigado a diferenciar um pouco da versão impressa em pequena escala, que era semipictórica. Posso ter de abandoná-lo por esse tropeço!<sup>118</sup>.

Aqui, Tolkien, pressionado para terminar os mapas e apêndices no prazo planejado para sua inclusão no livro final da saga, *O retorno do rei*, teme que a elaboração de um mapa em grande escala revele as inconsistências em relação às distâncias e a discrepância entre este e o mapa em pequena escala publicado um ano antes em *A sociedade do anel*.

O cuidado com as escalas é constantemente enfatizado ao longo das cartas que concernem os pormenores da publicação dos livros, uma vez que Tolkien conseguiu convencer os editores de que os mapas eram essenciais. A ênfase nas consistências em relação às distâncias expressas nos mapas e na narrativa textual é tema recorrente das revisões dos livros. Dez anos após a publicação completa do livro em uma carta de 28 de julho de 1965 para Houghton Mifflin Co., editora norte-americana responsável por publicar *O senhor dos anéis* nos Estados Unidos, Tolkien detalha as correções necessárias:

O mapa pequeno “Uma Parte do Condado” na maior parte está errado e muito necessita de correção (e alguns acréscimos), e fez com que algumas perguntas fossem feitas. O principal erro é que a balsa em Buqueburgo, e assim a Sede do Brandevin e Cricôncavo, mudou para cerca de 3 milhas ao norte (cerca de 4 mm.). Isso não pode ser alterado desta vez, mas é uma infelicidade que a Sede do Brandevin, claramente na margem do rio, esteja colocada de maneira que a estrada principal passa na frente dele ao invés de atrás. Também não há sinal da mata descrita no topo da p. 99<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 351.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 595.

Ainda que Tolkien tenha se esforçado para manter os mapas e a narrativa o mais coerentes possível, ele admite que “às vezes eu gostaria de ter tornado algum tipo de entendimento entre as imaginações ou teorias dos geólogos e meu mapa um pouco mais possível. Mas isso apenas teria criado mais problemas com a história humana”<sup>120</sup>. Assim, Tolkien admite neste trecho que a geografia física de seu mundo ficcional, ainda que essencial, está em função da história humana. Além disso, o autor tem consciência de que não foi possível alcançar uma verossimilhança plena em certos aspectos de sua obra, embora a preocupação com medidas, exatidão e coerência tenha sido expressa por ele em diferentes ocasiões, como nas cartas acima. A produção de mapas, porém, nem sempre esteve ligada a estes princípios ou a uma noção de “representação à escala do real”. Segundo Matthew Edney, este tipo de preconceção em relação à elaboração de mapas tomou uma forma mais delineada com a emergência e consolidação da cartografia como um modo universal de mapear no século XIX.

Cartografia é um neologismo primeiramente observado no fim do século XVIII na França. A palavra é um híbrido etimológico que combina elementos clássicos e modernos. “Grafia” deriva do grego clássico *γραφία* que significa escrever ou descrever, enquanto “carta” é proveniente do latim tardio ou do francês moderno. Embora a palavra cartografia e suas variações possam ser observadas nas últimas décadas do século XVIII, o termo se estabeleceu mais firmemente a partir da década de 1820, principalmente na Inglaterra onde passou a ser mais difundido e utilizado<sup>121</sup>.

Sobre a história da cartografia, Edney escreve:

A “história da cartografia” floresceu como um campo de estudo depois de 1860, quando o ideal da cartografia já tinha uma forte presença na cultura popular e acadêmica. Desde o começo, a história da cartografia foi contada como a história do triunfo da racionalidade ocidental sobre a irracionalidade não ocidental, das conquistas tecnológicas e científicas especificadamente do Ocidente<sup>122</sup>.

Atreladas a este viés estão noções matemáticas como perspectiva, escala, projeções e técnicas, fundamentais para muitos modos de mapear. O problema que Edney levanta não é a utilização desses recursos, tampouco ele desconsidera suas funções práticas e efetivas, porém denuncia o fato de que princípios aplicados a alguns mapas específicos foram, ao longo do

---

<sup>120</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 375.

<sup>121</sup> EDNEY, 2019, p. 144.

<sup>122</sup> “The ‘history of cartography’ flourished as a field of study after 1860, by which time the ideal of cartography already had a strong hold in popular and academic culture. From the start, the history of cartography was told as a story of the triumph of Western rationality over non-Western irrationality, of the technological and scientific achievements specifically of the West”. *Ibidem*, p. 101.

tempo, considerados a característica definidora de todos os mapas. A pretensão de universalidade que a cartografia detém é o cerne dos problemas abordados.

De acordo com Edney, o ideal da cartografia, entendido como “uma concepção idealizada de mapeamento que obscurece as inúmeras maneiras pelas quais as pessoas realmente produzem, circulam e consomem mapas, seja no passado ou no presente”<sup>123</sup>, foi sustentado por “uma aceitação geral de que a cartografia havia alcançado um equilíbrio viável entre a geometria analítica do arquivo espacial [isto é, do mundo físico] e a estrutura visual do mapa”<sup>124</sup>. Na realidade, este equilíbrio entre geometria analítica e estrutura visual não foi concretizado. Existem alterações geométricas inevitáveis na produção de mapas ainda que controláveis por meio de sua explicitação. Além disso, é impossível, por exemplo, criar um mapa-múndi a partir de uma única projeção, o que resulta em mais uma inconsistência: a escala. A escala é um elemento esperado em mapas e sua presença não costuma ser questionada, mesmo quando certamente o mapa em questão combinou diferentes proporções em sua produção e apresentar uma única proporcionalidade para todo o mapa não se sustenta matematicamente<sup>125</sup>. Ademais, ainda que haja atualmente um grau de unidade na tecnologia utilizada para mapear, esse fator não superou as condições sociais que diferenciam a produção, circulação e consumo de mapas. Mapas permanecem “dispositivos pelos quais os humanos criaram um significado para o mundo; eles não refletem nem apresentam algum significado que já existe independente da humanidade”<sup>126</sup>.

Matthew Edney identifica dez preconcepções diferentes que sustentam e são sustentadas pelo ideal da cartografia. As abordagens de Tolkien sobre mapas, preservadas as devidas proporções por se tratarem de mapas literários de mundos fantásticos, podem ser observadas em cinco delas: 1. Ontologia, isto é, a ideia de que o mapa é uma redução do mundo; 2. Pictorialidade, o mapa é uma apresentação gráfica mimética do mundo; 3. Observação, todos os mapas são fundamentados em observação e medição; 4. Disciplina, todos os mapas e práticas de mapeamento são disciplinados pelo contraste com o mundo e corrigidos conforme necessário; 5. Singularidade e universalidade: a cartografia é um esforço singular perseguido por todos os fabricantes de mapas com um mundo como referência, uma tecnologia de

---

<sup>123</sup> “an idealized conception of mapping that obscures the myriad ways in which people actually go about producing, circulating, and consuming maps, whether in the past or the present”. EDNEY, 2019, p. 236.

<sup>124</sup> “The ideal was sustained by a general acceptance that cartography had achieved a workable balance between the coordinate geometry of the spatial archive and the visual structure of the map”. *Ibidem*, p. 16.

<sup>125</sup> Edney demonstra a impossibilidade de alcançar o referido equilíbrio em uma análise detalhada de projeções, escalas e técnicas de mapeamento. Conferir capítulo 5 de EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

<sup>126</sup> “...maps are devices by which humans have created meaning for the world; they neither reflect nor present some meaning that already exists independent of humanity”. *Ibidem*, p. 21.

observação, um objetivo aperfeiçoável<sup>127</sup>. Algumas dessas concepções podem, de fato, ser aplicadas em casos particulares. Porém, quando tomadas em conjunto, criam contradições que mascaram os discursos sob a fachada de uma técnica, desconsiderando sua própria parcialidade.

A experiência de mapeamento de Tolkien demonstra que ele chegou à conclusão de que não é possível fazer um mapa absolutamente preciso, ainda que se detenha as regras de criação do mundo. Tolkien admite que “os mapas de meu filho são belamente nítidos, tanto quanto a redução na reprodução permite; mas, ai, eles não contêm tudo!”<sup>128</sup>. Porém, sua postura em relação aos mapas permaneceu ancorada em uma visão idealizada da cartografia. Para além de Tolkien, a autoridade exercida pelos mapas de *O senhor dos anéis* pode ser constatada pelo engajamento de alguns leitores em relação a eles.

Em um artigo sobre os mapas realizados por fãs da obra, Stentor Danielson argumenta que “mapas da Terra-média ilustram nossa tendência em tratar mapas como representações objetivas de fatos geográficos, ao invés de textos construídos por autores específicos com propósitos específicos”<sup>129</sup>. Essa afirmação é apoiada pela análise que Danielson realiza dos mapas produzidos por fãs das obras de Tolkien. Em comparação com as reelaborações operadas por fãs em textos, chamadas *fanfictions*, os mapas realizados por fãs raramente desafiam aquilo que é considerado canônico. Isto é, eles não costumam diferir dos mapas publicados oficialmente e replicam seus estilos. Nesse sentido pode-se concluir que os mapas de Tolkien se aproveitam do ideal da cartografia para conferir peso e veracidade à narrativa ao mesmo tempo em que reforçam esse ideal no imaginário de seus leitores.

\*

Conforme analisado ao longo do capítulo, Tolkien demonstrava um grande apreço pelos mapas em sua escrita. Eles se fazem presentes desde seu primeiro livro publicado, *O Hobbit*, e cumprem papéis diversificados. Nessa obra, o primeiro mapa apresentado está relacionado à caça ao tesouro, que constitui o fio condutor da narrativa, e é, ao mesmo tempo, um quebra-cabeças compartilhado pelos leitores e personagens. O segundo mapa é vinculado à criação de mundo e uma forma de contextualização da aventura de Bilbo e dos anões em uma geografia mais ampla que aquela apresentada no mapa de Thrór.

Os mapas de *O senhor dos anéis* expandem o cenário de *O Hobbit*, assim como o livro engrandece as dimensões da história iniciada na publicação anterior, e intensificam o aspecto

---

<sup>127</sup> EDNEY, 2019, p. 52-55.

<sup>128</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 296.

<sup>129</sup> “...maps of Middle-earth illustrate our tendency to treat maps as objective representations of geographical fact, rather than texts constructed by particular authors for particular purposes”. DANIELSON, 2018, p. 1-2.

de criação de espaço desses artefatos. Eles conjugam uma série de elementos que podem ser recorrentemente identificados em outros mapas literários. Dentre eles a predominância de signos pictóricos para sinalizar montanhas e florestas, a pouca importância concedida às estradas, frequentemente ausentes, a presença de uma rosa dos ventos para indicar a orientação do mapa, a escala, a coexistência de signos de mapeamento anteriores ao presente do autor. Os comentários realizados por Tolkien acerca de sua produção revelam um entendimento que predominava nos séculos XIX e XX em relação ao fazer cartográfico, notadamente a noção de que o mapa era uma representação à escala do globo terrestre, entre demais concepções que sustentavam e sustentam o ideal da cartografia. Ao mesmo tempo, a estética privilegiada em sua execução mistura formas mais antigas de mapeamento. Essas questões são aprofundadas nos capítulos seguintes.

### CAPÍTULO III - O RETORNO AOS MAPAS MEDIEVAIS E RENASCENTISTAS

Em uma carta de 8 de janeiro de 1951 endereçada à ilustradora Pauline Baynes, C.S. Lewis escreve: “minha ideia era de que o mapa deveria ser mais como um mapa medieval que como um Ordnance Survey – montanhas e castelos desenhados – talvez ventos soprando nos cantos e alguns navios de aparência heráldica, baleias e golfinhos no mar”<sup>1</sup>. Baynes fora contratada na ocasião para realizar o mapa de *Príncipe Caspian*, o segundo livro da série *As crônicas de Nárnia* que havia sido iniciada com a publicação, no ano precedente, de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Dois elementos desse trecho da carta são importantes para os temas desenvolvidos no presente capítulo: o distanciamento em relação aos mapas produzidos pela Ordnance Survey e o desejo do autor de que o mapa de Baynes para seu livro fosse mais próximo àqueles “medievais”. Em outras palavras, uma aparente recusa da cartografia contemporânea ao século XX e a busca por signos de mapeamento mais antigos.

A Ordnance Survey mencionada por Lewis é uma agência de mapeamento nacional da Grã-Bretanha fundada oficialmente em 1791. Trata-se de um empreendimento de mapeamento oficial de origem militar associado às revoltas escocesas do século XVIII e às Guerras Napoleônicas. Esse levantamento territorial passou a ter um caráter coerente em nível de Estado a partir de 1824, quando se iniciou o mapeamento da Irlanda pelos ingleses por meio da técnica de triangulação<sup>2</sup>. A empresa continua em atividade atualmente e fornece mapas em formato físico e digital. Mapas produzidos pela Ordnance Survey se tornaram sinônimo do mapeamento científico, estatal e militar informado por ideais iluministas<sup>3</sup>. Sally Bushell argumenta que a crescente cientificidade dos mapas produzidos nos séculos XVIII e XIX teve consequências significativas para o mapeamento literário. Mapas presentes na literatura ficcional, até então, haviam acompanhado as técnicas de mapeamento formais, como é o caso de obras como a *Utopia* de Thomas More, na qual os mapas inseridos emulam mapas produzidos em outros contextos, mas ainda contemporâneos ao livro. Da metade do século XIX em diante, Bushell observa uma crescente diferenciação entre o mapeamento literário, que passou a se colocar

---

<sup>1</sup> “...my idea was that the map should be more like a medieval map than an Ordnance Survey – mountains and castles drawn – perhaps winds blowing at the corners – and a few heraldic-looking ships, whales and dolphins in the sea”. HOOPER, Walter (ed.). *The collected letters of C.S. Lewis, volume III: Narnia*, Cambridge, and Joy 1950-1963. Nova York: HarperCollins, 2007, p. 87. Na nota dos editores para esta carta é mencionada a existência de um mapa manuscrito de Lewis atualmente parte da coleção da Bodleian Library (MS. Eng. lett. c. 220/1, fol. 160).

<sup>2</sup> EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019, p. 108.

<sup>3</sup> BUSHHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 75.

como amador ou realizado em um passado remoto, e a cartografia oficial<sup>4</sup>. Uma exceção notável são os livros de Júlio Verne, que celebram os avanços tecnológicos do século, dentre eles os empreendimentos cartográficos. A carta de Lewis explicita a inspiração medieval e renascentista, não apenas na escrita de livros de fantasia, como também em seus mapas, ao mesmo tempo em que os distancia da cartografia representada pela Ordnance Survey.

As semelhanças entre mapas ficcionais, especialmente aqueles voltados ao público infantil no século XX, e mapas medievais foram discutidas por Sally Bushell<sup>5</sup>. Para ela, os pontos em comum entre os *mappaemundi* medievais e mapas literários contemporâneos são:

...uma falta de interesse na precisão; uma forma fortemente pictórica; a importância do tempo assim como do espaço; significados relacionais e redes de significado; uma relação expositiva com um texto; a necessidade de incorporar texto e narrativa na imagem; poder decorativo, visual e cultural<sup>6</sup>.

A autora complementa que desde o fim do século XIX, especialmente a partir de mapas como aquele publicado em *A ilha do tesouro* (1883) de Robert Louis Stevenson, como abordado no primeiro capítulo, “mapas literários têm uma tendência muito maior de serem anacrônicos, recorrerem a formas iniciais de mapeamento personalizado e artístico e evitar o uso de técnicas científicas precisas”<sup>7</sup>. Se a literatura romântica do século XIX rejeitava o mapa como um símbolo da modernidade, do capitalismo, do desencantamento do mundo, a literatura com aspectos românticos do século XX tende a recuperar diferentes práticas de mapeamento.

A partir dessa discussão, o presente capítulo aborda os aspectos medievais e renascentistas, uma vez que existem continuidades importantes entre eles, de mapas literários do século XX a partir de duas frentes, cada uma delas argumentada com base em um estudo de caso. A primeira discute os mapas regionais medievais e renascentistas e seus signos na análise do mapa de Pauline Baynes (1922–2008) para *Mestre Giles d’Aldeia*, de J.R.R. Tolkien, comparado aos mapas dos *isolarii* dos séculos XV ao XVII. A segunda frente discorre acerca dos *mappaemundi* medievais e os cinco mapas manuscritos de Tolkien que acompanham o texto *Ambarkanta*, ou *A Forma do Mundo*, uma cosmogonia de seu universo literário. Analisados de

---

<sup>4</sup> BUSHELL, 2020, p. 77.

<sup>5</sup> Semelhança também notada por Peter Doherty, porém fracamente argumentada. DOHERTY, Peter. Mappaemundi, Maps and the Romantic Aesthetic in Children’s Books. *Children’s Literature in Education*, [S.L.], v. 48, n. 1, p. 89-102, 3 jan. 2017.

<sup>6</sup> “...a lack of interest in accuracy; a strongly pictorial mode; the importance of time as well as space; relational meanings and networks of meaning; an expository relationship to a text; the need to incorporate text and narrative with image; decorative, visual and cultural power”. BUSHELL, *op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> “...literary maps have a far greater tendency to be anachronistic, to draw upon early forms of personalized and artistic mapping and to eschew the use of accurate scientific techniques”. *Ibidem*, p. 91.

maneira mais detalhada, compreende-se que as semelhanças entre essas formas de mapeamento não se restringem a um nível superficial. Elas apresentam, além disso, equivalências conceituais.

### 3.1. *MESTRE GILES D'ALDEIA*, MAPAS MEDIEVAIS E RENASCENTISTAS

*Mestre Giles d'Aldeia*<sup>8</sup> é uma história curta escrita por J.R.R. Tolkien pela primeira vez em 1937 e publicada em 1949 pela editora Allen & Unwin com ilustrações de Pauline Baynes. As ilustrações se referem a momentos-chave da história e seus personagens. Após o sucesso comercial de *O Hobbit*, publicado em 1937, os editores da Allen & Unwin tinham interesse em publicar uma continuação da história que Tolkien se prontificou a escrever, mas que tomou proporções maiores ao longo dos anos e, por fim, se realizou na forma de *O senhor dos anéis* quase vinte anos depois. Nesse ínterim, Tolkien apresentou aos editores a história de mestre Giles, criada inicialmente, como *Roverandom* (1998), para o entretenimento de seus filhos<sup>9</sup>.

O prefácio do livro apresenta *Mestre Giles d'Aldeia* como a tradução de um relato antigo, compilado a partir de baladas populares, que narra acontecimentos de um passado ainda mais distante a respeito do histórico, ou lendário, Reino Pequeno<sup>10</sup>. Este início é interpretado como uma alusão à *Historia Regum Britanniae* [História dos Reis da Bretanha] (c. 1135 - 1139) de Godofredo de Monmouth<sup>11</sup>. Nessa obra do século XII, Monmouth escreve que o arqui-diácono de Oxford, Walter, o havia apresentado um livro muito antigo escrito em língua britânica que narrava os feitos do primeiro rei dos bretões, Bruto, até Cadwaladr, e o instara a traduzi-lo para o latim<sup>12</sup>. De acordo com o argumento do clérigo, a obra cumpriria a função de narrar acontecimentos que haviam sido ignorados pela cultura escrita, embora célebres na tradição oral<sup>13</sup>. Monmouth se apresenta, portanto, principalmente como um tradutor desse livro

---

<sup>8</sup> *Farmer Giles of Ham*, no original, foi traduzido para o português em duas ocasiões. A edição mais recente, publicada em 2021 em capa dura pelo selo infantil da editora HarperCollins, HarperKids, foi traduzida por Rosana Rios. Esta é a versão usada como base principal para a análise. Waldéa Barcellos foi responsável pela primeira tradução em português do livro de 2003, a cargo da editora Martins Fontes, optando pelo título *Mestre Gil de Ham*. Esta versão também é abordada no presente texto. Na tradução de Gabriel Oliva Brum do livro *As Cartas de J. R. R. Tolkien* a história aparece sob o título *Lavrador Giles de Ham*. Trata-se da mesma obra. TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Giles d'Aldeia*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021; TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003; CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J. R. R. Tolkien*. Curitiba: Arte & Letra, 2010.

<sup>9</sup> Para um relato detalhado da história da escrita e publicação de *Mestre Giles d'Aldeia*, suas diferentes versões e manuscritos, ver a introdução de Christina Scull e Wayne G. Hammond publicada em TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>10</sup> Tolkien utilizou esse mesmo recurso narrativo em *O senhor dos anéis*, como discutido no capítulo anterior.

<sup>11</sup> TOLKIEN, 2003, p. 112.

<sup>12</sup> MONMOUTH, Geoffrey of. *The History of the Kings of Britain*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, p. 4.

<sup>13</sup> MONMOUTH, *loc. cit.*

desconhecido, muito provavelmente uma invenção própria, ao qual ele adiciona informações provenientes de autoridades eclesiásticas como Gildas (c. 494 ou 516 – c. 570) e Beda (c. 672/3 – 735). Sua narrativa mescla indistintamente eventos atualmente considerados históricos e aqueles lendários, sendo a primeira versão conhecida da história do Rei Lear e uma das fontes mais célebres para as lendas arturianas. Grande parte dos manuscritos da *Historia* incluem igualmente as profecias de Merlim<sup>14</sup>. O movimento de Monmouth de traduzir o suposto livro escrito em uma língua vulgar para o prestigioso latim da Igreja é invertido na obra de Tolkien. O fictício original de *Mestre Giles* fora pretensamente escrito em um latim insular, menos respeitado que o latim “clássico”, sob o título *Ægidii Ahenobarbi Julii Agricole de Hammo Domini de Domito Aule Draconarie Comitum Regni Minimi Regis et Basilei mira facinora et mirabilis exortus*, traduzido em seguida para a “língua do povo”, inglês no original, *A Ascensão e as Maravilhosas Aventuras do Fazendeiro Mestre Giles, Senhor de Domes, Conde da Casa-da-Serpe e Rei do Reino Pequeno*<sup>15</sup>.

Em um estilo que imita prólogos acadêmicos, o narrador justifica o trabalho de tradução do texto por seu valor histórico, ao dar a conhecer “como era a vida em uma época obscura da história da Grã-Bretanha”, e linguístico, ao fornecer esclarecimentos “sobre a origem de nomes complicados de algumas localidades”, e admite, em um tom condescendente, que os leitores podem até mesmo se entreter com a “personalidade e as aventuras de seu herói”<sup>16</sup>. A localização temporal e geográfica dos eventos é imprecisa, “talvez após os dias do Rei Coel, mas antes de Artur ou dos Sete Reinos Anglo-Saxões, devemos situar os acontecimentos aqui narrados; e seu cenário é o vale do rio Tâmis, continuando a noroeste até atingir as muralhas do País de Gales”<sup>17</sup>. A obra é inserida em um passado indefinido entre história e lenda, entre os séculos III e VI, e em uma geografia reconhecível para leitores britânicos, porém nebulosa devido aos acontecimentos excepcionais que nela se desenrolam.

No conto, mestre Giles é um fazendeiro comum que, quase por acaso, afugenta um gigante prestes a destruir o vilarejo de Aldeia. Como consequência desse incidente, um dragão, Crisofílax, se interessa pela região e coloca em perigo seus habitantes. Para manter sua reputação recém adquirida, mestre Giles é instado a derrotar o dragão. O tom da narrativa é leve e cômico. O dragão remete a outras histórias que envolvem essa criatura, como a de São Jorge, santo padroeiro da Inglaterra, o poema épico *Beowulf*, escrito em anglo-saxão possivelmente

---

<sup>14</sup> MONMOUTH, 2007, p. viii.

<sup>15</sup> *The Rise and Wonderful Adventures of Farmer Giles, Lord of Tame Count of Worminghall and King of the Little Kingdom*.

<sup>16</sup> TOLKIEN, 2021, p. 16.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 17.

no século VIII, que Tolkien havia traduzido entre 1920 e 1930 para uso acadêmico, além de contos infantis da virada do século, como *The Reluctant Dragon* [*O dragão relutante*] (1898) de Kenneth Grahame e *The Book of Dragons* [*O livro dos dragões*] (1901) de Edith Nesbit. O humor da história decorre de acontecimentos cômicos, alguns anacronismos, em relação à existência de armas de fogo e armaduras, por exemplo, e, principalmente, dos jogos de palavras com os nomes de personagens e locais.

Os nomes são particularmente importantes em toda a escrita de Tolkien, para além de sua vida profissional como professor de Anglo-Saxão. As referências linguísticas presentes no texto requerem um leitor familiarizado com esse tipo de jogo de palavras, como os alunos, amigos e colegas de profissão do autor, e é possivelmente um dos motivos pelo qual Tolkien afirmou em uma carta de 5 de julho de 1947 para os editores: “os senhores notarão que, quem quer que o compre, esta história *não* foi escrita *para* crianças, apesar de que isso, como no caso de outros livros, não necessariamente evitará que elas se divirtam com ela”<sup>18</sup>. De todo modo, o livro foi vendido pela editora enquanto literatura infantil. Em *Mestre Giles d’Aldeia*, os nomes revelam o humor filológico do autor, o que levou Łukasz Neubauer a dividi-los em quatro categorias que se interpolam: reenquadramento pseudoclássico, replicação da realidade, inversão semântica e falsa etimologia<sup>19</sup>.

O nome latino do protagonista, Ægidius Ahenobarbus Julius Agricola de Hammo e do rei Augustus Bonifacius Ambrosius Aurelianus Antoninus Pius et Magnificus estão na primeira categoria, reenquadramento pseudoclássico, e reforçam a relação do conto com uma Grã-Bretanha após o domínio romano, na qual o latim ainda era uma língua utilizada, especialmente no contexto da corte. O exagero pseudo-histórico de Tolkien evidencia o tom satírico da estória. O nome de Giles pode ser igualmente analisado pelo viés da “replicação da realidade”, uma vez que refere-se diretamente a características físicas do personagem. Ahenobarbus designa sua barba vermelha e Agricola situa Giles como um fazendeiro, ao mesmo tempo que, precedido por Julius, remete ao general romano Cneu Júlio Agrícola (40 – 90 d.C.), responsável pela conquista romana da Britânia no século I d.C.<sup>20</sup>. A inversão semântica ocorre em casos como o nome do rei, cuja caracterização está na direção oposta do “Majestoso Benfeitor Piedoso e Nobre” do latim, o humor é resultado do descompasso entre seu nome e sua personalidade. Os topônimos Worminghall e Thame estão na categoria “falsa etimologia”, em que a explicação

---

<sup>18</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 201-202. Grifos do original.

<sup>19</sup> NEUBAUER, Łukasz. Plain Ignorance in the Vulgar Form: Tolkien’s onomastic humour in Farmer Giles of Ham. In: HONEGGER, Thomas; MANN, Maureen F. (ed.). *Laughter in Middle-earth: humour in and around the works of J.R.R. Tolkien*. Zurique: Walking Tree Publishers, 2016, p. 92.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 94.

ficcional do nome se apoia tanto em eventos que ali ocorreram na narrativa, quanto em semelhanças superficiais entre diferentes palavras. A vila de Worminghall, cerca de dezesseis quilômetros a leste de Oxford, Aula Draconaria em latim e Casa-da-Serpe em português, é ressignificada como o local onde Giles e o dragão se encontraram pela primeira vez e no qual foi construída uma mansão. No mesmo sentido desses topônimos, a Dragon School foi a escola onde os três filhos de Tolkien e Edith, John, Michael, e Christopher, estudaram o que reforça o caráter lúdico e familiar da história<sup>21</sup>. A vinte e um quilômetros a leste de Oxford, Thame, a vila natal do protagonista, antiga Ham ou Aldeia, fora assim denominada porque Giles foi capaz de domar [*tame*] o dragão. A adição do *h* mudo, denunciada por Tolkien como uma “bobagem”, é uma influência francesa<sup>22</sup>.

Como mencionado anteriormente, Pauline Baynes foi responsável pelas ilustrações que, para além de contribuírem para o apelo comercial do livro, aumentavam o número de páginas do mesmo, de modo a justificar sua publicação isolada. Os editores queriam, em um primeiro momento, que Tolkien escrevesse mais histórias sobre o Reino Pequeno para que o livro tivesse um tamanho adequado. Inicialmente, Milein Cosman fora indicada por Priscilla, filha caçula de Tolkien, para fazer as ilustrações, mas, após uma primeira amostra de trabalho, ele as considerou “completamente desarmoniosas com o estilo ou modo do texto”<sup>23</sup>. Assim, Cosman foi dispensada e Baynes contratada para a função. Em março de 1949, Tolkien escreveu aos editores, impressionado:

Escrevo simplesmente para dizer que estou satisfeito com elas [as ilustrações] além até mesmo das expectativas criadas pelos primeiros exemplares. Elas são mais do que ilustrações, elas são um tema colateral. Mostrei-as aos meus amigos, cujo comentário educado foi de que elas reduziram meu texto a uma explicação sobre os desenhos<sup>24</sup>.

O entusiasmo de Tolkien pode ser comprovado também pelo fato de que ele alterou um detalhe da história, uma menção às botas de um gigante, para se adequar ao desenho de Baynes, que o representava descalço. Humphrey Carpenter afirma que foi o êxito do trabalho de Baynes em *Mestre Giles* que levou C.S. Lewis a escolhê-la como ilustradora para *As crônicas de Nárnia*. O biógrafo de Tolkien acrescenta que *Mestre Giles* não atraiu muita atenção de início.

---

<sup>21</sup> A Dragon School passou a aceitar meninas somente a partir de 1994 de modo que Priscilla, a caçula dos Tolkien, não a frequentou.

<sup>22</sup> TOLKIEN, 2021, p. 121.

<sup>23</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 221. Milein Cosman (1921-2017) foi uma ilustradora nascida em Gotha, Alemanha. Com a ascensão do nazismo no país ela se mudou, passando a residir na Inglaterra a partir de 1939. Cosman ficou conhecida por seus desenhos de dançarinos e músicos em movimento, dentre eles Mikhail Baryshnikov e Igor Stravinsky, e do poeta T.S. Eliot.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 224.

Somente após o sucesso de *O senhor dos anéis* a história interessou a um público mais amplo, assim como as demais publicações do autor<sup>25</sup>.

O mapa de *O Reino Pequeno*, de Pauline Baynes, que examino neste capítulo, só foi produzido trinta anos depois. Baynes o fez, juntamente com novas ilustrações de página inteira, para o livro *Poems and Stories* [Poemas e Estórias], publicado pela Allen & Unwin em 1980. A edição ilustrada e em capa dura é uma compilação de algumas histórias curtas e poemas escritos por Tolkien: *As aventuras de Tom Bombadil*, *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* [A volta para casa de Beorhtnoth, filho de Beorhthelm], *Sobre História de Fadas*, *Folha por Niggle*, *Mestre Giles d'Aldeia* e *Ferreiro do Bosque Maior*. Como Tolkien falecera em 1973, este mapa não passou pela aprovação autoral que as ilustrações originais de Baynes tiveram<sup>26</sup>. Apesar disso, a satisfação de Tolkien com o trabalho dela, inclusive com os mapas-posteres de *O senhor dos anéis* e *O Hobbit*<sup>27</sup>, permite sugerir que, uma vez que Baynes manteve o estilo elogiado por ele, o mapa não desafia o que se esperava da publicação. A criação desse mapa em específico fortalece mais uma vez o argumento de que mapas se tornaram progressivamente naturalizados em parte da literatura do século XX, principalmente em livros do gênero fantasia<sup>28</sup>.

### 3.1.1. Os mapas de *Mestre Giles d'Aldeia*

O mapa de Pauline Baynes foi realizado em conformidade com o verniz “medieval” da história, conforme detalho em seguida ao compará-lo com mapas produzidos entre os séculos XV e XVII. Na interpretação de Christina Scull e Wayne G. Hammond: “Sua ambientação ‘medieval’ é meramente um pano de fundo adequado para um conto de dragões e cavaleiros, ao qual Tolkien contrapõe anacronismos para efeito humorístico, sendo talvez o de modernidade mais gritante o ‘pacto de não-agressão’ entre Gil e o dragão”<sup>29</sup>. Pactos de não-agressão, que possuem como um de seus objetivos neutralizar ameaças militares, tornaram-se uma ferramenta diplomática utilizada mais amplamente entre as décadas de 1920 a 1940, período que coincide com a escrita e publicação da obra. Essa referência seria, portanto, reconhecida por parte dos leitores.

---

<sup>25</sup> CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018, p. 195.

<sup>26</sup> Embora certamente tenha passado pela aprovação de Christopher Tolkien.

<sup>27</sup> Abordados no capítulo II.

<sup>28</sup> Tema desenvolvido em maior detalhe no capítulo V.

<sup>29</sup> SCULL, Christina; HAMMOND, Wayne G. Introdução. In: TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XVIII.



Figura 3.1. *The Little Kingdom* por Pauline Baynes<sup>30</sup>.

O mapa *O Reino Pequeno* [Fig. 3.1.] apresenta parte da região do vale do Rio Tâmesa, na qual a história se desenrola, enquadrada por uma moldura que tem os rostos do rei e de mestre Giles em contraposição na parte inferior. À exceção de Otmoor, os demais topônimos, assim como o título, foram impressos em tinta vermelha que contrasta com o preto e evidencia a porção escrita do mapa. O título está circundado por dois dragões, mas não há indicações de sua autoria. Os acontecimentos narrados, no entanto, extrapolam os limites da moldura. A seta ao norte “Para a Corte de Augusto Bonifácio” e a noroeste “Para as Colinas Ermas” sinalizam que há mais território e história para além do Reino Pequeno. As ameaças ao confortável estilo de vida levado por mestre Giles, o gigante, o dragão, o rei, estão todos inseridos no âmbito da estranheiridade do ponto de vista do fazendeiro, que pouco se importava com o “Vasto Mundo fora de seus campos, do vilarejo e da feira mais próxima”<sup>31</sup>, aspecto aparente tanto na narrativa escrita quanto no mapa. Essa perspectiva corresponde àquela do anônimo autor ficcional da estória. Ainda no prólogo é destacado que “todo o conhecimento geográfico que esse autor demonstra (e que não é seu ponto forte) trata daquele território [o Reino Pequeno], ao passo

<sup>30</sup> TOLKIEN, J.R.R. *Poems and Stories*. Londres: Allen & Unwin, 1980.

<sup>31</sup> TOLKIEN, 2021, p. 23.

que das regiões fora dele, para o norte ou para o oeste, ele parece ser totalmente ignorante”<sup>32</sup>. O leitor compartilha dessa visão de mundo circunscrita. Ao acompanhar o protagonista para além do mapa em sua jornada para a corte de Augusto Bonifácio, ao norte, depois em busca do tesouro do dragão nas montanhas a oeste das Pedras Erguidas, o leitor também parte de um território tornado familiar em direção ao desconhecido.

A rosa dos ventos que indica a orientação do mapa com o Norte no topo tem o formato de um sol com uma face humana. Junto dela estão dois instrumentos relacionados a mestre Giles, um forcado e uma espada. O primeiro é uma ferramenta agrícola que sinaliza o ofício de fazendeiro do protagonista. Caudimordax, Mordedora-de-Caudas, a espada presenteada pelo rei após Giles livrar a região de um gigante, é a arma que permite a ele subjugar o dragão e ao fim do conto se tornar rei do Reino Pequeno. O mapa corresponde mais ao desfecho da história que ao seu princípio. O Reino Pequeno só passa a existir depois que Giles se rebela contra Augusto Bonifácio e o vence na “Batalha da Ponte de Aldeia”.

Ainda sobre os elementos decorativos do mapa, o dragão no canto superior esquerdo é uma referência a Crisofílax. À direita, as libélulas são mencionadas quando o gigante é atingido pelo bacamarte de Giles com sua munição improvisada composta por pregos velhos, pedaços de arame, cacos de louça quebrada, ossos, pedras e entulho. O gigante confundiu o prego que fora fincado em seu nariz com um ataque de insetos: “ele tinha ouvido contar que ao longe no leste, nos Pântanos, havia libélulas que mordiam como se fossem pinças em brasa”<sup>33</sup>. No campo ao sul do rio Tâmis, a égua cinzenta de Giles, crucial para que ele vencesse o dragão, corre sobre um fundo que indica um campo coberto por relva. Por fim, o cão, Ganido, fiel na mesma medida em que covarde, está colocado próximo ao rosto de seu dono no canto inferior direito.

Algumas indicações de relevo e vegetação preenchem os espaços entre os topônimos e os rios. A nordeste há uma região pantanosa, a sudoeste um campo relvado, a sudeste e noroeste há representações de colinas. Os espaços em branco, neste caso, podem ser completados pela vegetação e relevo indicados nas proximidades. A ausência de estradas no mapa, compreensível uma vez que as menções a elas no texto são esparsas e pouco detalhadas, de modo que Baynes as teria que inventar, encobre de certa maneira o caminho percorrido por Giles e demais personagens, muitos deles sequer as utilizam em seu deslocamento, como é o caso do gigante e do dragão.

---

<sup>32</sup> TOLKIEN, 2021, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 33.

No livro, o comentário mais explícito acerca dos rios está na localização da história no vale do rio Tâmis. Os demais rios desenhados por Baynes – Windrush, Glyme, Cherwell – não são mencionados, assim, eles possuem maior relevância no mapa que no texto. O único deles que está presente na narrativa é o Thame, embora ele não seja nomeado diretamente em nenhum momento. Pela descrição do rio e sua localização próxima à casa de Giles, sabemos, por meio da leitura do mapa, que se trata do tributário do Tâmis. As travessias que Giles teve de empreender para alcançar o covil de Crisofilax não são narradas. Portanto, os demais rios são fruto de uma escolha de Baynes em representá-los. Ao contrário das estradas, para mapear os rios a ilustradora poderia se referir com maior segurança à hidrografia da Inglaterra.

Seis povoados são representados no mapa dos quais somente um, Islip ou Vale, não é mencionado no texto. Talvez a ilustradora tenha escolhido incluir esta pequena vila situada ao norte de Oxford com uma referência própria. O local é conhecido por ser o berço de Eduardo, o Confessor, (1042-1066) rei anglo-saxão da Inglaterra, tento morrido pouco antes da conquista normanda, canonizado pela Igreja Católica cerca de cem anos depois<sup>34</sup>. Todos os povoados no mapa de *Mestre Giles* são cidades inglesas existentes na atualidade e que apresentam sinais de povoamento desde ao menos a Baixa Idade Média. Seu posicionamento relativo no mapa, indicado pelo topônimo e também por uma espécie de estrela de quatro pontas, corresponde àquele da Inglaterra real, embora a matematização das distâncias não seja uma preocupação de Baynes. Ela não apresenta uma escala para o mapa, que se inspira em produções de mapas do fim da Idade Média e início da Idade Moderna, como argumento adiante.

No centro do mapa está Oxenford, nome utilizado entre os séculos XI e XV para a atual cidade de Oxford, no centro-sul inglês, onde Tolkien morava na época e em cuja universidade lecionava. A referência à localidade real era possivelmente compreendida pelos leitores ingleses, especialmente aqueles ligados à Universidade de Oxford. Apesar da posição privilegiada que ocupa no mapa, Oxenford é mencionada somente uma vez na narrativa quando os “Quatro Sábios Eruditos” são consultados sobre o que seria um bacamarte [*blunderbuss*], ao que respondem com uma definição retirada do *Oxford English Dictionary (OED)*: “um bacamarte é uma arma curta com cano largo que dispara várias bolas ou metralhas e é capaz de causar dano dentro de uma área de alcance limitada sem precisar de mira exata”<sup>35</sup>. Tom Shippey afirma que os sábios em questão eram os quatro lexicógrafos que trabalharam na primeira

---

<sup>34</sup> Agradeço ao professor Rafael Benthien por sugerir esta possibilidade.

<sup>35</sup> TOLKIEN, 2021, p. 30.

edição do dicionário<sup>36</sup>. Trata-se de Henry Bradley, William Craigie, James Murray, e Charles Talbut Onions. Logo após a Primeira Guerra Mundial, entre 1918 e 1920, Tolkien foi editor assistente do *OED* e trabalhou na história e etimologia de palavras de origem germânica começadas pela letra “W”<sup>37</sup>. Na edição da HarperCollins Brasil, Rosana Rios opta por traduzir literalmente o topônimo para Vau-do-gado. Esta escolha mantém o tom campestre do nome original, porém impossibilita, quase inteiramente, o reconhecimento da cidade inglesa por leitores brasileiros.

Em seu caminho de destruição, o dragão se instala em Quercetum, vilarejo de Oakley na língua comum, ou Carvalhal em português. Os três topônimos, em latim, inglês e português, mantêm o mesmo significado, refere-se a um bosque ou plantação de carvalhos. O mesmo processo ocorre com Aula Draconaria, Worminghall, Casa-da-Serpe; assim como Farthingho e Benlonge. O reconhecimento dessas localidades por leitores ingleses está condicionado também ao seu próprio conhecimento geográfico, além de linguístico, conforme abordado anteriormente. Assim como Tolkien escreveu sobre a capacidade do público infantil de se divertir com a história mesmo que não compreenda cada uma de suas referências, também o público adulto pode não perceber os jogos de palavras realizados pelo autor sem que isso se reflita necessariamente em uma experiência desagradável com o livro.

A vila de Ham, ou Aldeia em português, posteriormente rebatizada “Thame”, tornada capital de Reino Pequeno ao fim da narrativa, tem o maior destaque tanto no mapa quanto na história. Ela é a vila natal de mestre Giles e central para os acontecimentos descritos na história. Localizada no centro-leste do mapa, cortando parte de sua borda, Thame é a única vila representada por um aglomerado de construções e seu nome é maior que os topônimos das demais vilas, escritos no mesmo tamanho. A posição de Ham no mapa é periférica ao mesmo tempo em que superior aos demais povoados, escolha que condiz com o papel desempenhado por ela na história. Ham se encontra distante da capital do Reino Médio governado por Augusto Bonifácio, mas é importante por ser a vila do protagonista do conto e é elevada ao centro de um novo reino. Tolkien poderia facilmente ter escolhido Oxford como a cidade mais importante, ela o era tanto na Idade Média quanto em seu presente, mas sua opção por um vilarejo menor contribui para uma narrativa que está na contramão de histórias de caça ao dragão nas quais um cavaleiro honrado e glorioso, com uma armadura brilhante, por sua coragem e mérito derrota o

---

<sup>36</sup> SHIPPEY, Tom. Introduction. In: TOLKIEN, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. Londres: HarperCollins, 2008, p. 20.

<sup>37</sup> Para uma análise detalhada da contribuição de Tolkien para o *OED* ver: GILLIVER, Peter; MARSHALL, Jeremy; WEINER, Edmund. *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

dragão e salva alguma donzela pelo caminho. Mestre Giles é um pacato fazendeiro, sua armadura é improvisada, ele vence o dragão duas vezes por sorte e teimosia, não há princesa a ser resgatada. Ele está mais para Robin Hood que para Rei Artur. Tolkien demonstra sua predileção por heróis improváveis, como são igualmente Bilbo em *O Hobbit* e Frodo em *O senhor dos anéis*.

A criação de um passado glorioso insuspeito para um lugar que no tempo do autor e de seus leitores é bastante secundário, especialmente em relação à centralidade de Oxford, adiciona uma camada de curiosidade sobre o espaço. Conforme Jean-Marc Besse, “o mapa opera transições, passagens, entre o real e a ficção”<sup>38</sup>. Na mesma direção, o mapa “revela uma geografia imaginária, flutuante, secundária e frequentemente invisível”<sup>39</sup>. Há, portanto, um duplo movimento, realizado também pelo texto em certa medida, em que o mapa ancora a ficção no real e também coloca a ficção como uma dimensão do real que se torna, por sua vez, um espaço de ficções possíveis.

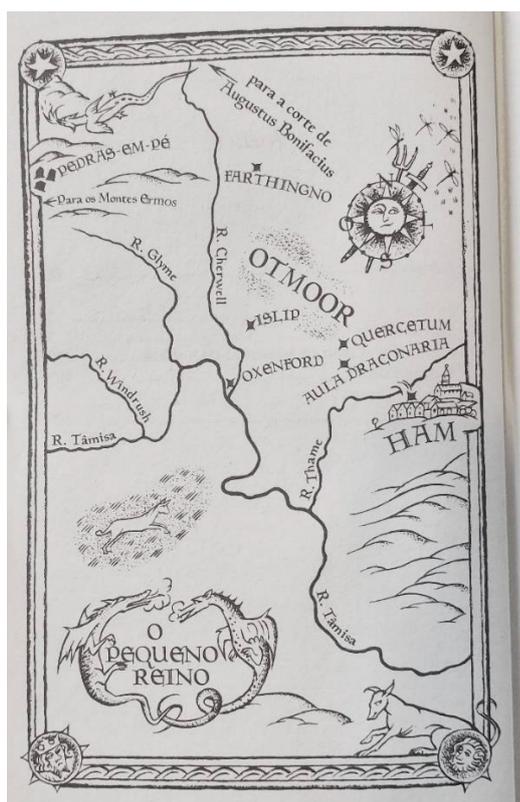


Figura 3.2 *O pequeno reino* de Pauline Baynes, traduzido por Waldéa Barcellos<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> “The map operates transitions, passages, between the real and fiction”. BESSE, Jean-Marc. *Cartographic Fiction*. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, cap. 1, p. 56.

<sup>39</sup> “...reveals an imaginary, a floating, secondary, often invisible geography”. BESSE, *loc. cit.*

<sup>40</sup> TOLKIEN, 2003.

Antes de passar à discussão sobre mapas medievais e modernos, cabe um breve comentário sobre as duas traduções brasileiras da obra nas quais o mapa foi impresso sem cores. Na primeira edição publicada em 2003 pela editora Martins Fontes, intitulada *Mestre Gil de Ham*, a capa do livro é o próprio mapa de Baynes<sup>41</sup>. Nesta versão, traduzida por Waldéa Barcellos, o mapa [Fig. 3.2] está colocado entre o índice e a “Introdução” escrita por Christina Scull e Wayne G. Hammond que apresenta a história de *Mestre Giles*, sua criação, posterior expansão, diversos manuscritos e modificações pós publicação como as novas ilustrações de Pauline Baynes e a produção do mapa<sup>42</sup>. Neste mapa intitulado *O Pequeno Reino* boa parte dos topônimos foi mantida como no original. Os pontos cardeais da rosa dos ventos estão em português, o único rio traduzido é o Tâmisia, a noroeste temos “Pedras-em-Pé”, topônimo literal, logo abaixo uma seta indica “Para os Montes Ermos”, e no topo do mapa, ao norte, outra seta indica a direção “para a corte de Augustus Bonifacius”. A opção por manter os topônimos em sua forma original contribui para a sensação de estranhamento da leitura. Leitores brasileiros podem não reconhecer o significado dos nomes apresentados, mas é possível que identifiquem as línguas, o inglês e o latim, nas quais estão escritos.

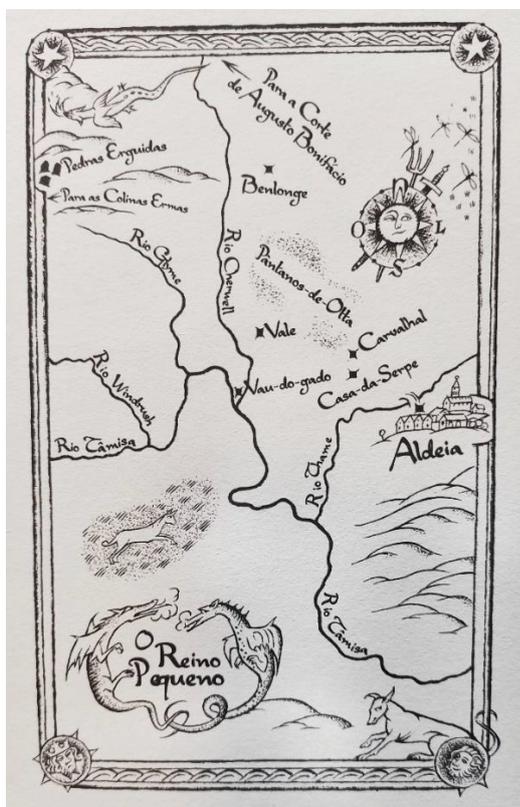


Figura 3.3. *O pequeno reino* de Pauline Baynes, traduzido por Rosana Rios<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> A Martins Fontes republicou o livro com outras capas desde então, até que os direitos autorais fossem comprados pela HarperCollins Brasil.

<sup>42</sup> TOLKIEN, 2003, p. VII.

<sup>43</sup> *Idem*, 2021.

O mapa publicado na edição da HarperCollins Brasil em 2021 [Fig. 3.3], traduzida por Rosana Rios, em contrapartida, apresenta em português tanto os topônimos originalmente em inglês quanto em latim, produzindo uma maior proximidade para os leitores brasileiros que identificam imediatamente o sentido de “Benlonge”, “Vale”, “Aldeia”, “Vau-do-gado”. Além disso, homogeneiza lugares que no mapa em inglês partilham a mesma estética, mas não o mesmo idioma. Essa escolha foi possivelmente informada pelas orientações de Tolkien em relação à tradução de nomes e topônimos em suas obras. No *Guide to the Names in the Lord of the Rings* [*Guia para os Nomes em O senhor dos anéis*] o autor sugere que parte deles seja traduzida tendo em vista seu significado na língua original, o que condiz com o método de tradução de Rios como, por exemplo, a mudança de Quercentum/Oakley para Carvalhal<sup>44</sup>. A relação mais clara deste mapa com um contexto especificamente inglês são os rios, que não tiveram seus nomes traduzidos à exceção do Tâmis, relativamente conhecido no Brasil como um importante rio da Inglaterra.

\*

A partir das três versões aqui analisadas, pode-se afirmar que, em *Mestre Giles d’Aldeia*, o mapa de Pauline Baynes mantém o tom humorístico do texto em seu jogo de palavras e anacronismos cartográficos, aqui entendidos como a mistura de signos de mapeamento mais “modernos” em um mapa pretensamente anterior, “medieval”. Para leitores ingleses, há um distanciamento temporal da história de mais ou menos treze séculos, ao mesmo tempo em que ocorre uma aproximação geográfica visto que o vale do rio Tâmis e as cidades presentes no conto e no mapa fazem parte da paisagem inglesa. Para leitores brasileiros, o afastamento é duplo, tanto histórico-temporal quanto geográfico. O livro se insere no grupo de outras obras que reelaboram uma medievalidade do continente europeu.

O texto de *Mestre Giles d’Aldeia*, conforme abordado ao longo deste capítulo, apresenta uma série de referências à Idade Média, tanto histórica, como a utilização do latim como língua da corte, quanto lendária, como a existência de dragões e gigantes, juntamente com elementos anacrônicos, como a arma de fogo do protagonista, que reforçam o caráter satírico da narrativa em sua mescla de temporalidades e brincadeiras filológicas. Há uma breve alusão também ao período pré-histórico na forma das Pedras Erguidas que se referem, no texto e no mapa, às Pedras Rollright que consistem em três monumentos megalíticos dos períodos Neolítico e da Idade do Bronze situados entre Oxfordshire e Warwickshire. O mapa providenciado anos mais

---

<sup>44</sup> A postura de Tolkien em relação às traduções é discutida em maior detalhe no capítulo II.

tarde por Pauline Baynes para o livro segue essa mesma direção como argumento no item a seguir.

### 3.1.2. Os mapas regionais dos séculos XV-XVII

Em contraposição a uma história da cartografia que considera os mapas de maneira evolutiva a partir de parâmetros valorizados por uma cartografia de viés iluminista, Catherine Delano-Smith, em um artigo publicado na coleção *History of Cartography*<sup>45</sup>, desfaz uma série de equívocos sobre a produção de mapas nos períodos medieval e renascentista a partir da pesquisa de signos em mapas topográficos impressos entre os séculos XV e XVII. Um deles consiste em afirmar que “os signos cartográficos da Renascença eram racionais e ordenados, ao contrário dos signos medievais, que eram artísticos e caóticos”<sup>46</sup>. Seu trabalho demonstra continuidades fundamentais entre a cultura cartográfica manuscrita e impressa. Dentre elas, a ausência de padronização de signos topográficos, inclusive dentro de uma mesma obra. A variedade dos signos fazia parte da cultura humanista, suas diferenças importavam pouco, e a preocupação em uniformizá-los não era um ideal do período, portanto, pesquisadores estão equivocados em esperar um movimento de uniformização<sup>47</sup>. Nem mesmo a orientação do mapa estava fixada com o norte no topo, como Delano-Smith observa em sua análise do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius<sup>48</sup>. A orientação poderia ser expressa por uma rosa dos ventos, estar inscrita no mapa, ou deveria ser inferida pelo leitor com base em seus próprios conhecimentos geográficos. A escala é outro elemento que nem sempre se faz presente.

Delano-Smith observa duas características marcantes nos mapas do fim do século XVI até as primeiras décadas do século seguinte. A primeira delas, já mencionada, é a ausência de padronização, a segunda, uma tendência ao minimalismo<sup>49</sup>. De acordo com sua pesquisa, vinte e sete por cento dos mapas do atlas de Christophe Tassin (c. 1600 – 1660) *Les cartes generales de toutes les provinces de France* [Os mapas gerais de todas as Províncias da França] (1634) não mostram relevo para além de ocasionais símbolos de colina dispersos em um espaço vazio

---

<sup>45</sup> DELANO-SMITH, Catherine. Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470 – ca. 1640. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1. Chicago: University Of Chicago Press, 2007, cap. 21. p. 528-590.

<sup>46</sup> “...that Renaissance map signs were rational and ordered, unlike medieval signs, which were artistic and chaotic”. *Ibidem*, p. 529.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 534.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 535.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 579.

ao redor da borda do mapa. Um quarto não exibe vegetação e um quarto não indica nenhuma fronteira. Os signos no mapa são pequenos e quase se perdem no espaço em branco. Apesar de sua aparência organizada, os signos dos mapas de Tassin não são mais uniformes em composição, perspectiva ou estilo semiótico do que aqueles presentes em mapas anteriores ou em mapas fora do contexto de um atlas<sup>50</sup>. A autora acrescenta ainda que o aumento de elementos que aparecem em mapas topográficos impressos entre 1470 e 1640, como símbolos para pontes, cidades isoladas, dunas, fronteiras, não foi cumulativo e não afetou o conteúdo dos mapas na mesma medida. A explicação dos signos escolhidos, fortuitamente oferecida em legendas ou em textos que acompanham a obra, tampouco se tornou mais frequente em obras posteriores. Ao longo do recorte temporal e geográfico privilegiado por Delano-Smith não ocorreram mudanças fundamentais nos signos em si.

Sobre a utilização de signos pictóricos e abstratos em mapas, principalmente em mapas topográficos, Delano-Smith afirma que “signos não pictóricos eram usados em mapas renascentistas assim como em mapas medievais e maneiras medievais de representar elementos da paisagem continuaram a proporcionar a base para a maioria dos signos pictóricos do Renascimento”<sup>51</sup>. Signos pictóricos, mais próximos a uma representação “realista” dos elementos presentes nos mapas, e abstratos, mais estilizados e geométricos, foram usados em conjunto desde os primeiros mapas, tendo sido os signos pictóricos predominantes. Na metodologia empregada pela autora, eles devem ser analisados levando-se em consideração seu tamanho, perspectiva e estilo.

No caso do mapa do Reino Pequeno de Pauline Baynes, as características detalhadas por Delano-Smith em relação aos mapas das províncias da França de Tassin, e, por extensão, de muitos outros mapas regionais, fazem-se presentes. Os símbolos de relevo e vegetação igualmente não preenchem o mapa por inteiro, deixando espaços em branco que contribuem para uma imagem mais “limpa”. Signos pictóricos, como as elevações para colinas e as construções de Aldeia, coexistem com signos mais abstratos, como a repetição de três pequenos traços que indicam a região pantanosa. Delano-Smith escreve que, de maneira geral, à exceção de árvores, outras formas de vegetação eram raramente diferenciadas, sendo os pântanos os mais comumente representados. Sua presença em um mapa poderia ser justificada pela inconveniência que eles representavam para viajantes<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> DELANO-SMITH, 2007, p. 579.

<sup>51</sup> “Nonpictorial signs were used on Renaissance maps as on medieval maps, and medieval ways of portraying landscape features continued to provide the basis for the majority of Renaissance pictorial signs”. *Ibidem*, p. 529-230.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 552-554.

Como mencionado anteriormente, o mapa de Baynes não apresenta estradas que, por sua vez, aparecem em um número reduzido de mapas da amostra de trabalho de Delano-Smith. Quando presentes, os cartógrafos renascentistas usualmente escolhiam um único tipo de estrada, as maiores e mais importantes, para figurar no mapa na forma de uma linha pontilhada. Assim, redes de estradas são inexistentes nos mapas desse período. Segundo a autora, pontes eram representadas com maior frequência que estradas em mapas topográficos dos séculos XVI e XVII<sup>53</sup>. As pontes representavam locais seguros para atravessar rios, de modo que a importância delas em mapas topográficos estava em seu aspecto prático. Apesar disso, elas não costumavam estar conectadas a estradas. Os signos para indicá-las variavam desde simples linhas paralelas até desenhos mais elaborados que incorporavam torres, construções, parapeitos e arcos. A ponte de Aldeia está no grupo de signos mais simples sendo composta por três linhas ligeiramente curvadas que esboçam um parapeito no lado direito da imagem. A ponte de Aldeia, além de sua função mais básica, possui valor narrativo, pois é nela que Giles enfrenta o rei Augusto Bonifácio. O dragão da história, já “domesticado”, se esconde embaixo dela e se revela no momento oportuno garantindo a vitória de Giles no evento que ficou conhecido como a Batalha da Ponte de Aldeia.

Em relação às representações de povoamento, aldeias, vilas, cidades, diferentes signos foram empregados em mapas medievais e renascentistas de maneira a hierarquizar locais, tanto no que diz respeito à sua importância e atributos, a presença de muralhas, castelos, edifícios religiosos, quanto ao seu tamanho. Um determinado local era apresentado como relevante, cultural e economicamente, quanto maior, mais elaborado e complexo fosse o signo utilizado para indicá-lo no mapa. Imprecisões nesse sistema classificativo, como conceder uma maior importância a uma cidade do que ela possuía, mais que uma falta de uniformidade nos signos, eram denunciadas como erros<sup>54</sup>. Delano-Smith sintetiza os signos usados para povoados em quatro tipos:

1. signos de assentamento em perfil (em que um único edifício, ou, no máximo, dois ou três são delineados de maneira simples, alinhados ordenadamente em uma fileira);
2. signos de assentamento em perspectiva (em que um grupo de construções, cada uma desenhada em perfil, é disposto irregularmente para dar uma ilusão de profundidade);
3. signos de assentamento em visão de pássaro (em que um grupo de construções é retratado como se fosse a partir de um ângulo oblíquo, alto ou baixo, de modo a proporcionar uma visão limitada da cidade); e

---

<sup>53</sup> DELANO-SMITH, 2007, p. 569.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 557.

4. vista de planta ou signos de assentamento icnográfico (em que todo o assentamento é retratado como se fosse visto diretamente de cima)<sup>55</sup>.

A representação de Pauline Baynes da vila de Aldeia pode ser incluída na segunda categoria, uma vez que a disposição de casas cria um efeito de profundidade para o desenho e inclui uma construção mais alta que pode indicar a paróquia da vila. O mapa não deixa margem para dúvidas em relação à superioridade de Aldeia frente aos demais povoados. Seu posicionamento à direita, como discutido anteriormente, comunica uma centralidade periférica para a vila de maneira a reforçar o ponto de vista da narrativa desde um local inicialmente pouco relevante, distante da corte, que ganha importância pelos acontecimentos descritos no texto. Ademais, dentro ou fora do mapa, a ação se desenrola a oeste de Aldeia, as regiões a leste são insignificantes.

Outro aspecto do mapa de Baynes que o aproxima de práticas de mapeamento dos séculos XV a XVII, para além dos signos topográficos discutidos, é a ausência de escala. A posição relativa dos locais é mais importante que uma possível equivalência matemática das distâncias entre eles. Ao mesmo tempo, o cartucho formado por dois dragões e o título nele inserido são elementos caracteristicamente modernos, ausentes em mapas medievais. Cartuchos ornamentados com informações sobre o local e a data de impressão do mapa, seu cartógrafo, gravador, são uma criação moderna, assim como o próprio título. De acordo com Christian Jacob, o título se impôs a partir do momento em que a produção de mapas se diversificou tornando necessária a distinção desses objetos<sup>56</sup>. Enquanto os mapas se referiam a todo o mundo conhecido, habitado, títulos eram desnecessários, ou mesmo redundantes. As cartas marinhas e os portulanos dos séculos XIV ao XVII não os possuíam. Os topônimos impunham a hierarquia dos locais e desempenhavam um papel similar ao de um título em tais casos.

O mapa *O Reino Pequeno* de Pauline Baynes, portanto, agrega elementos característicos da produção de mapas de diversos contextos temporais, majoritariamente posteriores ao período no qual a história de *Mestre Giles d'Aldeia* pode ser imprecisamente situada, entre os séculos III e VI. Não obstante, como o trabalho de Delano-Smith demonstra, existem continuidades fundamentais entre mapas medievais e modernos de modo que mapas literários como o de

---

<sup>55</sup> “1. profile settlement signs (where a single building, or at most two or three aligned neatly in a row, is simply outlined); 2. perspective settlement signs (where a group of buildings, each drawn in profile, is irregularly disposed so as to give an illusion of depth); 3. bird’s-eye settlement signs (where a group of buildings is portrayed as if from an oblique angle, high or low, so as to give a limited view into the town or city); and 4. plan view or ichnographical settlement signs (where the whole settlement is portrayed as if viewed from directly above)”. DELANO-SMITH, 2007, p. 560.

<sup>56</sup> JACOB, Christian. *L’empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*. Paris: Albin Michel, 1992, p. 251.

Baynes mantêm uma estética antiquada mesmo que alguns de seus aspectos possam ser apontados anacrônicos, especialmente tendo em vista que a maior parte do público leitor não é especialista em cartografia, mas reconhece que não se trata de uma estética cartográfica contemporânea ao século XX ou XXI. O mapa de Baynes, tal como o texto de Tolkien, sugerem um passado remoto sem se restringir a um preciosismo histórico. Uma vez que parte do humor de *Mestre Giles* é decorrente desses descompassos, aqueles presentes no mapa estão em plena harmonia com o livro do qual fazem parte.

Até o momento, o mapa do Reino Pequeno foi analisado a partir de estudos sobre mapas medievais e renascentistas de maneira abrangente, com base em seus componentes particulares e práticas recorrentes. Para melhor argumentar os elos entre o mapa de *Mestre Giles* e a produção de mapas do século XVI, o tópico seguinte o compara ao mapa das ilhas Britânicas presente no *Isolario* de Benedetto Bordone, publicado em Veneza em 1528.

### 3.1.3. *Mestre Giles d'Aldeia* e o *Isolario* de Benedetto Bordone

Os *isolarii* surgiram em um contexto de interesse humanista florentino em geografia e antiquarismo e tiveram popularidade entre os séculos XV, XVI e XVII. O *isolario* é um atlas, manuscrito ou impresso, que consiste fundamentalmente em mapas de ilhas, de onde provém seu nome, e, ocasionalmente, áreas litorâneas. Os principais centros de produção eram Florença e Veneza, motivo pelo qual o termo em italiano *isolario*, no plural *isolarii*, se tornou grandemente disseminado, embora coexistisse com o latim *insularium* e demais “livros de ilhas” em diversas línguas vernáculas. George Toliás escreve que o gênero pertence aos limites borrados entre literatura geográfica, histórica, relatos de viagem e manuais náuticos; seu primeiro objetivo era proporcionar uma leitura prazerosa<sup>57</sup>. Eles poderiam ser escritos em prosa ou em verso, este último atesta para o aspecto mnemônico de tal literatura e sua possível inspiração em textos da tradição clássica como o *Oikoumenēs Periēgēsis*, *Orbis descriptio* [*Descrição da Terra*] na tradução latina, de Dionísio Periegeta, poema em versos hexâmetros escrito possivelmente entre os séculos III e IV, impresso pela primeira vez em Ferrara em 1512<sup>58</sup>. Eles também estavam intimamente relacionados à expansão marítima de potências europeias para leste e oeste, como Portugal e Espanha, centradas inicialmente no mar

---

<sup>57</sup> TOLIÁS, George. *Isolarii*, Fifteenth to Seventeenth Century. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1. Chicago: University Of Chicago Press, 2007, p. 263.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 264.

Mediterrâneo, visto que seus produtores e compiladores iam desde portugueses aos turcos otomanos com grande destaque para florentinos, venezianos e genoveses.

O *Liber insularum archipelagi* (1420) do monge Cristóvão Buondelmonti (1386–c. 1430) é considerado o primeiro exemplo desse gênero. Esse livro se enquadra no padrão dos primeiros textos considerados enquanto geografia regional por apresentar aspectos da geografia física, eventos históricos e mitológicos, e comentários sobre os costumes da população que habitava as ilhas abordadas pelo texto<sup>59</sup>. As fontes para tais relatos poderiam ser provenientes dos próprios habitantes locais e marinheiros, experiência em primeira mão, e *portulanos*.

Ao fim do século XV, quando os *isolarii* tinham um público leitor amplo, esses livros se tornaram textos geográficos “breves, pouco sofisticados, visualmente homogêneos que se afastavam cada vez mais do domínio da geografia formal”<sup>60</sup>. Cartógrafos e geógrafos estabelecidos desse período se afastavam do gênero, tornando-o marginal em certa medida. Os *isolarii* coexistiam com atlas e não competiam com a geografia convencional, de acordo com Tolia. O formato físico dos *isolarii* igualmente revela seu caráter mais popular, visto que, manuscritos ou impressos, eles costumavam ser publicados em papel, mais barato que pergaminho, em tamanho *in octavo*. Ainda que um gênero “novo”, como também o era os livros de emblemas nesse mesmo período, seu conceito não era atípico, compartilhando afinidades com demais livros ilustrados renascentistas como bestiários, livros de milagres, livros de emblemas, coleções de vistas de cidades, portos, batalhas, em sua abordagem enciclopédica temática<sup>61</sup>.

O vocabulário utilizado pelos autores para se referir às imagens presentes nos *isolarii* variava entre os termos mapas, ilustrações, planos, desenhos geográficos, lâmina geográfica, corografias. Dentro do gênero havia ainda propostas heterogêneas. Tolia divide os *isolarii* em três categorias: náutica, a menor das três, se dedica principalmente às ilhas mediterrâneas e serviam de manuais básicos de navegação para marinheiros; antiquário-humanista, são os exemplares mais numerosos, tanto manuscritos quanto impressos, com objetivos enciclopédicos e de edificação dos leitores, eles eram “destinados à leitura de lazer e se desdobravam em longas discussões sobre mitologia, pontos turísticos e curiosidades locais”<sup>62</sup>; e tópico, com poucos comentários, versavam sobre acontecimentos históricos recentes e o

---

<sup>59</sup> TOLIAS, 2007, p. 266.

<sup>60</sup> “...*isolarii* developed into brief, unsophisticated, and visually homogeneous ‘popular’ geographical texts that drifted ever further from the realm of formal geography”. *Ibidem*, p. 281.

<sup>61</sup> TOLIAS, *loc. cit.*

<sup>62</sup> “...they were intended for leisure reading and digress into long discussions on mythology and local sights and curiosities”. *Ibidem*, p. 282.

desenrolar de campanhas militares no Mediterrâneo entre cristãos, sobretudo venezianos, e muçulmanos, turcos otomanos.

Existem afinidades entre os *isolarii* e a literatura de viagem, como mencionado, e também com a literatura de cavalaria de grande difusão no período, como a *Amadis de Gaula* e, mais tarde, *Don Quixote* (1605), por exemplo. Para Tom Conley, “o *isolario* pertence e pode ter, implicitamente, dado origem a uma tradição de construção modular que inclui coleções de poesia, relatos de viagem, épicos cômicos, ensaio pessoal, cosmografia e a novela”<sup>63</sup>. É neste contexto que Conley localiza a prosa geográfica do *Isolario* de Benedetto Bordone (1450–1530), semelhante ao que se tornaria a literatura de viagem<sup>64</sup>. Publicado pela primeira vez em Veneza em 1528, Tolias afirma que foi a partir do livro de ilhas de Bordone que o *isolario* se consolidou como um gênero comercialmente viável para a publicação em larga escala<sup>65</sup>. O *isolario* de Bordone contém ao todo 111 mapas dos quais 62 se referem a ilhas gregas. As fontes principais do astrólogo são os trabalhos de Buondelmonti e Bartolomeo dalli Sonetti, além de mapas ptolomaicos. O objetivo expresso do livro era fornecer informações úteis para marinheiros e uma leitura agradável para um público mais amplo, potencialmente leigo, sugerido também pelo fato de Benedetto Bordone ter se dirigido no prefácio ao seu sobrinho, o cirurgião Baldassare Bordone. Informações teóricas sobre cosmografia e geografia são dadas juntamente com narrativas históricas e mitológicas ao longo do livro<sup>66</sup>. Na definição de Tolias, esta obra está na categoria de *isolarii* antiquário-humanista.

Para manter a comparação do mapa de Pauline Baynes para *Mestre Giles d’Aldeia* em território inglês, é pertinente analisar o primeiro mapa que acompanha a descrição das ilhas Britânicas referenciadas no texto pelo nome latino Albion [Fig. 3.4]. Produzido “segundo os modernos”, em contraposição ao modelo ptolomaico base para o segundo mapa da região, disposto na página seguinte, e impresso a partir de uma placa de madeira, Bordone não fornece um título para o mapa, fato que reforça o argumento de Christian Jacob sobre a invenção moderna do título. Ele apresenta, além da Inglaterra, parte da Irlanda, Escócia, França e Holanda.

---

<sup>63</sup> “The *isolario* belongs and may implicitly give rise to a tradition of modular construction that includes collections of poetry, travel accounts, comic epics, the personal essay, the cosmography, and the novella”. CONLEY, Tom. Early Modern Literature and Cartography: an overview. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1. Chicago: University Of Chicago Press, 2007. p. 401-411, p. 406.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>65</sup> TOLIAS, 2007, p. 270.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 271.



de Baynes. Ambos tratam de uma região específica, privilegiam signos pictóricos, indicam relevo e vegetação de maneira esparsa mantendo o mapa minimalista, para usar o termo de Delano-Smith, com espaços em branco que podem ser preenchidos por essa sinalização.

No que concerne às temáticas do mapa de Bordone, argumentações que retomam a ideia de que ilhas são universos circunscritos não se aplicam diretamente ao caso do mapa de *Mestre Giles d'Aldeia*, uma vez que este não aborda uma ilha, mas uma região dentro de um contexto geográfico maior. Mesmo o *isolario* do cartógrafo veneziano, como demonstra o mapa analisado, não apresenta ilhas isoladas. Para George Toliás, o leitor renascentista de um *isolario*, assim como o leitor atual, é atraído pelo microcosmo da ilha contida em si mesma, um mundo em miniatura, mais facilmente apreendido pela mente<sup>68</sup>. Aquilo que é pequeno é igualmente mais familiar e controlado. Neste ponto, Toliás recupera uma citação do filósofo Gaston Bachelard que, ao escrever sobre a miniatura no livro *A poética do espaço* (1957), afirma: “o minúsculo, a porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza”<sup>69</sup>. É neste aspecto, juntamente com a semelhança visual dos mapas, que o mapa de Pauline Baynes pode ser aproximado dos *isolarii*. O mundo para além daquele que está presente no mapa de *Mestre Giles d'Aldeia* é relevante na medida em que os personagens aí localizados impactam a região do Reino Pequeno e a vida de mestre Giles. A pequenez do território descortina um novo mundo, com sua própria medida de grandeza, contido dentro de uma geografia mais ampla. As escolhas de Pauline Baynes para a produção do mapa do Reino Pequeno revelam o entendimento que ela tinha da escrita de Tolkien e de formas de mapeamento medievais e renascentistas. A mistura de elementos mais comuns na produção de mapas em determinados períodos mais recentes do que aquele em que a história pretensamente se passa, como o exemplo do *isolario* de Benedetto Bordone, combina com os anacronismos de *Mestre Giles d'Aldeia*.

\*

O próximo tópico inicia a segunda parte deste capítulo, que aborda os mapas cosmogônicos rascunhados por J.R.R. Tolkien e suas relações com os *mappaemundi* medievais. Partimos, portanto, de um contexto regional, micro, para uma imagem do mundo, macro. Este segundo estudo de caso adiciona mais camadas à compreensão do retorno a formas medievais e renascentistas de mapeamento operado por mapas literários do século XX.

---

<sup>68</sup> TOLIÁS, 2007, p. 280.

<sup>69</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [1957], p. 120.

### 3.2. O *SILMARILLION* E SEUS MAPAS

Dentro das temporalidades criadas por Tolkien no interior de seu universo fictício, os eventos narrados em *O Hobbit* e *O senhor dos anéis* acontecem ao fim da chamada Terceira Era. De fato, é devido ao desenrolar dos acontecimentos desse último livro que a era em questão se finda e uma nova tem início. *O Silmarillion* é uma coleção de histórias mais antigas nesse universo. Ela narra sobretudo a criação do mundo e os eventos mais importantes da Primeira Era. A escrita dos textos que compõem essa obra é também anterior aos dois livros mencionados. As primeiras versões das histórias contadas em *O Silmarillion* datam de janeiro e fevereiro de 1917. Nesse período, Tolkien estava em Great Haywood, na Inglaterra, para se recuperar da doença popularmente conhecida como “febre das trincheiras” que ele havia contraído em combate na França em outubro do ano anterior<sup>70</sup>. Ele estava acompanhado por sua esposa, Edith, e não retornou à frente de batalha. A suposição de que Tolkien tenha começado a escrever essa história como uma forma de lidar com a guerra é respaldada por uma carta de junho de 1944 endereçada ao seu filho Christopher, que estava na África do Sul onde servia como piloto da Força Aérea Real na Segunda Guerra. Tolkien parece responder a um pedido de sugestão do que escrever em um contexto de guerra:

Quanto ao que tentar escrever: eu não sei. Tentei um diário com retratos (alguns danificados, uns cômicos, outros louváveis) de pessoas e eventos vistos, mas achei que não era do meu feitio. Parti então para o “escapismo”, ou transformar de fato experiências em outras formas e símbolos com Morgoth, Orcs, o Eldalie (que representa beleza e graça de vida e artefato) e assim por diante; e isso me tem sido proveitoso em muitos anos difíceis desde então, e eu ainda me benefico das concepções então elaboradas com esforço. Mas, é claro, não havia tempo, exceto de licença ou no hospital...<sup>71</sup>.

Tolkien continuou a trabalhar nessa criação até seu falecimento em 1973. Assim, ele passou grande parte de sua vida a criar essa longa história que só foi publicada postumamente, em 1977. Seu filho Christopher realizou o trabalho de editoração do livro com o apoio do escritor canadense Guy Kay. O extenso período de escrita dessa obra, cerca de cinquenta anos, dificultou a tarefa de Christopher seja pela frequente reescrita de algumas passagens, ou pela inalteração de outras que, por esse motivo, se tornaram incompatíveis com o tom e as mudanças dos demais trechos. Como *O senhor dos anéis*, *O Silmarillion* não é um livro escrito inteiramente em prosa. A obra abarca poesia, árvores genealógicas, comentários linguísticos,

---

<sup>70</sup> CARPENTER, 2018, p. 165.

<sup>71</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 145.

mapas. Mesmo a prosa não é homogênea, variando em tom, ponto de vista, tempo verbal, como se inúmeros autores fictícios em diferentes épocas da cronologia da Terra-média fossem os responsáveis pela escrita dos textos aos quais o leitor teve, por fim, acesso.

*O Silmarillion* inicia com um texto intitulado *Aimulindalë* [A Música dos Ainur] que é o mito de criação dentro do universo literário de Tolkien. *Valaquenta* [Relato dos Valar] é o texto seguinte que recupera a criação de mundo e avança nos acontecimentos relacionados aos Valar, deuses que desceram à Terra para realizar a visão prefigurada no texto anterior. O *Quenta Silmarillion* [A História das Silmarils] é a maior porção do livro e segue a narrativa da primeira batalha entre os Valar e um dos seus, Melkor<sup>72</sup>, que se tornou o grande antagonista dos povos que habitavam a Terra-média na Primeira Era, até ele ser finalmente subjogado e aprisionado no Eterno Vazio, fora do Espaço-Tempo. Sua derrota e a destruição da região de Beleriand marcam o fim da Primeira Era. *Akallabêth* [A Queda de Númenor] narra a colonização da ilha de Númenor até sua submersão no oceano, eventos que ocorreram ao longo da Segunda Era. *O Silmarillion* é encerrado pelo texto intitulado *Dos Anéis de Poder e da Terceira Era* que resume muito do que ocorre em *O senhor dos anéis* ao mesmo tempo em que fornece maiores explicações sobre pontos da história pouco aprofundados naquele livro. A tudo isso, Christopher acrescentou ainda um glossário, uma nota sobre a pronúncia dos nomes e dois mapas<sup>73</sup>.

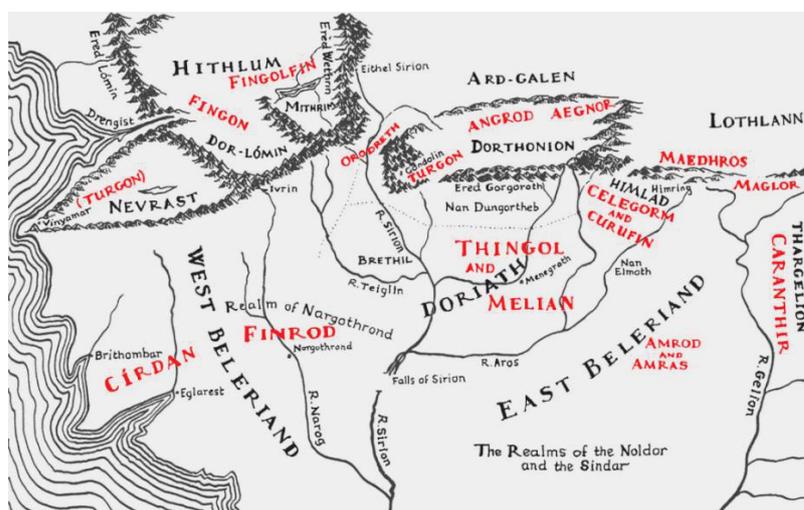


Figura 3.5. Mapa de Beleriand e seus Reinos de Christopher Tolkien<sup>74</sup>.

Um dos mapas está inserido ao fim do capítulo “De Beleriand e seus reinos” e pode ser classificado como um mapa regional [Fig. 3.5], uma versão em maior escala e mais resumida

<sup>72</sup> O grande vilão de *O senhor dos anéis*, Sauron, era um de seus servos.

<sup>73</sup> Como mencionado no capítulo anterior, a publicação de *O Silmarillion* e de *Contos Inacabados*, suscitou a atualização do mapa em pequena escala da Terra-média publicado originalmente em 1954.

<sup>74</sup> TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion*. Londres: Allen & Unwin, 1977.

do mapa apresentado nas últimas páginas do livro. Como o título do capítulo antecipa, o mapa assinala os reinos formados em Beleriand e acompanha a descrição textual desses reinos, especialmente sua geografia física. O capítulo inicia pela região norte, dominada pelo inimigo, Melkor, e segue de oeste à leste até os limites desabitados ao sul. Nas versões do mapa impressas em cores, os nomes dos reis de cada região estão inscritos em vermelho sobre o território que governam.

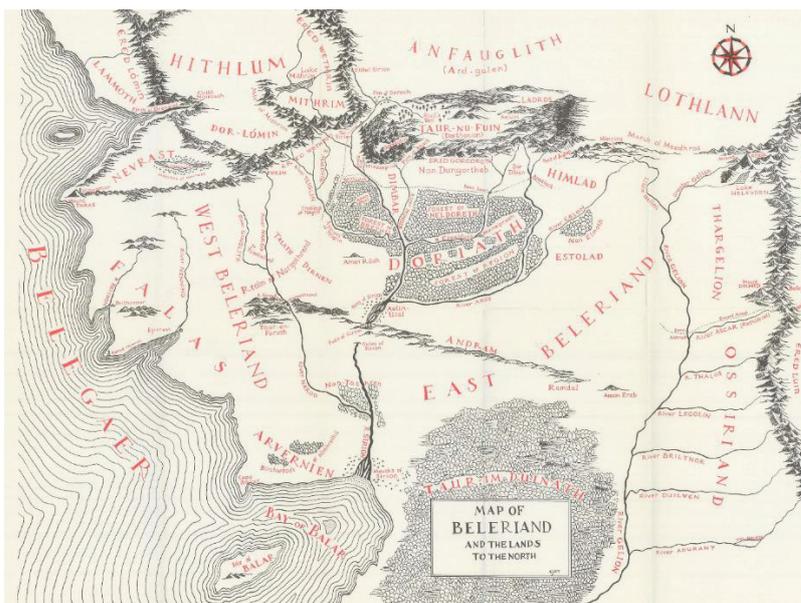


Figura 3.6. *Map of Beleriand and the Lands to the North* de Christopher Tolkien<sup>75</sup>.

Por sua vez, o mapa em pequena escala [Fig. 3.6], intitulado *Mapa de Beleriand e das Terras ao Norte*, apresenta a Terra-média na Primeira Era e, tal como o anterior, preserva a estética do mapa em pequena escala de *O senhor dos anéis*. Esse mapa foi publicado também em *Contos Inacabados*, em 1980. Ele é dividido em quatro partes ampliadas nas páginas seguintes. Esse formato foi utilizado também para o mapa em pequena escala da Terra-média publicado em *O senhor dos anéis*. Como mencionado anteriormente, essa porção de terra foi submergida ao fim da era. Sua margem leste corresponde, portanto, à costa oeste da Terra-média na época de Bilbo e Frodo.

Quando lido em conjunto com a narrativa escrita, torna-se evidente que o mapa não abarca diversas localidades fundamentais da história que se encontram ao norte, leste e oeste de suas bordas. As fortalezas de Melkor, Utumno e Angband, estão ao norte. Cuiviénen, o lago onde a vida na Terra-média tem início, fica à leste. Valinor, a terra sagrada dos Valar, está à oeste. O primeiro quarto do livro se passa principalmente fora do mapa. É somente a partir do

<sup>75</sup> TOLKIEN, 1977.

capítulo XII do *Quenta Silmarillion* que o centro da história passa a ser, de fato, Beleriand. Ainda assim, os territórios fora do mapa continuam a exercer influência sobre a região e determinam boa parte da história. O mapa se torna obsoleto mais uma vez nas últimas duas partes de *O Silmarillion*, quando a região apresentada se encontra submersa.

Existem, no entanto, mapas rascunhados por Tolkien que abarcam o mito de criação do mundo e sua organização. Eles apresentam justamente os locais basilares da cosmogonia da Terra-média, Cuiviénen, Valinor, Utumno. Suas formas se assemelham àquela dos *mappaemundi* medievais. Para melhor analisá-los, o próximo item apresenta um panorama do gênero proeminente entre os séculos V e XV.

### 3.2.1. Os *mappaemundi* medievais

O termo *mappamundi*, *mappaemundi* no plural, é uma junção de duas palavras em latim: *mappa*, uma toalha, um pedaço de tecido; e *mundus*, mundo. A partir do século XIX até os dias atuais, a palavra é utilizada por pesquisadores para designar os mapas do mundo produzidos entre os séculos V e XV. Esses mapas tiveram sua origem na tradição clássica e foram, posteriormente, adotados pela Igreja. Assim, eles se tornaram um exemplo emblemático do tipo de mapa do mundo produzido no Ocidente Latino no período<sup>76</sup>. Em um estudo sobre os *mappaemundi*, David Woodward elenca uma série de palavras utilizadas em relação a essas imagens, como *forma*, *figura*, *orbis pictus* e *orbis terrarum descriptio*. O autor ressalta que *mappamundi* poderia igualmente se referir a uma descrição verbal do mundo<sup>77</sup>. Ademais, sua feitura estava atrelada à produção de manuscritos, sendo realizados frequentemente pelos mesmos artesãos responsáveis pelas iluminuras, a partir dos mesmos materiais.

Woodward demonstra que, ao longo da chamada Idade Média, houve modificações significativas na forma e no conteúdo desses mapas<sup>78</sup>. Um exemplo de mudança fundamental ocorre em relação à centralidade de Jerusalém nos *mappaemundi*, característica de mapas produzidos durante e após as Cruzadas entre os séculos XI e XIII. Woodward divide a produção de *mappaemundi* em quatro períodos históricos relacionados entre si, e que ocasionalmente se interpolam, porém com características próprias. O primeiro deles é o greco-romano tardio e o período da Patrística (c. 400–c. 700); em seguida está o período do Renascimento Carolíngio

---

<sup>76</sup> WOODWARD, David. *Medieval Mappaemundi*. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 1: cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the Mediterranean. Chicago: University Of Chicago Press, 1987, cap. 18, p. 286.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 286-370.

(c. 700–c. 1100); o Renascimento do século XII (c. 1100–1300) e, por fim, o período transicional (1300–1460). Alguns dos mapas medievais mais conhecidos, copiados e reproduzidos são aqueles do primeiro período. Entre eles estão o mapa T-O de Isidoro de Sevilha que divide o mundo em três continentes, África, Ásia e Europa, separados pelo mar Mediterrâneo e pelos rios Danúbio, importante rio da Rússia que indicava o limite entre Ásia e Europa, e Nilo [Fig. 3.7]; e o mapa das zonas climáticas de Macróbio que divide o mundo nos climas polar, temperado e tórrido [Fig. 3.8].

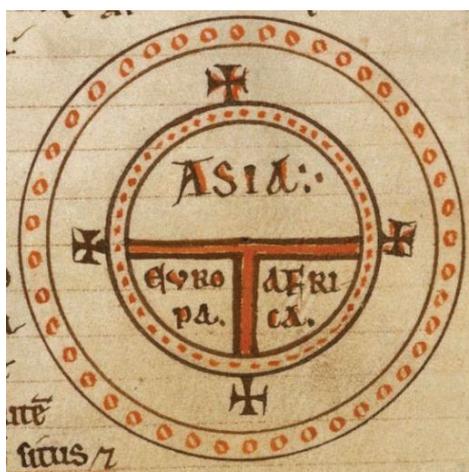


Figura 3.7. Mapa T-O de um códice do século XII das Etimologias de Isidoro de Sevilha. A divisão dos continentes e as águas que circundam as terras formam as letras T e O que nomeiam o estilo<sup>79</sup>.



Figura 3.8. Mapa das zonas climáticas de Macróbio em *Commentarii in Somnium Scipionis*, ca. 1150<sup>80</sup>.

Além da divisão temporal dos *mappaemundi*, Woodward propõe quatro categorias definidas em função da forma incorporada pelo mapa. O formato tripartite, também conhecido como mapa T-O, geralmente orientado com o Leste no topo, apresenta os três continentes,

<sup>79</sup> The British Library; Record Number - c5933-06; Shelfmark - Royal 12 F. IV; Page Folio Number - f.135v.

<sup>80</sup> Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, ms. NKS 218 4°, fol. 34.

África, Ásia e Europa, divididos pelos rios Danúbio (antigo Tanais), ao norte, Nilo, ao sul, pelo mar Mediterrâneo, a oeste, e circundado pelo oceano. Woodward discute que em um contexto no qual não há latitude e longitude para situar locais no mapa, a hidrografia, rios e mares, serve ao propósito de localização<sup>81</sup>. Quando o mapa em questão apresenta um quarto continente, as Antípodas, seu formato é quadripartite. Zonal é a categoria que abarca mapas que apresentam as zonas climáticas, como o mapa de Macróbio. Por último, o estilo transicional é assim denominado por serem identificadas nele influências dos *portulanos* e da *Geographia* de Ptolomeu<sup>82</sup>. Seus exemplares datam dos séculos XIV e XV e são considerados uma forma de transição entre a produção de mapas do mundo mais tradicionalmente medieval e aquela característica do período renascentista.

Acerca da finalidade desses mapas, Woodward afirma que:

O propósito primário desses *mappaemundi*, como são chamados, era instruir os fiéis sobre eventos significativos da história cristã em vez de registrar suas localizações precisas. Eles raramente tinham uma graticula ou expressavam uma escala e eram frequentemente esquemáticos e geométricos – geralmente circulares ou ovais – no formato<sup>83</sup>.

A função didática de ensinamento da história cristã é reiterada em diversos textos aos quais os mapas são relacionados. Segundo Woodward, 900 dos 1100 *mappaemundi* que chegaram até o presente são encontrados em livros manuscritos de diversos gêneros<sup>84</sup>. A preservação dos exemplares existentes pode estar diretamente relacionada ao fato destes se encontrarem no interior dos códices, porém não extingue a realidade da presença deles em livros como algo relativamente difundido. Woodward observa que ao fim da Idade Média, entre os séculos XIV e XV, “havia uma tendência de colocar mapas na primeira ou segunda página do códice, o que pode refletir a crescente importância de mapas em dar ao leitor uma visão panorâmica do texto”<sup>85</sup>. Embora afirme que os *mappaemundi* são mais comuns em

---

<sup>81</sup> WOODWARD, 1987, p. 328.

<sup>82</sup> Para uma tabela classificativa detalhada proposta por Woodward, bem como um comparativo de outros modelos de classificação, ver: WOODWARD, 1987, p. 295.

<sup>83</sup> “The primary purpose of these *mappaemundi*, as they are called, was to instruct the faithful about the significant events in Christian history rather than to record their precise locations. They rarely had a graticule or an expressed scale, and they were often schematic in character and geometric – usually circular or oval – in shape”. *Ibidem*, p. 286.

<sup>84</sup> WOODWARD, *loc. cit.*

<sup>85</sup> “In the late Middle Ages of the fourteenth and fifteenth centuries, there was a tendency to place maps on the first or second page of a codex, which may reflect the growing importance of maps in giving the reader an overview of the text”. *Ibidem*, p. 286.

enciclopédias manuscritas, Bíblias e saltérios, o autor não apresenta exemplos ou cifras que auxiliem na contextualização dessas fontes<sup>86</sup>.

A narrativa da história cristã dos *mappaemundi* e seu aspecto didático os associa a outras fontes imagéticas medievais, como nota Woodward:

Os *mappaemundi* podem ser vistos, desta forma, como análogos às imagens narrativas medievais que representam diversos eventos separados cronologicamente e incluídos na mesma cena. Ao invés de ser apresentada em sequência, como em um friso ou desenho, eles eram colocados em sua posição lógica na imagem. Para os *mappaemundi* isso significava a localização geográfica ou topológica aproximada do evento<sup>87</sup>.

Nesta perspectiva, o autor acrescenta que “a informação factual em mapas do mundo medievais é uma mistura de eventos históricos e lugares geográficos, uma projeção da história em uma estrutura geográfica”<sup>88</sup>. Cidades importantes para o cristianismo como Jerusalém e Roma eram frequentemente incluídas, bem como locais seculares significativos no período de produção do mapa.

A relação intrínseca dos *mappaemundi* com o cristianismo é fundamental para a compreensão dos mapas de Tolkien que acompanham seu mito de criação da Terra-média. Os *mappaemundi* poderiam representar de maneira visual conceitos espirituais, e a Terra pode ser apresentada literalmente como o corpo de Cristo como no mapa de Ebstorf (c. 1234–1240). A divisão do mundo em três continentes, em si, está relacionada, no contexto eclesiástico, com a ideia de que a Europa, a Ásia e a África foram colonizadas pelos descendentes dos filhos de Noé, Jafé, Sem e Cam, respectivamente. Para Woodward, essa separação simboliza a própria criação do mundo<sup>89</sup>. Os mapas T-O, por sua forma similar a uma cruz comissã, ou tau, podem simbolizar a Paixão de Cristo. A presença de um Cristo em Glória no mapa, por sua vez, sinaliza o último estágio da história cristã, o Juízo Final. Woodward conclui que “um *mappamundi* poderia, dessa forma, representar simultaneamente a história completa do mundo cristão: sua criação, salvação e julgamento final”<sup>90</sup>. O próximo tópico examina como esses elementos típicos dos *mappaemundi* se fazem presentes em cinco dos mapas de Tolkien.

---

<sup>86</sup> WOODWARD, 1987, p. 324.

<sup>87</sup> “The *mappaemundi* may thus be seen as analogous to the narrative medieval pictures that portray several events separated by time and included within the same scene. Instead of being presented in sequence as in a frieze or cartoon, they are placed in their logical positions in the picture. For the *mappaemundi*, this meant the approximate geographical or topological location of the event”. *Ibidem*, p. 290.

<sup>88</sup> “The factual information on medieval world maps is a blending of historical events and geographical places, a projection of history onto a geographical framework”. *Ibidem*, p. 326.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>90</sup> “A *mappamundi* could thus represent simultaneously the complete history of the Christian world: its creation, salvation, and final judgement”. *Ibidem*, p. 335.

### 3.2.2. *Ambarkanta* e seus mapas

Em 1986 foi publicado o livro *A formação da Terra-média*, quarto volume de *A História da Terra-média*, editado, como todas as obras póstumas de J.R.R. Tolkien, por seu filho Christopher. Essa série, publicada em doze volumes entre 1983 e 1996, é uma compilação de grande parte dos escritos de Tolkien<sup>91</sup>. O quarto volume apresenta a produção da década de 1930, mesmo período de escrita de *O Hobbit* (1937). *A História da Terra-média*, como *O Silmarillion*, faz parte do *legendarium* de Tolkien. Isto é, do conjunto de obras que fornecem o pano de fundo de seu universo ficcional, principalmente em relação a *O senhor dos anéis*. O *legendarium* é composto por fragmentos e outros escritos em prosa, poemas, árvores genealógicas, runas, desenhos e mapas. São os mapas presentes no texto *Ambarkanta* que interessam para a análise aqui desenvolvida.

*Ambarkanta*, ou *A Forma do Mundo*, é um pequeno texto cosmogônico, escrito em seis páginas manuscritas, acompanhado por cinco mapas, cuja autoria fictícia é atribuída a um personagem chamado Rúmil, erudito e linguista mencionado em *Contos Perdidos*<sup>92</sup>, responsável pela invenção da escrita nesse mundo. *Ambarkanta* inicia por uma lista de palavras cosmológicas e seus significados, Christopher a posiciona ao fim do texto, que permite melhor compreender a narrativa e interpretar os mapas a ela relacionados. A palavra *ambar*, por exemplo, designa a Terra, e *ambar-endya* é o termo para Terra-média. Após a lista, a narrativa começa com a descrição do mundo:

À volta de todo o Mundo estão as Ilurambar, ou Muralhas do Mundo. São como gelo e vidro e aço, sendo além de toda a imaginação dos Filhos da Terra frias, transparentes e rígidas. Elas não podem ser vistas, nem podem ser atravessadas, salvo pela Porta da Noite.

Dentro dessas Muralhas, a Terra está englobada: acima, abaixo e por todos os lados está Vaiya, o Oceano Envolvedor. Mas esse é mais como mar debaixo da Terra e mais como ar acima da Terra. Em Vaiya abaixo da Terra habita Ulmo. Acima da Terra está o Ar, que é chamado de Vista, e sustenta aves e nuvens. Portanto, é chamado acima de Fanyamar, ou Morada-das-nuvens; e abaixo de Aiwenórë, ou Terra-das-aves. Mas esse ar jaz somente sobre a Terra-média e os Mares de Dentro, e seus limites propriamente ditos são as Montanhas de Valinor no Oeste e as Muralhas do Sol no Leste. Portanto, raramente chegam nuvens a Valinor, e as aves mortais não passam para além dos picos de suas montanhas. Mas no Norte e no Sul, onde há mais frio e escuridão e a Terra-média estende-se quase até as Muralhas do Mundo, Vaiya e Vista e Ilmen sopram juntos e se misturam<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Até o momento cinco volumes foram publicados em português pela editora HarperCollins. Os dois primeiros volumes são de 2022.

<sup>92</sup> Conjunto de textos que fazem parte dos dois primeiros volumes de *A História da Terra-média*.

<sup>93</sup> TOLKIEN, J.R.R. *A Formação da Terra-média*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2023, p. 341.

O texto continua com a descrição do ar, soprado pelos deuses, da luz, das águas, dos astros. Ao narrar o modo como o deus Ulmo mistura e conduz os elementos para limpar e renovar as águas da Terra, Tolkien escreve: “e as águas correntes possuem assim a memória das profundezas e das alturas, e detêm algo da sabedoria e música de Ulmo, e da luz dos luminares do céu”<sup>94</sup>. Assim, informações mitológicas são entremeadas à descrição física do mundo. *Ambarkanta* encerra de maneira igualmente poética, enfatizando o esquecimento: “e desde aquele tempo o mundo esqueceu-se das coisas que haviam antes, e os nomes e a memória das terras e águas de outrora pereceram”<sup>95</sup>. Um final que sinaliza para um passado mítico da própria Terra, perdido com o passar do tempo.

Esse é um texto denso que exige dos leitores, para usar a expressão de Tolkien, crença secundária<sup>96</sup>. No entanto, ele parece ter sido escrito mais para satisfazer seu autor, que para uma audiência. Como mencionando anteriormente, Tolkien nunca deixou de escrever, mesmo quando não havia perspectivas ou possibilidades de publicar. Sua relutância e dificuldade em adaptar o trabalho literário para publicação são expressas em suas cartas e, combinada com sua escrita prolífica, reflete na quantidade de material que pode ser publicado postumamente.

Para retornar ao *Ambarkanta*, cinco mapas acompanham esse relato cosmogônico e fornecem uma imagem gráfica do mundo em diferentes perspectivas e temporalidades. Eles eram, sobretudo, mapas de trabalho cujos nomes foram apagados, riscados, modificados, reescritos e acrescentados ao longo do tempo, conforme elucidada Christopher Tolkien. Seu comentário após a apresentação do texto e dos mapas é, em sua maior parte, uma descrição de alterações, substituições de palavras e uma contextualização dos mesmos em relação aos demais textos de Tolkien, com ênfase naqueles que adentraram *O Silmarillion*. Christopher se refere às imagens como diagramas do Mundo e mapas<sup>97</sup>. Para evitar possíveis confusões no tocante às fontes, embora esta tese considere como mapas os cinco rascunhos apresentados, mantereí a nomenclatura escolhida por Christopher: diagrama I, diagrama II, diagrama III, mapa IV e mapa V.

O diagrama I traduz de maneira visual a descrição textual da Terra que o precede [Fig. 3.9]. No fim da página em letras maiores estão as palavras *Ilu*, que se refere a todo o universo, e, logo acima, *Arda*, que é o mundo, termos na língua fictícia *quenya*. A legenda, ou título, indica: “O Mundo: de Númen (Oeste) a Rómen (Leste)” [The World: from Númen (West) to

---

<sup>94</sup> TOLKIEN, 2023, p. 342.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 346-347.

<sup>96</sup> Discutida no capítulo II. Ver: TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

<sup>97</sup> TOLKIEN, *op. cit.*, p. 340.

Rómen (East)]. O mapa apresenta a Terra, *Ambar*, e os elementos que a formam, seccionada em seu meridiano central na direção oeste-leste. Acima e a abaixo de *Ambar* está *Ava-Kúma*, o vazio ou escuridão exterior, enquanto as laterais são rodeadas por *Kúma*, a escuridão ou o vazio. Na área preenchida por *Vista*, o ar, foram desenhados dois pássaros e duas nuvens, em conformidade com a descrição textual. Duas anotações feitas à lápis ao fim da página estão quase apagadas. Não é possível ler a anotação à direita após “Alterar a história do Sol” [Alter story of Sun]. À esquerda, lê-se: “Tornar o mundo *desde sempre um globo*, mas maior do que agora. Montanhas do Leste e do Oeste impedem que qualquer um vá à Metade Oculta” [Make world *always a globe* but larger than now. Mountains of East and West prevent anyone from going to Hidden Half]<sup>98</sup>. São dois lembretes que Tolkien escreveu para si mesmo. Este, como os demais mapas de Tolkien, explicita que o uso pessoal era um dos principais motivos para sua realização conforme discutido no capítulo anterior.

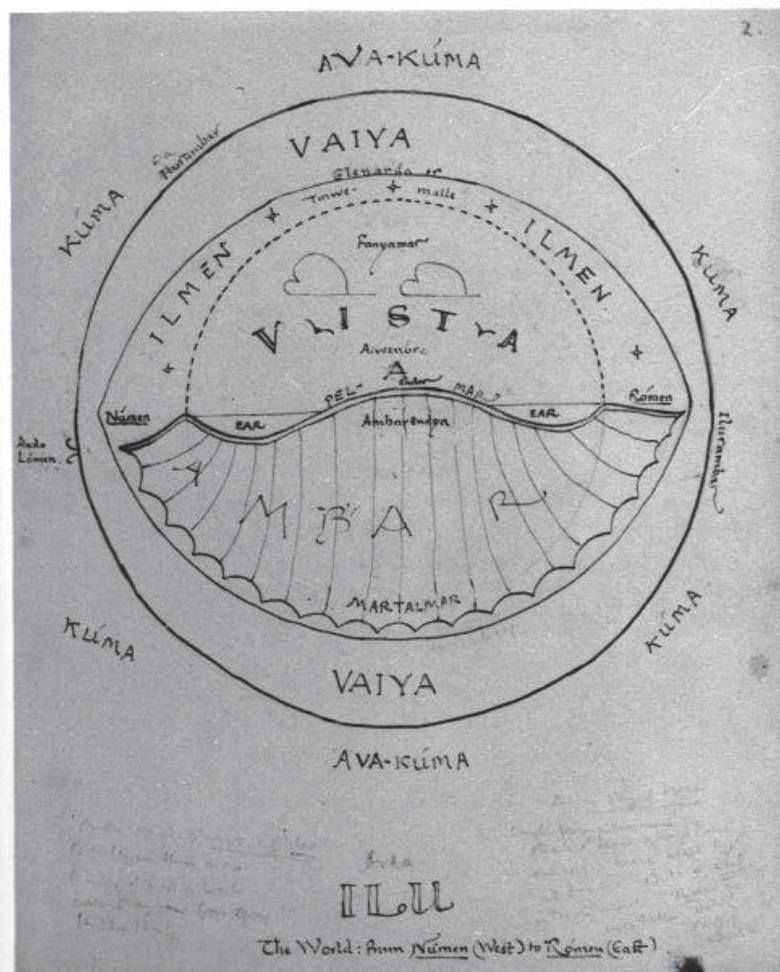


Figura 3.9. Diagrama I de J.R.R. Tolkien<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> TOLKIEN, 2023, p. 348-349.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 350.



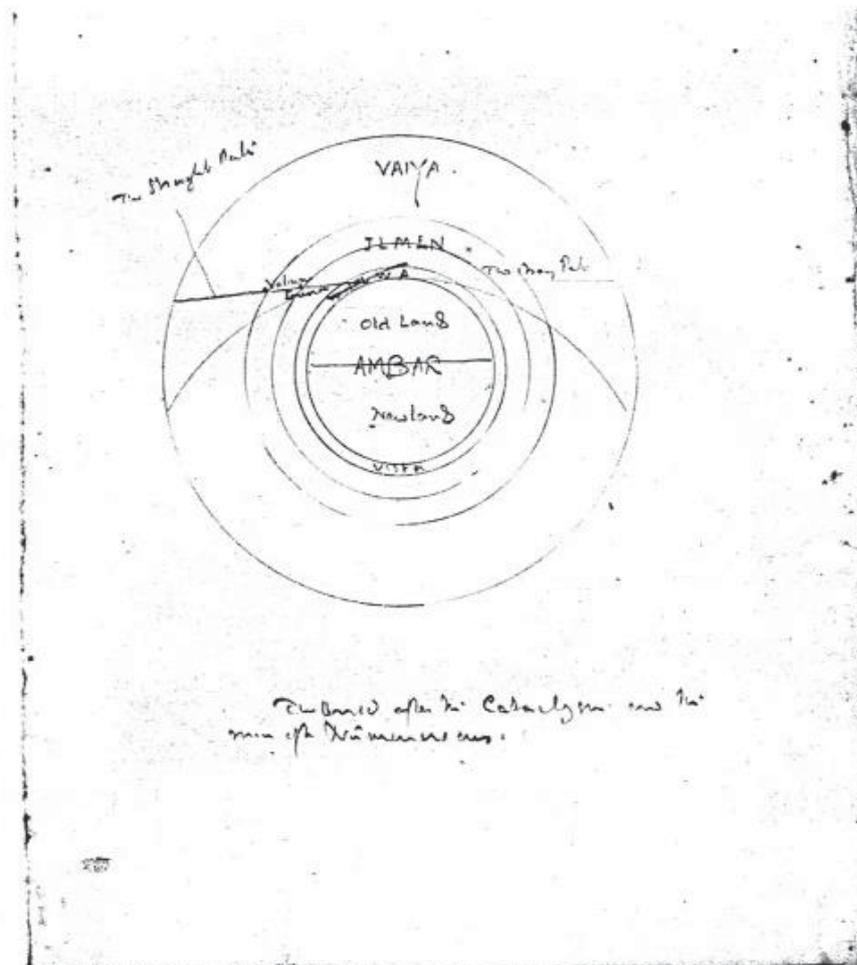


Figura 3.11. Diagrama III de J.R.R. Tolkien<sup>101</sup>.

Este mapa não é completamente dissimilar aos mapas geocêntricos que apresentam os círculos dos céus em obras medievais e renascentistas de astronomia e cosmografia, principalmente. Um exemplo desse formato é o mapa que ilumina um manuscrito em alemão da obra *De Sphaera* [Das Esferas] de João de Sacrobosco [Fig. 3.12]. Sacrobosco, também conhecido como John of Halifax, de origem inglesa, se tornou membro da Universidade de Paris em 1221<sup>102</sup>. Seu *Tractatus de Sphaera* [Tratado das Esferas], ou *De Sphaera Mundi* [Sobre as Esferas do Mundo], surgiu provavelmente na década de 1220 ou 1230 e se tornou um manual sobre o tema amplamente utilizado até o século XVII<sup>103</sup>. Mapas similares foram mantidos ou adicionados ao tratado em publicações impressas do século XVI [Fig. 3.13]. Outro mapa afim aparece em edições do *Cosmographicus liber* (1524) de Peter Apian [Fig. 3.14].

<sup>101</sup> TOLKIEN, 2023, p. 354.

<sup>102</sup> WOODWARD, 1987, p. 306.

<sup>103</sup> *Idem*.



Figura 3.12. *De Sphaera* de Sacrobosco. Austria, ca. 1425. MS M.722 fol. 1r.

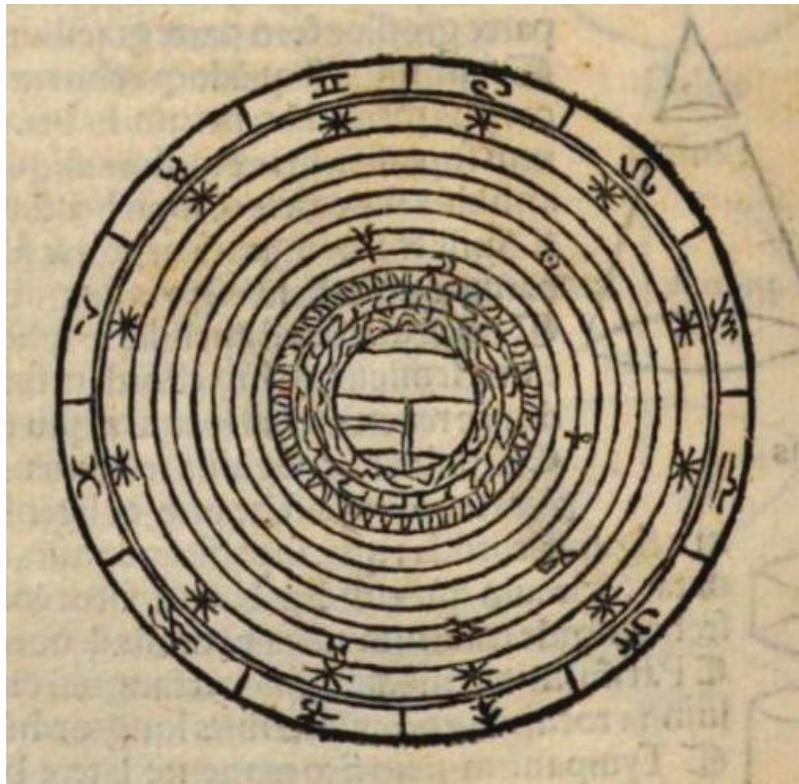


Figura 3.13. *Sphaera mundi* de Ioannis de Sacrobosco. 1519, p. 6r.

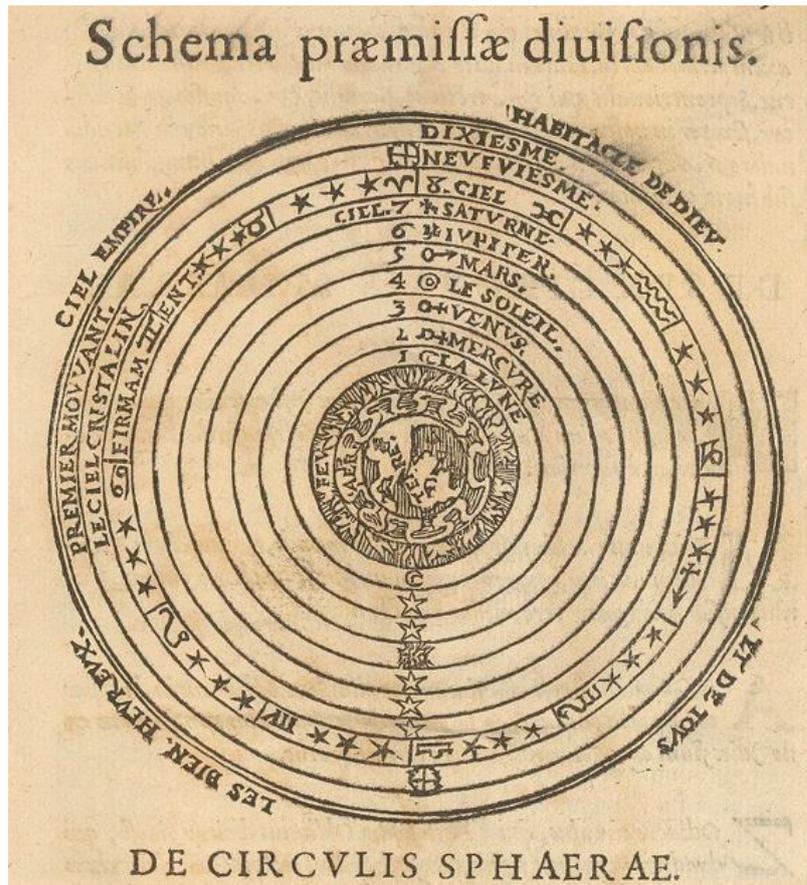


Figura 3.14. Esquema dos círculos do mundo de Peter Apian em *Prima pars huius libri de cosmographiæ & geographiæ principiis*. 1553, p. 3.

O mapa IV é o mais detalhado dos cinco [Fig. 3.15]. Ele abarca uma série de locais importantes na cosmogonia e mitologia de Tolkien que não figuram em nenhum dos mapas publicados em *O Silmarillion*, *Contos Incabados*, *O Hobbit* e *O senhor dos anéis*. Dentre eles está o lago Kuivienen, posteriormente grafado Cuiviénen, onde os primeiros habitantes da Terra-média despertaram; Valinor, uma terra a oeste cujo acesso se torna cada vez mais restrito, tornando esta uma terra sagrada a qual somente uma casta escolhida pode aceder, protegida por montanhas e ilhas. Ao Norte, cercada pelas Montanhas de Ferro [Iron Mountains] está Utumna, ou Utumno, a fortaleza de Melkor cuja localização mesmo os Valar desconheciam inicialmente. Leitores de *O Hobbit* e *O senhor dos anéis* podem reconhecer certos locais que figuram em outros mapas como as próprias Montanhas de Ferro, as Montanhas Azuis [Blue Mountains] e as Montanhas Cinzentas [Grey Mountains], porém as profundas modificações na forma das terras e mares de *Arda*, engendradas pelos confrontos entre os Valar e Melkor, principalmente, tornam este mapa um documento de eras passadas. Outros lugares aparecem nessas duas obras somente em menções, sendo Valinor o mais célebre deles.

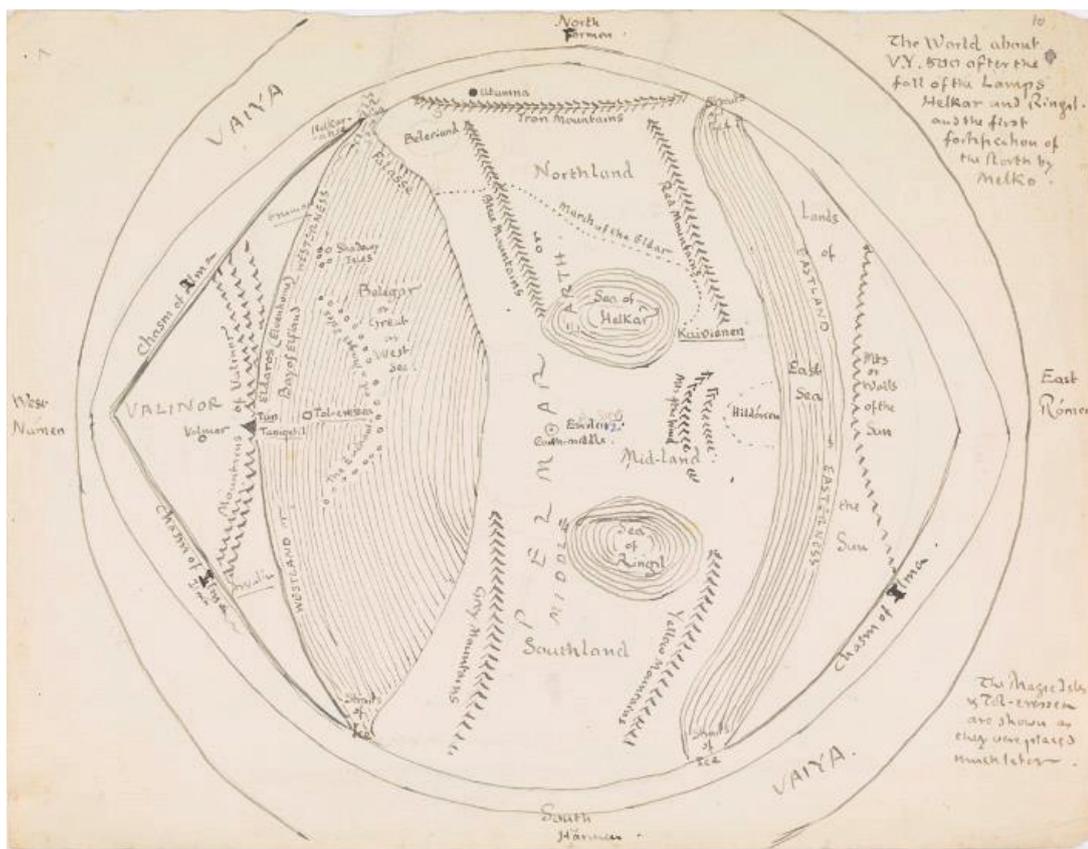


Figura 3.15. Mapa IV de J.R.R. Tolkien<sup>104</sup>.

A orientação do mapa IV, com o norte no topo, era a segunda mais utilizada nos *mappaemundi* de acordo com Woodward, atrás apenas da orientação à leste<sup>105</sup>. A anotação de Tolkien no canto superior direito informa: “o Mundo por volta de A.V. 500 depois da queda das lâmpadas Helkar e Ringl e da primeira fortificação do Norte por Melko” [The World about V.Y. 500 after the fall of the Lamps Helkar and Ringl and the first fortification of the North by Melko]. As iniciais V.Y. significam *Valian Year* [Ano Valiano], uma unidade de tempo utilizada antes da criação do sol e da lua. Melko foi uma grafia posteriormente abandonada em favor de Melkor. Ao pé da página, outra anotação: “as Ilhas Encantadas e Tol-eressea são mostradas como elas foram posicionadas muito depois” [The Magic Isles and Tol-eressea are shown as they were placed much later]. As anotações evidenciam a simultaneidade expressa pelo mapa de acontecimentos que modificaram a forma da Terra e que são relativamente distantes temporalmente. As lamparinas Helkar e Ringl, indicadas, eram feitas de gelo segundo o relato de *Ambarkanta*, seu derretimento formou os respectivos mares próximos ao centro do continente. As Ilhas Encantadas foram levantadas para proteger Valinor que, por sua vez, havia sido criada como morada dos Valar.

<sup>104</sup> TOLKIEN, 2023, p. 356.

<sup>105</sup> WOODWARD, 1987, p. 337.

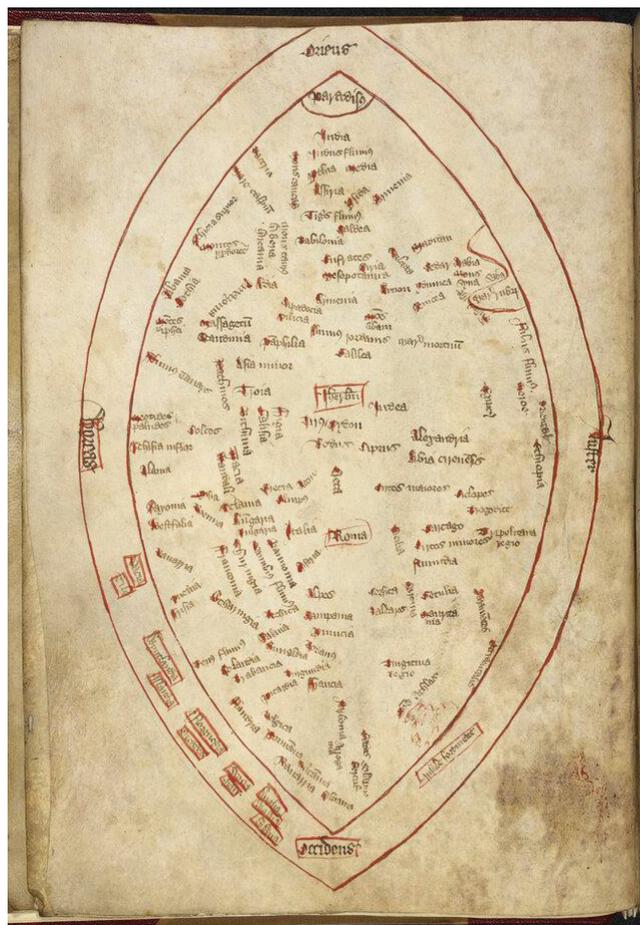


Figura 3.16. *Mappamundi* em mandorla de Ranulf Higden em *Polychronicon*, Inglaterra, c. 1350, British Library, London. Royal MS. 14.C.xii, fol. 9v.

O mapa IV se assemelha esteticamente aos *mappaemundi* com seu formato oval e a inexistência de escala, exemplos dessa relação. A inserção de elementos históricos no mapa também contribui para a aproximação entre a forma de mapeamento medieval e o mapeamento fictício de Tolkien. Nesse mapa uma linha pontilhada que parte de Kuivienen até alcançar o mar, atravessando as Montanhas Azuis [Blue Mountains], indica a Marcha dos Eldar [March of the Eldar], um acontecimento importante na história da Primeira Era. Sua representação gráfica está de acordo com o que é narrado em *O Silmarillion*<sup>106</sup>. Tolkien se apropriou de elementos que podem ser retrçados a diversos *mappaemundi* para dar forma ao seu mundo literário. Para mencionar apenas dois exemplos, o formato ovalado, quase em mandorla, remete a um mapa nesse mesmo feitio de um manuscrito do *Polychronicon* de Ranulf Higden do século XIV [Fig. 3.16]. Enquanto as linhas usadas para indicar mares e lagos podem ser comparadas àquelas do mapa zonal de Macróbio em uma edição impressa de *Somnium Scipionis exposito* [Comentário ao Sonho de Cipião], publicada em Paris em 1524 [Fig. 3.17]<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> TOLKIEN, 2009, p. 52.

<sup>107</sup> O mapa está invertido nesta impressão.

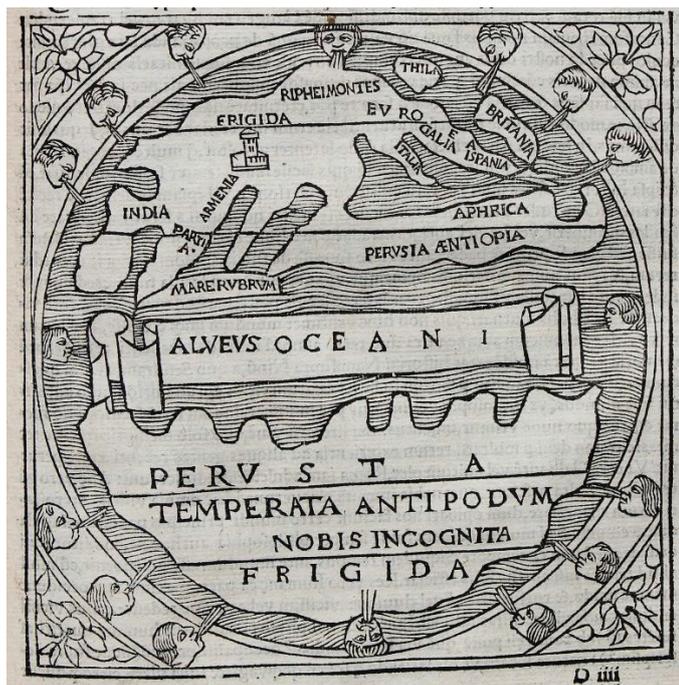


Figura 3.17. Mapa zonal de Macróbio em *Somnium Scipionis exposito*, Paris, 1524. p. 28.

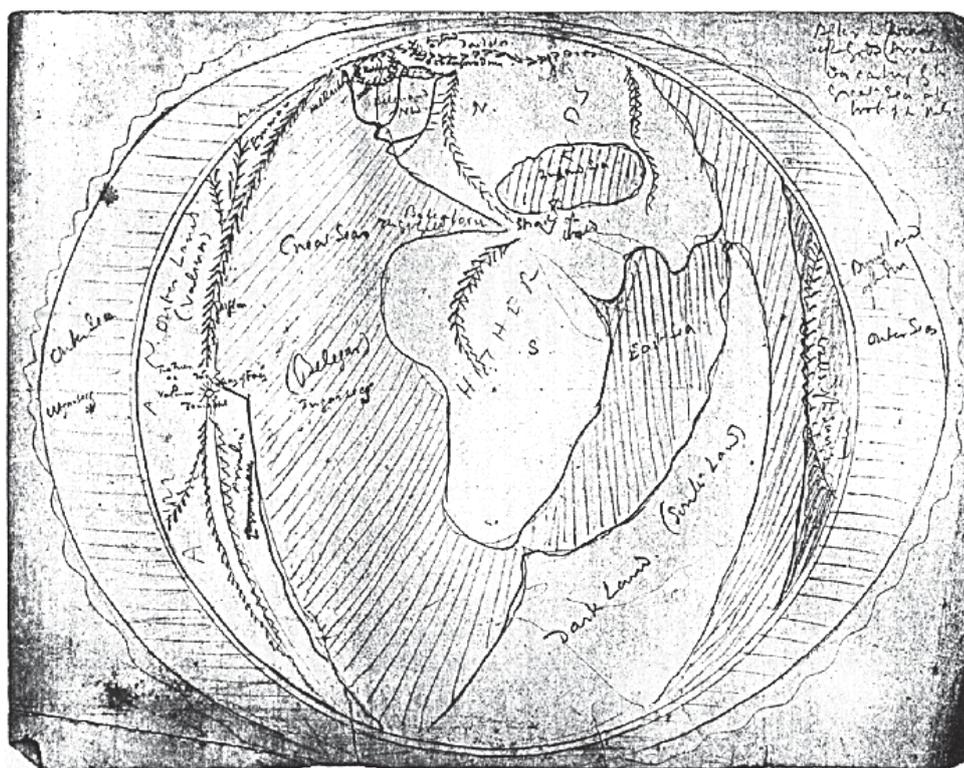


Figura 3.18. Mapa V de J.R.R. Tolkien<sup>108</sup>.

Por fim, o mapa V segue os moldes do mapa anterior embora a configuração da Terra tenha sido mais uma vez alterada [Fig. 3.18]. Temporalmente, esse mapa está situado, como a anotação no topo da página indica, “após a Guerra dos Deuses (Arvalin foi lançada pelo Grande

<sup>108</sup> TOLKIEN, 2023, p. 358.

Mar ao sopé das Montanhas” [After the War of the Gods (Arvalin was cast up by the Great Sea at the foot of the Mts.]. Sobre sua confecção, Christopher escreve: “estou inclinado a pensar que o mapa V é um esboço muito rudimentar que não deve ser interpretado com muito rigor”<sup>109</sup>. Ele nota a semelhança entre parte do mapa e o contorno do continente africano e, mais vagamente, entre o posicionamento dos mares e o Mar Mediterrâneo e o Mar Negro, mas evita propor uma interpretação sobre o assunto ao afirmar: “não há nada que eu possa oferecer acerca dessa questão que não seja a mais pura especulação”<sup>110</sup>. Em 1958, Tolkien escreveu em uma longa carta para uma leitora, Rhona Beare<sup>111</sup>, que seus escritos “míticos”, uma invenção imaginativa, e certamente não “históricos”, se passavam em nosso próprio mundo, não em outro planeta, embora em um tempo imaginário com um intervalo de cerca de seis mil anos entre o fim de *O senhor dos anéis* e o século XX<sup>112</sup>. Essa informação, complementada por um asterisco ao fim da página e pouco desenvolvida pelo autor, complica a leitura da história e é possivelmente o motivo pelo qual Christopher escreve não poder oferecer mais que “pura especulação” para o mapa V<sup>113</sup>.

Christopher discorre minuciosamente acerca dos detalhes, mudanças, inconsistências e diferenças que o texto *Ambarkanta* e seus mapas apresentam em relação aos demais escritos de seu pai. Existem distinções entre a narrativa publicada em *O Silmarillion* e o *Ambarkanta*. Do mesmo modo, os mapas que acompanham este último não se adequam completamente à narrativa daquele. Apesar disso, a história de criação do mundo que Christopher decidiu incluir como “canônica” em *O Silmarillion* é semelhante ao *Ambarkanta* em diversos pontos. Devido ao tema e locais apresentados nesses cinco mapas, eles poderiam ser publicados em conjunto com *O Silmarillion*. Os Diagramas I e II apresentam a forma inicial do mundo e os elementos que o constituem sendo, portanto, intimamente relacionados aos dois primeiros textos *Ainulindalë*, *Valaquenta* e aos primeiros capítulos do *Quenta Silmarillion*. O mapa IV pela simultaneidade dos eventos e locais que apresenta, assim como a presença de Kuivienen, Valinor e Utumno, mencionadas anteriormente como ausências importantes dos mapas de *O Silmarillion*, poderia acompanhar o *Quenta Silmarillion*. O mapa V consiste em uma outra forma de representar as mudanças no início da Primeira Era, relacionado, portanto, ao princípio

---

<sup>109</sup> TOLKIEN, 2023, p. 367.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>111</sup> Rhona Beare (1935-2018) trocou correspondência com Tolkien enquanto estudava na Universidade de Exeter no fim dos anos 1950.

<sup>112</sup> CARPENTER; TOLKIEN, 2010, p. 470.

<sup>113</sup> Não adentrarei a discussão sobre paralelos entre as culturas fictícias de Tolkien e àquelas reais. Para uma introdução ao assunto, ver: FIMI, Dimitra. *Tolkien, Race and Cultural History*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

do *Quenta Silmarillion*. Por último, o Diagrama III esquematiza a configuração do mundo após a submersão da Ilha de Númenor e poderia ser posicionado ao fim do *Akallabêth*.

Os mapas aqui discutidos são próximos aos *mappaemundi* não apenas esteticamente como também em nível conceitual. Se os mapas medievais estavam intimamente relacionados à criação do mundo na perspectiva cristã, os mapas de Tolkien são inseparáveis da mitologia por ele elaborada. Como abordado anteriormente, David Woodward afirma que os *mappaemundi* poderiam apresentar três estágios da história cristã: a criação do mundo, a paixão de Cristo e o Juízo Final. Os mapas de *Ambarkanta* igualmente referenciam a criação daquele mundo, os elementos que o constituem em uma cosmologia também geocêntrica, as modificações engendradas pelos deuses e sugerem o fim do mundo, que ocorreria em um evento denominado a Última Batalha ou *Dagor Dagorath*, no idioma *sindarin* criado por Tolkien. Essa batalha é mencionada pontualmente em diversos textos, não sendo aprofundada em *O Silmarillion*. Conta-se que Melkor retornará do Eterno Vazio onde fora aprisionado pelos Valar que o empurraram pela Porta da Noite, para além de *Ilurambar*, as Muralhas do Mundo<sup>114</sup>. Elas aparecem no círculo que separa *Vaiya*, o Oceano Envolvedor, e *Kúma*, a Escuridão, no primeiro e no segundo mapa. A porta do mundo, *Ando Lómen*, construída a oeste está presente no primeiro mapa.

Outro ponto de conexão entre estes e os mapas medievais é a questão da simetria. Embora Woodward não a aborde diretamente em relação aos *mappaemundi*, a divisão do mundo em três continentes, cada um deles associado a um filho de Noé, ou quatro continentes no caso de o mapa incluir as antípodas, expressam uma visão harmônica do mundo como criação divina em consonância com os preceitos cristãos. Na mitologia de Tolkien havia uma simetria concebida na criação da Terra, porém ela foi desfigurada pelos confrontos entre os Valar de maneira a representar a impossibilidade da realização dos planos iniciais destes em relação ao mundo<sup>115</sup>. A dissimetria nunca é consertada e permanece como um atestado da imperfeição trazida ao Mundo por poderes malignos.

\*

Tolkien intencionava publicar o *Silmarillion*. Esse desejo foi um dos motivos pelo qual ele temporariamente cogitou a editora Collins para o lançamento de *O senhor dos anéis*<sup>116</sup>. Entretanto, por uma série de questões, dentre as quais está a hesitação dos editores frente ao estranhamento da obra e como poderiam conduzir a propaganda para sua venda, a publicação

---

<sup>114</sup> TOLKIEN, 2009, p. 324.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>116</sup> CARPENTER, 2018, p. 240.

foi concretizada somente após seu falecimento. *O senhor dos anéis* em si era uma aposta de retorno financeiro incerto, porém o sucesso de *O Hobbit* garantia ao menos um interesse inicial por parte dos leitores desse livro. *O Silmarillion*, com sua escala de acontecimentos ainda maior que *O senhor dos anéis*, seu teor cosmológico e questões filosóficas, parecia uma aposta mais arriscada. Christopher Tolkien sabia quais histórias deveriam fazer parte de uma edição de *O Silmarillion*. Ele deixa claro que os eventos mais recentes na cronologia da Terra-média, o *Akallabêth* e *Dos anéis de Poder e da Terceira Era*, foram incluídos pelo desejo expresso de seu pai, não porque eram harmônicos com as demais partes<sup>117</sup>. Contudo, ele teve que organizar e selecionar os escritos de seu pai para fornecer ao leitor uma versão “canônica” dos fatos dentro desse mundo ficcional.

Os comentários mais detidos sobre as diferentes versões de uma mesma história ocorrem em *Contos Inacabados* e, de maneira mais pronunciada, em *A História da Terra-média*. Christopher não menciona uma possível intenção de seu pai em publicar os cinco mapas aqui analisados. Sua explicação sobre eles se centra no aspecto técnico e nas mudanças internas das concepções de Tolkien para seu mundo secundário no decorrer dos anos. De todo modo, a existência desses mapas, independentemente da intenção de publicá-los, comunica questões relevantes.

O esforço criativo de Tolkien na construção de seu mundo secundário era detalhado e complexo. Passava, como abordado no capítulo II, pela criação de línguas, culturas, história, mitologia, poesia e geografia em um trabalho minucioso que compreendia inventar mais de uma palavra, e em diferentes línguas, para determinados locais, personagens e acontecimentos. No aspecto geográfico, a criação foi realizada tanto por meio da escrita, em prosa e em verso, quanto pelos desenhos de paisagens e mapas. Na década de 1930, quando os mapas de *Ambarkanta* foram rascunhados pela primeira vez, Tolkien era professor da Cátedra Rawlinson e Bosworth de Anglo-Saxão em Oxford<sup>118</sup>. Foi aproximadamente nesse período que ele traduziu o poema épico *Beowulf* para o inglês moderno, como mencionado anteriormente. O conhecimento de Tolkien sobre literatura medieval, linguística e anglo-saxão impactou sua escrita conforme notado por todos os pesquisadores que se debruçaram sobre seus trabalhos literários. Ao analisar as proximidades entre os mapas de *Ambarkanta* estende-se essa relação também para os mapas medievais. Com base naqueles mapas é seguro afirmar que Tolkien tinha algum conhecimento sobre os *mappaemundi* e que essa forma de figurar o mundo na

---

<sup>117</sup> TOLKIEN, 2009, p. IX.

<sup>118</sup> CARPENTER, 2018, p. 302.

medievalidade foi fundamental para a construção cosmogônica de seu próprio universo literário.

\*

Para retomar a argumentação que desencadeou a pesquisa aqui apresentada, o retorno a formas de mapeamento medievais e renascentistas observado em mapas literários do fim do século XIX e, de maneira mais predominante, no século XX, ocorreu de maneiras variadas. Dois estudos de caso não esgotam o tema, tampouco apresentam todas as reelaborações literárias de elementos cartográficos anteriores à contemporaneidade. Ainda assim, eles apontam caminhos possíveis para um melhor entendimento desse processo.

A carta de C.S. Lewis citada no início do presente capítulo é uma instância na qual um escritor expressou diretamente seu desejo de que o mapa presente em seus livros parecesse “medieval”. Ao sugerir para Pauline Baynes a inserção de “montanhas e castelos desenhados – talvez ventos soprando nos cantos e alguns navios de aparência heráldica, baleias e golfinhos no mar”<sup>119</sup>, o autor parece se apoiar em uma imagem estereotipada de mapas medievais, citando elementos que se encontram igualmente em mapas renascentistas e modernos. O mais importante para ele era efetuar um afastamento em relação a uma cartografia científica representada pela Ordnance Survey.

O mapa *O Reino Pequeno* de Pauline Baynes para *Mestre Giles d’Aldeia* mistura uma série de elementos presentes em mapas regionais ou topográficos dos séculos XVI e XVII, principalmente. Suas inspirações puderam ser retraçadas aos *isolarii*. Esse fato poderia indicar igualmente uma visão reducionista de uma pretensa cartografia medieval. Entretanto, proposital ou incidentalmente, a mistura de temporalidades realizada por Baynes está em consonância com o texto de Tolkien que se utiliza de certos anacronismos ao longo da narrativa com finalidade humorística.

Por fim, os mapas de *Ambarkanta* de Tolkien são um dos poucos exemplos de uma utilização mais profunda de uma forma de mapeamento medieval. Aqui, os *mappaemundi* são uma fonte de inspiração tanto conceitual quanto estética para a visão de mundo que o autor desejava criar em seu universo literário. No aspecto formal pode-se elencar a configuração circular e oval dos mapas, relativamente esquemática, que posiciona locais de maneira relacional e inclui fragmentos de história na imagem cartográfica. No prisma conceitual, os indícios da criação do mundo, dos eventos divinos que se desenrolaram nele e alteraram sua

---

<sup>119</sup> HOOPER, 2007, p. 87.

forma, e do fim do mundo, em suma, sua cosmogonia está imbrincada nos mapas da mesma forma que a história cristã moldou e foi moldada nos *mappaemundi*.

## CAPÍTULO IV - NACIONALISMO, MAPA-LOGO E *AS CRÔNICAS DE PRYDAIN*

Em um cenário de castelos em ruínas, princesas em perigo, encantamentos, lutas de espadas e profecias, *As crônicas de Prydain* de Lloyd Alexander se destacam como uma das primeiras tentativas bem sucedidas da literatura estadunidense em participar da escrita de fantasia em ascensão, dominada por autores ingleses. Ao longo dos livros estão presentes temas recorrentes como a luta entre bem e mal, o amadurecimento da passagem da infância à vida adulta e a busca por identidade. Fundamental para esta tese, cada volume da série contém um mapa. Os mapas realizados pela ilustradora Evaline Ness a partir dos rascunhos do autor da saga, assim como os demais mapas trabalhados ao longo da tese, podem ser analisados a partir de diferentes abordagens no que concerne a estética e as temáticas privilegiadas em sua confecção. Aspectos relacionados à produção de mapas nos períodos medieval e renascentista, tema do capítulo anterior, podem ser identificados nesta obra; bem como a presença de signos mais característicos de mapas produzidos no século XX, por exemplo, as setas que indicam percurso e deslocamento, conforme abordado no decorrer deste capítulo. A possibilidade de aprofundar temas diversos a partir de mapas fictícios demonstra a riqueza das fontes e, ao mesmo tempo, expõe a artificialidade das divisões realizadas para a escrita da tese. Por esse motivo, destacada a maleabilidade dos mapas e inspiração no País de Gales para sua produção, o foco da discussão aqui apresentada está no teor nacionalista dos mapas presentes em *As crônicas de Prydain*.

Assim, o presente capítulo está dividido em quatro partes. A primeira delas aborda *As crônicas de Prydain* e os mapas que acompanham os cinco volumes da saga, de modo a seguir a ordem cronológica dos livros. Neste ponto aprofundo as relações entre mapa e texto dentro da escrita de Lloyd Alexander. O segundo tópico explora a problemática do nacionalismo na literatura infantil de fantasia e serve como transição para o tema dos atlas escolares abordados no item seguinte. A terceira parte mantém a discussão sobre nacionalismo a partir do conceito de mapa-logo e da análise de atlas escolares produzidos nas décadas finais do século XIX e na primeira metade do século XX. Essas fontes foram selecionadas porque fazem parte fundamental do letramento cartográfico de escritores e leitores no período em questão. Por fim, a quarta parte analisa os rascunhos de Lloyd Alexander frente à imagem cartográfica do País de Gales na contemporaneidade. Desse modo, pretende-se historicizar a produção de mapas literários no século XX a partir do estudo de caso de *As crônicas de Prydain*.

#### 4.1. DAS MONTANHAS GALESAS, O SURGIMENTO DE PRYDAIN

Os cinco livros da série *As crônicas de Prydain*, de Lloyd Alexander (1924–2007), foram publicados entre 1964 e 1968. Os mapas de Prydain, bem como a arte das capas originais, foram feitos pela ilustradora, e também autora de livros infantis, Evaline Ness (1911–1986) a partir dos rascunhos de Alexander. O autor nasceu na cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos, e teve uma relação próxima com a guerra tendo se alistado no exército durante a Segunda Guerra Mundial. Por meio do exército, ele foi mandado ao País de Gales onde ficou brevemente, porém cuja história, mitologia e geografia tiveram grande importância para seus trabalhos. Após a Guerra, Alexander estudou literatura francesa na Universidade de Paris, conheceu Janine Denni, com quem se casou em janeiro de 1946. O casal se mudou para os Estados Unidos no mesmo ano.

Como boa parte da literatura de fantasia da segunda metade do século XX, *As crônicas de Prydain* são baseadas em elementos da medievalidade europeia. Alguns livros como *O senhor dos anéis* (1954–1955) e as *Crônicas de Nárnia* (1950–1956) apresentam estruturas sociais e políticas como monarquias, relações de vassalagem, visões de sistemas feudais, algumas mais próximas a interpretações acadêmicas, outras somente levemente inspiradas por ideias difundidas sobre a medievalidade que nem sempre correspondem às discussões mais aceitas por medievalistas. A inspiração e a reelaboração do período medieval na escrita de Lloyd Alexander é mais uma instância a partir da qual é possível discutir a mescla de diferentes temporalidades na criação literária de um mundo secundário. De modo superficial e breve é possível elencar uma série de elementos medievais presentes na narrativa: castelos, reinos, lutas de espadas, reis, princesas e assim por diante. Alexander, por ter Gales como fonte de inspiração, recupera termos galeses para nomes de personagens, topônimos, e para a divisão de territórios em categorias galesas medievais como os *cantreys* e sua subdivisão em *commots*. A configuração do espaço imaginário de Prydain é orientada por idealizações acerca da Idade Média.

Na Nota do Autor de *O livro dos Três*, Alexander menciona o *Mabinogion* como fonte de inspiração<sup>1</sup>. Este livro é uma compilação de histórias presentes em dois manuscritos do século XIV, o *Livro Branco de Rhydderch* [*Llyfr Gwyn Rhydderch*] (c. 1350) e o *Livro Vermelho de Hergest* [*Llyfr Coch Hergest*] (c. 1382). As histórias foram traduzidas e comentadas por Lady Charlotte Guest (1812–1895) e publicadas em uma edição bilíngue (galês-inglês) entre 1838 e

---

<sup>1</sup> ALEXANDER, Lloyd. *The Book of Three*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1964], p. viii.

1845. Para além das complicações que surgem da utilização de obras do século XIV para acessar lendas e mitologias anteriores ao cristianismo, Dimitra Fimi prova que alguns trechos empregados por Alexander são forjas românticas dos séculos XVIII e XIX. Este era um período de desenvolvimento do nacionalismo galês e de busca por uma identidade a partir da qual os galeses supostamente teriam mais direito à terra por estarem ligados a ela há mais tempo que os saxões<sup>2</sup>. Portanto, há uma grande mistura de temporalidades numa ideia de Gales medieval e mítica à qual Prydain está relacionada. Além disso, algumas análises acadêmicas incorporadas por Alexander em *As crônicas de Prydain* sobre povos, mitologia e línguas denominadas “celtas” são refutadas por acadêmicos<sup>3</sup>.

Um exemplo de forja romântica utilizada por Alexander na escrita dos livros é a história do personagem Ffleiddur Fflam. No *Mabinogion* de Guest, Ffleiddur Fflam é um dos três líderes da corte do Rei Arthur<sup>4</sup>. Os manuscritos originais mencionam somente o nome e a filiação de Fflam, porém o texto de Guest acrescenta que estes três líderes possuíam seus próprios domínios, mas que preferiam ser cavaleiros na corte de Arthur. Essa informação coincide com o passado do Fflam de *As crônicas de Prydain* que decidira ser bardo e vagar pelo mundo, mas que em realidade era rei de um pequeno reino ao norte do território. Fimi argumenta que Charlotte Guest trabalhou com os manuscritos originais em sua tradução. Contudo, para esta passagem ela teria se apoiado em uma coleção de literatura medieval galesa publicada em três volumes entre 1801 e 1807 intitulada *Myvyrian Archaiology of Wales* organizada por Owen Jones, William Owen Pughe e Edward Williams. Este último, mais conhecido pelo pseudônimo Iolo Morganwg, foi um célebre “inventor romântico” sendo o provável autor desta e de outras passagens inexistentes nos escritos medievais.

Ao analisar em pormenor esta e demais instâncias de inserções de uma suposta tradição medieval, ou celta, Dimitra Fimi conclui que “*As Crônicas de Prydain*, portanto, contribuem para uma percepção específica de Celticidade que remonta a interpretações equivocadas dos séculos XIX e XX e está em desacordo com a compreensão acadêmica atual do passado celta”<sup>5</sup>. Embora Fimi realize um trabalho minucioso e convincente em sua argumentação, não está

---

<sup>2</sup> MORGAN, Prys. Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período romântico. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Cap. 3. p. 53-109.

<sup>3</sup> FIMI, Dimitra. Lloyd Alexander's *The Chronicles of Prydain*: building fantasy upon forgery. In: FIMI, Dimitra. *Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy: idealization, identity, ideology*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017. p. 115-156.

<sup>4</sup> FIMI, Dimitra. *Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy: idealization, identity, ideology*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017, p. 132-134.

<sup>5</sup> “*The Chronicles of Prydain*, therefore, contribute to a particular perception of Celticity that harkens back to nineteenth- and twentieth-century misinterpretations, and is at odds with current scholarly understandings of the Celtic past”. *Ibidem*, p. 148.

evidente em seu texto se as revisões acadêmicas sobre “os celtas” são contemporâneas ou posteriores a Alexander. O autor parece ter se baseado no material disponível para ele nas décadas de 1950 e 1960, fato que não o exime de crítica por colaborar com um discurso identitário passível de problematização. De todo modo, atualmente, a visão idealizada e nacionalista de um “passado celta” não se sustenta academicamente, embora permaneça difundida na cultura popular.

Os mapas de Prydain, mundo fictício no qual a história é ambientada, são, ao menos no que diz respeito aos contornos gerais, semelhantes aos mapas contemporâneos do País de Gales. A relação entre estes dois territórios, Gales e a criação literária de Alexander, está evidente no próprio nome Prydain que é o termo medieval galês para a Britânia<sup>6</sup>. As semelhanças são reconhecidas por Alexander que as menciona na Nota do Autor do primeiro livro. Ele enfatiza que “Prydain não é Gales — não inteiramente, pelo menos. A inspiração para ela vem daquela terra magnífica e de suas lendas; mas, essencialmente, Prydain é um país que existe unicamente na imaginação”<sup>7</sup>. Mais uma vez, na mesma nota, o autor retoma: “a geografia de Prydain é característica de si mesma. Qualquer semelhança entre Prydain e Gales talvez não seja coincidência – mas não deve ser usada como guia para turistas”<sup>8</sup>. Do mesmo modo, em correspondências pessoais, Alexander afirma ter se inspirado em regiões galesas para alguns cenários, como é o caso do Lago Negro, baseado no Lago Bala situado na região de Gwynedd<sup>9</sup>. Sua posição acerca das conexões entre a Prydain da ficção e o País de Gales é constantemente retomada ao longo dos demais volumes da série, muitas vezes de modo a propositalmente borrar fronteiras entre um e outro local.

O mapa intitulado *The Land of Prydain* [A Terra de Prydain] [Fig. 4.1] está presente no primeiro livro da saga *As crônicas de Prydain, O livro dos Três*, desde sua primeira publicação em 1964. Realizado por Evaline Ness a partir de rascunhos do autor da série o mapa está situado no livro entre a Nota do Autor e o primeiro capítulo da narrativa. Em Caer Dalben, posicionado a sudeste, no canto inferior direito, de onde as setas que percorrem o mapa partem, está escrito o nome Taran, protagonista da história. Conforme as setas se deslocam pelo mapa, sugerindo um caminho para o leitor ou leitora, novos nomes de locais e personagens se descortinam. No

---

<sup>6</sup> FIMI, 2017, p. 117.

<sup>7</sup> “Prydain is not Wales – not entirely, at least. The inspiration for it comes from that magnificent land and its legends; but, essentially, Prydain is a country existing only in the imagination”. ALEXANDER, 2011 [1964], p. viii.

<sup>8</sup> “The geography of Prydain is peculiar to itself. Any resemblance between it and Wales is perhaps not coincidental – but not to be used as a guide for tourists”. *Ibidem*, p. viii.

<sup>9</sup> TUNNELL, Michael O. *The Prydain Companion: a reference guide to Lloyd Alexander’s Prydain Chronicles*. Nova York: Henry Holt and Company, 2010, p. 47.

Castelo Espiral há Achren e Eilonwy; próximo ao rio Ystrad está Fflewddur. As setas terminam em uma promissora e agourenta Cena de Batalha [Battle Scene]. Esses elementos do mapa, colocados ao alcance do leitor antes mesmo da aventura ter início, compõem uma provocação da história por vir. A imagem suscita a curiosidade em descobrir do que trata esse percurso e convida o leitor a acompanhar a narrativa também pelo seu mapa. Quando lido simultaneamente ao texto, o mapa revela e esconde informações, antecipa trechos da história ao mesmo tempo em que preserva surpresas.



Figura 4.1. *The Land of Prydain* por Evaline Ness, 1964<sup>10</sup>.

O primeiro volume da série narra a história de Taran em busca de uma porquinha oracular, Hen Wen, que estava sob seu cuidado, mas que fugira no princípio da história. Ao seguir a narrativa textual do livro, uma diferença com o mapa ocorre logo no segundo capítulo, quando Taran encontra Gwydion, um herói célebre de Prydain, cuja aparência maltrapilha quebra as expectativas do protagonista em relação a guerreiros notáveis e dignos de admiração. Nas florestas próximas a Caer Dallben há o nome Gurgi, personagem apresentado no terceiro capítulo, mas nenhuma menção a Gwydion, cujo nome está inscrito no mapa ao norte, em Caer Dathyl, sua morada. Portanto, a hipótese de que os nomes de personagens estão dispostos no mapa nos locais em que eles são apresentados à história não se sustenta em relação a este caso em específico.

<sup>10</sup> ALEXANDER, 2011 [1964].

No que diz respeito a Achren e Eilonwy, o local em que Taran as encontra pela primeira vez coincide com sua moradia, isto é, o Castelo Espiral [Spiral Castle]. Neste caso, não há divergências entre mapa e texto. Contudo, para o próximo personagem adicionado à trama, o bardo Fflewddur, o mapa posiciona seu nome próximo ao castelo onde havia sido prisioneiro tal como Taran. A escolha é curiosa uma vez que este personagem é, na verdade, um rei e possui um domínio próprio, mesmo que relativamente insignificante.

“Onde fica seu reino?” perguntou Eilonwy.

“A vários dias de viagem a leste de Caer Dathyl” respondeu Fflewddur. “É um reino vasto...”

Neste ponto, Taran ouviu outro som estridente.

“Que droga!” disse o bardo. “Lá se vão mais duas cordas. Como eu estava dizendo... Sim, bem, na verdade é um reino bastante *pequeno*, no norte, muito monótono e melancólico. Então eu o abandonei. Sempre tinha adorado a vida de bardo e vagar pelo mundo, e foi isso que decidi fazer”<sup>11</sup>.

Este trecho fornece uma pista para a interpretação dos nomes de personagens presentes no mapa. Fflewddur desistira de seu reino para vagar pelo mundo. A ausência do espaço no mapa reforça a insignificância desse domínio, delatada pela harpa que tem as cordas rompidas quando seu dono mente ou “embeleza” uma história, e a característica nômade do bardo. O único outro personagem que não está relacionado a sua moradia é Gurgi que também não possui um lugar fixo e é, portanto, colocado no mapa no local onde Taran o encontrara. De todo modo, a incerteza gerada pelo mapa pode ser interpretada como uma brincadeira com o leitor. A partir do mapa tem-se informações que antecipam determinados acontecimentos, ao mesmo tempo, a leitura do texto revela alguns de seus silêncios. Como resultado, é a união entre as duas partes, narrativa imagética e textual, que compõe um todo.

Neste aspecto podem ser inseridas as setas que indicam a trajetória de Taran ao longo do livro. Elas terminam abruptamente na Cena de Batalha. Este encerramento suscita mais questionamentos. Teria o personagem principal perecido no conflito? O que acontece depois? Ao ler o livro, o leitor tem respostas para essas perguntas. Taran sobrevive à batalha e retorna a Caer Dallben de onde partira no início da jornada.

É preciso notar que este mapa é destinado aos leitores do livro, como um narrador quase onisciente, e que os personagens em si não têm acesso a ele. Isso não significa que mapas não

---

<sup>11</sup> “Where is your kingdom?” Eilonwy asked./“Several days journey east of Caer Dathyl,” said Fflewddur. “It is a vast realm...”/At this, Taran heard another jangling./“Drat the thing,” said the bard. “There go two more strings. As I was saying. Yes, well, it is actually a rather *small* kingdom in the north, very dull and dreary. So I gave it up. I’d always loved barding and wandering-- and that’s what I decided to do”. ALEXANDER, 2011 [1964], p. 88-89. Grifos do original.

sejam mencionados em *O livro dos Três*. Ainda que no primeiro capítulo do livro o sábio Dallben tenha, em um diálogo expositivo, descrito as terras de Prydain e sua configuração, bem como seus respectivos governantes, é Gwydion quem produz o primeiro mapa gráfico ao qual Taran tem acesso.

Gwydion ajoelhou-se e rapidamente riscou linhas na terra.

“Estas são as Montanhas Águia” disse, com um toque de saudade em sua voz, “em minha própria terra do norte. Aqui, corre o Grande Avren. Veja como ele vira para oeste antes de chegar ao mar. Podemos ter que atravessá-lo antes que nossa busca esteja terminada. E este é o rio Ystrad. Seu vale conduz ao norte para Caer Dathyl”.

“Mas veja aqui” Gwydion continuou, apontando para a esquerda da linha que havia traçado representando o rio Ystrad, “aqui está o Monte Dragão e o domínio de Arawn. Hen Wen o evitaria de qualquer maneira. Ela esteve prisioneira em Annuvin por muito tempo; nunca se aventuraria perto de lá”<sup>12</sup>.

Neste momento, os personagens traçam um plano de busca para recuperar Hen Wen e o método escolhido por Gwydion para que Taran compreenda sua estratégia é desenhar linhas no chão. Após uma breve discussão do passado de Hen Wen, os personagens retomam o esquema.

Cabisbaixo, Taran olhou para o mapa de Gwydion e não disse mais nada.

“Aqui” continuou Gwydion, “não longe de Annuvin, fica o Castelo Espiral. Este lugar também Hen Wen evitaria a todo custo. É a morada da Rainha Achren. Ela é tão perigosa quanto o próprio Arawn, tão má quanto bela. Mas existem segredos com relação a Achren que é melhor não se contar”.

“Tenho certeza” prosseguiu Gwydion “de que Hen Wen não irá na direção de Annuvin nem do Castelo Espiral. Do pouco que posso ver, ela correu em frente em linha reta. Depressa agora, vamos tentar pegar seu rastro”<sup>13</sup>.

O texto reconhece o desenho de Gwydion como um mapa. Assim, a definição de mapa em *As crônicas de Prydain* não se restringe àqueles presentes em livros, feitos em papel ou pergaminho, mas também abrange desenhos apressados feitos no chão. Um mapa desenhado por uma lâmina na terra é utilizado em outro momento do livro quando Taran e seus companheiros de jornada precisam traçar um plano para chegar a um local seguro e evitar as tropas do exército inimigo. Neste caso, Taran se esforçava “para dar sentido às linhas cruzadas

---

<sup>12</sup> “Gwydion knelt and quickly traced lines in the earth. “These are the Eagle Mountains,” he said, with a touch of longing in his voice, “in my own land of the north. Here, Great Avren flows. See how it turns west before it reaches the sea. We may have to cross it before our search ends. And this is the River Ystrad. Its valley leads north to Caer Dathyl./“But see here,” Gwydion went on, pointing to the left of the line he had drawn for the River Ystrad, “here is Mount Dragon and the domain of Arawn. Hen Wen would shun this above all. She was too long a captive in Annuvin; she would never venture near it”. ALEXANDER, 2011 [1964], p. 23.

<sup>13</sup> “Crestfallen, Taran peered at Gwydion's map and said no more./ “Here,” continued Gwydion, “not far from Annuvin, lies Spiral Castle. This, too, Hen Wen would avoid at all cost. It is the abode of Queen Achren, She is as dangerous as Arawn himself; as evil as she is beautiful. But there are secrets concerning Achren which are better left untold./“I am sure,” Gwydion went on, “Hen Wen will not go toward Annuvin or Spiral Castle. From what little I can see, she has run straight ahead. Quickly now, we shall try to pick up her trail”. *Ibidem*, p. 24-25.

de Fflewddur”<sup>14</sup>. Em outro momento similar, um personagem aconselha Taran e “enquanto falava, suas mãos moveram-se com destreza na terra macia diante dele, moldando um minúsculo modelo das montanhas, o qual Taran achou mais fácil de seguir que os mapas riscados de Fflewddur”<sup>15</sup>. Para fazer e ler mapas, portanto, é preciso habilidade. O contexto da utilização de mapas pelos personagens é majoritariamente relacionado à guerra, à jornada e a tomadas de decisão.

Lloyd Alexander também descreve em detalhe as paisagens pelas quais os personagens viajam, como no trecho: “Taran, no entanto, tinha aprendido muita coisa da arte de andar na floresta e de seguir rastros durante sua jornada, e ele estava ciente de que haviam começado a virar para oeste para descer as montanhas”<sup>16</sup>. Estas descrições novamente incitam o leitor a retornar ao mapa e podem ser compreendidas enquanto um roteiro ou um mapa textual.

Embora nem todos os locais assinalados no mapa por um topônimo sejam explorados pelos personagens no primeiro volume da saga, todos eles são mencionados ao longo da narrativa, de modo que o leitor tem algumas informações mais detalhadas sobre locais como Monte do Dragão e Annuvin. Ocorre também uma menção no texto à fortaleza Oeth-Anoeth, ausente no mapa, ainda que faça parte de Annuvin. Todos os nomes presentes no mapa são abordados em maior ou menor medida pelo livro, porém nem todos os nomes importantes, de personagens ou lugares, figuram no mapa. Dessa forma, a discrepância entre narrativa textual e imagética fomenta o engajamento do leitor com a obra. Idealmente, um leitor atencioso caminharia entre mapa e texto várias vezes ao longo da leitura, visualizando a geografia e o percurso da jornada, apreendendo informações complementares e preenchendo lacunas.

O segundo livro de *As crônicas de Prydain*, intitulado *O caldeirão negro*, foi publicado em 1965 e segue o mesmo padrão do primeiro. Mais uma vez, na Nota do Autor, Lloyd Alexander discute as semelhanças entre Prydain e Gales:

Leitores se aventurando neste reino pela primeira vez também deveriam ser avisados de que a paisagem, à primeira vista, pode ser parecida com aquela de Gales e os habitantes podem evocar heróis da antiga lenda galesa. Estas foram as raízes e inspiração. Mas o resto é um trabalho de imaginação similar apenas em espírito e não em detalhe<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> “...to make sense of Fflewddur's crisscrossing lines”. ALEXANDER, 2011 [1964], p. 94.

<sup>15</sup> “As he spoke, his hands moved deftly in the soft earth before him, molding a tiny model of the hills, which Taran found easier to follow than Fflewddur's map scratchings”. *Ibidem*, p. 126.

<sup>16</sup> “Taran, nevertheless, had learned a great deal of woodcraft and tracking during his journey, and he was aware the companions had begun turning westward to descend the hills”. *Ibidem*, p. 150.

<sup>17</sup> “Readers venturing into this kingdom for the first time should also be warned that the landscape, at first glance, may seem like Wales, and the inhabitants may evoke heroes of ancient Welsh legend. These were the roots and inspiration. But the rest is a work of imagination, similar only in spirit, not in detail”. ALEXANDER, Lloyd. *The Black Cauldron*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1965], p. vii.

Nesta mesma nota, Alexander menciona pela primeira vez “Evaline Ness, da mais clara visão”<sup>18</sup> como parte dos agradecimentos. Se a geografia de Prydain e sua semelhança com aquela de Gales é retomada neste segundo volume, os mapas, entretanto, tal como no primeiro livro, seguem ausentes do discurso.



Figura 4.2. *The Land of Prydain* por Evaline Ness, 1965<sup>19</sup>.

O mapa presente em *O caldeirão negro* é novamente intitulado *The Land of Prydain* [Fig. 4.2], no entanto, trata-se de um mapa diferente daquele inserido em *O livro dos Três*. Sua orientação é nordeste no topo onde está representada Annuvin. A porção sul de Prydain, onde a história se concentra, é mais detalhada. Há poucos nomes de personagens, Taran permanece relacionado a Caer Dallben; Orddu, Owen e Orgoch estão situadas nos Pântanos de Morva, local de sua moradia, e no caso do Acampamento de Morgant e do Reino do Rei Smoit, os próprios topônimos contêm os nomes dos personagens. Ademais, Cantrev Cadiffor, nome do Reino do Rei Smoit está em letras menores denotando a importância maior de reconhecer o personagem que o nome de seu domínio.

Uma alteração notável entre os dois mapas *The Land of Prydain* ocorre em relação ao Castelo Espiral que havia sido destruído em decorrência dos acontecimentos do livro anterior. Suas ruínas representadas no mapa se tornam um ponto de referência para o leitor não apenas

<sup>18</sup> “Evaline Ness of clearest vision”. ALEXANDER, 2011 [1965], p. viii.

<sup>19</sup> ALEXANDER, 2011 [1965].

como marco geográfico, como Caer Dallben e o rio Avren, mas também como um lembrete da história. O mapa, portanto, leva em consideração as mudanças ocorridas na paisagem e se reformula de modo a criar uma narrativa particular para cada volume da série.

Desta vez, a jornada empreendida por Taran, Eilonwy, Fflewddur, Gurgi e demais personagens consiste em tomar posse do Caldeirão Negro, um instrumento de poder do grande vilão da história, Arawn, e destruí-lo. Para cumprir essa missão, os protagonistas devem viajar até Annuvin e roubar o objeto que garante a Arawn um exército de mortos-vivos chamados na história de “nascidos do caldeirão”. Tal como *O livro dos Três*, a narrativa do segundo volume da saga é carregada de descrições geográficas.

A noite inteira eles cavalgaram, como parecia a Taran, descendo uma longa série de declives. Eles ainda estavam na Floresta de Idris, mas aqui o chão havia nivelado um pouco. Muitas das árvores ainda estavam cobertas por folhas; a vegetação rasteira era mais espessa; a terra menos dura do que as colinas ao redor do Portão Escuro<sup>20</sup>.

Mapas utilizados pelos personagens dentro da história, em contrapartida, estão menos presentes no livro. Há uma única ocasião em que um mapa aparece no segundo capítulo, quando Gwydion apresenta seu plano para tomar o caldeirão. Mesmo neste contexto, a palavra mapa não é empregada:

“Eu espero que todos vocês estejam tão impacientes para cumprir com suas tarefas assim que forem definitas,” disse Gwydion tirando um pedaço de pergaminho de seu casaco e o abrindo na mesa.

“Nos encontramos em Caer Dallben não apenas por segurança,” ele continuou. “Dallben é o feiticeiro mais poderoso em Prydain e aqui estamos sob sua proteção. Caer Dallben é o único lugar que Arawn não ousa atacar, mas é também o mais adequado para começar nossa jornada à Annuvin.” Com um dedo ele traçou uma direção noroeste da pequena fazenda. “O Grande Avren é raso nesta estação,” ele disse, “e pode ser atravessado sem dificuldade. Tendo atravessado, é um curso fácil através de Cantrev Cadiffor, reino do rei Smoit, para a Floresta de Idris ao sul de Annuvin. De lá, nós podemos ir rapidamente ao Portão Escuro”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> “Throughout the night they had ridden, as it seemed to Taran, down a long series of descending slopes. They were still in the Forest of Idris, but here the ground had leveled a little. Many of the trees were yet covered with leaves; the undergrowth was thicker; the land less stark than the hills around Dark Gate”. ALEXANDER, 2011 [1965], p. 72.

<sup>21</sup> “I hope you will all be as eager to accomplish your tasks once they are set out,” said Gwydion, drawing a sheet of parchment from his jacket and spreading it on the table./“We meet at Caer Dallben not only for safety,” he went on. “Dallben is the most powerful enchanter in Prydain, and here we are under his protection. Caer Dallben is the one place Arawn dares not attack, but it is also the most suitable to begin our journey to Annuvin.” With a finger he traced a direction northwest from the little farm. “Great Avren is shallow at this season,” he said, “and may be crossed without difficulty. Once across, it is an easy progress through Cantrev Cadiffor, realm of King Smoit, to the Forest of Idris lying south of Annuvin. From there, we can go quickly to Dark Gate”. *Ibidem*, p. 18.

Novamente, há discrepâncias entre o mapa e a narrativa textual. As setas presentes no mapa indicam que após chegarem aos Pântanos de Morva, onde encontram o caldeirão, os personagens principais seguiram para o leste, em direção ao Acampamento de Morgant. No entanto, Taran e seus companheiros retornam para a Floresta de Idris, ao norte, antes de atravessarem o rio Tevvyn para só então chegarem até Morgant. A prática de revelar pontos do enredo e ocultar outros como uma provocação ao leitor permanece em *O caldeirão negro*.

Em 1966 foi publicado o terceiro livro da série, *O castelo de Llyr*, cuja maior parte se passa na ilha de Mona. Dando continuidade ao formato da Nota do Autor dos livros anteriores, Lloyd Alexander antecipa alguns detalhes da trama, temas gerais presentes na narrativa e expressa algumas de suas expectativas em relação à recepção da obra pelos leitores. Ele comenta novamente as relações entre Gales e Prydain:

Prydain em si, contudo, é inteiramente imaginária. Mona, cenário de *O castelo de Llyr*, é o nome galês antigo da ilha de Anglesey. Mas este cenário não é desenhado com a precisão de um cartógrafo. Minha esperança, em vez disso, é criar o sentimento, não o fato, da terra de Gales e suas lendas<sup>22</sup>.

O autor menciona sua visão do fazer cartográfico para distanciar-se dele evocando o aspecto da precisão como ponto de dissidência. Ao mesmo tempo, Alexander não menciona o próprio mapa fornecido pelo livro cuja precisão é irrelevante. Com base nisso pode-se sugerir que Alexander percebesse os mapas de Prydain por um viés artístico mais que pelo senso comum. Em nenhum dos episódios em que mapas estão presentes na narrativa há qualquer preocupação, seja do narrador ou dos personagens, de que estes mapas sejam precisos. Eles servem a propósitos muito práticos referentes à jornada e à guerra e somente em uma ocasião, em *O caldeirão negro*, o mapa tem um formato relativamente mais “tradicional”, isto é, é realizado em um pergaminho. Para desenvolver mais as perspectivas de Alexander acerca de mapas, mapeamento e cartografia, seria necessário encontrar outras instâncias em que ele se manifesta sobre o assunto.

O enredo de *O castelo de Llyr* se centra em torno da princesa Eilonwy. A história tem início quando Dallben decide enviar Eilonwy para viver com seus parentes nobres na ilha de Mona na expectativa de que ela aprenda a se comportar como uma princesa. Proposição à qual a garota se opõe veementemente: “O quê!” gritou Eilonwy. “Não me interessa ser uma princesa!

---

<sup>22</sup> “Prydain itself, however, is entirely imaginary. Mona, background for The Castle of Llyr, is the ancient Welsh name of the island of Anglesey. But this background is not drawn with a mapmaker’s accuracy. My hope, instead, is to create the feeling, not the fact, of the land of Wales and its legends”. ALEXANDER, Lloyd. *The Castle of Llyr*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1966], p. ix.



tempo”<sup>25</sup>. Todavia, o mapa da ilha de Mona estabelece conexões com o mundo exterior. Neste sentido opera o retângulo no canto inferior direito com um pequeno mapa que insere Mona no contexto maior do território de Prydain. Apesar de Llyr aparecer no primeiro mapa da série, a ilha de Mona estava ausente nos dois primeiros exemplares. No mapa do livro seguinte, *Taran, o errante*, a ilha desaparece novamente, mas está incluída no último volume da série. Outra ligação com o continente pode ser traçada a partir dos navios no porto, especialmente porque são o meio de transporte utilizado pelos personagens para chegar à ilha. Mais a oeste, o navio de Achren representa uma ameaça nesse cenário. Essa vilã apresentada pela primeira vez em *O livro dos Três*, tida como morta por Taran e demais personagens, também pelos leitores, ressurgue em busca de poder.

Ao longo da narrativa textual de *O castelo de Llyr*, mapas não aparecem em nenhum momento como objetos ou instrumentos criados e utilizados pelos personagens. As descrições geográficas são o maior apelo dentro da narrativa para o leitor voltar ao mapa. O rei de Mona organiza as buscas pela princesa Eilonwy em termos geográficos: “os guerreiros estão prontos e divididos em dois grupos. Eu vou liderar um deles pelas terras ao sul do Rio Alaw. Você e seus companheiros devem cavalgar com meu filho, que comandará a busca nas Colinas de Parys ao norte do Alaw”<sup>26</sup>.

Caer Colur é o castelo ao qual o título do livro faz referência, porém essa informação só é revelada ao longo da leitura. Por meio do mapa é possível deduzir que se trata de um local importante, situado na foz do Rio Alaw em oposição visual a Dinas Rhydant. *Dinas* em galês pode significar tanto fortaleza quanto cidade. O sequestro de Eilonwy implica que ela seja levada para outro local e, dentre aqueles apresentados no mapa, Caer Colur destaca-se consideravelmente como um possível destino final da trama.

*O castelo de Llyr* é o único livro de *As crônicas de Prydain* que se passa em uma ilha, escolha que suscita uma análise mais detalhada a respeito. Em narrativas medievais, ilhas são frequentemente associadas ao imaginário maravilhoso, a *mirabilia*, uma característica presente também em obras da Antiguidade. Isso pode ser observado em textos cristãos latinos e também em narrativas do mundo árabe, além das viagens de Marco Polo e Jean de Mandeville. Ilhas que na literatura moderna foram popularizadas por obras como *As viagens de Gulliver* (1726)

---

<sup>25</sup> “To look upon the map of an island is to conquer a point of view that is totalizing, comprehensive, and simple at the same time”. PINET, Simone. *Archipelagoes: insular fictions from chivalric romance to the novel*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2011, p. 66.

<sup>26</sup> “The warriors are ready and divided into two parties. One I shall lead over the lands south of the River Alaw. You and your companions are to ride with my son, who shall command the search in the Hills of Parys north of the Alaw”. ALEXANDER, 2011 [1966], p. 43-44.

de Jonathan Swift. No século XX podemos citar como um exemplo *A viagem do Peregrino da Alvorada* (1952) de C.S. Lewis, cujo enredo se centra na viagem de navio dos protagonistas permeada por acontecimentos maravilhosos, mesmo dentro dos parâmetros esperados de Nárnia, e aventuras circunscritas em ilhas singulares. Nesses casos, cada ilha possui características próprias, habitantes, seres, normas sociais, rituais, lendas. São microcosmos em uma história como abordado no capítulo anterior da tese. A Ilha de Mona, entretanto, não possui esse aspecto de imaginário maravilhoso ou funcionamento independente e autossuficiente. Prydain como um todo é uma terra de maravilhas, seres e objetos mágicos. Mona não se diferencia das leis que estabelecem o mundo secundário apresentadas pelos demais livros. Porém, há dois elementos associados de maneira corrente a ilhas presentes neste livro: o exílio e o isolamento<sup>27</sup>.

Eilonwy é enviada a Mona contra sua vontade. A princípio essa viagem envolve a separação prolongada, pela primeira vez desde que se conheceram, de Taran e da princesa. Em Mona ela estaria isolada de todas as suas relações afetivas para viver entre parentes distantes e desconhecidos. Esse exílio é agravado pelo objetivo de transformar Eilonwy, uma garota que constantemente recusa expectativas de gênero impostas a ela, embora a narrativa reforce outras, em uma dama ideal. Ao fim do livro a sensação de exílio é reforçada uma vez que Eilonwy se resigna ao plano original.

“Então, se eu devo aprender a ser uma jovem dama, no que quer que isso seja diferente do que eu sou,” Eilonwy continuou, “então eu tentarei aprender duas vezes mais rápido do que aquelas gansas bobas em Dinas Rhydant e estarei em casa duas vezes mais depressa. Pois Caer Dallben é meu único lar real agora”<sup>28</sup>.

O exílio e o isolamento de Eilonwy duram o próximo livro inteiro, no qual ela está presente apenas como uma lembrança para Taran. Somente na conclusão da série em *O rei supremo*, tendo tido parte de seu amadurecimento fora das páginas, Eilonwy deixa Mona e retorna à narrativa<sup>29</sup>.

Em *Taran, o errante*, publicado em 1967, como o próprio título indica, o protagonista da série perambula pelo território de Prydain. O objetivo dessa jornada é a busca pela própria

---

<sup>27</sup> PINET, 2011, p. 68.

<sup>28</sup> “So if I must learn to be a young lady, whatever that may be that’s any different from what I am,” Eilonwy continued, “then I shall try to learn twice as fast as those silly geese at Dinas Rhydant and be home twice as soon. For Caer Dallben is my only real home now”. ALEXANDER. 2011 [1966], p. 169.

<sup>29</sup> Segundo o esquema disponibilizado pelo site da Biblioteca da Filadélfia, houve planos de um livro específico para Eilonwy. Contudo, esse volume, se escrito, nunca foi publicado. Disponível em: <http://libwww.freelibrary.org/digital/item/28593>. Acesso em: 20 de junho de 2023.

identidade, que Taran vincula às suas relações de parentesco desconhecidas, uma vez que ele fora adotado por Dallben. A jornada é aqui associada ao crescimento e amadurecimento de Taran tanto quanto à procura de seus antepassados. Por esse motivo é significativo que pela primeira vez seu nome não esteja aliado a *Caer Dallben* no mapa [Fig. 4.4].

O apagamento das setas para indicar o percurso do personagem é aqui mais marcado por se tratar do mapa de um território relativamente familiar para o leitor da série, em oposição ao mapa de *Mona* que, apesar de relacionada a *Prydain*, não figurava plenamente nos mapas precedentes. Portanto, no livro anterior, o desaparecimento das setas não parece tão pronunciada frente ao desconhecido que é a ilha como um todo. Em ambos os livros, cabe ao leitor traçar o percurso empreendido pelos personagens.

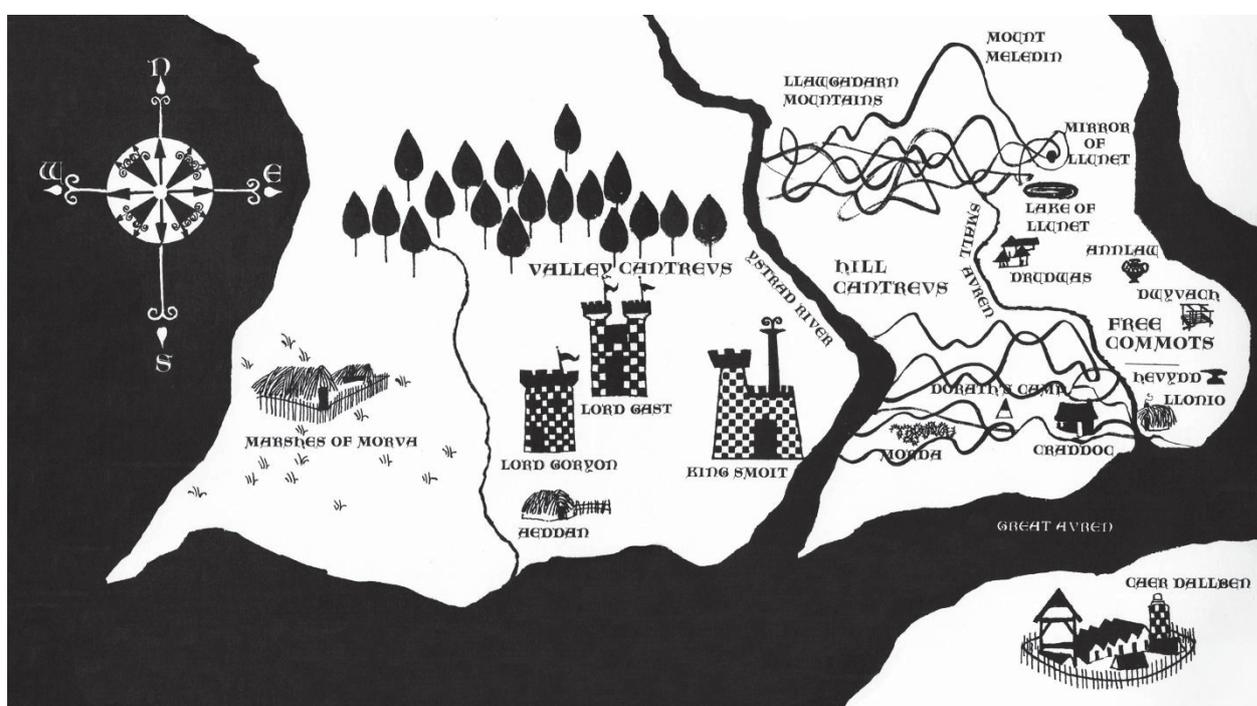


Figura 4.4. *The Land of Prydain* por Evaline Ness, 1967<sup>30</sup>.

Apesar da ausência do nome de Taran no mapa ser a mais importante neste aspecto, observa-se que nos Pântanos de Morva os nomes de Orddu, Orwen e Orgoch também desaparecem. Tal como no mapa da Ilha de *Mona*, os nomes dos personagens presentes foram estilizados da mesma forma que os topônimos: Morda, Cradoc, Llonio, Hevydd e assim por diante. Pode-se dizer que nomes de pessoas e lugares são um só. Além disso, os símbolos escolhidos para marcar esses lugares estão diretamente relacionados à identidade de cada um dos personagens. O rei Smoit, lorde Goryon e lorde Gast possuem um castelo cada um. Hevydd,

<sup>30</sup> ALEXANDER, Lloyd. *Taran Wanderer*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1967].

um ferreiro, tem seu local em Prydain assinalado no mapa por uma bigorna; Dwyvach, uma tecelã, por um tear; e Annlaw, um oleiro, por uma ânfora. Em contrapartida, as bruxas de Morva não podem ser reduzidas à imagem de uma fazenda, tampouco Taran pode ser limitado a Caer Dallben. Essas escolhas sustentam e estão em consonância com a narrativa em um livro cujas discussões sobre identidade são o fio condutor do enredo.

Um último aspecto a ser comentado diz respeito aos Cantrevs das Colinas [Hill Cantrevs]. Nesta porção do mapa de Prydain a leitura dos topônimos é dificultada pelas linhas que os perpassam. Acredito que estas linhas sejam utilizadas para dar a dimensão topográfica do território montanhoso e acidentado. Um provável erro na produção ou impressão da imagem pode ter ocasionado a sobreposição das linhas aos topônimos, uma vez que, nos demais mapas, elas aparecem de maneira mais apagada de modo a não provocar ambiguidade de significado ou dificuldade na leitura.

Ao longo do livro, nem Taran, nem os demais personagens utilizam um mapa. As perambulações são realizadas com base no conhecimento que previamente se tem do território de Prydain ou que se adquire pelo caminho. As descrições geográficas permanecem uma constante e são frequentes nos inícios de capítulos, uma escolha que contribui para a criação de espaço que precede e está intimamente relacionada às ações dos personagens e ao desenrolar da trama como um todo. O sexto capítulo do livro, por exemplo, inicia com:

De Caer Cadarn os companheiros fizeram um bom progresso e em alguns dias cruzaram o Rio Ystrad onde Fflewddur os guiou por um tempo ao longo da margem mais distante antes de virar para nordeste através dos Cantrevs das Colinas. Ao contrário dos Cantrevs do Vale, essas terras eram cinzentas e pedregosas. O que pode ter sido uma vez uma bela pastagem Taran via coberta com arbustos, e os longos trechos de floresta eram cerrados e escuros emaranhados<sup>31</sup>.

Caer Cadarn está presente no mapa como Rei Smoit [King Smoit]. Nestes casos, o leitor deve estar atento e estabelecer as relações com o mapa de maneira mais autônoma se comparado com os dois primeiros livros de *As crônicas de Prydain*. *Taran, o errante* finaliza com o protagonista a caminho de Caer Dallben, seu reconhecido lar.

*O rei supremo*, publicado em 1968, é o livro que encerra a saga. Neste último volume, o vilão da história, Arawn, toma posse de uma espada lendária, Dyrnwyn. Para recuperá-la,

---

<sup>31</sup> “From Caer Cadarn the companions made good progress and within a few days crossed the River Ystrad, where Fflewddur led them for a time along the farther bank before turning northeastward through the Hill Cantrevs. Unlike the Valley Cantrevs, these lands were grayish and flinty. What might once have been fair pastureland Taran saw to be overlaid with bush, and the long reaches of forest were close-grown and darkly tangled”. ALEXANDER, 2011 [1967], p. 66.

Taran e outros personagens já introduzidos à história nos livros anteriores, entre eles Gwydion, Smoit, Fflewddur, unem-se para uma última e decisiva batalha. A escala épica dos acontecimentos, mencionada por Alexander na Nota do Autor, está refletida também no mapa. Este é o *The Land of Prydain* com a maior quantidade de informação, um mapa que conjuga novos elementos fundamentais, como os Domínios Ocidentais do Rei Pryderi [West Domains of King Pryderi], e aqueles já apresentados nos mapas anteriores, como o Vale de Medwyn [Fig. 4.5].

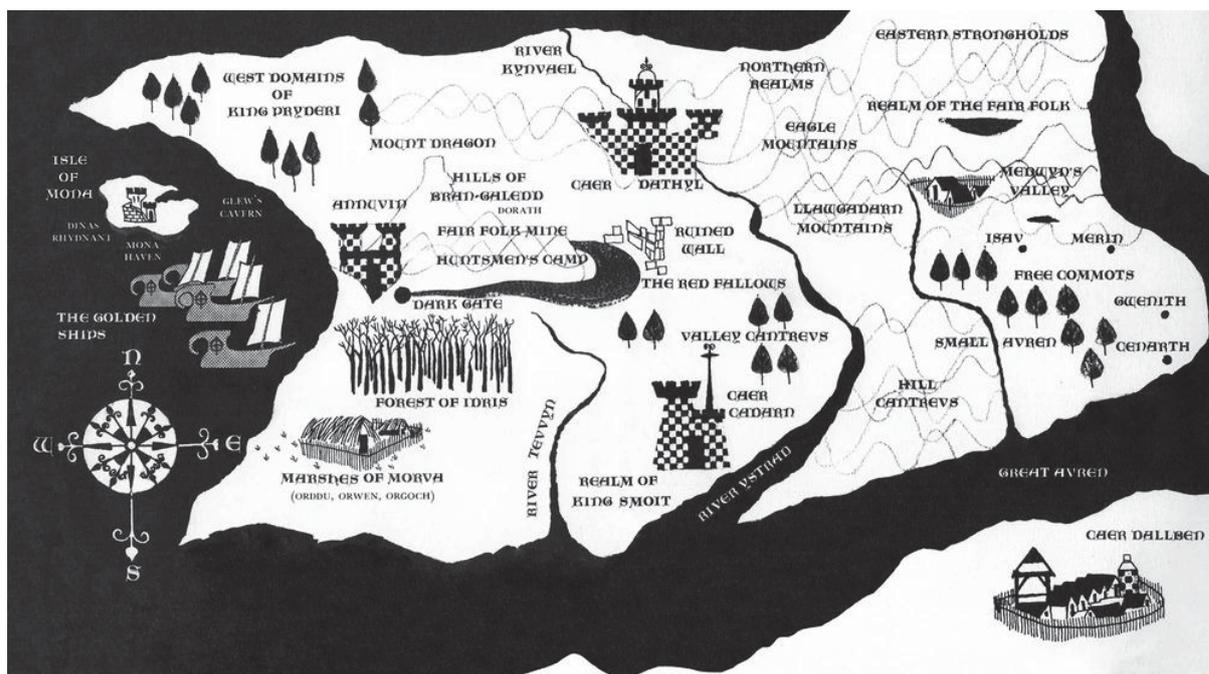


Figura 4.5. *The Land of Prydain* por Evaline Ness, 1968<sup>32</sup>.

Lloyd Alexander aborda pela última vez nos livros a questão das semelhanças entre seu mundo fictício e Gales:

Quanto a Prydain em si, parte Gales como é, mas mais do que jamais foi: a princípio, eu a pensei como uma pequena terra existente apenas na minha imaginação. Desde então, para mim ela se tornou muito maior. Embora tenha crescido da lenda galesa, ela ampliou-se em minha tentativa de tornar uma terra de fantasia relevante para um mundo de realidade<sup>33</sup>.

Esta declaração acentua a importância concedida por Alexander à literatura, não como contida em si mesma, mas como relevante para o “mundo real”. Este assunto é retomado de

<sup>32</sup> ALEXANDER, Lloyd. *The High King*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1968].

<sup>33</sup> “As for Prydain itself, part Wales as it is, but more as it never was: at first, I thought it a small land existing only in my imagination. Since then, for me it has become much larger. While it grew from Welsh legend, it has broadened into my attempt to make a land of fantasy relevant to a world of reality”. *Ibidem*, p. ix.

maneira mais detalhada nos tópicos seguintes deste capítulo onde é discutida a literatura voltada para o público infante juvenil e as implicações de *As crônicas de Prydain* neste sentido.

A história narrada em *O rei supremo* tem início quase imediatamente ao fim do livro anterior. Taran e seu fiel escudeiro Gurgi estão na estrada em viagem para Caer Dallben:

Dia e noite eles cavalgaram, raramente parando para um bocado de comida ou um momento de sono, instigando toda a velocidade e força de suas montarias e deles mesmos, sempre em direção ao sul, descendo do vale da montanha e através do Grande Avren até que, numa manhã clara, os campos de Caer Dallben estivessem diante deles mais uma vez<sup>34</sup>.

Este é o livro em que a movimentação dos personagens ocorre pelo território de Prydain por inteiro, de modo a introduzir lugares novos à história e retornar àqueles já visitados em volumes anteriores. Este é o caso dos Commots Livres, a leste, para onde Taran vai com o objetivo de juntar forças para integrar o exército que pretende desafiar Arawn, que não havia sido enfrentado diretamente até aquele momento. Annuvin, o domínio de Arawn, aparecera inicialmente no segundo livro. Em *O rei supremo*, este local se torna o palco dos desenvolvimentos do clímax do enredo. Além disso, temos pela primeira vez alguns capítulos narrados pela perspectiva de outros personagens, como o corvo Kaw. No capítulo que protagoniza, o olhar do corvo sobre o território é descrito de maneira a enfatizar a geografia de Prydain vista do alto:

Desde o momento em que deixara Caer Dallben, Kaw voou diretamente para Annuvin. Ainda que fosse o prazer do pássaro, no alto, deleitar-se com os alcances ilimitados do céu, mergulhar e voar acima dos rebanhos de ovelhas brancas das nuvens, ele agora colocou de lado toda a tentação de brincar com o vento e manteve-se firme em seu curso. Longe abaixo o Avren reluzia como prata derretida; campos de descanso se espalhavam em retalhos; as copas das árvores erguiam-se escuras e sem folhas, quebradas por trechos verdes escuros de floresta de pinheiros seguindo as curvas das colinas. Kaw avançou sempre para noroeste, descansando raramente durante as horas de luz do dia<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> “Day and night they rode, hardly halting for a mouthful of food or a moment of sleep, urging all speed and strength from their mounts and from themselves, ever southward, down from the mountain valley and across Great Avren until, on a bright morning, the fields of Caer Dallben lay before them once again”. ALEXANDER, 2011 [1968], p. 4.

<sup>35</sup> “From the moment he left Caer Dallben, Kaw had flown directly toward Annuvin. Though it was the bird’s pleasure, aloft, to revel in the limitless reaches of the sky, to swoop and soar above the white sheep flocks of clouds, he now put aside all temptation to sport with the wind and held steadily to his course. Far below, Avren glinted like a long trickle of molten silver; fallow fields spread in patches; the treetops rose black and leafless, broken by dark green stretches of pine forest following the curves of the hills. Kaw pressed ever northwestward, resting seldom during the hours of daylight”. *Ibidem*, p. 84.

Os diversos percursos dos personagens, que, ao longo da história, se separam para se encontrar posteriormente, constroem uma teia de deslocamentos que os leitores podem acompanhar por meio do mapa, embora sem o auxílio das setas utilizadas nos dois primeiros livros. Esta é a menos linear das histórias narradas em *As crônicas de Prydain*. Este é também um livro em que profecias são expressas e se cumprem. O mapa mais uma vez fornece pistas para a resolução de alguns dos conflitos. Um exemplo disso é a aparição do nome “Dorath” nas Colinas de Bran-Galedd. Este antagonista teve destaque em *Taran, o errante* e, embora tenha confrontado Taran em duas ocasiões, o embate entre eles não fora decisivo. A localização do nome no mapa prenuncia o reencontro dos dois personagens. Os navios dourados servem igualmente como um elemento de provocação ao leitor. Eles são mencionados como instrumentos fundamentais para o sucesso do plano de ataque à Annuvin. Gwydion propõe que Taran atrase as hostes inimigas em terra enquanto ele partiria em busca dos navios guardados em um porto escondido na foz do Rio Kynvael, ao norte. Todavia, no mapa, as naus são mostradas na costa oeste de Prydain indicando o provável êxito do plano.

Embora a história de Taran seja completamente contada ao longo dos cinco livros de *As crônicas de Prydain*, há ainda um livro de contos que se passam neste universo. Trata-se de *A criança abandonada e outros contos de Prydain* (1973)<sup>36</sup>. Essa coletânea reúne algumas histórias já publicadas como *Coll and His White Pig* [*Coll e sua Porca Branca*] (1965) e *The Truthful Harp* [*A Harpa Sincera*] (1967) que tiveram edições ilustradas por Evaline Ness. A última versão desse livro com modificações significativas supervisionadas por Alexander foi lançada em 1999. O guia de pronúncia e o mapa foram adicionados a esta edição.

O mapa escolhido para compor a obra é aquele presente no último livro da série de Prydain, o maior e mais completo dentre os mapas publicados [Fig. 4.5]. No entanto, o fato de o mapa ter sido adicionado somente em 1999 suscita o questionamento: quão fundamental para a obra este mapa de fato é? Pode-se argumentar que a adição posterior denota considerável valor, ao mesmo tempo em que a ausência do mapa nas primeiras edições pode significar que, afinal, o mapa era mais uma ornamentação que parte intrínseca da obra. Talvez este seja um exemplo modelo da adição de um mapa como parte da adequação de uma obra às expectativas construídas sobre o gênero. Sejam quais forem as motivações para a inclusão do mapa, este é o mais impessoal deles, uma vez que não foi feito especificamente para o livro em questão, mas

---

<sup>36</sup> ALEXANDER, Lloyd. *The Foundling*. Nova York: Henry Holt and Company, 2012.

retirado de *O rei supremo*<sup>37</sup>. Comparado com os demais livros e mapas de Prydain, este possui uma quantidade muito maior de informação do que é abordado pelos contos. Todos os contos se passam temporalmente antes dos acontecimentos de *As crônicas de Prydain*, mesmo que publicados posteriormente para um público que, em teoria ou em sua maioria, teria lido os cinco livros da série. Inserido neste livro, o mapa é descontextualizado e anacrônico. Informações como os navios dourados remetem ao último livro, *O rei supremo*. O conto “A Espada” narra a construção do Castelo Espiral, no entanto, no período ao qual o mapa se refere este castelo não existe mais e, portanto, não faz parte do mapa. A impressão construída é de um mapa deslocado, que pode ser lido concomitantemente aos contos *apesar* da distância entre eles.

A partir da análise dos livros de *As crônicas de Prydain* é possível afirmar que Lloyd Alexander e Evaline Ness seguem um padrão para elaborar os mapas voltados aos leitores. Em todos os livros os mapas antecipam certos episódios da narrativa textual ao mesmo tempo em que escondem informações e enganam o leitor. Ao longo dos livros, os mapas são utilizados pelos personagens principalmente para tomadas de decisão em relação às jornadas e à guerra. Além disso, cada mapa está intimamente relacionado ao livro que acompanha, com ênfases próprias em determinados locais e personagens. Ao invés de utilizar um único mapa padrão para os cinco volumes de *As crônicas de Prydain*, a escolha de elaborar mapas diferentes dinamiza a percepção que se tem do território de Prydain. O posicionamento destes antes do primeiro capítulo também destaca que os livros são diferentes entre si, não apenas no que diz respeito à narrativa textual, mas igualmente no que concerne seu desenrolar em Prydain.

#### 4.2. SOBRE ESCREVER E MAPEAR PARA CRIANÇAS

Ao longo de *As crônicas de Prydain*, Lloyd Alexander se dirigiu aos leitores da série por meio da Nota do Autor. Nesses paratextos introdutórios, situados entre o sumário e o mapa, o autor fez agradecimentos, comentou suas inspirações e processo de escrita, antecipou alguns questionamentos do público em relação à trama, revelou pontos do enredo, teceu fronteiras entre Gales e Prydain e expressou suas expectativas em relação à leitura e recepção da obra. Em *O livro dos Três*, Alexander encerra a nota com uma reflexão sobre fantasia e realidade:

A crônica de Prydain é uma fantasia. Coisas assim nunca acontecem na vida real. Ou acontecem? Muitos de nós são chamados a realizar tarefas muito além do que

---

<sup>37</sup> Evaline Ness faleceu em 1986. Não é possível dizer se um mapa específico teria sido encomendado caso ela estivesse viva na época. De todo modo, não houve a comissão de um mapa para a primeira edição do livro em 1973, tampouco para as posteriores.

podemos fazer. Nossas capacidades raramente correspondem às nossas aspirações e nós frequentemente estamos lamentavelmente despreparados. Nessa medida, somos todos, no fundo, Porqueiros Assistentes<sup>38</sup>.

O tema do amadurecimento, especialmente a passagem da infância para a vida adulta, é recorrente no decorrer dos livros, compondo o centro da narrativa de *Taran, o errante* e também consistindo na motivação para o envio de Eilonwy à ilha de Mona. Este aspecto da obra é ressaltado por Alexander ao abordá-lo nas notas. No segundo livro, *O caldeirão negro*, ele escreve que “as escolhas e decisões que um Porqueiro Assistente frequentemente perplexo enfrenta não são mais fáceis do que as que nós mesmos devemos fazer. Mesmo em um reino de fantasia, crescer não é alcançado sem custo”<sup>39</sup>.

O pequeno texto biográfico sobre Alexander ao fim dos livros fornece outras informações a este respeito. Escrito em terceira pessoa, sem autoria declarada, o “Sobre o Autor” de todos os livros da série, cujo primeiro parágrafo em geral apresenta anedotas específicas sobre o volume, comenta a escolha de escrever para o público infantil. Após o casamento com Janine Denni e o retorno aos Estados Unidos em 1946:

Foram sete anos até que seu primeiro livro fosse publicado. Dez anos mais tarde ele tentou escrever para crianças. Isso foi, diz o Sr. Alexander, “a experiência mais criativa e libertadora da minha vida. Em livros para jovens eu fui capaz de expressar meus sentimentos mais profundos muito melhor do que eu jamais poderia fazer em escritos para adultos”<sup>40</sup>.

O trabalho de Alexander foi reconhecido por premiações importantes para a literatura infantil anglófona. Dentre os livros de *Prydain*, *O caldeirão negro* recebeu o Newbery Honor Book, ou seja, competiu, mas não levou o prêmio principal, enquanto *O rei supremo* venceu a Newbery Medal em 1969. A John Newbery Medal foi criada em 1921 e é mantida pela Association for Library Service to Children (ALSC), por sua vez uma divisão da American Library Association (ALA). *O livro dos Três* e *O castelo de Llyr* entraram para as listas da ALA de livros notáveis. Lloyd Alexander foi indicado duas vezes ao Prêmio Hans Christian Andersen, em 1996 e 2008, considerado o mais importante prêmio da literatura infanto-juvenil.

---

<sup>38</sup> “The chronicle of Prydain is a fantasy. Such things never happen in real life. Or do they? Most of us are called on to perform tasks far beyond what we can do. Our capabilities seldom match our aspirations, and we are often woefully unprepared. To this extent, we are all Assistant Pig-Keepers at heart”. ALEXANDER, 2011 [1964], p. viii-ix.

<sup>39</sup> “The choices and decisions that face a frequently baffled Assistant Pig-Keeper are no easier than the ones we ourselves must make. Even in a fantasy realm, growing up is accomplished not without cost”. ALEXANDER, 2011 [1965], p. vii.

<sup>40</sup> “It was seven years before his first novel was published. Ten years later, he tried writing for children. It was, Mr. Alexander says, ‘the most creative and liberating experience of my life. In books for young people, I was able to express my own deepest feelings far more than I could ever do in writings for adults’. *Ibidem*, p. 188-189.

Para analisar a relação entre adulto autor e criança leitora em livros infantis, Sally Bushell mobiliza o conceito de *playspace*, no qual o adulto responsável fabrica para a criança um espaço seguro e ao mesmo tempo autônomo de brincadeira como parte da infância. Uma experiência que possibilita um desenvolvimento sem perigo. Nas palavras da autora, “*playspace* é um ambiente que requer o nível adequado de distanciamento e proximidade do adulto para permitir exploração e crescimento, mas também para garantir uma volta segura para casa”<sup>41</sup>. Bushell entende que há um espaço compartilhado entre criança e adulto, dentro e fora da narrativa. Neste caso, o mapa indica a importância do espaço na obra, além de explicitar a dinâmica espaço-temporal da relação entre adulto e criança. Nos livros que analisa, Bushell percebe a incidência de um tipo de educação romântica que envolve uma jornada, metafórica e/ou física, o retorno ao lar, em uma estrutura circular ou linear, e que se passa em cenários rurais, pastoris. Essa fórmula é aplicável aos cinco livros de *As crônicas de Prydain*. Em todos eles, se Taran não termina a história no ponto de partida, Caer Dallben, ao menos está a caminho, como em *O castelo de Llyr* e *Taran, o errante*. Apesar dos perigos e conflitos enfrentados, há sempre um retorno seguro e a jornada constitui parte fundamental do desenvolvimento dos personagens.

Bushell detalha a idealização romântica da criança, que remete ao pensamento de Rousseau, na qual ela é vista como pura e cuja educação aconselhável tende a conceder um papel importante à natureza e à sua exploração. Estes princípios inspiraram narrativas como as de Alexander. Em relação ao cenário pastoril, as obras consideradas fundadoras da literatura infantil inglesa se situam especificamente no campo inglês ou em versões dele. Um exemplo notável é o *Ursinho Pooh* (1926) de A.A. Milne. Há uma ode ao sentimento nacionalista de “inglesidade”. Parte da identidade nacional inglesa se funda na construção desse espaço rural. No caso de Arthur Ransome, autor da série *Swallows and Amazons* [Andorinhas e Amazonas] (1930-1947), as histórias se passam no Distrito dos Lagos [Lake District], no norte da Inglaterra. Atualmente, a região atrai turistas, principalmente ingleses, justamente devido à literatura e, no caso da literatura infantil de Ransome, por um apego nostálgico à paisagem que fez parte da infância de alguns dos leitores<sup>42</sup>.

O simbolismo nacional da literatura produzida na Inglaterra é discutido também por Peter Hunt. Ele diferencia a literatura de fantasia norte-americana da inglesa ao afirmar que esta

---

<sup>41</sup> “‘Playspace’ is an environment requiring the right level of adult distance and proximity to enable exploration and growth, but also to ensure the safe return home”. BUSHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 168.

<sup>42</sup> BUSHELL, Sally. *Playspace: Spatialising Children’s Fiction*. In: BUSHELL, *op. cit.*, 2020, cap. 5. p. 164-198.

explora a “psique nacional”, enquanto aquela se volta a metáforas dicotômicas. Ao abordar a importância da dimensão da jornada, física ou metafórica, para a literatura infantil de fantasia, Hunt acrescenta:

Mas na fantasia infantil inglesa há frequentemente uma dimensão extra, uma profundidade adicionada à estrutura metafórica. Não somente as camadas complexas de história integrada (por assim dizer) na paisagem enriquecem a textura das histórias, como os significados das próprias paisagens fornecem um subtexto para as jornadas: lugares significam. A tradição americana de jornada de fantasia parece ser - ao menos para um inglês como eu - uma se estendendo para fora e para oeste; é uma questão linear. Porque há pouco para desenterrar, a fantasia americana tende a se passar em mundos secundários e confiar em metáforas estruturais mais abstratas para seu sucesso (bem/mal, leste/oeste - por exemplo, LeGuin, Norton, Hoban - mesmo Lloyd Alexander). Os ingleses, em contraste, estão retilhando solo ancestral<sup>43</sup>.

O autor não aparenta perceber, no entanto, as implicações problemáticas de enaltecer o nacionalismo dessas obras. Ele sugere que a ausência de história na paisagem americana, ao menos de uma história romântica medieval, possivelmente branca e ilusoriamente europeia, inviabilizaria a escrita de fantasia nos moldes pretensamente exemplares, multidimensionais e profundos da literatura inglesa. Ao comparar C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien, Hunt afirma que este possui obras mais ricas por levar em conta o “solo ancestral”, enquanto aquele escreve obras relativamente fracas como fantasia por serem demasiadamente metafóricas. Portanto, ele está ciente de que mesmo a literatura produzida no Reino Unido não é homogênea neste quesito<sup>44</sup>. Isso não o impede de colocar diferentes autores dos Estados Unidos em um nível abaixo dos ingleses. Não se trata de defender a literatura estadunidense das críticas de Hunt, mas expor os parâmetros frágeis pelos quais diferentes obras do gênero são hierarquizadas. No caso de Alexander, Prydain não é um mundo secundário qualquer, mas um que está intimamente relacionado ao Velho Continente, a uma paisagem que é um palimpsesto de significados, cuja relação é mais explícita e direta que aquela entre Terra-média e Inglaterra. Na perspectiva de Hunt o que diferencia Alexander de Tolkien? O fato daquele não ser britânico?

---

<sup>43</sup> “But in English children’s fantasy, there is often an extra dimension, an added depth to the metaphoric structure. Not only do the complex layers of history embedded (as it were) in the landscape enrich the texture of the stories, but the meanings of the landscapes themselves provide a subtext for the journeys: places mean. The American tradition of fantasy journey seems to be—at least to an Englishman like myself—one reaching outwards and westwards; it is a linear matter. Because there is little to dig down into, American fantasy tends to be set in secondary worlds, and to rely for its success on more abstract structural metaphors (good/evil, east/west—for example, LeGuin, Norton, Hoban—even Lloyd Alexander). The English, in contrast, are re-treading ancestral ground”. HUNT, Peter. *Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: the distinctive feature of English fantasy*. *Children's Literature Association Quarterly*, [S.L.], v. 12, n. 1, 1987, p. 11.

<sup>44</sup> Ou expressa veladamente um preconceito com o fato de Lewis ser irlandês.

Como notado em relação aos cinco livros de *As crônicas de Prydain*, um romantismo aliado ao nacionalismo galês compôs parte fundamental dos materiais utilizados como fontes de inspiração e escrita por Lloyd Alexander. A própria paisagem galesa faz parte de uma recuperação romântica dos séculos XVIII e XIX, empreendida primeiramente por ingleses, posteriormente pelos próprios galeses<sup>45</sup>. Entretanto, este autor escreveu e publicou para crianças estadunidenses. Sem as relações admitidas por Alexander, o público alvo seria capaz de identificar o País de Gales presente em Prydain? Reconheceriam no contorno do mapa o formato do mapa do país?<sup>46</sup> Quais são as implicações do nacionalismo galês presente nesta série uma vez que se trata de um autor norte-americano? Qual é o papel dos mapas nisso tudo?

A forma como os mapas de Prydain e a narrativa textual da série estão articulados propiciam um espaço de interação privilegiado. Como mencionado anteriormente, a literatura não é a única via de acesso de crianças aos mapas na segunda metade do século XX. Mapas eram, e permanecem, fundamentais em matérias da educação básica como geografia e história. Em contraponto à educação formal, os mapas em livros ficcionais possuem uma característica lúdica acentuada. Seguir a jornada de Taran envolve utilizar ou desenvolver uma série de habilidades que extrapolam a capacidade de ler e interpretar texto, tal como noções de direção e pontos cardeais. Livros como *As crônicas de Prydain* educam a audiência na leitura dos mapas, desde que o leitor se interesse minimamente por eles, ou colocam à prova o conhecimento adquirido anteriormente. De uma ou outra forma, o ensino se faz presente.

O item a seguir aprofunda a questão do letramento cartográfico a partir de atlas escolares publicados no fim do século XIX e início do século XX. A análise de mapas literários em relação aos atlas escolares, ambos orientados para um público jovem, evidencia temas compartilhados por mapas produzidos contemporaneamente em diferentes contextos. É o caso do alinhamento entre mapas e ideais nacionalistas.

### 4.3. O MAPA-LOGO E OS ATLAS ESCOLARES

Conforme abordado ao longo deste capítulo, os mapas de Evaline Ness para *As crônicas de Prydain* podem ser examinados desde diferentes abordagens. Aspectos medievais e renascentistas, como a ausência de escala e o posicionamento relacional de lugares no mapa, se fazem presentes. É possível igualmente discorrer acerca da estética pictórica privilegiada por

---

<sup>45</sup> MORGAN, 2008, p. 96-99.

<sup>46</sup> Esta pergunta me foi colocada por Kory Olson no Simpósio da ISHMap de 2022 em Montevideu.

Alexander e Ness, comparável aos demais mapas presentes na literatura infantil do século XX como nas obras de A.A. Milne, Tove Jansson e demais autores. Devido à proximidade discutida entre Prydain e o País de Gales no que diz respeito a aspectos culturais, mitológicos e geográficos, adicionei à análise desses mapas o conceito de mapa-logo de Benedict Anderson. Além das correspondências entre as paisagens de Prydain e aquelas do País de Gales, admitidas, embora relativizadas, por Alexander, o mapa-logo do país é uma faceta importante dos mapas de Prydain.

Benedict Anderson apresentou a noção de mapa-logo no capítulo “Censo, mapa, museu” adicionado à segunda edição do livro *Comunidades Imaginadas*, publicada em 1991. De acordo com Anderson, o censo, o mapa e o museu do título eram instituições de poder que moldaram o modo como potências imperiais europeias imaginaram seus domínios nos séculos XIX e XX. Eles também serviam a propósitos nacionalistas tanto para a manutenção do império quanto para as colônias em suas lutas por independência. No que diz respeito ao mapa, Anderson distingue entre dois “avatares”. No primeiro grupo estavam os mapas históricos que legitimavam a herança de propriedade pelos governantes imperiais e forjavam uma profundidade histórica para o território colonizado. Em seguida:

O segundo avatar era o mapa-comeo-logo. Suas origens eram razoavelmente inocentes – o costume dos estados imperiais de, nos mapas, colorir as suas colônias com uma tinta imperial. Nos mapas imperiais de Londres, as colônias britânicas geralmente eram pintadas de rosa-vermelho, as francesas de púrpura-azul, as holandesas de amarelo-marrom, e assim por diante. Colorida dessa forma, cada colônia aparecia como uma peça separada de um quebra-cabeça. Como esse efeito de “quebra-cabeça” tornou-se normal, cada “peça” podia ser totalmente destacada do seu contexto geográfico. Na sua forma final, todos os dados explicativos podiam ser sumariamente removidos: as linhas de latitude e longitude, os nomes dos lugares, os símbolos dos rios, dos mares e das montanhas, e os vizinhos. Puro signo, não mais bússola para o mundo. Com esse formato, o mapa ingressou numa série que podia ser reproduzida ao infinito, podendo ser transferido para cartazes, selos oficiais, cabeçalhos, capas de revistas e manuais, toalhas de mesa e paredes de hotéis. Imediatamente identificável, visível por toda parte, o mapa-logo penetrou fundo na imaginação popular, formando um poderoso emblema para os nacionalismos anticoloniais que vinham nascendo<sup>47</sup>.

A citação é longa, mas fundamental para a compreensão dos aspectos constituintes do mapa-logo. Anderson foca sua argumentação nos nacionalismos anticoloniais do Sudeste Asiático, mas o conceito foi estendido para as demais nações modernas. A presença do mapa-logo em propagandas, livros didáticos, roupas, *souvenirs* é significativamente disseminada. Atualmente, é possível reconhecer o contorno de países, especialmente do país em que uma

---

<sup>47</sup> ANDERSON, Benedict. Censo, mapa, museu. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Cap. 9, p. 241.

pessoa nasceu e cresceu, sem outras referências além do formato e da orientação norte no topo. Voltando à citação de Anderson, eu discordo completamente que a prática de colorir as colônias em uma tinta imperial possa ser considerada inocente. Além de tornar diferentes extensões de terra um quebra-cabeças, as cores também contribuem para a apresentação visual dos impérios europeus no mapa. Elas demonstram o quão grande, poderoso e abrangente o Império reivindica ser. A coloração homogênea, apaga disputas, ao mesmo tempo em que reforça a hierarquia entre colônia e metrópole sendo esta última a imagem referência em diferentes mapas conforme abordo em seguida acerca dos atlas escolares. Dois aspectos são fundamentais para a compreensão do mapa-logo: a ausência de contextualização geográfica, o apagamento dos referenciais e o descolamento do território nacional de seu entorno, o efeito de quebra-cabeças de Anderson; e a consolidação do mapa-logo na imaginação popular como um emblema nacional.

Para Matthew Edney, o imperialismo se intersecciona com o mapeamento em seu ponto mais básico, uma vez que ambos estão fundamentalmente preocupados com território e conhecimento<sup>48</sup>. Em um estudo sobre o Império Britânico e a Índia entre 1765 e 1843, ele escreve que “os mapas passaram a definir o próprio império, conferindo-lhe integridade territorial e sua existência básica. O império existe porque pode ser mapeado; o significado do império está inscrito em cada mapa”<sup>49</sup>. Ao mesmo tempo, Edney ressalta, os ingleses pensavam que sua ciência lhes possibilitava conhecer a “verdadeira” Índia. No entanto, o que eles mapearam, e criaram, era uma versão britânica desse espaço. Ao transpor essas afirmativas ao contexto pedagógico, pode-se afirmar que uma das formas de divulgação dessa versão britânica de seu próprio império eram os mapas escolares. Prática essa igualmente verificada nas publicações referentes às demais potências europeias.

No século XIX, o território se tornou um dos corpos da nação em um discurso nacionalista. Este incluía a geografia em um sentido amplo, a paisagem e os mapas. Carla Lois escreve que “o mapa se transformou em outra imagem nacional na qual os cidadãos deveriam se reconhecer”<sup>50</sup>. Ao longo do tempo, imagens cartográficas se tornaram mais estáveis em sua forma e mais facilmente reconhecíveis. De acordo com Lois, isso foi o resultado de dois processos: primeiro, o desenvolvimento da cartografia topográfica como uma empreitada

---

<sup>48</sup> EDNEY, Matthew H. *Mapping an Empire: the geographical construction of British India, 1765-1843*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 1.

<sup>49</sup> “...the maps came to define the empire itself, to give it territorial integrity and its basic existence. The empire exists because it can be mapped; the meaning of empire is inscribed into each map”. *Ibidem*, p. 2.

<sup>50</sup> El mapa se transformó en otra imagen nacional en la que los ciudadanos tendrían que reconocerse. LOIS, Carla. *Mapas para la nación: episodios en la historia de la cartografía argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014, p. 73.

controlada pelo estado; e, segundo, a tendência à padronização dos símbolos cartográficos que se impôs como uma necessidade urgente na comunidade científica internacional desde o final do século XIX<sup>51</sup>. Em um trabalho mais recente, Lois adiciona mais um processo: a utilização dessas imagens por instituições estatais e privadas como uma maneira simples de enunciar o caráter nacional de seus projetos, produtos e assim por diante<sup>52</sup>. A escola foi indispensável, ao lado de outras instituições, para garantir o reconhecimento e incorporação da imagem territorial do Estado como equivalente da própria Nação. Os atlas escolares e os mapas nas paredes das salas de aula foram parte desse esforço.

Para retornar aos mapas ficcionais, a utilização pedagógica de mapas no ensino básico, especialmente em disciplinas como geografia e história, fez parte da alfabetização cartográfica de muitos escritores e leitores. Juntamente com o desenvolvimento das habilidades necessárias à leitura e interpretação de mapas, ideais imperialistas e nacionalistas eram transmitidos e potencializava-se a ilusória equivalência entre o território e sua representação na imagem cartográfica. Assim, os mapas publicados em obras literárias podem ser avaliados a partir da associação, historicamente localizável, entre a existência de um território e a elaboração de seu mapa.

Os mapas escolares estão inseridos em um contexto de disciplinarização de conhecimentos como a geografia e a história. Os atlas aqui abordados são produtos do trabalho conjunto entre editores, tradutores, geógrafos e historiadores que contribuíram para o processo de profissionalização desses saberes. É no século XIX que a palavra cartografia passa a ser mais amplamente utilizada<sup>53</sup>. É também deste contexto a criação de sociedades como a Real Sociedade Geográfica (1830) e a Royal Historical Society (1868), no caso da Inglaterra. O século XIX é o período em que a educação elementar se popularizou consideravelmente devido a legislações que promoviam a educação pública, gratuita e obrigatória, especialmente a partir da década de 1860. Carla Lois lista uma série de leis educacionais em diferentes países nesse período<sup>54</sup>. Na França, promulgou-se a lei Jules Ferry em 1881. Nos EUA, em 1890, quase 40 estados possuíam leis de educação compulsória e, em 1930, a escola elementar se tornou obrigatória em todo o país. No entanto, as leis Jim Crow institucionalizavam a segregação racial de modo a criar barreiras que limitavam severamente o acesso da população afro-americana à educação. Na Inglaterra, o *Forster Act* instituiu a obrigatoriedade do ensino em 1879. Na

---

<sup>51</sup> LOIS, 2014, p. 73.

<sup>52</sup> LOIS, Carla. *Sketch Maps: drawing the geographical imagination*. Leiden: Brill, 2023, p. 68.

<sup>53</sup> EDNEY, 2019.

<sup>54</sup> LOIS, *op. cit.*, p. 29-31.

Argentina, a educação obrigatória, universal e gratuita se tornou lei em 1884<sup>55</sup>. No Brasil, a educação pública gratuita estava prevista desde a constituição de 1824, mas a obrigatoriedade só foi instituída mais de cem anos depois, na constituição de 1934 que a proclamava como um direito de todos. No século XIX brasileiro, o acesso formal à educação não se estendia às pessoas escravizadas.

Na categoria mapas escolares se encontra uma gama variada de publicações. Mapas pendurados nas paredes das salas de aula poderiam fazer parte da decoração permanente do ambiente ou serem expostos de acordo com as necessidades de determinada disciplina. No primeiro caso, pedagogos argumentam em seu favor que a presença constante de um mapa contribuía para a naturalização e internalização da imagem por parte dos alunos. Em sentido contrário, outros teóricos afirmavam que, ao longo do tempo, havia uma tendência por parte dos alunos a invisibilizar o mapa, portanto seu valor pedagógico seria consideravelmente menor<sup>56</sup>.

Outro tipo de mapa comum no contexto educacional são aqueles desenhados por professores e alunos<sup>57</sup>. Os exercícios propostos em materiais didáticos procuravam desenvolver as habilidades cognitivas dos alunos. Essas tarefas variavam em complexidade, em algumas delas era privilegiada a cópia de um modelo fornecido pelo professor, desenhado no quadro ou presente no material didático. Em outros casos, os alunos deveriam transformar um mapa providenciado no material, realizado a partir de uma determinada projeção geográfica, em outra projeção. Exercícios nesse formato exigiam um maior nível de conhecimento por parte dos alunos no que concerne conceitos geográficos e demais questões relacionadas.

Os atlas escolares pertencem igualmente ao grupo de mapas utilizados na educação elementar os quais podem ser divididos entre atlas históricos e modernos<sup>58</sup>. Eles são livros pequenos, leves, fáceis de manusear em um contexto escolar, especialmente se comparados aos atlas enciclopédicos publicados concomitantemente. Os exemplares analisados variam entre cerca de trinta a quarenta páginas e vinte e três centímetros de altura por dezesseis de largura. Para Ferjan Ormeling, os atlas escolares publicados pela editora Justus Perthes em Gotha, na Alemanha, eram modelos do gênero e foram copiados em outros países<sup>59</sup>. Os atlas escolares

---

<sup>55</sup> LOIS, 2023, p. 31.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>57</sup> LOIS, Carla. Instructions to Promote Graphic Skills to Learn Geography. In: LOIS, *op cit.*, 2023, cap. 3. p. 43-67.

<sup>58</sup> O acesso aos atlas escolares aqui analisados foi possibilitado pela bolsa Herzog-Ernst ofertada pela Universidade de Erfurt, Alemanha, da qual fui beneficiária em 2023. Por meio dela pude trabalhar no arquivo da editora Justus Perthes localizado na cidade de Gotha.

<sup>59</sup> ORMELING, Ferjan. School Atlas. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. p. 107.

produzidos em língua alemã, tanto alemães quanto austríacos, possuíam uma abordagem metodológica sistemática com aspectos-chave recorrentes. Apesar disso, a análise detalhada dessas publicações demonstra que havia variedade nas escolhas editoriais e que características que em retrospectiva parecem definir o gênero encontram-se ausentes.

A inclusão de mapas com temas econômicos e sociais nesses atlas, como mapas sobre religiões, línguas, raças, data do período entreguerras e reflete as alterações do currículo escolar<sup>60</sup>. Ademais, o conteúdo dos mapas e sua forma podem variar de acordo com o nível escolar ao qual o atlas era destinado. Esses atlas podem apresentar abordagens centrípetas, iniciam com o mapa do mundo inteiro para em seguida passar aos continentes e países, ou propor o caminho inverso em uma narrativa centrífuga<sup>61</sup>. Os atlas escolares deveriam ser atualizados constantemente a fim de evitar a reprodução de informações equivocadas ou obsoletas, um empreendimento que demandava investimento material e intelectual. Do ponto de vista historiográfico, suas constantes alterações os tornam fontes relevantes para o estudo de eventos históricos como guerras, delimitação de fronteiras e catástrofes geográficas<sup>62</sup>.

Os atlas escolares históricos abordam usualmente a Antiguidade Clássica, com ênfase no expansionismo da cultura helênica e no Império Romano. O *Atlas of Ancient History* [Atlas da História Antiga] publicado pela editora escocesa W. & A.K. Johnston é um exemplo desse gênero<sup>63</sup>. O prefácio evidencia que a seleção de mapas foi realizada “com o desejo de fornecer um reconhecimento completo da grande influência dos fatores geográficos na história da antiga civilização ocidental”<sup>64</sup>. Determinismo geográfico e racismo se mesclam à narrativa do pretenso “desenvolvimento da civilização ocidental” em mapas políticos, topográficos, climáticos e de vegetação. A Grécia antiga é colocada como berço dessa história. O viés imperialista, racista e eurocêntrico de atlas históricos produzidos no continente europeu pode ser observado em demais exemplares do início do século XX, como no caso de *A Concise Historical Atlas for Schools* [Um Atlas Histórico Conciso para Escolas] de Bernhard Darbishire. A nota do atlas demonstra explicitamente seu teor:

---

<sup>60</sup> ORMELING, 2015, p. 107.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>62</sup> Ver: ORMELING, Ferjan. A School Atlas as a History Machine: The Bosatlas Online. In: SEGAL, Zef; VANNIEUWENHUYZE, Bram (ed.). *Motion in Maps, Maps in Motion: Mapping Stories and Movement through Time*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. Cap. 5. p. 129-152.

<sup>63</sup> Editora fundada em Edimburgo em 1826 pelos irmãos William Johnston (1802–1888) e Alexander Keith Johnston (1804–1871).

<sup>64</sup> “...with the desire to afford a full recognition of the great influence of geographical factors upon the history of ancient western civilization”. *Atlas of Ancient History*. Edinburgh: W. & A.K. Johnston, c. 1912.

A fim de dar ao pupilo uma ideia clara sobre o lugar da Europa (historicamente falando) no mundo, seis páginas são dedicadas à História das Descobertas e à difusão do ramo europeu da Raça Branca em áreas anteriormente ocupadas por povos Negros, Amarelos e Vermelhos, enquanto os mapas de Vegetação Natural e Cultivo Comercial (pag. 24) ilustram as condições físicas que tornaram essa expansão possível<sup>65</sup>.

Os atlas modernos expressam uma mensagem similar. À diferença dos atlas históricos, que buscam as origens de sua “civilização”, os atlas modernos possuem como foco a nação de seu público alvo. A edição do *Stielers Schul-Atlas* [Atlas escolar de Stieler], publicada em 1890 pela editora Justus Perthes, possui trinta e três mapas dos quais aos menos dezesseis podem ser contabilizados entre os mapas referentes à Europa<sup>66</sup>. Dentre estes, sete mapas possuem a Alemanha como tema. O poderio imperialista alemão frente às demais potências europeias é engrandecido pela inserção, no mapa da América do Sul, de um mapa em maior escala das “Colônias alemãs no sul do Brasil” [Fig. 4.6] que as apresenta em uma faixa litorânea verde que se estende desde o estado do Rio de Janeiro até o sul do Rio Grande do Sul superdimensionando a imigração alemã na costa brasileira.

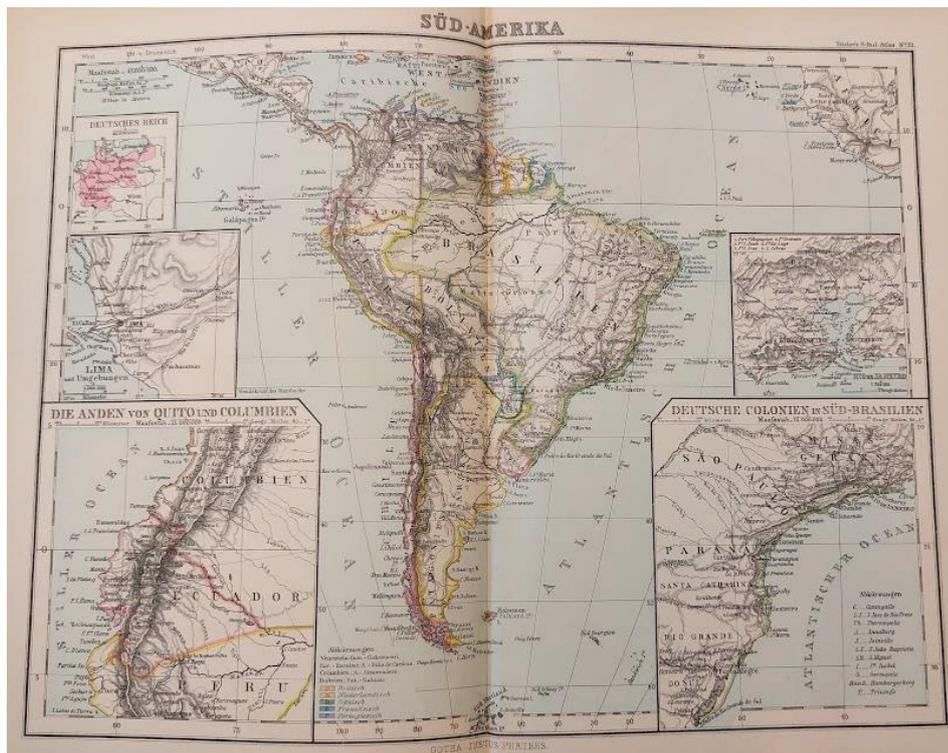


Figura 4.6. Mapa da América do Sul no Atlas Escolar de Adolf Stieler<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> “In order to give the pupil a clear idea of the place of Europe (historically speaking) in the world at large, six pages are devoted to the history of Discovery and the spread of the European branch of the White Race to areas formerly occupied by Black, Yellow and Red Men, while the maps of Natural Vegetation and Commercial Cultivation (page 24) illustrate the physical conditions which have made that expansion possible”. DARBISHIRE, Bernhard V. *A Concise Historical Atlas for Schools*. Londres: Bell, 1920.

<sup>66</sup> STIELER, Adolf. *Stielers Schul-Atlas*. Gotha: Perthes, 1890.

<sup>67</sup> STIELER, *loc. cit.*

A edição francesa desse atlas, também publicada pela Justus Perthes no mesmo ano, possui trinta e sete mapas dos quais nove são dedicados à França e seus territórios coloniais no norte do continente africano, Argélia e Tunísia<sup>68</sup>. Essa publicação não é uma simples tradução de um original em alemão, mas uma adequação ao contexto francês. Confirma-se a existência de uma preocupação em enfatizar a própria nação em consonância com a argumentação acadêmica sobre a importância do nacionalismo, intimamente vinculado ao imperialismo, no período. Os mapas, num contexto mais amplo, são alguns dos produtos dessas sociedades que expressam essa visão de mundo dominante.

Outra instância em que isso ocorre é no *Elementary School Atlas* de John Bartholomew, publicado em Londres<sup>69</sup>. Um dos primeiros mapas do atlas é “O mundo na projeção de Mercator mostrando a extensão e distribuição do Império Britânico e as grandes rotas do comércio internacional” [The World on Mercator’s projection, showing the extent and distribution of the British Empire and the Great Lines of International Commerce] [Fig. 4.7]. Seguido por uma indicação de que as possessões britânicas estão representadas em vermelho.



Figura 4.7. Mapa-múndi do *Elementary School Atlas* de John Bartholomew<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> STIELER, Adolf. *Atlas Général*. Gotha: Perthes, 1890.

<sup>69</sup> BARTHOLOMEW, John. *Elementary School Atlas*. Londres: Macmillan, c. 1888.

<sup>70</sup> BARTHOLOMEW, *loc. cit.*

A projeção de Mercator é frequentemente denunciada como uma projeção eurocêntrica, pois ela alarga as massas de terra mais próximas aos polos tornando a Europa, o Canadá, os Estados Unidos, a Rússia, maiores do que as terras mais próximas da Linha do Equador, as Américas Central e do Sul, a África. A projeção de Mercator é uma projeção cilíndrica na qual a distância angular e a forma do território são preservadas na imagem do mapa. Isso se aplica principalmente para mapas em grande escala, ou seja, mapas topográficos que mostram uma pequena extensão de terra. Em mapas em pequena escala, como mapas do mundo, as distorções são maiores proporcionalmente à distância do território do Equador. Em uma cultura que frequentemente iguala tamanho à importância, como a ocidental, a inflação da Europa, dos Estados Unidos e da Rússia não deixa de ter repercussões na visão de mundo. No mapa de Bartholomew há camadas de eurocentrismo, particularmente focado na Grã-Bretanha, na escolha da projeção, das cores, das rotas de comércio – todas se conectam a Londres – e na duplicação de parte da Austrália. Essa duplicação pode ter sido realizada a fim de proporcionar uma referência para o leitor, mas um efeito colateral, não totalmente indesejado para a narrativa geral, é que ela aumenta visualmente as possessões inglesas.

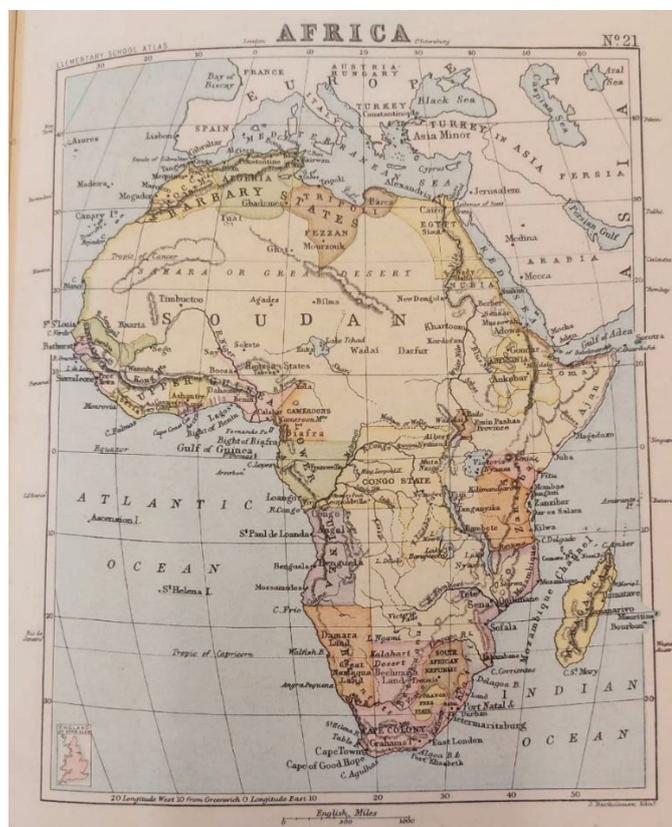


Figura 4.8. Mapa da África do *Elementary School Atlas* de John Bartholomew<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> BARTHOLOMEW, c. 1888.

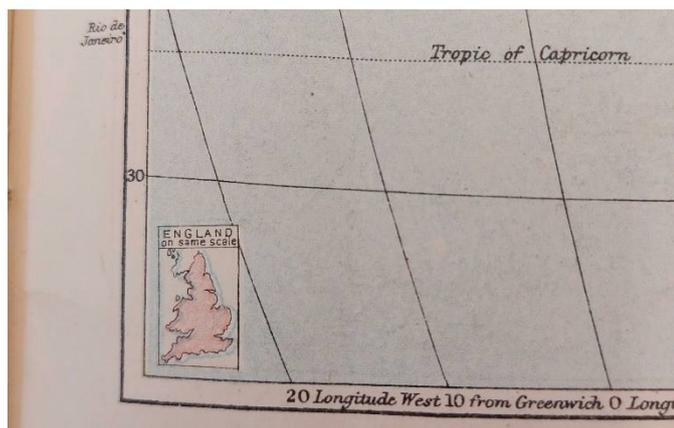


Figura 4.9. Detalhe do mapa da África do atlas de Bartholomew apresenta o mapa-logo da Inglaterra.

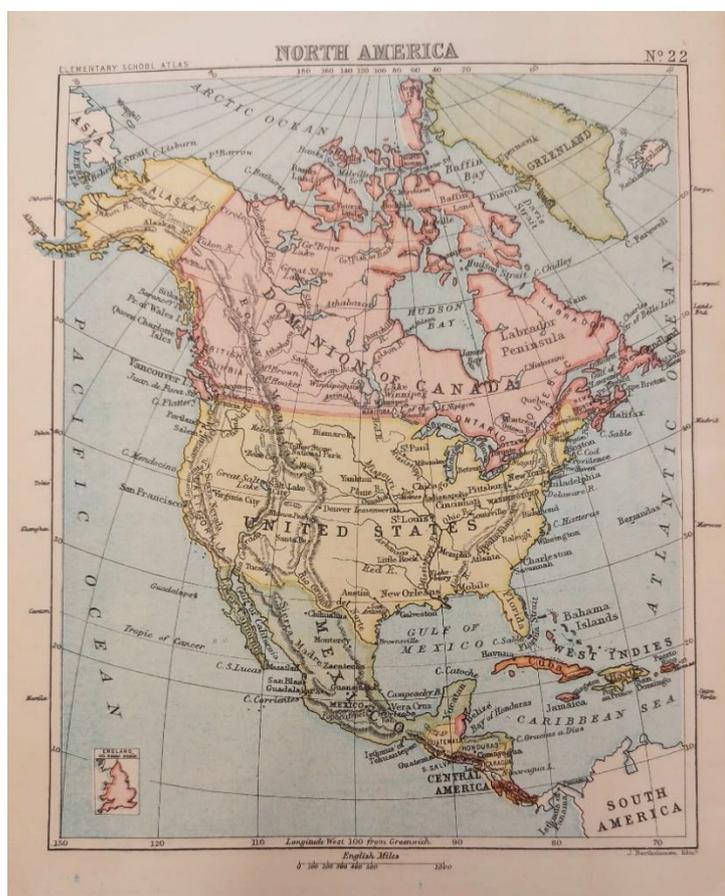


Figura 4.10. Mapa da América do Norte do atlas de Bartholomew<sup>72</sup>.

No atlas, a Europa, a Inglaterra, o País de Gales e a Escócia são as regiões com a maior quantidade de mapas, como esperado de um atlas inglês. Particularmente atraente é, para utilizar o conceito de Benedict Anderson, o mapa-logo da Inglaterra que serve como uma referência pedagógica em mapas dedicados aos demais continentes. Os mapas da África, América do

<sup>72</sup> BARTHOLOMEW, c. 1888.

Norte e América do Sul possuem uma pequena imagem da Inglaterra em vermelho “na mesma escala” que o resto do mapa [Figs. 4.8, 4.9, 4.10 e 4.11].

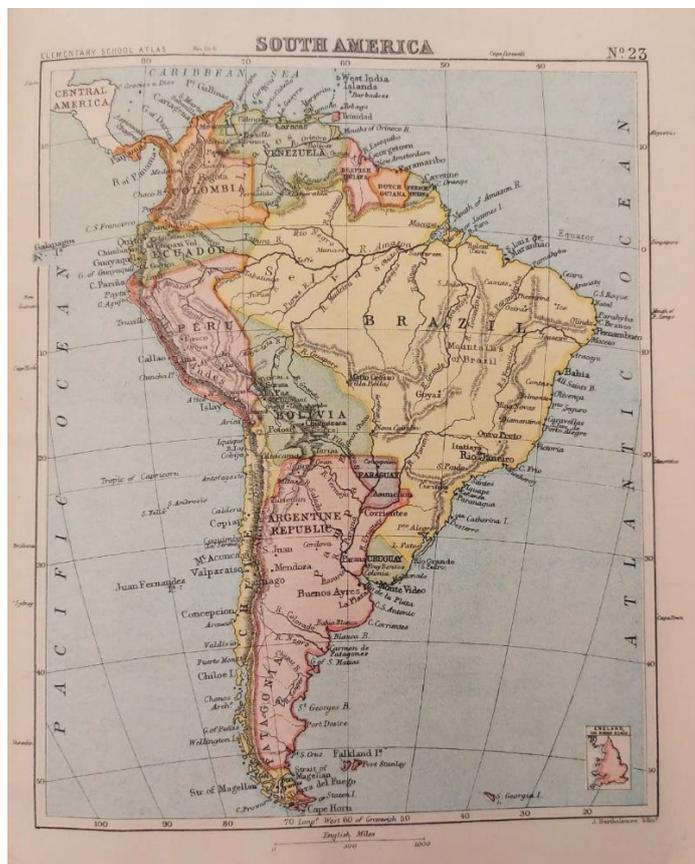


Figura 4.11. Mapa da América do Sul do atlas de Bartholomew<sup>73</sup>.

Uma análise das cores do atlas de Bartholomew demonstra que elas contribuem para o discurso privilegiado pela publicação. No mapa da América do Sul, Trinidad e Tobago e a Guiana estão coloridos em vermelho, assim como a Inglaterra no canto inferior direito [Fig. 4.11]. Estes territórios eram na época colônias do Império Britânico. Do mesmo modo, a Geórgia do Sul e as Ilhas Malvinas (Falkland) foram coloridas em vermelho e também estavam sob domínio britânico, embora fossem territórios em disputa com a Argentina. Neste mapa, o Peru e a Argentina foram coloridos na mesma cor. Por que? O que essa cor significa neste caso?

As cores possuem diferentes funções nos mapas. Para Jana Moser e Philipp Meyer estas podem ser associativas, seletivas ou ordenadoras<sup>74</sup>. Cores podem auxiliar na leitura do mapa, enfatizar aspectos de interesse, fazer parte do apelo estético da imagem. Ademais, as cores podem ser utilizadas com valor cultural. Há exemplos de mapas topográficos em que cores

<sup>73</sup> BARTHOLOMEW, c. 1888.

<sup>74</sup> MOSER, Jana; MEYER, Philipp. The Use of Color in Geographic Maps. *Science in Color*, [S.L.], p. 163-180, 2 set. 2019.

como o verde foram utilizadas para indicar regiões de baixa altitude, porém, como o verde é frequentemente um marcador de florestas e vegetação abundante, um mapa topográfico pode comunicar erroneamente que determinado espaço é coberto por vegetação. O inverso pode ocorrer, altitudes elevadas apresentadas em marrom podem sugerir ao leitor um território desértico uma vez que esta cor é usada dessa forma em mapas de vegetação. Algumas repetições de cores não aparentam ter um significado intencional. É comum alternar entre três ou quatro cores de mesma saturação na coloração de diferentes países, o que reforça as fronteiras políticas entre nações, mas não implica necessariamente que países representados em uma mesma cor possuíssem relações intrínsecas<sup>75</sup>. Apesar disso, Moser e Meyer concordam que essas escolhas afetam a visão de mundo do leitor. No exemplo do mapa da América do Sul, observa-se dois objetivos distintos na utilização do vermelho: relacionar as colônias britânicas à metrópole e demarcar as fronteiras políticas de diferentes países. A utilização da mesma cor com intenções teoricamente diferentes em um mesmo mapa produz uma mensagem confusa, intencional ou não, e desonesta. Ainda que o leitor do atlas saiba que o Peru e a Argentina não faziam parte do Império Britânico, as cores, no mínimo, sugerem uma relação entre estes territórios.

Foi demonstrado ao longo deste item a importância da imagem cartográfica da nação como um referencial a partir do qual se lê e interpreta-se o mundo no século XX, conforme observado nos atlas escolares aqui analisados. Com base neste ponto e na constatada posição fundamental que o País de Gales ocupou na escrita de *As crônicas de Prydain*, o próximo item aborda a reprodução do mapa de Gales nos mapas de Prydain rascunhados por Alexander.

#### 4.4. OS RASCUNHOS DE PRYDAIN E O MAPA DO PAÍS DE GALES

Um dos rascunhos mais elaborados de Lloyd Alexander [Fig. 4.12] foi realizado por volta de 1964, ano de publicação de *O livro dos Três*, o primeiro volume da saga *As crônicas de Prydain*, e apresenta uma espacialização do enredo deste livro. Alexander utilizou lápis, lápis de cor, caneta hidrográfica cinza/preta e caneta esferográfica vermelha no manuscrito. O efeito produzido é consideravelmente colorido, distinto do preto e branco da versão impressa. O mapa, orientado com o norte no topo, apresenta o território montanhoso de Prydain recoberto por campos e florestas, coloridos em verde, recortado por rios, banhado pelo mar. Os topônimos são marcados em caneta vermelha, em sua maioria associados às habitações de personagens

---

<sup>75</sup> MOSER; MEYER, 2019, p. 172.

importantes, sejam elas fazendas ou chalés, como *Caer Dallben* e *Caer Medwyn*; castelos como *Caer Achren* e *Caer Dathyl*, ou fortalezas como *Oeth-Anoeth*.

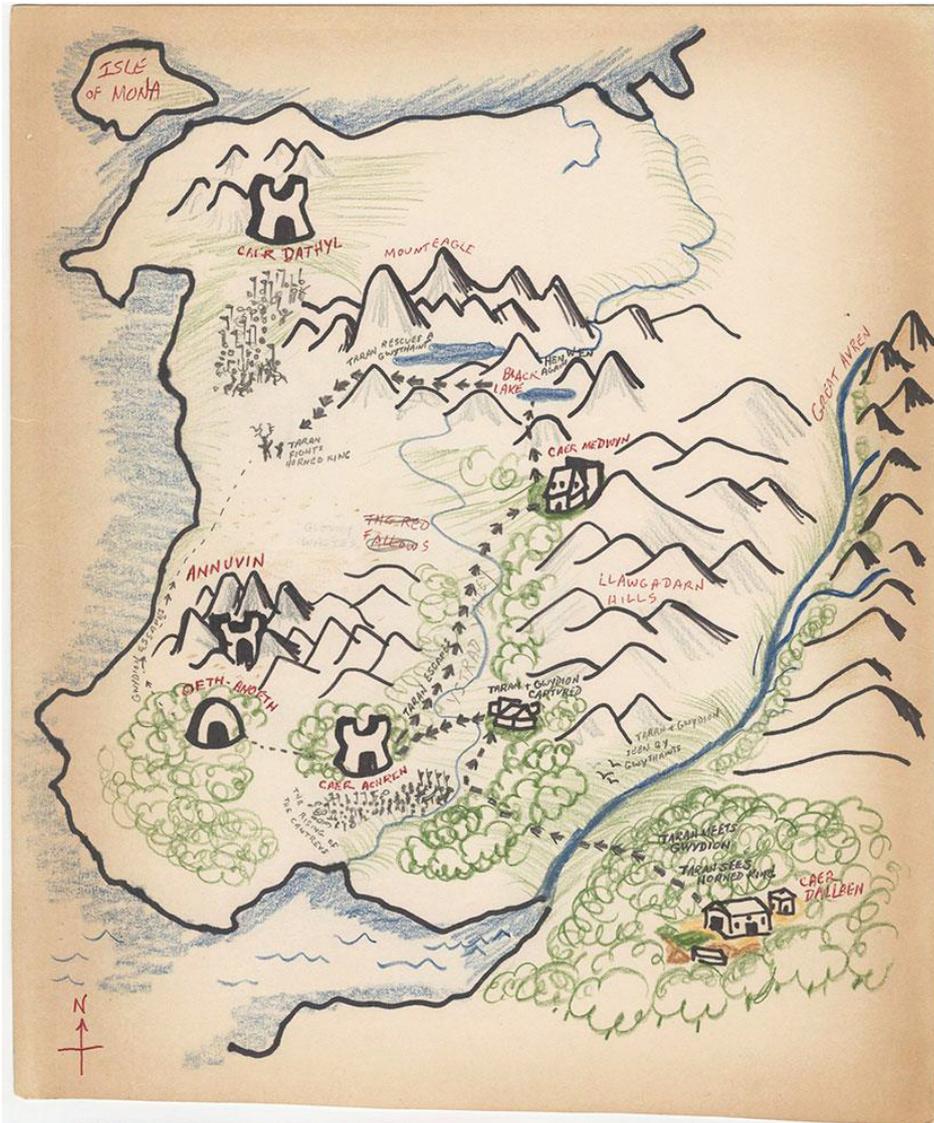


Figura 4.12. Rascunho de Lloyd Alexander do mapa de Prydain para *O livro dos Três*, ca. 1964.

Ao seguir as setas que partem de *Caer Dallben* temos um resumo dos acontecimentos do livro: “Taran avista o Rei de Chifres” [Taran sees Horned King], “Taran encontra Gwydion” [Taran meets Gwydion]. Em *Caer Achren* as setas maiores seguem para o norte com a informação “Taran escapa” [Taran Escapes] enquanto um pontilhado menor é traçado em direção a *Oeth Anoeth* de onde “Gwydion escapa”. Esses indicativos da narrativa estão ausentes no mapa publicado que insere os nomes dos personagens em pontos estratégicos, como abordado anteriormente neste capítulo. A única permanência neste sentido é o trecho “Taran luta com o Rei de Chifres” [Taran Fights the Horned King] que se torna “Cena de Batalha” na publicação.

Particularmente interessante para o argumento aqui desenvolvido é a semelhança, neste rascunho, entre os contornos de Prydain e do País de Gales [Fig. 4.13]. Um leitor familiarizado com essa geografia é capaz de reconhecer o Rio Severn que desagua no Canal de Bristol, que por sua vez separa o sul do País de Gales e o sudoeste da Inglaterra, a Baía de Cardigan a leste, a Península de Llŷn a noroeste, a ilha de Anglesey, o Mar da Irlanda ao norte e até mesmo a foz do rio Dee e a do rio Mersey próximas a Liverpool.

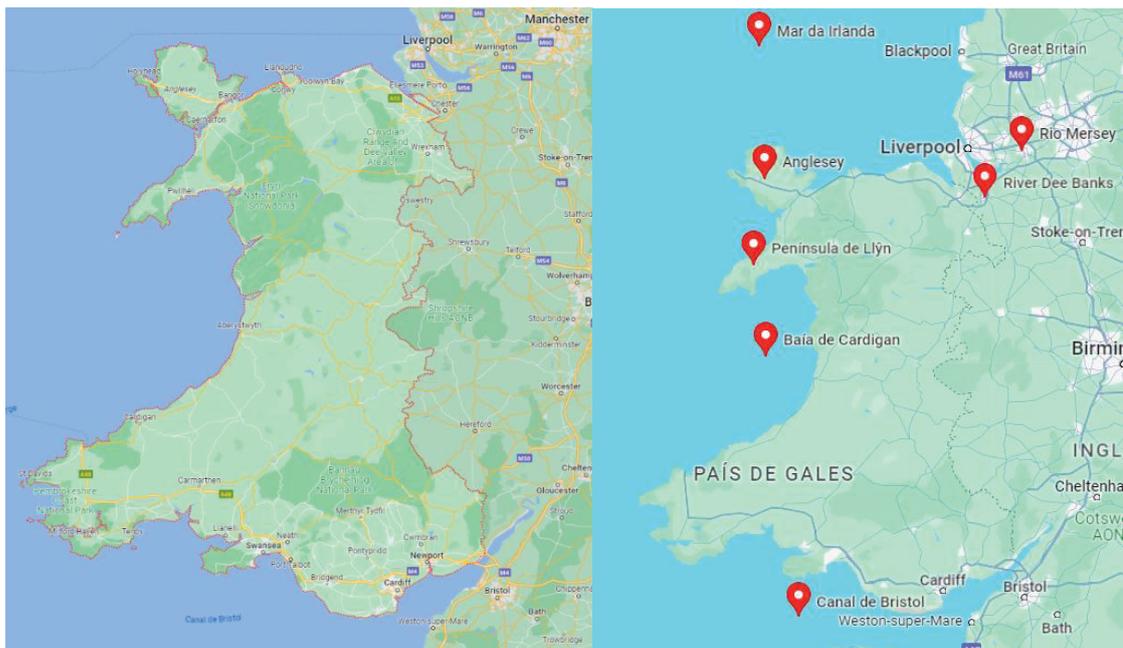


Figura 4.13. Contorno do País de Gales realizado a partir da ferramenta de mapas do *Google*.

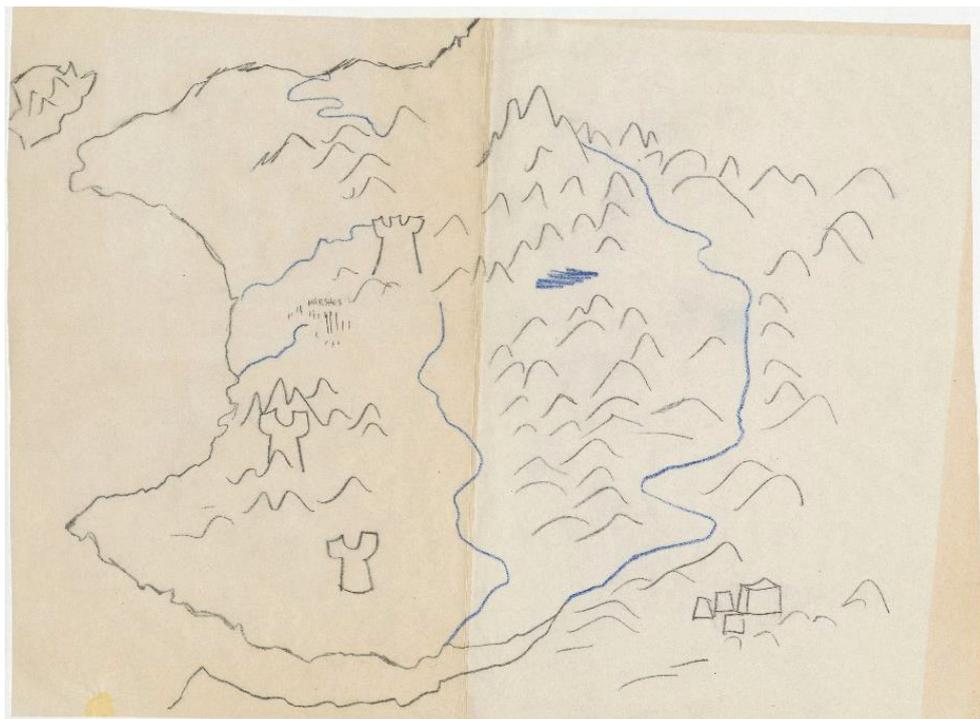


Figura 4.14. Rascunho esquemático de Prydain de Lloyd Alexander, ca. 1964.

Outro rascunho de Alexander realizado em lápis e lápis de cor azul no mesmo ano, sem data precisa, é mais esquemático [Fig. 4.14]. Ambos parecem ter sido traçados a partir de um mapa de Gales. A inspiração de Alexander nesse país para a criação de Prydain em sua dimensão espacial está ancorada na imagem cartográfica de Gales tanto quanto em sua geografia física.

Portanto, é seguro sugerir que o mapa-logo de Gales foi uma fonte de inspiração imagética para a produção do mapa de Prydain. Evaline Ness transformou essa inspiração inicial nos mapas publicados de modo a dificultar o paralelo entre as duas imagens. Nos mapas que acompanham os livros o território é alargado para leste e oeste; norte e sul são achatados; a ilha de Mona é movida para o sul da península. Esse distanciamento imagético pode ter sido fruto de orientações do próprio autor no sentido de manter as inspirações propositalmente vagas, conforme expresso nas notas do autor mencionadas anteriormente. Alternativamente, a distância entre as imagens pode revelar contribuições de Ness na criação do mapa desse mundo secundário. Infelizmente, até a redação do presente texto não foi possível encontrar fontes em que Alexander tenha mencionado os mapas de maneira direta, impossibilitando comentários mais aprofundados acerca de sua produção<sup>76</sup>. Apesar dessa lacuna, as fontes disponíveis sustentam o estabelecimento de relações entre o mapa de Prydain e o mapa do País de Gales que configuram mais uma instância de teor nacionalista em *As crônicas de Prydain*. A ela podem ser igualmente agregadas a idealização de lendas e mitologia forjadas como galesas. Os mapas de Alexander e Ness, em particular, podem ser inseridos no contexto de mapas como símbolos nacionais. Novamente, não de maneira direta e simplista, mas como uma ideia que perpassa este conjunto de fontes.

Os demais rascunhos de mapas de Prydain disponíveis para acesso no site da Biblioteca da Filadélfia, doados por Lloyd Alexander em 1995, são consideravelmente mais minimalistas, porém compõem em linhas gerais a base que seria aproveitada por Ness para a elaboração da versão publicada<sup>77</sup>. Estes desenhos indicam que Alexander os fez não apenas para publicação, mas possivelmente como uma ferramenta para si mesmo como autor<sup>78</sup>. Duas das funções desempenhadas pelos mapas na literatura, das quatro delineadas por Jean-Marc Besse, discutidas no capítulo I da tese, se aplicam ao caso de Alexander. O mapa “permite o desenho de uma moldura em torno do enredo ou ele pode posicionar a trama dentro dos perímetros de

---

<sup>76</sup> Existe documentação não digitalizada sobre Lloyd Alexander preservada pela Biblioteca da Filadélfia que pode sustentar trabalhos nesse sentido.

<sup>77</sup> A Biblioteca da Filadélfia possui em seus arquivos documentação de Evaline Ness, inclusive mapas, entretanto, ela não está digitalizada.

<sup>78</sup> EKMAN, Stefan. Entering a Fantasy World through Its Map. *Extrapolation*, v. 59, n. 1, p. 71-87, 2018. Liverpool University Press, p. 72.

um palco teatral”, ao mesmo tempo “ele pode se tornar uma norma ou um princípio para o ordenamento de sequências narrativas”<sup>79</sup>. Um dos rascunhos do mapa do último livro da série, *O rei supremo*, apresenta a disposição dos exércitos e as movimentações dos personagens, indicadas por meio de diversos formatos de setas [Fig. 4.15]. Neste ponto, o rascunho se aproxima de uma imagética vulgarizada no século XX de mapas de propaganda política que produzem um campo de batalha no qual as setas funcionam como marcadores da ação dos exércitos e confrontos militares de modo a conferir dramaticidade à narrativa<sup>80</sup>.

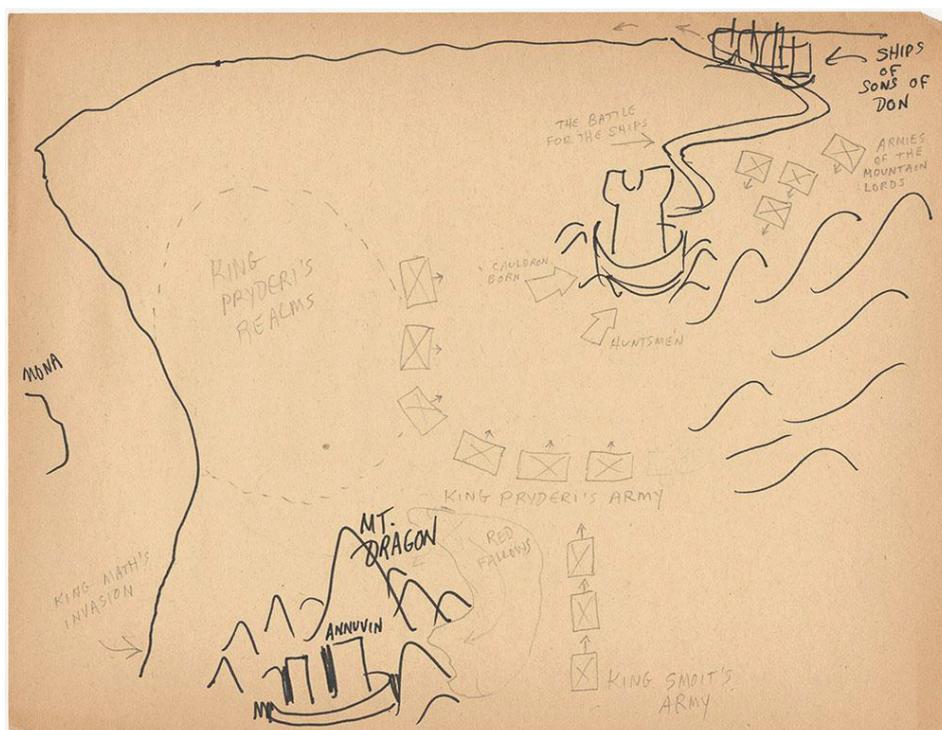


Figura 4.15. Rascunho de Lloyd Alexander do mapa de Prydain para *O rei supremo*, ca. 1968.

*As crônicas de Prydain* são, portanto, um grande amálgama de diversas temporalidades tanto em sua narrativa escrita quanto em seus mapas. Há elementos provenientes do século XIV, o *Livro Branco de Rhydderch* [*Llyfr Gwyn Rhydderch*] e o *Livro Vermelho de Hergest* [*Llyfr Coch Hergest*], acessados por meio de obras dos séculos XVIII e XIX, notadamente o *Mabinogion*, cujos tradutores e comentadores, a exemplo de Lady Charlotte Guest, adicionaram suas próprias invenções românticas aos textos medievais que, por sua vez, narravam histórias ainda mais antigas. Os mapas de Prydain, por sua parte, conectam a saga ao presente de sua realização. Tendo em vista a estreita vinculação entre nação e mapa no século XX, presente nos

<sup>79</sup> “(2) it allows a frame to be drawn around the plot, or it can place the intrigue within the perimeters of a theatrical stage; (3) it can become a rule or a principle for the ordering of narrative sequences;”. BESSE, 2017, p. 57.

<sup>80</sup> MONMONIER, Mark. *How to lie with maps*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p. 107-108.

atlas escolares e no processo de surgimento do mapa-logo, não é surpreendente que Alexander tenha se inspirado no mapa do País de Gales, seu contorno geral, principalmente, para a realização do mapa de Prydain. Embora uma relação com mapas medievais possa ser argumentada, a ausência de escala e a predileção por um posicionamento relativo dos espaços mapeados, por exemplo, os rascunhos de Lloyd Alexander e os mapas publicados de Evaline Ness são característicos do século XX. Essa relação se confirma pela presença de elementos como as setas traçadas nos rascunhos, bem como nos mapas publicados da saga, e, principalmente, na medida em que se baseiam em mapas contemporâneos do País de Gales de modo a reforçar um vínculo nacionalista entre território e mapa.

## CAPÍTULO V - HUMOR, SUBVERSÕES E SÁTIRAS NOS MAPAS DE *DISCWORLD*

### 5.1. SOBRE A IMPOSSIBILIDADE DE MAPEAR A TERRA DAS FADAS

No capítulo II da presente tese, foi abordada, dentre uma série de assuntos, a necessidade identificada por J.R.R. Tolkien de realizar mapas adequados para seus livros. Para serem considerados adequados, na visão do autor, os mapas deveriam oferecer mais que um glossário para a trama e estar em conformidade com as descrições narradas da geografia de seu mundo secundário. As imprecisões observadas por Tolkien em seus desenhos ou nos de seu filho Christopher foram, como discutido anteriormente, um dos motivos pelos quais a publicação de *O senhor dos anéis* foi atrasada em diversas ocasiões. A preocupação de Tolkien no que dizia respeito às escalas e distâncias nos mapas foi, então, relacionada à consolidação e difusão, ao longo da primeira metade do século XX, de uma visão idealizada da cartografia que atrelava a produção de mapas a noções de precisão matemática. Esta questão é fundamental para compreender as sátiras cartográficas, uma vez que elas se apoiam, em muitos casos, em um conhecimento superficial da prática cartográfica, como a análise das fontes mobilizadas para a composição do presente capítulo demonstra. Ao mesmo tempo, não é a intenção da pesquisa hierarquizar diferentes entendimentos sobre mapas, mapeamento e cartografia em uma escala comparativa que elogia obras mais próximas ao consenso atual de estudiosos da cartografia e desmerece aquelas que se afastam desse referencial. Essas possíveis conclusões não implicam um juízo de valor, mas são constatações que servem para complexificar a discussão. Sátiras cartográficas que apresentam visões reducionistas da cartografia podem revelar compreensões de senso comum que informaram, e informam, o modo como um público leigo se relaciona com essas questões.

Ao abordar mapas e mapeamento em obras classificadas como fantasia, em uma acepção abrangente do termo discutida no primeiro capítulo da tese, outras complexidades surgem quando os mundos secundários em questão possuem uma geografia física pouco convencional, distante daquela do mundo primário. A geografia da Terra-média de Tolkien é consistente e segue os padrões de clima, vegetação, hidrografia e relevo da Terra com algumas exceções notáveis, como a cadeia montanhosa artificialmente criada que cerca a região de Mordor. De modo similar, a Prydain de Lloyd Alexander deve à geografia do País de Gales sua estrutura basilar. Nesses dois casos, as dificuldades de mapeamento do mundo secundário não são mais complicadas que aquelas enfrentadas por cartógrafos do mundo primário. Na verdade, elas são

frequentemente mais simples uma vez que os autores podem ignorar certos problemas e, de maneira geral, detêm as regras de criação daquele mundo. Em contrapartida, histórias como *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll e a sequência *Alice através do espelho* (1871) se desenrolam em um espaço em constante transformação.

Um exemplo relativamente próximo às publicações de Terry Pratchett de uma geografia extraordinária com implicações cartográficas é *A história sem fim* do escritor alemão Michael Ende, publicada em 1979. Nesse universo, a cidade de Amargante está situada em cima do Lago das Lágrimas. Suas casas e palácios são erguidos sobre barcos e barcaças feitos em prata, único material capaz de resistir ao efeito corrosivo das águas violetas, salgadas e amargas do lago. A princípio, Amargante fora movida da margem para o centro do lago para que suas águas servissem como proteção em caso de ataques inimigos. No momento em que a história se desenrola, ela permanece no meio do Lago das Lágrimas por outro motivo:

Os habitantes gostavam de mudar as casas de lugar, modificando o aspecto da cidade, a posição de suas ruas e praças. Quando, por exemplo, duas famílias que habitavam pontos opostos da cidade se tornavam amigas ou parentes, porque seus filhos se casavam, deixavam o lugar onde habitavam anteriormente e colocavam seus barcos lado a lado, tornando-se assim vizinhas<sup>1</sup>.

A constante alteração na disposição das construções que constituem Amargante salienta a cinesia dos espaços de Fantasia, mundo ficcional em que parte da história se passa, muitas vezes decorrente das ações dos próprios personagens, aspecto que perpassa a obra como um todo e é diretamente abordado em outros momentos do livro. Nessa mesma direção, os caminhos de Fantasia só podem ser descobertos por meio dos desejos, conscientes ou não. Este é o significado de “perto” e “longe” naquele mundo<sup>2</sup>. A excepcionalidade da geografia do mundo criado por Ende é evidenciada quando Atreiu e o dragão Fuchur sobrevoavam o território de Fantasia em direção à Torre de Marfim, passagem na qual o narrador intervém:

Neste ponto cumpre fazer uma interrupção para explicar algumas peculiaridades da geografia de Fantasia. Os países e os mares, as montanhas e os rios não são fixos como no mundo dos homens. Por exemplo, seria completamente impossível fazer um mapa de Fantasia. Nunca se pode prever com segurança que país faz fronteira com que país. Os próprios pontos cardeais variam de acordo com a região em que a pessoa se encontra naquele momento. O verão e o inverno, o dia e a noite, obedecem a leis diferentes em cada região. Pode-se sair de um deserto iluminado por um sol ardente para entrar imediatamente em uma região polar, coberta de neve. Não há neste mundo distâncias mensuráveis e portanto as palavras “perto” e “longe” não têm qualquer significado. Todas essas coisas dependem do estado de alma e da vontade daquele que segue um determinado caminho. Dado que Fantasia não tem fronteiras, o seu centro

---

<sup>1</sup> ENDE, Michael. *A história sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 174.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 165; p. 197.

pode estar em qualquer parte... ou, melhor dizendo, está ao mesmo tempo perto e longe de todos os pontos do reino. Tudo depende de quem quer chegar a esse centro. E o centro de Fantasia é precisamente a Torre de Marfim<sup>3</sup>.

O narrador descreve a geografia de Fantasia como mutável em sua essência e a compara com a imobilidade, a seu ver, da geografia física do mundo primário. É nesse ponto que ele explicita a impossibilidade de mapeamento desse lugar. Fazer mapas, nessa concepção, é uma atividade que requer a estabilidade do território mapeado. Esse entendimento é compartilhado em certa medida por Terry Pratchett, embora a criação de consistência e sentido para o espaço faça parte do processo de mapeamento em qualquer contexto.

A instabilidade da geografia do Discworld, mundo secundário criado por Pratchett onde a maioria de suas histórias se passa, é uma característica que permeia vários dos livros da série de mesmo nome. Um exemplo disso é uma região nas Montanhas Ramtop. Em um momento de *Carpe Jugulum* (1998), as bruxas, Tia Ogg, Agnes, Margrete, procuram por Vovó Cera do Tempo que, por sua vez, pensara não ter sido convidada para o batizado da princesa de Lancre e decide abandonar essa comunidade que aparentemente a havia afrontado<sup>4</sup>. Quando as personagens descobrem o paradeiro de Vovó, uma nova dificuldade surge: ela está em uma caverna nas montanhas em “território retorcido”<sup>5</sup>. Agnes indaga sobre essa denominação do local e Tia Ogg oferece uma explicação hesitante:

“Há muita magia nessas montanhas, certo?” disse Tia Ogg. “E todo mundo sabe que as montanhas são feitas quando pedaços de terra se chocam, certo? Bem, quando a magia fica presa, você... meio que... tem um pedaço de terra onde o espaço fica... meio que... amassado, certo? Seria bem grande se pudesse, mas é como um pedaço de madeira retorcida em uma árvore velha. Ou um lenço usado... todo dobrado e pequeno, mas ainda grande de uma maneira diferente”<sup>6</sup>.

Para chegar até Vovó é preciso adentrar esse espaço retorcido que limita a mobilidade das personagens. Elas não podem voar todo o caminho, por exemplo, pois nesse local as

---

<sup>3</sup> ENDE. 1993, p. 115.

<sup>4</sup> Uma referência à Bela Adormecida, ainda que Vovó tenha uma atitude diferente daquela da bruxa do conto de fadas.

<sup>5</sup> “Gnarly ground” e “gnarly country” em inglês. Como o livro não foi traduzido para o português, escolhi o termo retorcido ao invés de sinuoso ou acidentado, pois “gnarly” é um adjetivo utilizado para descrever troncos de árvores, associação reforçada pela comparação que faz Tia Ogg.

<sup>6</sup> “There’s a lot of magic in these mountains, right?” said Nanny. “And everyone knows mountains get made when lumps of land bang together, right? Well, when the magic gets trapped you...sort of...get a bit of land where the space is...sort of...scrunched up, right? It’d be quite big if it could but it’s like a bit of gnarly wood in an ol’ tree. Or a used hanky...all folded up small but still big in a different way”. PRATCHETT, Terry. *Carpe Jugulum*. Londres: HarperCollins, 2007, p. 136.

“vassouras agem estranho”<sup>7</sup>. Quando as bruxas chegam nas margens desse território, o narrador utiliza a imagem de um vidro para descrevê-lo:

O céu reluzia. Era um céu com manchas azuis e pedaços de nuvens, mas tinha uma aparência estranha, como se um quadro pintado em vidro tivesse sido quebrado e depois os cacos tivessem sido remontados erroneamente. Uma nuvem à deriva desapareceu contra uma linha invisível e começou a emergir em outra parte do céu<sup>8</sup>.

A própria excepcionalidade do terreno retorcido é fugidia e não pode ser frontalmente constatada. Em um primeiro momento, Agnes não conseguia ver o que havia de “retorcido” na paisagem. Pouco depois ela enxerga: “era difícil de localizar, como uma junção entre duas folhas de vidro, e parecia se afastar sempre que ela tinha certeza de que podia vê-lo, mas havia uma... *inconsistência*, tremeluzindo para dentro e para fora no limite da visão”<sup>9</sup>. Para cruzar a região com relativa segurança, Tia Ogg instrui Agnes e Margrete a fecharem os olhos uma vez que cada passo dado pelas personagens transforma profundamente o seu entorno. A semelhança a uma ilusão de ótica é notada por Agnes, ao que Tia Ogg responde: “chão retorcido, está vendo? Maior por dentro”<sup>10</sup>.

No Discworld, a adulteração do tecido espaço-tempo devido à alta concentração de magia ocorre também na Universidade Invisível, localizada na cidade de Ankh-Morpork. A biblioteca da Universidade, que abriga milhares de livros cuja magia escorre das páginas, é o local privilegiado para esse tipo de distorção. A biblioteca é descrita em *Direitos iguais, rituais iguais* (1987), quando Esk, a protagonista da história, entra pela primeira vez no recinto:

A menina nunca vira mais que um livro de cada vez na vida e por isso, até onde sabia, aquela biblioteca era como qualquer outra. Verdade que parecia um pouco estranha a maneira pela qual, a distância, o chão se transformava em parede, e havia algo desconcertante no modo com que as prateleiras pregavam peças nos olhos, parecendo se dobrar em mais dimensões do que as três normais. Além disso, era bastante assombroso olhar para cima e ver estantes no teto, com um ou outro aluno trançando entre elas<sup>11</sup>.

A explicação para tal fenômeno é dada em seguida: “a verdade é que a presença de muita magia distorcia o lugar. Nas estantes, o próprio brim — ou talvez algodão — do universo se

---

<sup>7</sup> “The broomsticks act funny”. PRATCHETT. 2007, p. 139.

<sup>8</sup> The sky glinted. It was a sky with blue patches and bits of cloud, but it had a strange look, as though a picture painted on glass had been fractured and then the shards reassembled wrongly. A drifting cloud disappeared against some invisible line and began to emerge in another part of the sky altogether. *Ibidem*, 2007, p. 120.

<sup>9</sup> It was tricky to spot, like a join between two sheets of glass, and it seemed to move away whenever she was certain she could see it, but there was an...*inconsistency*, flickering in and out on the edge of vision. *Ibidem*, p. 143. Grifo do original.

<sup>10</sup> “Gnarly ground, see? Bigger on the inside”. *Ibidem*, 2007, p. 144.

<sup>11</sup> PRATCHETT, Terry. *Direitos iguais, rituais iguais*. São Paulo: Conrad, 2002, p. 114.

torcia em formas peculiares. Incapazes de fugir, as muitas palavras ali presas deformavam a realidade à volta”<sup>12</sup>. Embora a magia seja responsável, nesse mundo secundário, pela alteração do espaço, a forma como essa característica do Discworld é descrita, o “brim” ou o “algodão” do universo, ao invés de tecido, referencia um discurso científico da área da física no século XX.

Esses dois exemplos de uma geografia extraordinária, instável, que se transforma de maneira mais exacerbada que aquela do mundo primário, são relevantes, pois essa característica foi utilizada como argumento por Terry Pratchett para que o Discworld não fosse, aos menos em um primeiro momento, mapeado. A primeira menção de Pratchett a um mapa de seu mundo secundário ocorre na dedicatória do quinto livro do Discworld, *O oitavo mago*, de 1988, onde o autor avisa e recomenda: “Este livro não tem mapa. Sinta-se à vontade para criar o seu”. Em outubro de 1989, no prefácio da reimpressão do primeiro livro da série, *A cor da magia*, Pratchett afirma que “o Discworld não é um mundo fantástico coerente. Sua geografia é difusa, sua cronologia, duvidosa”<sup>13</sup>. Ele parece responder a alguma demanda, externa ou própria, ao afirmar que “não há mapas. Você não pode mapear um senso de humor. De todo modo, o que é um mapa de fantasia senão um espaço além do qual *aqui há dragões*? No Discworld sabemos que há dragões em todo lugar”<sup>14</sup>. Pratchett se afasta, portanto, de autores como J.R.R. Tolkien e Ursula Le Guin, ao não considerar os mapas, a princípio, essenciais em seus livros. Sua crença de que não é possível mapear um senso de humor pode ser contestada, e as sátiras cartográficas são fontes especialmente pertinentes nesse sentido, como abordado neste capítulo. Terry Pratchett e Michael Ende expressam uma concepção de cartografia baseada em modelos consolidados nos séculos XIX e XX. Mapear a “Terra das Fadas” nessa acepção formal, normativa, acarretaria o engessamento de um espaço que não segue as leis físicas comumente aceitas acerca do mundo primário. Entretanto, existem modos de mapeamento que escapam às necessidades de medição, escala e de uma suposta consistência geográfica.

De todo modo, alguns anos depois, Pratchett reconsiderou o posicionamento de que o Discworld não teria um mapa além daqueles feitos pelos fãs e, em 1993, o primeiro mapa oficial do Discworld, *The Streets of Ankh-Morpork* [*As ruas de Ankh-Morpork*], foi publicado com a colaboração de Stephen Briggs. A publicação desse mapa inicial da cidade de Ankh-Morpork, cenário de muitos dos livros da série, foi seguida em 1995 pelo mapa-múndi do Discworld, *The*

---

<sup>12</sup> PRATCHETT. 2002, p. 114.

<sup>13</sup> “the Discworld is not a coherent fantasy world. Its geography is fuzzy, its chronology unreliable”. PRATCHETT, Terry. *The Colour of Magic*. Londres: HarperCollins, 2007, p. 4.

<sup>14</sup> “there are no maps. You can’t map a sense of humor. Anyway, what is a fantasy map but a space beyond which There Be Dragons? On the Discworld we know that There Be Dragons Everywhere”. *Idem*.

*Discworld Mapp*. Três anos mais tarde foi lançado *A Tourist Guide to Lancre* [Um guia turístico de Lancre] (1998) e, no ano seguinte, *Death's Domain* [O domínio do Morte] (1999). Os livros de mapas do Discworld são compostos ainda por *The Compleat Ankh-Morpork City Guide* [O guia completo da cidade de Ankh-Morpork] (2012) e *The Compleat Discworld Atlas* [O atlas completo do Discworld] (2015). Antes de abordar os mapas de Discworld em si, o tópico seguinte discorre acerca da relação de Pratchett com mapas no contexto do gênero de fantasia e o papel que eles desempenham em alguns livros da série.

## 5.2. TERRY PRATCHETT E OS MAPAS

Terence David John Pratchett, mais conhecido como Terry Pratchett, nasceu em 1948 em Beaconsfield, cidade próxima a Londres, Inglaterra, filho único de uma família de classe trabalhadora<sup>15</sup>. Em um sistema de ensino segregado, Pratchett não era considerado um aluno com chances acadêmicas e, ao terminar o ensino primário, ele escolheu frequentar a escola técnica que abandonou em 1965 para trabalhar no jornal local *Bucks Free Press*. Entre 1965 e 1979, Pratchett trabalhou em diferentes jornais nos quais cumpriu funções como repórter, editor, colunista, crítico. Esses jornais foram os primeiros veículos de Pratchett para a publicação de ficção na qual ele, desde então, experimentava com o humor e a subversão de expectativas, posteriormente características fundamentais de sua escrita. Na realidade, Pratchett teve sua primeira história publicada aos catorze anos, quando enviou uma versão revista de um conto que havia escrito para um trabalho escolar originalmente intitulado *Business Rivals* [Rivais de Negócios], posteriormente *The Hades Business* [O negócio de Hades], para a revista *Science Fantasy* [Fantasia Científica] editada por John 'Ted' Carnell. O texto saiu na edição de agosto de 1963. No editorial, Carnell destacou que, embora a história tivesse imperfeições, o fato de que fora escrita por um garoto tão jovem demonstrava que seu autor tinha potencial. Terry recebeu catorze libras pelo conto, dinheiro que usou para comprar uma máquina de escrever.

O primeiro livro de Pratchett, *The carpet people* [O povo do tapete], foi publicado em 1971 pela editora conjunta de Colin Smythe e Peter Bander van Duren. Colin Smyth Ltda. editou as obras de Pratchett em capa dura até 1986 quando Smythe passou a trabalhar como agente literário de Pratchett e, para evitar conflitos de interesse, as publicações ficaram a cargo

---

<sup>15</sup> As informações biográficas de Terry Pratchett são provenientes da biografia: BURROWS, Marc. *The Magic of Terry Pratchett*. Yorkshire: White Owl, 2020.

da editora Gollancz, especializada em fantasia e ficção científica, para a edição em capa dura, e da Transworld, uma divisão da Penguin Random House, para as brochuras. O livro foi bem sucedido o suficiente para que os editores esperassem mais trabalhos de Pratchett<sup>16</sup>. Esse primeiro título é voltado a um público infantil e empresta elementos de obras de fantasia, principalmente, como notado pelos críticos, de *O senhor dos anéis*<sup>17</sup>.

As duas publicações seguintes de Pratchett, *The Dark Side of the Sun* [O lado escuro do sol] (1976), no mesmo ano de nascimento de Rhianna, sua única filha, e *Strata* (1981), são obras de ficção científica e foram realizadas para um público adulto. Embora a relação entre fantasia e ficção científica na escrita do autor não seja objeto de pesquisa da presente tese, é preciso destacar que esse percurso entre os dois gêneros é relevante e indica uma aproximação, mais que um distanciamento, dessas formas. Elementos de ficção científica são observados em grande parte dos livros “de fantasia” do *Discworld*, por exemplo, de modo que definições puristas são especialmente ineptas para a análise das obras de Pratchett. Frequentemente as mesmas editoras que publicavam ficção científica igualmente publicavam fantasia, e vice-versa, como é o caso da argentina Minotauro, e Pratchett não é o único autor a publicar em ambos os gêneros. Pode-se situar C.S. Lewis e Ursula Le Guin nesse grupo, para mencionar apenas dois exemplos.

Em 1979, Pratchett deixou o emprego no jornal *Bath Chronicle* para trabalhar como assessor de imprensa da Central Electricity Generating Board (CEGB), estatal de energia responsável pela geração, transmissão e vendas de eletricidade na Inglaterra e no País de Gales, onde permaneceu até 1987<sup>18</sup>. Pratchett trabalhava nos escritórios de Bristol da empresa encarregado das relações públicas da divisão regional sudoeste. Ele recebia um salário melhor que aquele proporcionado pelos jornais e uma rotina, em teoria, menos estressante. Os afazeres de Pratchett eram mais exigentes do que ele esperava, principalmente após o acidente de Chernobyl, em 26 de abril de 1986, que reavivou o debate público em torno dos riscos da energia nuclear. A experiência adquirida nos anos em que trabalhou para a CEGB influenciou o modo como Pratchett aproximou as descrições de magia em seu mundo secundário de descrições dos efeitos da radiação.

Em 1983 foi publicado o primeiro livro de Pratchett situado no *Discworld*, *A cor da magia*, proposto inicialmente como um livro de contos interconectados sobre o qual me deterei

---

<sup>16</sup> *Alarm im Teppichreich*, a versão alemã da obra com ilustrações de Jörg Müller, vendeu mais que a inglesa e continha um mapa. O original fora ilustrado por Pratchett. BURROWS, 2020, p. 85.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 108.

mais adiante. Embora o livro termine em suspenso, Pratchett não havia planejado uma continuação imediata e tinha outro projeto de ficção científica em mente. Contudo, o bom retorno que esse volume angariou com o passar do tempo – uma adaptação para a rádio da BBC foi transmitida em 1984 e a primeira impressão em brochura vendeu vinte e seis mil cópias no ano de lançamento, 1985 – motivou Pratchett a escrever uma sequência<sup>19</sup>. Em *A luz fantástica*, de 1986, Pratchett desenvolve o mundo e os personagens apresentados no livro precedente de modo que esse volume possui um enredo mais bem delineado, enquanto *A cor da magia* dependia de sua comicidade para mover a trama. As crescentes vendas de *A luz fantástica* renovaram o interesse pelo primeiro livro e Pratchett, na altura desse lançamento, tinha praticamente finalizado o terceiro volume do *Discworld*<sup>20</sup>.

*Direitos iguais, rituais iguais* obteve o maior sucesso em vendas dentre os primeiros livros do *Discworld*. Sessenta e um mil exemplares da versão em brochura da obra foram enviadas pela Corgi, selo da editora Transworld, para as livrarias em novembro de 1987, o dobro da primeira impressão do livro anterior, e teria de ser reimpresso antes do fim do ano superando o sucesso comercial previsto pelas editoras<sup>21</sup>. Em meados de 1987, após a entrega do manuscrito do livro seguinte, *O Aprendiz de Morte*, e o início da escrita de *O Oitavo Mago*, Pratchett decidiu que o sucesso de seus livros lhe permitia deixar seu emprego como assessor de imprensa para trabalhar como escritor em tempo integral<sup>22</sup>. A esposa de Terry, Lyn, passou a ser sua assistente pessoal e foi incluída nos direitos autorais de todas as obras a partir de então. Mesmo sem contabilizar o número de vendas dos livros e dos produtos a eles relacionados, a série *Discworld* é consideravelmente prolífica totalizando quarenta e um volumes principais divididos em subséries. Entre 1987 e 2007, Terry Pratchett publicou ao menos um livro do *Discworld* por ano, em onze deles a média foi de dois livros (1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1994, 1996, 1998, 2003 e 2004) e chegou a três em 2001.

Pratchett foi nomeado cavaleiro do Império Britânico (Officer of the Most Excellent Order of the British Empire [OBE]) em 2009 por sua contribuição no âmbito literário. Após sua diagnose em 2007, o autor desempenhou também um trabalho de conscientização sobre o Alzheimer, realizou doações para pesquisas na área e militou pelo direito a uma morte assistida

---

<sup>19</sup> BURROWS, Marc. The Colour of Magic. In: BURROWS, Marc. *The Magic of Terry Pratchett*. Yorkshire: White Owl, 2020, cap. 7. p. 108-122.

<sup>20</sup> BURROWS, Marc. Tripping The Light Fantastic. In: BURROWS, Marc. *The Magic of Terry Pratchett*. Yorkshire: White Owl, 2020, cap. 8. p. 123-136.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>22</sup> BURROWS, Marc. Going Overground. In: BURROWS, Marc. *The Magic of Terry Pratchett*. Yorkshire: White Owl, 2020, cap. 9. p. 137-152.

em casos de doenças terminais. Terry Pratchett faleceu em 12 de março 2015 em decorrência de complicações relacionadas ao Alzheimer.

Desde a infância, Pratchett expressava interesse em astronomia e literatura, dois assuntos que marcaram sua carreira como escritor. Ele indica o início de seu fascínio por astronomia quando a marca de chá Brooke Bond lançou a série de cartões colecionáveis sobre o Espaço intitulada *Out Into Space [Para o Espaço]*<sup>23</sup>. Foi incentivado nessa ocasião, como em outras, por seus pais que lhe compraram um telescópio. Sua dificuldade com matemática, no entanto, fez com que ele desconsiderasse uma carreira nessa área. O entusiasmo pela literatura foi estimulado pela Beaconsfield Library, a biblioteca pública de sua cidade natal. O interesse por astronomia conduziu o jovem Terry à seção de ficção científica que, por sua vez, o levou à fantasia. Um leitor ávido, passou a ler também mitologia, história antiga, história moderna e ciência. Aos dez anos de idade, ele buscou trabalhar na biblioteca, e assim poder emprestar mais de dois livros ao mesmo tempo, e foi aceito como “Saturday boy”, o garoto que trabalha aos sábados, sem remuneração<sup>24</sup>.

A relação entre mapas e literatura de Pratchett passa por J.R.R. Tolkien. Na antologia de não-ficção de Pratchett, publicada sob o título *A slip of the keyboard [Um lapso de teclado]* (2014), Tolkien, suas obras e seu legado são temas recorrentes. Em um artigo para o jornal britânico *Sunday Times* de 4 de julho de 1999 sobre reinos mágicos na literatura inglesa e a inclinação do público por fantasia, Pratchett escreve que a conquista de Tolkien foi expandir a fantasia para um público adulto<sup>25</sup>. No contexto literário inglês, obras com elementos fantásticos voltados ao público infantil tiveram grande difusão no século XIX e início do século XX. Nesse grupo podem ser elencados os livros de Beatrix Potter e A.A. Milne, *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* de Lewis Carroll, *Peter Pan* de J.M. Barrie. Essa percepção de que Tolkien foi fundamental para mudança de público da fantasia é partilhada por Ursula Le Guin. No posfácio de *O feiticeiro de Terramar* (1968), a autora afirma que em 1967, quando começou a escrever o livro por sugestão de seu editor, a fantasia era um gênero relacionado às crianças, assim como os contos de fadas<sup>26</sup>.

Nesse mesmo artigo, Pratchett ressalta a importância de Tolkien para a fantasia como gênero ao compará-lo à presença do Monte Fuji nas gravuras japonesas:

---

<sup>23</sup> BURROWS, 2020, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>25</sup> PRATCHETT, Terry. *A slip of the keyboard*. Nova York: Doubleday, 2014, p. 120.

<sup>26</sup> GUIN, Ursula K Le. *O feiticeiro de Terramar*. São Paulo: Arqueiro, 2016, p. 172.

J.R.R. Tolkien tornou-se uma espécie de montanha, aparecendo em toda fantasia subsequente da mesma forma que o Monte Fuji aparece com tanta frequência nas gravuras japonesas. Às vezes, ele é grande e está bem próximo. Às vezes, é uma forma no horizonte. Às vezes, ele não está lá, o que significa que o artista tomou uma decisão deliberada contra a montanha, o que é interessante por si só, ou está de fato sobre o Monte Fuji<sup>27</sup>.

Outras menções a Tolkien são mais episódicas. Ainda que as anedotas possam ter sido inventadas ou aumentadas por Pratchett – ele tinha uma tendência a embelezar suas histórias –, o retorno a Tolkien em diversas ocasiões demonstra o impacto que este teve em sua trajetória pessoal bem como para a fantasia enquanto gênero de modo mais amplo. Em um texto de 1993 sobre correspondências enviadas por fãs, Pratchett reconta uma interação quando, impressionado pela leitura de *Ferreiro do Bosque Maior*, publicado pela primeira vez em 1967, ele enviou uma carta para o autor que admirava:

...quando eu era jovem eu escrevi uma carta para J.R.R. Tolkien, bem quando ele estava se tornando extravagantemente famoso. Acho que o livro que me impressionou foi *Ferreiro do Bosque Maior*. A minha deve ter sido uma das centenas ou milhares de cartas que ele recebia toda semana. Eu recebi uma resposta. Ela pode ter sido ditada. Pelo que sei, pode ter sido datilografada seguindo um modelo. Mas foi assinada.

Eu apenas disse que tinha gostado muito do livro. E ele disse obrigado<sup>28</sup>.

O primeiro contato que Terry teve com *O senhor dos anéis* ocorreu no fim do ano de 1961, ainda em sua primeira edição. Ele narra essa experiência em um texto de 2001, pouco antes do lançamento da adaptação cinematográfica dirigida por Peter Jackson, sobre o *status* de “clássico cult” da obra de Tolkien. O título do texto de Pratchett em inglês, “Cult Classic”, expressa o tom negativo com o qual a obra de Tolkien era recepcionada por uma parte dos críticos literários ingleses. Nesses casos, a palavra *cult* seria empregada de forma pejorativa para se referir a algo, segundo Pratchett, “inexplicavelmente popular, mas indigno”, “uma palavra usada pelos guardiões da chama única e verdadeira para desvalorizar qualquer coisa que seja apreciada pelas pessoas erradas”<sup>29</sup>. Pratchett faz então uma provocação: uma obra alcunhada de tal forma poderia em algum momento superá-la e tornar-se apenas um “clássico”?

---

<sup>27</sup> “J. R. R. Tolkien has become a sort of mountain, appearing in all subsequent fantasy in the way that Mt. Fuji appears so often in Japanese prints. Sometimes it’s big and up close. Sometimes it’s a shape on the horizon. Sometimes it’s not there at all, which means that the artist either has made a deliberate decision against the mountain, which is interesting in itself, or is in fact standing on Mt. Fuji”. PRATCHETT, 2014, p. 118.

<sup>28</sup> “...when I was young, I wrote a letter to J. R. R. Tolkien, just as he was becoming extravagantly famous. I think the book that impressed me was *Smith of Wootton Major*. Mine must have been among hundreds or thousands of letters he received every week. I got a reply. It might have been dictated. For all I know, it might have been typed to a format. But it was *signed*. /I just said I’d enjoyed the book very much. And he said thank you”. *Ibidem*, p. 81.

<sup>29</sup> “...inexplicably popular but unworthy. (...) It’s a word used by the guardians of the one true flame to dismiss anything that is liked by the wrong kind of people”. *Ibidem*, p. 122.

A partir desse questionamento, as reflexões de Pratchett sobre Tolkien e sua obra seguem uma via mais pessoal:

Eu não consigo lembrar onde eu estava quando JFK foi baleado, mas eu lembro exatamente o momento e onde eu estava quando eu li J.R.R. Tolkien pela primeira vez. Era véspera de ano novo, 1961. Eu estava trabalhando como babá para uns amigos de meus pais enquanto eles saíam para uma festa. Eu não me importava. Eu tinha pegado esse livro em três volumes, uma âncora de iate, da biblioteca naquele dia. Garotos na escola tinham me contado sobre ele. Tinha mapas, eles disseram. Na época, isso me pareceu um ótimo indicador de qualidade<sup>30</sup>.

Ao comparar a leitura de *O senhor dos anéis* com o assassinato do presidente norte-americano, Pratchett confere uma importância maior ao livro e ao impacto que este teve em sua vida. Além disso, a presença do mapa como um indicador de qualidade, embora Pratchett não desenvolva esse ponto, é significativa, pois, independentemente da veracidade das recordações do autor, anos mais tarde ele destacou os mapas como um atributo importante que contribuiu para seu interesse pelo livro<sup>31</sup>. O uso do marcador temporal, em contrapartida, sugere que, posteriormente, com uma percepção amadurecida, mapas não necessariamente atestariam a qualidade de uma obra. Pratchett continua:

O que eu lembro? Eu consigo lembrar da visão dos bosques de faias do Condado; eu era um garoto do campo e os *hobbits* caminhavam por uma paisagem que, tirando algum desenvolvimento habitacional, era praticamente a mesma em que eu havia crescido. Eu lembro como se fosse um filme. Lá estava eu sentado em um sofá frio, no estilo dos anos 60, em uma sala vazia, mas nas bordas do tapete, a floresta começava. Eu lembro da luz como se fosse verde, chegando por entre as árvores. Desde então eu nunca tive a experiência de estar tão verdadeiramente dentro de uma história<sup>32</sup>.

Se o mapa havia instigado a curiosidade de Terry, ele foi conquistado efetivamente pela imersão na paisagem familiar do Condado. Talvez por essa razão o biógrafo Marc Burrows tenha, quando descreve o tipo de paisagem campestre com a qual Pratchett cresceu no vilarejo de Forty Green, situado nos limites de Beaconsfield, escolhido reforçar a conexão entre o

---

<sup>30</sup> “I can’t remember where I was when JFK was shot, but I can remember exactly where and when I was when I first read J. R. R. Tolkien. It was New Year’s Eve, 1961. I was babysitting for friends of my parents while they all went out to a party. I didn’t mind. I’d got this three-volume yacht-anchor of a book from the library that day. Boys at school had told me about it. It had maps in it, they said. This struck me at the time as a pretty good indicator of quality”. PRATCHETT, 2014, p. 125.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> “What can I remember? I can remember the vision of beech woods in the Shire; I was a country boy, and the hobbits were walking through a landscape which, give or take the odd housing development, was pretty much the one I’d grown up in. I remember it like a movie. There I was, sitting on this rather chilly sixties-style couch in this rather bare room; but at the edges of the carpet, the forest began. I remember the light as green, coming through trees. I have never since then so truly had the experience of being inside the story”. *Ibidem*, p. 124.

espaço ficcional criado por Tolkien e o campo inglês ao escrever que Pratchett “tinha o Condado à sua porta”<sup>33</sup>. As West Midlands que inspiraram a criação do Condado estão a oitenta milhas de Forty Green.

Quando retornou à biblioteca ávido por mais obras no mesmo estilo, Terry pediu ao bibliotecário: “você tem mais livros como esse? Talvez com mapas? E runas?”<sup>34</sup>. Os mapas são mencionados novamente como um motivador. Desse modo, Pratchett situa a leitura de *O senhor dos anéis* como uma abertura para um mundo novo, uma experiência que modificou e intensificou sua relação com a leitura. Ele narra que foi a partir desse momento que passou a se interessar por história antiga e moderna. Então, Pratchett retorna às imagens, ou filmes, criadas em sua mente a partir do mundo de Tolkien:

Eu ainda consigo lembrar do verde luminoso dos bosques de faias, o ar congelante das montanhas, a escuridão aterrorizante das minas dos anões, a vegetação nas encostas de Ithilien, a oeste de Mordor, ainda resistindo à sombra invasora. Os protagonistas não aparecem muito no filme porque, para mim, eles nunca foram mais do que figuras na paisagem que era, ela mesma, o herói. Lembro-me dela pelo menos tão claramente quanto – não, pensando bem, mais claramente do que – de muitos dos lugares que visitei no que gostamos de chamar de mundo real. De fato, é estranho escrever isso e perceber que me lembro de trechos da paisagem da Terra-média como lugares reais. Os personagens não têm rosto, são meros pontos no espaço de onde se originam seus diálogos. Mas a Terra-média é um lugar ao qual eu fui<sup>35</sup>.

Esse tipo de conexão profunda de um leitor com uma paisagem ficcional é parte substancial de *A poética do espaço* (1957) de Gaston Bachelard. Ao abordar a obra *L'Antiquaire* (1954) de Henri Bosco, principalmente os espaços labirínticos subterrâneos do romance e as alturas de sua torre, o filósofo exclama: “quantas vezes, desde que li *L'Antiquaire*, fui habitar a torre de Henri Bosco!”<sup>36</sup>. Bachelard e Pratchett manifestam uma forma de engajamento afetivo com o espaço produzido por obras ficcionais. Essas leituras podem tornar familiar uma geografia literária que é, em certa medida, habitada por leitores sensíveis a ela. No caso de Pratchett, o encantamento proporcionado pela poética do espaço de Tolkien impactou não apenas sua conduta enquanto leitor, como também seu fazer como escritor.

---

<sup>33</sup> “He had The Shire on his doorstep”. BURROWS, 2020, p. 16.

<sup>34</sup> “Have you got any more books like these? Maybe with maps in it? And runes?”. PRATCHETT, 2014, p. 126.

<sup>35</sup> “I can still remember the luminous green of the beech woods, the freezing air of the mountains, the terrifying darkness of the dwarf mines, the greenery on the slopes of Ithilien, west of Mordor, still holding out against the encroaching shadow. The protagonists don't figure much in the movie, because they were never more to me than figures in a landscape that was, itself, the hero. I remember it at least as clearly as—no, come to think of it, more clearly than—I do many of the places I've visited in what we like to call the real world. In fact, it is strange to write this and realize that I can remember stretches of the Middle-earth landscape as real places. The characters are faceless, mere points in space from which their dialogue originated. But Middle-earth is a place I went to”. *Ibidem*, p. 126.

<sup>36</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [1957], p. 35.

Tal qual Tolkien, Pratchett observa uma forma de escapismo nessa jornada literária e, como seu conterrâneo escrevera em *Árvore e Folha*<sup>37</sup>, privilegia a faceta positiva dessa fuga. Ele enfatiza: “eu comecei com um livro, o que me levou a uma biblioteca e isso me levou a todos os lugares”<sup>38</sup>. Essa questão era cara a Pratchett, que a abordava em diversas ocasiões. Em 1992, horrorizado com a proliferação de obras genéricas de fantasia e engatilhado pela existência de parques de diversão temáticos na Flórida, nos Estados Unidos, o autor escreve que “a questão sobre escapar é que você deve fugir para, assim como de. Você deve ir a algum lugar que valha a pena e voltar melhor pela experiência”<sup>39</sup>. Nessa direção, no artigo já mencionado do *Sunday Times*, Pratchett sugere que “talvez uma boa maneira de entender este mundo seja olhar para ele a partir de outro”<sup>40</sup>. Compreender o mundo primário a partir de um mundo secundário parece ser uma das tarefas que Pratchett privilegiou em muitos de seus livros do *Discworld* que, entre uma piada e outra, abordam questões de sociedade, cultura, gênero, educação, ética, política.

### 5.3. O HUMOR NA ESCRITA DE PRATCHETT

Como mencionado anteriormente, *A cor da magia*, publicado em 1983, é o primeiro livro de Pratchett situado no *Discworld*. A história acompanha Duasflor, um turista do Império Agateano, inspirado em um imaginário incerto acerca de impérios chineses, e seu guia, Rincewind, um mago fracassado, em suas aventuras pelo *Discworld*. Vários dos elementos fundamentais na construção do mundo secundário de Pratchett estão presentes desde essa primeira publicação, como explicações sobre o funcionamento do sistema mágico existente e a apresentação do formato desse mundo. A história inicia justamente com a descrição do *Discworld*, ou Mundo do Disco, situado “num distante conjunto de dimensões de segunda mão”<sup>41</sup>. O *Discworld* consiste em um disco apoiado nas costas de quatro elefantes emprestados e adaptados da cosmologia hindu, Berilia, Tubul, Grande T’Phon e Jerakeen, por sua vez apoiados na carapaça de Grande A’Tuin, a tartaruga estelar. A capa da primeira edição, realizada por Alan Smith, ilustra a imagem desse mundo. As direções principais no *Discworld* são centro e borda complementadas, uma vez que o disco gira “à velocidade de uma vez a cada oitocentos

---

<sup>37</sup> Comentado em maior detalhe no capítulo II da tese.

<sup>38</sup> “I started with a book, and that led me to a library, and that led me everywhere”. PRATCHETT, 2014, p. 127.

<sup>39</sup> “But the point about escaping is that you should escape to, as well as from. You should go somewhere worthwhile, and come back the better for the experience”. *Ibidem*, p. 107.

<sup>40</sup> “Maybe a good way of understanding this world is to view it from another one”. *Ibidem*, p. 121.

<sup>41</sup> PRATCHETT, Terry. *A cor da magia*. São Paulo: Conrad, 2001, p. 7.

dias”, para distribuir seu peso de forma igualitária entre os quatro elefantes que o sustentam, pelos sentidos secundários: horário e anti-horário<sup>42</sup>. A explicação para as oito estações, uma duplicação das quatro estações da Terra, e a rotação do sol é contraditória, motivo pelo qual algumas informações sobre fluxo de magia e seu impacto no clima foram adicionadas em *The Discworld Companion*. De todo modo, a região central é mais fria que a borda:

Como o Centro nunca é aquecido de perto pelo sol fraco, a região está sempre gelada. A Borda, por sua vez, é um local de ilhas ensolaradas e dias deliciosos. Existem, é claro, oito dias na semana do Discworld e oito cores em seu espectro visível. Oito é um número de grandes significados ocultos no disco e jamais deve ser dito por um mago<sup>43</sup>.

A base para o humor que caracteriza esse primeiro volume, para além de trocadilhos com os nomes de personagens e locais, está em estereótipos de turistas, ingênuos, facilmente trapaceados, com uma propensão a tirar fotos constantemente, e a mistura de referências a outras obras ficcionais em diversas mídias, revistas *pulp*, livros, cinema. O personagem Conan, o Bárbaro, por exemplo, criado por Robert E. Howard, é a inspiração para Hrun, o Bárbaro<sup>44</sup>; o horror cósmico dos contos de H.P. Lovecraft é aproveitado para a caracterização da criatura divina Bel-Shamharoth. Ao longo da narrativa o leitor descobre que os acontecimentos aparentemente sem sentido do enredo decorrem do fato de que os deuses jogam com os personagens em um tabuleiro que é “um mapa minucioso do Discworld, dividido em quadrados”<sup>45</sup>. O surgimento de novos obstáculos e adversários no caminho dos protagonistas corresponde aos rumos que o jogo dos deuses toma e à inserção de novas peças às jogadas. Há, portanto, um nível metanarrativo em *A cor da magia*. A dependência da história nesses elementos levou estudiosos como Gideon Haberkorn a considerar os primeiros livros da série como uma paródia simplista cuja progressão narrativa é uma série de piadas com clichês literários/cinematográficos e referências intertextuais que não se desenvolvem para além de seu aspecto cômico mais básico<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> PRATCHETT, 2001, p. 10.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>44</sup> O filme estadunidense *Conan, o Bárbaro* dirigido por John Milius foi lançado em 1982, um ano antes de *A cor da magia*. Pela proximidade temporal e narrativa das duas obras é seguro afirmar que ao menos parte dos primeiros leitores, além de Pratchett, teriam em mente a imagem do filme. Cohen, o bárbaro, é outro personagem do *Discworld* inspirado na criação de Robert E. Howard.

<sup>45</sup> PRATCHETT, *op. cit.*, p. 56.

<sup>46</sup> HABERKORN, Gideon. Seriously Relevant: parody, pastiche and satire in Terry Pratchett’s Discworld novels. In: RANA, Marion (ed.). *Terry Pratchett’s Narrative Worlds: from giant turtles to small gods*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, p. 139.

Haberkorn destaca a natureza episódica dos acontecimentos de *A cor da magia* e sua sequência, *A luz fantástica* (1986), e afirma que, embora os protagonistas tenham objetivos e motivações próprias, “sua tarefa é, na maioria das vezes, tropeçar de uma referência intertextual para a próxima”<sup>47</sup>. O fato de *A cor da magia* ter sido inicialmente proposto como uma coleção de contos interconectados pode explicar em parte seu caráter episódico. Ao discutir os conceitos de paródia, pastiche e sátira e sua relevância para a interpretação das obras de Pratchett, Haberkorn enfatiza a construção literária do Discworld como uma montagem de referências textuais e conclui que elas podem ser classificadas, em sua maioria, como pastiche, uma vez que não costumam ser transformadas em algo novo como nos casos de paródias e sátiras<sup>48</sup>. Para ele, essa técnica, o pastiche, é tão central nos primeiros livros da série que “os leitores que não tiverem ao menos um conhecimento básico dos textos e tropos referenciados perdem uma dimensão importante, especialmente porque as narrativas desses romances são muito menos importantes do que as referências textuais que eles conectam”<sup>49</sup>. Entretanto, Haberkorn tem dificuldade em manter sua tese mesmo em relação a esses primeiros livros, tendo admitido que não se pode colocar algumas das referências intertextuais, realizadas por meio da caracterização de personagens ou situações, rigidamente em uma ou outra categoria<sup>50</sup>. Além disso, ele percebe um maior refinamento na escrita de Pratchett conforme mais livros foram lançados nos quais os momentos cômicos podem ser apreciados mesmo por leitores que não reconheçam a referência em questão. Assim, Haberkorn afirma que “tirar sarro de um conceito de fantasia e reinventá-lo, adaptá-lo e melhorá-lo estão intimamente conectados nos livros do Discworld”<sup>51</sup>. Em seguida, o autor retoma o primeiro livro da série como exemplo de que essa faceta da escrita de Pratchett estava presente desde o início. Essa interpretação mais matizada, se não contradiz completamente sua conclusão inicial acerca dos primeiros livros, ao menos deveria ser razão para Haberkorn revisar suas afirmações mais taxativas.

Sátira, paródia e pastiche não foram as únicas categorias utilizadas para compreender a forma como Pratchett mobiliza diferentes referências culturais. A análise de Thomas Scholz

---

<sup>47</sup> “...their job is mostly to stumble from one intertextual reference to the next”. HABERKORN, 2018, p.139.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> “The technique employed is thus pastiche, and it is so central to these early novels that readers without at least a basic knowledge of the referenced texts and tropes are missing an important dimension—especially since the narratives of these novels are much less important than the textual references they connect”. *Idem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>51</sup> “...making fun of a fantasy concept and reinventing, adapting and improving it are closely connected in the Discworld books”. *Ibidem*, p. 145.

acerca do humor nas obras do *Discworld* utiliza o conceito de neobarroco<sup>52</sup>. Scholz opta pelo neobarroco para dispensar categorias como “pós-moderno” que, embora seja utilizada para descrever a escrita e o humor de Pratchett, no artigo de Daniel Lüthi<sup>53</sup>, por exemplo, frequentemente apresenta uma acepção genérica. Ao mesmo tempo, Scholz se esquivava de uma definição precisa de neobarroco. Ele menciona Omar Calabrese em *A idade neobarroca* (1987), Umberto Eco em *Obra aberta* (1962) e Giles Deleuze em *A Dobra: Leibniz e o barroco* (1988) para introduzir o neobarroco como uma forma lúdica, instável, de ritmos frenéticos, pluridimensionalidade e estruturas labirínticas<sup>54</sup>. Em seguida, para extrair esses elementos da obra de Pratchett, Scholz envereda pela teoria do humor.

Seja qual for o conceito privilegiado, os pesquisadores do universo ficcional criado por Pratchett coincidem que as referências intertextuais e a subversão de expectativas são dois aspectos basilares de sua obra literária. Como abordado anteriormente, o humor teve um papel fundamental ao longo dos livros do *Discworld*, inclusive naqueles que abordam temas mais graves, como a subsérie de *Tiffany Dolorida* (2003–2015). Ao mesmo tempo, a escrita de Pratchett tomou contornos mais refinados para além das situações cômicas que compunham o primeiro livro da série. Esse amadurecimento pode ser observado em diferentes níveis nas publicações do autor nos anos 1980. Daniel Lüthi, ao retomar Timothy Mason, situa *Quando as bruxas viajam*, de 1991, como um ponto de virada na escrita de Pratchett<sup>55</sup>. A partir desse volume, ainda que as referências a outras obras de fantasia permaneçam presentes, Pratchett começou a se afastar de um estilo de comédia mais simples que caracteriza suas primeiras publicações e passou a desenvolver melhor seu mundo secundário e suas personagens. Essas personagens se modificam ao longo das histórias sendo transformadas pelos acontecimentos em arcos narrativos que ocasionalmente se estendem por diversos volumes. Assim, dentre o grande número de obras da série *Discworld*, o livro *Quando as bruxas viajam* foi escolhido para a análise de como Terry Pratchett aborda mapas no interior de suas histórias. Além de apresentar um amadurecimento profissional do escritor, esse livro foi publicado antes dos mapas do *Discworld* e por esse motivo pode ter contribuído para os pedidos dos fãs de que

---

<sup>52</sup> SCHOLZ, Thomas. Where Discourse Meets Discworld: Labyrinths, Humour and the Neo-Baroque in Terry Pratchett's *Discworld* Stories. In: RANA, Marion (ed.). *Terry Pratchett's Narrative Worlds: from giant turtles to small gods*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 227-245.

<sup>53</sup> LÜTHI, Daniel. Toying with Fantasy: the postmodern playground of Terry Pratchett's *discworld* novels. *Mythlore: Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, [s. l.], v. 33, n. 1, p. 125-142, 2014.

<sup>54</sup> SCHOLZ, *op. cit.*, p. 228-229.

<sup>55</sup> LÜTHI, *op. cit.*, 130. O autor cita o capítulo: [Mason, Timothy. “Happy Endings in Terry Pratchett's *Witches Abroad*”. In: *Literary Happy Endings: Closure for Sunny Imaginations*. Armelle Parey & Isabelle Roblin, eds. Aachen: Shaker Verlag GmbH, 2012. 53-66].

houvesse mapas. Outra razão para a escolha é o fato de que jornadas são parte fundamental da trama. Como concluído em relação às demais obras analisadas nesta tese, a jornada é uma das instâncias em que com maior frequência mapas são mencionados na narrativa.

#### 5.4. QUANDO AS BRUXAS VIAJAM

*Quando as Bruxas Viajam* foi publicado em 1991, dois anos antes do primeiro mapa do Discworld e quatro anos antes de *The Discworld Mapp*. Esse é o décimo segundo livro da série *Discworld*, e o terceiro dos livros sobre as bruxas. Desta vez, o trio de bruxas apresentado no livro anterior, *Estranhas Irmãs* (1988), composto por Vovó Cera do Tempo, Tia Ogg e Margrete, deve viajar da região montanhosa de Lancre, onde moram, para Genua, uma cidade distante que nenhuma delas conhece. Isso se deve ao fato de que a bruxa Desiderata falece no início do livro de modo que Margrete herda o papel de fada madrinha de Brasirella e precisa cumprir a promessa de sua predecessora: impedir que sua afilhada se case com um príncipe sapo contra a sua vontade. A outra fada madrinha da garota, no entanto, tem planos contrários. Lilith de Tempscire, a antagonista, força o cumprimento de histórias com obrigatórios finais felizes. Assim, ao longo do livro, diversos contos de fadas fazem uma aparição como Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, Cinderela, A Princesa e o Sapo, e assim por diante.

A primeira metade da narrativa se concentra na viagem até a destinação final acompanhada pelos leitores em parte por meio dos cartões postais que Tia Ogg envia à família. As personagens passam por situações cômicas em locais do Discworld que referenciam e satirizam espaços do mundo primário. Os lugares em geral não são nomeados, mas algumas características são suficientes para que os leitores possam reconhecer a brincadeira. As bruxas comem caramujo em uma aldeia e, em uma região “mais quente”, testemunham uma tourada, por exemplo. A cidade central para a trama, Genua, por sua vez, é baseada na cidade de Nova Orleans nos Estados Unidos, tanto em sua geografia física – ela está situada em uma região quente, úmida e pantanosa – quanto culturalmente, há um feriado como a Mardi Gras, traduzido livremente por Tia Ogg como “Almoço Gordo”, carnaval, e a cultura vodu é parte importante da trama. Genua também é o nome latino para a cidade de Gênova, na Itália, embora essa associação não seja explorada para além da referência nominal.

Quando, ainda nas primeiras páginas da história, as personagens adentram o chalé de Desiderata, a descrição apresenta o ambiente como um “chalé de bruxa nada típico”<sup>56</sup>, não que

---

<sup>56</sup> PRATCHETT, Terry. *Quando as Bruxas Viajam*. São Paulo: Conrad, 2008, p. 30.

houvesse algo como um “chalé de bruxa típico”, o narrador explicita. Dentre os diversos *souvenirs* de viagens a lugares distantes, como “porcelanas finas azuis com aparência de peças estrangeiras”<sup>57</sup>, havia também mapas: “uma mesa inteira permanecia coberta do que provavelmente seriam mapas meticulosamente desenhados”<sup>58</sup>. Neste ponto, os mapas contribuem para a caracterização de Desiderata como uma bruxa de hábitos considerados exóticos por suas colegas. Ela viajava com frequência a terras estrangeiras e tomava nota dos costumes locais em uma espécie de antropologia do Discworld. Seu chalé repleto de artefatos inusitados demonstra essa faceta de sua personalidade. Além disso, a incerteza expressa acerca da condição dos objetos descritos enquanto mapas serve para a construção das demais personagens que, ao contrário da falecida dona do chalé, possuem pouca familiaridade com eles.

Em seguida, o narrador aborda a relação de uma delas com esses objetos: “Vovó Cera do Tempo não gostava de mapas. Ela tinha uma sensação instintiva de que subestimavam as paisagens”<sup>59</sup>. Na frase original em inglês, “she felt instinctively that they sold the landscape short”<sup>60</sup>, a expressão “sell short” pode significar também menosprezar ou desprezar. Em todo caso, no original e na tradução em português há uma ênfase na diferença entre a “paisagem real” e o mapa, este último em desvantagem. Vovó desconfia que o mapa não é o território, como de fato não é. A maneira como essa observação é apresentada contribui para o tom humorístico do livro. Essa postura da personagem é também parte de uma quebra de expectativa empreendida por Terry Pratchett no que toca ao tipo de personagem encarnado por Vovó Cera do Tempo. Em algumas instâncias, notadamente no primeiro livro em que aparece, *Direitos iguais, rituais iguais* (1987), e, posteriormente, na série de livros de Tiffany Dolorida, ela desempenha um papel similar ao de personagens como Gandalf em *O Hobbit* e *O senhor dos anéis*. Trata-se do arquétipo do mentor também conhecido como “velha ou velho sábio” de acordo com Joseph Campbell. O velho sábio é definido por ele como uma:

...presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura. É ele que aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo dos mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador de volta ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> PRATCHETT, 2008, p. 30.

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>60</sup> PRATCHETT, Terry. *Witches Abroad*. Londres: HarperCollins, 2007, p. 20.

<sup>61</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2009, p. 14.

Ainda que as ideias de Campbell tenham sido objeto de diversas críticas, no caso da escrita de Pratchett elas permanecem contundentes. Isto porque Pratchett se apoiou nesse tipo de generalização, e mesmo senso comum, justamente a fim de operar suas próprias quebras de expectativa e contribuição ao gênero. Em *Direitos iguais, rituais iguais*, Vovó Cera do Tempo guia a pequena maga Esk em sua jornada. Essa tarefa é complexificada pela narrativa, uma vez que Esk desafia as normas de gênero da sociedade do Discworld na qual mulheres podem se tornar bruxas, enquanto homens podem se tornar magos. Desse modo, nem Vovó, nem qualquer outra personagem, são guias realmente adequadas para a protagonista. A inteligência de Vovó permite a ela se adaptar às circunstâncias imprevistas e é neste ponto que mais uma diferença entre ela e outros personagens como Gandalf se manifesta. Embora a inteligência de Vovó não seja contestada, com a ocasional exceção do questionamento e menosprezo de alguns personagens com uma visão apresentada como errônea e preconceituosa, essa característica não está associada ao domínio da personagem de uma cultura erudita. Vovó é tão resistente em relação aos livros quanto aos mapas. Uma situação imprevista a força a repensar essa atitude:

Pela primeira vez na vida, Vovó se perguntou se haveria algo importante em todos aqueles livros que as pessoas juntavam. Ela se opunha aos livros por motivos morais, desde que ouvira falar que muitos deles haviam sido escritos por pessoas mortas, sendo sua leitura, portanto, um delito tão grave quanto a necromancia<sup>62</sup>.

Ao contrário de Gandalf, a sabedoria desta “velha sábia” não está associada ao conhecimento de inúmeras línguas, história, geografia, tradições eruditas<sup>63</sup>. Embora saiba ler, essa não é uma atividade que a personagem pratica regularmente e sua escrita desafia as normas gramaticais e ortográficas da língua inglesa. A passagem sobre os mapas de *Desiderata* estende um aspecto da personalidade de Vovó, notadamente sua resistência em relação aos livros, e muitas outras coisas, a uma resistência também aos mapas. Ademais, o trecho apresenta uma compreensão de mapa e de paisagem interessantes para a análise. Para Vovó não é o mundo ou o território que é mapeado, mas a paisagem.

A paisagem é tratada em *Quando as bruxas viajam* quase como um ser, uma personagem, nas ocasiões em que é referenciada no livro. No momento em que as bruxas buscam uma maneira de sair das montanhas, de barco pelo rio, Vovó Cera do Tempo argumenta que elas podem “usar as vassouras depois, quando a paisagem agir de maneira um pouco mais sensata”<sup>64</sup>. Ao adentrarem as florestas coníferas de habitantes com predileção por uma dieta

---

<sup>62</sup> PRATCHETT, 2002, p. 90.

<sup>63</sup> Para uma discussão sobre a relação entre os personagens de *O senhor dos anéis* e mapas, conferir o subitem 4 do segundo capítulo.

<sup>64</sup> PRATCHETT, 2008, p. 61.

baseada em alho, o narrador afirma que os castelos espalhados pela região “não pareciam ter sido construídos, mas expelidos pela paisagem”<sup>65</sup>. O narrador prossegue: “era o tipo de paisagem que possuía uma história específica vinculada a ela, com lobos, alho e mulheres assustadas. Uma história misteriosa e sedenta, uma história que batia as asas com a lua ao fundo...”<sup>66</sup>. O livro não oferece um nome para o lugar, mas ao ler outros volumes da série, e o mapa do Discworld, identificamos o local como Uberwald, uma paródia que mescla parte da Romênia, com ênfase em lendas de vampiros, e da Alemanha e Áustria, com topônimos e termos germanizados – em alemão a palavra significa algo como “Bosque Superior” ou “Floresta de Cima” consistindo em uma brincadeira com o significado literal de Transilvânia: através do bosque ou floresta. O trio de bruxas busca então uma cidade ou aldeia no meio da floresta para passar a noite, pois “alguma coisa implícita na paisagem desencorajava um voo noturno”<sup>67</sup>.

Mais próximas ao destino de sua viagem, Genua, as bruxas decidem que a rota mais segura para entrar na cidade seria aterrissar discretamente a alguma distância e chegar andando. Margrete sugere um gramado entre as árvores como pista de pouso que, na verdade, era parte do pântano. Assim, o trio acaba encharcado por causa da bruxa mais jovem, pela segunda vez no livro. Novamente, a descrição qualifica a paisagem, desta vez pelo ponto de vista de Tia Ogg: “—Acho que a terra e a água por aqui não conseguem decidir quem é quem — ponderou Tia Ogg. Ela olhou para a paisagem sombria à sua volta”<sup>68</sup>.

As paisagens descritas em *Quando as bruxas viajam* possuem implicações, história, valores e sentimentos ligados a elas. Nesse sentido, a paisagem, conforme Terry Pratchett, se aproxima da definição proposta por Eric Dardel, abordada no segundo capítulo desta tese, com sua tonalidade afetiva, como inserção do homem, e dos personagens, no mundo<sup>69</sup>. No caso da obra de Pratchett, a paisagem não apenas suscita sentimentos, tema observado também na análise de *O senhor dos anéis*, como age. A suspeita de Vovó Cera do Tempo de que os mapas subestimam a paisagem é, em certa medida, confirmada pelo próprio livro.

Após a passagem que descreve o chalé de Desiderata, mapas são mencionados novamente no momento em que as personagens partem em viagem, utilizando para isso o meio

---

<sup>65</sup> PRATCHETT, 2008, p. 72.

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>69</sup> DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. Natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 30.

de transporte característico das bruxas do Discworld, vassouras. A narrativa se detém na descrição da geografia física dos arredores:

O minúsculo reino de Lancre ocupava pouco mais que um corte amplo, mas superficial, na lateral das montanhas Ramtops.

Atrás dele, picos afiados e vales escuros e tortuosos subiam até a sólida espinha dorsal das cordilheiras centrais.

À frente, a terra caía de modo abrupto na planície Sto, uma neblina azul sobre florestas, uma extensão mais ampla de oceano e, em algum lugar no meio de tudo isso, um borrão marrom conhecido como Ankh-Morpork<sup>70</sup>.

A menção a Ankh-Morpork neste trecho, bem como demais comparações ocasionais, vincula o livro a outras histórias do Discworld que se passam na cidade ou que a figuram em algum momento da narrativa e servem como uma referência para o leitor que esteja familiarizado. Em realidade, as bruxas viajam na direção oposta. Vovó Cera do Tempo declara então que se recusa a voar mais alto, ao que Margrete responde:

— Se formos alto o suficiente, poderemos ver aonde estamos indo — observou Margrete.

— Você disse que tinha visto os mapas de Desiderata — lembrou Vovó.

— Mas daqui de cima as coisas parecem diferentes. Mais... salientes. Mas acho que vamos... por ali<sup>71</sup>.

A dificuldade de Margrete em aplicar o conhecimento adquirido pela leitura do mapa para a escolha de uma direção e, principalmente, a admissão da personagem de que “as coisas parecem diferentes” quando examinadas desse novo ponto de vista, sobrevoando a região, parece comprovar a intuição de Vovó de que os mapas não dão conta da paisagem. A fala de Vovó enfatiza esse ponto ao sugerir que Margrete deveria ser capaz de guiar o trio por ter lido os mapas de Desiderata. O conhecimento obtido pelo mapa, em teoria, possibilitaria a escolha de uma direção sem que fosse necessária uma visão do alto. Há uma ambiguidade em jogo: seria esta uma falha do mapa, de modo a validar a suspeita de Vovó Cera do Tempo, ou uma falha de Margrete, incapaz de interpretar um mapa e/ou de colocar em prática esse conhecimento cartográfico?

A inabilidade de Margrete em diversos âmbitos é um tema recorrente no livro. Por ser a mais jovem das bruxas, há uma série de conflitos geracionais entre ela, Vovó e Tia Ogg, principalmente no que diz respeito ao que significa ser uma bruxa. Notavelmente, Margrete é a personagem mais dedicada a estudar “como ser bruxa” e ela o faz por meio de livros, cursos,

---

<sup>70</sup> PRATCHETT, 2008, p. 50.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 50.

manuais, muitos dos quais são considerados bobagens pelas demais, coisas sem importância. O que não as impede de mudar de ideia em um ponto ou outro da história. Tampouco quer dizer que Margrete não caia em golpes publicitários ocasionalmente. Além disso, Margrete está determinada a seguir as instruções deixadas por Desiderata e demonstra uma atitude mais receptiva ao tipo de conhecimento valorizado por sua antecessora. Logo, ela é a personagem mais aberta aos mapas. Essa diferença é motivo de conflito, especialmente entre ela e Vovó Cera do Tempo. Tia Ogg não é tão avessa aos mapas e livros quanto Vovó, porém ela compartilha com a amiga de longa data o desconhecimento dos “princípios da cartografia”, como discutirei a seguir.

Margrete faz uma tentativa de se localizar utilizando um mapa depois de, por um erro seu, o trio cair em uma cachoeira. Ela resgata do rio e de suas margens alguns objetos que elas haviam levado na viagem na tentativa de remediar o deslize que as havia colocado nessa situação em primeiro lugar.

- Consegui salvar os livros de Desiderata também – observou.
- Bem, isso é que é sorte – disse Tia Ogg – Agora sabemos onde estamos perdidas. Ela olhou ao redor. Estavam no meio da pior parte das montanhas, mas ainda havia alguns picos por perto e prados altos que se estendiam até a linha da neve. De algum lugar distante, vinha o som de sinos de cabras batendo.
- Margrete abriu um mapa. Estava enrugado, úmido, e o lápis havia desbotado. Ela apontou com cuidado para uma área borrada.
- Acho que estamos aqui.
- Minha nossa – disse Tia Ogg, cuja compreensão dos princípios da cartografia era ainda mais duvidosa que a de Vovó. - Impressionante como podemos caber nesse pedacinho de papel<sup>72</sup>.

Tia Ogg tem, como de costume, uma atitude otimista, porém, o mapa não está em boas condições após o mergulho no rio e Margrete mais uma vez demonstra insegurança ao apontar nele sua provável localização. O humor resulta do fato de que Tia Ogg compreende o mapa de maneira literal o que a coloca por último, entre as três bruxas, na escala de compreensão de mapas, embora haja pouca diferença prática entre elas nesse quesito. No fim, o mapa é de pouca utilidade e as personagens decidem que seguir o curso do rio é a escolha mais acertada para continuar a viagem.

Embora a narrativa não afirme claramente de que se trata de mapas, é possível sugerir que Tia Ogg empreende uma espécie de mapeamento nos cartões que envia à família ao longo da jornada. Ela escreve para seu filho Jason: “tô fazendo um desenho de onde ficamos na noite

---

<sup>72</sup> PRATCHETT, 2008, p. 71.

parsada pus um X no nosso quarto onde fica o nosso quarto”<sup>73</sup>. Ela utiliza, inclusive, um marcador, o X, comumente associado na literatura ficcional a mapas do tesouro, para indicar a localização de seu quarto. Quando Vovó Cera do Tempo pergunta o que ela está fazendo, Tia Ogg responde: “— Achei que seria bom enviar alguma coisa pro meu Jason. Sei lá, pra deixar ele menos preocupado. Então fiz um desenho deste lugar num cartão”<sup>74</sup>. No postal seguinte, um desenho aparece novamente: “no verso do outro lado por favor veja anexo o desenho de um lugar em que algum rei morreu e foi enterrado, não me pergunte pur quê”<sup>75</sup>. Outro mapa é rascunhado pela personagem quando ela e suas companheiras são presas. Ela escreve ao filho: “este é um desenho do calabouço. Tô colocando um X onde nós estamos, ou seja do lado de Dentro”<sup>76</sup>. Ela inclui a si mesma, Margrete e Vovó na imagem. Aqui os mapas são uma forma de contar partes da viagem e mandar notícias para a família. Após estabelecer que Tia Ogg era a bruxa com menos compreensão dos “princípios da cartografia”, o livro novamente subverte as expectativas ao colocá-la como a personagem que mapeia a viagem.

Há ainda duas menções pontuais a mapas em *Quando as bruxas viajam*. No começo do livro, ao descrever o ponto de encontro das bruxas, mapas são um dos objetos listados como parte da economia turística de Montanha do Lobo. A confusão entre as palavras lodo, material que realmente formava a montanha, e lobo, animal inexistente na região, foi lucrativa para os habitantes locais:

As pessoas vinham até a aldeia mais próxima com bestas pesadas, armadilhas e redes, e exigiam a presença de guias nativos que os levassem até os lobos. Já que todo mundo se sustentava muito bem desse jeito, sem falar na venda de guias, mapas das tocas, relógios de cucos com enfeites de lobos, bengalas de lobos e bolos em forma de lobos, ninguém jamais teve tempo de corrigir a grafia da palavra<sup>77</sup>.

A segunda menção ocorre quase na metade do livro, próxima ao ponto em que as bruxas chegam ao seu destino, e tem a ver com o percurso delas até Genua. Conforme o trio experiencia choque cultural, sobretudo em relação à culinária local, e entra em conflito com os habitantes dos lugares por onde passam em seu caminho até Genua, o narrador afirma que:

Pode ser que mais tarde tenha sido possível mapear o avanço das bruxas pelo continente por meio de uma espécie de pesquisa demográfica. Muito tempo depois, em cozinhas silenciosas e cheias de cebolas penduradas, em aldeias sossegadas e

---

<sup>73</sup> Os erros gramaticais e de ortografia na escrita das personagens são do original. PRATCHETT, 2008, p. 89.

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>77</sup> *Ibidem*, 2008, p. 13. No original em inglês a confusão ocorre entre *Bear Mountain* [Montanha do Urso] e *Bare Mountain* [Montanha Nua].

aninhadas entre colinas aconchegantes, poder-se-ia encontrar cozinheiros que não se contorcessem nem tentassem se esconder atrás da porta ao verem um estrangeiro entrar na cozinha<sup>78</sup>.

Os mapas nesses trechos são, como nos demais, novamente atrelados a situações cômicas. A confusão no topônimo da montanha viabiliza um turismo relacionado à presença fictícia de lobos, do qual os mapas das pretensas tocas fazem parte, e a sugestão de que seria possível mapear a jornada das três bruxas com base no comportamento traumatizado de cozinheiros locais.

Nas demais passagens analisadas, os mapas são utilizados por Terry Pratchett como uma forma de caracterizar suas personagens. Desejada é uma bruxa atípica, que produziu relatos de viagens dos lugares do Discworld nos quais esteve, cujos mapas colaboram para a percepção de sua personalidade incomum. Margrete tem uma postura esperançosa, ela os valoriza como um meio de obter informações e conhecimento geográfico. Vovó Cera do Tempo, em contrapartida, expressa principalmente desconfiança em relação a um objeto que conhece de forma limitada. Tia Ogg, por sua vez, é otimista, ainda que desorientada. Apesar de *Quando as bruxas viajam* ser um livro em quem a viagem de Lancre à Genua ocupa quase toda a primeira metade da narrativa, os mapas, quando mencionados, não desempenham o papel esperado deles como guia da jornada. O descompasso entre mapa e espaço mapeado é enfatizado por Pratchett para gerar humor. Se, como argumenta Ricardo Padrón<sup>79</sup>, os mapas em obras literárias são um convite à exploração, um chamado à aventura, como verificado em *O senhor dos anéis*, por exemplo, o humor com que as situações que envolvem mapas são narradas por Pratchett em seu livro os afasta desse caminho. No Discworld os mapas são um chamado ao riso e à desconfiança.

O tópico seguinte analisa o mapa-múndi do Discworld, lançado em 1995. Como discutido anteriormente neste capítulo, Terry Pratchett havia se posicionado, a princípio, contra a publicação de um mapa oficial para seu mundo secundário. A mudança de opinião do autor fornece pistas para a compreensão do papel desempenhado por mapas em livros de fantasia do século XX. As soluções encontradas por Pratchett e Stephen Briggs para os problemas que impossibilitariam, segundo o autor, o mapeamento do Discworld, aproximam esse mapa das sátiras cartográficas. Um gênero cartográfico associado à literatura desde os primórdios modernos da relação entre ficção e mapas com a *Utopia* de Tomas More.

---

<sup>78</sup> PRATCHETT, 2008, p. 94.

<sup>79</sup> PADRÓN, Ricardo. *Mapping Imaginary Worlds*. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, cap. 6, p. 279.

## 5.5. A PRODUÇÃO DE *THE DISCWORLD MAP*

O primeiro mapa publicado do Discworld foi *The Streets of Ankh-Morpork* [*As ruas de Ankh-Morpork*], em 1993<sup>80</sup>. A sugestão de mapeamento dessa cidade-estado, cenário recorrente de diversos livros da série *Discworld*, partiu de Stephen Briggs<sup>81</sup>. Nascido na Inglaterra em 1951, Briggs se aproximou de Terry Pratchett em 1990 ao pedir autorização para uma adaptação de *Estranhas Irmãs* (1988) para o teatro. Pratchett deu o aval para a peça e compareceu à noite de estreia quando encontrou Briggs pela primeira vez<sup>82</sup>. A parceria entre Briggs e Pratchett rendeu diversas publicações relacionadas ao universo do Discworld ao longo dos anos, dentre elas os mapas e a enciclopédia *The Discworld Companion* (1995). Briggs também narrou versões em audiolivro da série e, ao todo, adaptou vinte três volumes para o teatro.

O conhecimento de Briggs acerca da geografia do Discworld era tão detalhado que, de acordo com Marc Burrows, um biógrafo de Pratchett, o autor conferia com ele informações sobre a disposição de Ankh-Morpork para escrever<sup>83</sup>. Ao convencer Pratchett de que mapas eram possíveis, Briggs foi encarregado de mapear o Discworld a partir da narrativa textual. Além de Pratchett e Briggs, a preparação do mapa final para publicação ficou a cargo de Stephen Player que, como Briggs, trabalhou com Pratchett em diversos projetos relacionados ao Discworld. *As ruas de Ankh-Morpork* foi estrategicamente publicado próximo ao natal e se tornou um sucesso comercial: figurou em quarto lugar na lista de mais vendidos de não-ficção, ainda que seja um mapa de uma cidade fictícia, e ganhou um prêmio da British Science Fiction and Fantasy Association [Associação Britânica de Ficção Científica e Fantasia]<sup>84</sup>. A recepção positiva desse projeto garantiu o interesse dos envolvidos em continuar a publicação de mapas. *A Tourist Guide to Lancre* [*Um guia turístico de Lancre*] (1998) e *Death's Domain* [*O domínio do Morte*] (1999), entretanto, não venderam tão bem quanto os dois primeiros<sup>85</sup>.

Em 1995, saiu o mapa-múndi do Discworld, *The Discworld Mapp*<sup>86</sup>. Como *As ruas de Ankh-Morpork*, *O Mappa do Discworld* foi publicado em um formato desdobrável

---

<sup>80</sup> A análise desse mapa não foi possível devido à dificuldade de acesso à fonte.

<sup>81</sup> BURROWS, 2020, p. 217.

<sup>82</sup> *Idem*.

<sup>83</sup> *Idem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> É provável que o duplo “p” em “Mapp” seja uma escolha estilística do autor para dar um ar de antiguidade para o título. Essa prática de Pratchett é observável em diversos de seus livros, especialmente na escrita dos personagens, cartas, cartões postais e, em algumas ocasiões, livros produzidos por esses personagens como *Nanny Ogg's Cookbook* [*O livro de receitas de Tia Ogg*]. Para manter a brincadeira do original, optei por traduzir a palavra como “mappa”.

acompanhado por um livreto. O mapeamento de Briggs para sua produção levou em consideração todos os livros da série Discworld até *Interesting Times* [*Tempos Interessantes*] (1994), além de notas e fragmentos não publicados. No livreto, o título escolhido para a espécie de nota do autor escrita por Pratchett indica o motivo da publicação: “Eu Precisava de um Mapa”<sup>87</sup>. Nas primeiras frases, Pratchett aborda seu posicionamento anterior de que não haveria mapas do Discworld: “Eu disse que nunca haveria um mapa do Discworld. Aqui está ele”<sup>88</sup>. Então, ele fornece explicações para seu comportamento e subsequente mudança:

Bem... Eu não fui tão enfático assim. Mas de fato me preocupei com a escola de escrita de fantasia: ‘mapa primeiro, depois a crônica da saga’. Um mapa deve ser algo que, de alguma forma material, já está lá. Desenhar o rio ondulado e as montanhas pontiagudas antes de realmente construir o mundo é prerrogativa apenas dos deuses<sup>89</sup>.

Aqui, Pratchett se refere a escritores com Tolkien que defendiam, além da presença do mapa, que ele fosse realizado antes do início da escrita. O autor se diferencia deles ao propor que o mapeamento deve ocorrer depois que o mundo secundário já possui alguma forma escrita, do contrário, trata-se de uma criação de mundo semelhante à dos deuses. Tolkien, de fato, considerava a literatura uma subcriação que emulava a criação divina. Pratchett, por sua vez, era ateu. Ele acrescenta:

À medida que os romances da série eram produzidos, tornou-se óbvio que o Discworld já estava lá. As pessoas me mandam mapas o tempo todo, que geralmente se parecem muito com os esboços que fiz ao longo dos anos. Elas, às vezes, entendem as coisas errado. Elas frequentemente acertam muitas coisas<sup>90</sup>.

Assim, os leitores dos livros de Discworld produziam seus próprios mapas, conforme Pratchett havia sugerido, inclusive, em *O oitavo mago*, e os enviavam para o autor. Após se distanciar dos demais escritores de fantasia, Pratchett admite ter esboçado mapas ao longo dos anos. Portanto, mapear esse mundo ficcional em construção fez parte de seu processo de escrita, mesmo que Pratchett não conceda a esse aspecto a mesma ênfase que escritores como Robert

---

<sup>87</sup> “I Needed A Map”. PRATCHETT, Terry; BRIGGS, Stephen. *The Discworld Mapp*. Londres: Corgi Books, 1995, p. 3.

<sup>88</sup> “I said there would never be a map of the Discworld. This is it”. *Idem*.

<sup>89</sup> “Well... I wasn't quite as emphatic as that. But I did worry about the 'map first, then chronicle the saga' school of fantasy writing. A map should be of something that is, in some material way, already there. Drawing the wiggly river and the pointy mountains first before you actually build the world is the prerogative only of gods”. *Idem*.

<sup>90</sup> “As the novels in the series were produced, it became obvious that the Discworld is now already there. People send me maps of it all the time, which usually look pretty much like the sketches I have doodled over the years. They sometimes get things wrong. They often get a lot of things right”. *Idem*.

Louis Stevenson, Tolkien ou Ursula Le Guin. Em seguida, Pratchett retoma mais uma vez sua justificativa para a produção do mapa:

De todo modo, eu precisava de um mapa. Leitores são perceptivos. Eles notam pequenos detalhes. Se uma viagem que leva três dias para alguém em um livro leva duas horas para outra pessoa em outro, coisas desagradáveis são escritas. Ironia é empregada. Além disso, após dezoito livros, o mundo ganhou algum tipo de forma ou algo deu errado<sup>91</sup>.

A razão apresentada por Pratchett está relacionada, em primeiro lugar com sua utilização do mapa como ferramenta de escrita. Nesse caso, o mapa cumpre o papel de uma tecnologia capaz de evitar inconsistências em livros futuros e as previsíveis críticas delas decorrentes. Não há indicações claras de que os mapas serviriam diretamente aos leitores, embora eles os tivessem demandado. Em seguida, Pratchett menciona o trabalho de Stephen Briggs que, após ler livros e notas, “passou uma terrível quantidade de tempo aparentemente movendo continentes recortados em um grande círculo de papel”<sup>92</sup>. A publicação dos mapas suscitou outros questionamentos por parte do público leitor, ao que Pratchett responde:

Depois de um mapa inicial, *As Ruas de Ankh-Morpork*, ter sido publicado, pessoas me perguntaram se essa fossilização da imaginação preveniria histórias futuras. Bem, Londres e Nova York tem sido mapeadas há algum tempo e ainda parecem atraentes como ambientações para romancistas. Haverá mais histórias de Discworld, eu espero. A única diferença agora é que eu terei um mapa como referência<sup>93</sup>.

Em sua análise da relação entre mapas e literatura, Jean-Marc Besse observa que o mapa, justamente, estende a ficção para uma realidade espacial reconhecível<sup>94</sup>. Inscrever ações ficcionais transforma o espaço “em uma espécie de *playground*, em um espaço aberto para as mais diversas aventuras”<sup>95</sup>. Esse processo ocorre em cidades como Londres e Nova York, para retomar os exemplos de Pratchett, pois outras espacialidades estão em jogo. Como Ankh-Morpork é uma cidade fictícia, o entendimento raso de que o mapa congelaria o local,

---

<sup>91</sup> “Anyway, I needed a map. Readers are perceptive. They notice little details. If a journey that takes someone three days in one book takes someone else two hours in another, harsh things get written. Irony is employed. Besides, after eighteen books, the world has either got some sort of shape or something has gone wrong”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 3.

<sup>92</sup> “...spent a terrible amount of time apparently Moving cut-out continents around on a big circle of paper”. *Ibidem*, p. 4.

<sup>93</sup> “After an earlier map, *The Streets of Ankh-Morpork*, was published, people asked me if this fossilization of the imagination will prevent future stories. Well, London and New York have been mapped for some time, and still seem attractive as locations for novelists. There will be more Discworld stories, I hope. The only difference is that now I'll have a map reference”. *Idem*.

<sup>94</sup> BESSE, Jean-Marc. *Cartographic Fiction*. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017. Cap. 1, p. 55.

<sup>95</sup> “...a kind of playground, into a space open to the most diverse adventures”. *Idem*.

impactando sua potência como inspiração literária, se impõe de uma maneira que não seria possível para localidades do mundo primário. Ao que Pratchett responde precisamente com a aproximação de Ankh-Morpork a Londres e Nova York, assegurando o valor criativo desse espaço ficcional.

A introdução de Pratchett ao *Mappa do Discworld* revela algumas das pressões de escrever em determinado gênero. As demandas dos leitores, assim como a produção de mapas realizada por eles, indicam que havia uma expectativa, possivelmente criada por livros anteriores como *O senhor dos anéis*, de que mapas eram necessários à narrativa. Na década de 1990, quando os primeiros mapas do Discworld foram publicados, a tendência de incluir mapas em obras de fantasia continuou a ganhar força com o sucesso comercial da série *A roda do tempo* (1990-2013) de Robert Jordan, por exemplo, e de *As crônicas de gelo e fogo* (1996-) de G.R.R. Martin. Ambas são publicações de língua inglesa, estadunidenses, que contêm mapas desde sua primeira aparição e fazem parte do grupo de narrativas situadas em um mundo secundário.

No caso do Discworld, ao contrário dos exemplos citados, os mapas foram publicados separadamente. Para além dos argumentos de Pratchett para justificar a reconhecida ausência de mapas em seus livros e posterior admissão de que “precisava” deles, deve-se acrescentar motivações comerciais para compreender a mudança de atitude do autor. A partir do lançamento e sucesso dos primeiros mapas, demais livros sobre esse universo literário começaram a ser publicados. A enciclopédia do Discworld, *The Discworld Companion*, teve sua primeira versão em 1994, atualizada em 2003, 2012 e 2021; dois anos depois, em 1996, saiu uma coleção de ilustrações dos personagens de Pratchett realizadas por Paul Kidby, *The Pratchett Portfolio*, com comentários do autor; em 1999 foi publicado o livro de receitas e etiqueta de Tia Ogg, *Nanny Ogg's Cookbook*, um livro que existe dentro do universo do Discworld, a personagem de fato o publica; mesmo ano do primeiro livro sobre a ciência do Discworld, *The Science of Discworld*, realizado em coautoria de Ian Stewart e Jack Cohen, seguido posteriormente de mais três volumes sobre o assunto; *The Folklore of Discworld*, de 2008, é uma colaboração entre Pratchett e Jacqueline Simpson que aborda e traça paralelos entre o folclore e mitologias do Discworld e aquelas do mundo primário que lhes serviram de inspiração. Estes são apenas alguns títulos da longa lista de livros realizados em torno do Discworld, além de outros tipos de mercadorias licenciadas. Marc Burrows define as décadas de 1990 e 2000 como sendo o período da “Discworld-Mania”<sup>96</sup> enfatizando o aumento vertiginoso na produção de artigos

---

<sup>96</sup> BURROWS, 2020, p. 209.

oficiais e não-oficiais, realizados por fãs. Atualmente, na loja oficial, o Discworld Emporium<sup>97</sup>, é possível adquirir acessórios, posters, jogos, miniaturas, roupas, quebra-cabeças, inclusive quebra-cabeças dos mapas do Discworld, para mencionar apenas alguns produtos. Essa tendência comercial é verificável também em relação a outras séries populares, de livros, filmes, televisão, que se tornaram franquias rentáveis. Considerado a partir desse viés, os mapas do Discworld possuem um valor comercial acentuado.

Embora não haja tantas informações sobre a produção dos mapas do Discworld disponíveis quanto existe a respeito dos mapas de Tolkien, é possível observar nas diferenças entre esses dois escritores britânicos, na “questão cartográfica”, em específico, uma mudança significativa do mercado editorial. Na Inglaterra do pós-Segunda Guerra, Tolkien precisou insistir com os editores para que os mapas pudessem ser publicados. Como discutido ao longo do segundo capítulo desta tese, os mapas eram parte fundamental de sua criação de mundo, reconhecidos por ele dessa forma ao ponto de afirmar ter iniciado a narrativa pelo desenho do mapa. Juntamente dos mapas da Terra-média, os apêndices com glossários, calendários, notas históricas, genealogias, eram considerados por Tolkien elementos necessários para que a obra fosse completada em sua integralidade. As limitações materiais do contexto eram fonte de frustração para o autor, expressa em suas cartas, que insistia em ter o livro publicado do modo mais próximo ao que havia previsto. Cabe notar que os mapas de Tolkien para *O Hobbit* e *O senhor dos anéis* foram comercializados como posters nos anos 1970, como abordado anteriormente, realizados por Pauline Baynes. À diferença de Pratchett, esses mapas não foram originalmente criados com esse propósito.

Terry Pratchett, em contrapartida, defendia que, para a sua criação de mundo, a produção de um mapa poderia ocorrer somente após a construção literária do espaço a ser mapeado, mesmo quando admite a existência de esboços próprios. Ele acrescenta que, de todo modo, as particularidades do Discworld o tornavam impossível de mapear. Tanto em sua negativa em fornecer um mapa na segunda edição de *A cor da magia*, quanto no livreto do *Mappa do Discworld*, Pratchett revela que havia cobranças em relação aos mapas. Apenas quatro anos depois da recusa pública do autor o primeiro mapa oficial é publicado. Sem informações mais precisas sobre as questões editoriais envolvidas no processo, pode-se somente sugerir que, uma vez que Briggs convencera Pratchett de que os mapas poderiam ser feitos, os editores da Transworld, divisão da Penguin Random House responsável pelas publicações do Discworld, encorajaram o projeto. Em Pratchett, os mapas não são um elemento intrínseco sem o qual os

---

<sup>97</sup> <https://www.discworldemporium.com/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

livros estão incompletos, o leitor do Discworld que deseja um mapa deve adquiri-lo separadamente. Esses mapas são uma expansão do mundo secundário.

Após a nota de Pratchett sobre a publicação, Stephen Briggs discorre brevemente sobre a produção do mapa. Nessa nota introdutória ao *Mappa do Discworld* ele afirma ter pensado que seu trabalho seria fácil:

Foi a palavra ‘fantasia’ que me desviou. Tolkien e seus descendentes à parte, paisagens fantásticas não são conhecidas por sua cartografia precisa. Leste do Sol e Oeste da Lua não é um ponto em um mapa. Depois das Colinas e Tão Distante não é uma rota de férias recomendada pela Associação Automobilística<sup>98</sup>.

Briggs prontamente destaca Tolkien, e alude vagamente a um grupo por ele inspirado, como uma das encarnações possíveis da fantasia, caracterizada por sua “cartografia precisa”. Entretanto, o cartógrafo do Discworld concebe as paisagens fantásticas por outro viés, aproximando-as dos contos de fadas com as expressões “depois das colinas” e “tão distante”. “Leste do Sol e Oeste da Lua” é o título de um conto escandinavo ao qual Pratchett faz referência em *Lordes e Damas* (1992)<sup>99</sup>. A sugestão de Briggs de que paisagens fantásticas não possuem uma cartografia precisa é interessante por suscitar alguns questionamentos: por que o mapeamento de um mundo literário deveria se centrar no aspecto da precisão? Quais técnicas podem ser concebidas para mapear um mundo literário que foge às normas geográficas? O mapa impede necessariamente a proposição de lugares como “Leste do Sol e Oeste da Lua”? A existência de mapas das “Terra das Fadas” como *An ancienne mappe of Fairyland [Um mappa antigo da Terra das Fadas]*, publicado em Londres em 1920, sugere que é possível mapear<sup>100</sup>. A preocupação com a precisão, por sua vez, expõe uma concepção normativa de mapa, mapeamento e cartografia por parte dos envolvidos na produção.

A relação entre uma geografia móvel, que não corresponde às leis físicas da geografia do mundo primário, e mapas foi discutida na introdução deste capítulo. Embora esses espaços existam no Discworld, o “terreno retorcido”, por exemplo, esse mundo secundário não é inteiramente construído dessa forma, ao contrário da Fantasia de *A história sem fim*. Assim, o questionamento sobre o desenvolvimento de técnicas de mapeamento alternativas não se aplica

---

<sup>98</sup> “It was the word ‘fantasy’ that led me astray. Tolkien and his descendants apart, fantasy landscapes are not known for their precise cartography. East of the Sun and West of the Moon is not a point on a map. Over the Hills and Far Away is not a recommended AA holiday route”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 5.

<sup>99</sup> A expressão não é de todo incomum em outras obras, J.R.R. Tolkien a utilizou em um poema de 1915, *The Shores of Faëry*, e em uma canção de Bilbo que Frodo canta pouco antes de chegar aos Portos Cinzentos no último capítulo de *O senhor dos anéis*.

<sup>100</sup> <https://www.loc.gov/item/93684824/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

ao universo de Pratchett, essa possível dificuldade não chega a ser de fato enfrentada na criação do *Mappa do Discworld*.

Stephen Briggs pontua que, embora tenha se complicado com as implicações de mapear “fantasia”, o entorno da cidade de Ankh-Morpork não foi tão difícil, pois trata-se de um espaço descrito com frequência nos livros da série, seu mapeamento “era simplesmente uma questão de tomar notas pacientemente”<sup>101</sup>. O restante do Discworld se provou mais complicado e demorado. Quando apresentou o primeiro rascunho do mapa para avaliação, Stephen Briggs escreve que Pratchett o perguntou se ele sabia o que era uma sombra de chuva. Em seguida, Briggs narra ter recebido uma “pequena palestra sobre cadeias montanhosas e ventos de chuva predominantes, que suavemente levou ao fato de que eu tinha colocado o Grande Nef, o local mais seco do mundo, no que seria um grande pântano”<sup>102</sup>. O comentário de Pratchett o incentivou a gastar algum tempo “lendo sobre o tema até que eu pudesse entediar as pessoas sobre o assunto de placas tectônicas e sabia até mesmo o que era um drumlin. Este é o resultado. Eu tentei fazer tudo funcionar”<sup>103</sup>. A atenção de Pratchett à verossimilhança da geografia do Discworld é evidenciada nesse trecho e parece contradizer a afirmativa do autor de que esse não é um mundo fantástico coerente com sua geografia difusa. O desafio não era mapear uma geografia fantástica como Briggs previra, mas adequar o Discworld às leis físicas observadas na Terra. Por fim, Briggs conclui o texto com uma dose de humor e afirma não ter certeza se “tudo no Discworld passaria no teste na Terra, mas uma vez que a Terra não viaja nas costas de uma tartaruga há pelo menos mil anos, deve haver algumas brechas grandes o suficiente para um elefante passar”<sup>104</sup>.

Uma vez que a análise dos mapas do Discworld está situada no último capítulo da presente tese, é inevitável recuperar temas discutidos com maior profundidade em capítulos anteriores ainda que essa retomada possa soar repetitiva. Os comentários de Pratchett e Briggs evocam questões sobre o uso de mapas como ferramenta de escrita e revelam que noções de precisão tiveram um papel relevante na elaboração dos mapas. A escrita de Pratchett costuma se basear na subversão de tropos narrativos do gênero fantasia, ele mostra estar consciente dos lugares-comuns e sua postura em relação aos mapas difere de outros escritores do gênero. Por

---

<sup>101</sup> “...the mapping was just a matter of patient note-taking”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 5.

<sup>102</sup> “...short lecture on mountain ranges and prevailing rain-bearing winds, which gently led up to the fact that I'd put the Great Nef, the driest place in the world, in what would have been a very large swamp”. *Ibidem*, p. 6.

<sup>103</sup> “...reading up on the subject until I could bore people on the subject of Plate Tectonics and even knew what a drumlin was. This is the result. I've tried to make it all work”. *Idem*.

<sup>104</sup> “...everything on the Discworld would quite pass muster on Earth, but since the Earth has not travelled on the back of a turtle for at least a thousand years there are bound to be some loopholes big enough to drive an elephant through”. *Idem*.

consequente, sua reprodução de uma visão idealizada e normativa dos mapas evidencia a força desse ideal. Pratchett parece, no entanto, aceitar as limitações e impossibilidades inerentes à feitura de um mapa de maneira bem humorada. Ele finaliza a nota introdutória do *Mappa do Discworld* com a admissão de que “esse mapa possivelmente não é como as coisas são. Mas é um dos modos que elas poderiam ser”<sup>105</sup>.

### 5.5.1. *The Discworld Mapp*: o livreto

O livreto *The Discworld Mapp*, escrito por Terry Pratchett e Stephen Briggs e publicado em 1995 como acompanhamento do mapa de mesmo título, inicia com um questionamento instigante: “se a primeira pergunta que uma espécie inteligente formula para o universo é ‘Por que estamos aqui?’ A próxima deve ser ‘Onde exatamente é aqui?’”<sup>106</sup>. O despertar de uma consciência filosófica é seguido pelo despertar de uma consciência geográfica, neste caso. O livro narra de maneira breve as aventuras e viagens dos exploradores do Discworld que em maior ou menor medida satirizam momentos da história da geografia como narrada por estudiosos como Eric Dardel. Pratchett continua o relato:

Muitos exploradores corajosos partiram para descobrir os cantos distantes do Discworld. Vários deles voltaram.

Exploração é, como a geografia, uma arte altamente pessoal. Ela assume que ‘aqui’ é importante e qualquer outro lugar é um tipo de sub-lugar cuja função principal é estar muito longe.

Ela também precisa ser feita por profissionais. Aqueles lugares distantes podem ter pessoas neles que pensam que sabem onde estão, mas eles estão errados; simplesmente aparecer numa balsa 20.000 anos atrás ou vagar pelo fundo do mar seco durante uma Era do Gelo ou mesmo, em casos extremos, efetivamente evoluir no continente em questão, não contam como uma descoberta apropriada. Para ser uma descoberta apropriada é preciso estar apropriadamente vestido.

A Regra Um sobre ser um explorador é que você deve vestir calças decentes, embora um vestido razoável seja admissível para aqueles de inclinação feminina. E você precisa ter começado com a ideia de Descoberta em mente – apenas esbarrar em um continente a caminho de algum outro lugar não conta, nem encontrar o lugar enquanto vagava por uma ponte de terra só porque as geleiras derreteram.

A maioria das jornadas de exploração registradas do Discworld foram executadas por pessoas que sabiam o que era uma Exploração apropriada e não estavam somente seguindo os mamutes. Eles também usavam calças apropriadas.

Eles viajaram para áreas de pouco potencial histórico, colocaram o pé onde nenhum homem tinha ido antes (quer dizer, ninguém que vale a pena mencionar) e então bateram na cabeça de qualquer nativo disponível para descobrir como o lugar era chamado<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> “This map possibly isn't the way things are. But it is one of the ways they could be”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 4.

<sup>106</sup> “If the first question an intelligent species formulates for the universe at large is ‘Why are we here?’ the next one must be ‘Where is here, exactly?’”. PRATCHETT; BRIGGS. *op. cit.*, p. 7.

<sup>107</sup> “Many bold explorers set out to discover the distant reaches of the Discworld. Several of them returned.

A citação é longa, mas pertinente por condensar definições de geografia e atividades a ela relacionadas. Pratchett, no estilo cheio de ironias que caracteriza sua escrita, transforma em motivo de riso, pelo exagero, uma série de lugares-comuns e atitudes eurocêntricas sobre descoberta e exploração referenciando implicitamente as “Grandes Navegações”, “O Descobrimento da América” e teorias de povoamento da América. Características da geografia heroica e da “geografia das velas desfraldadas” de Dardel, expressão que empresta de Lucien Febvre, “La Géographie de plein vent”<sup>108</sup>, estão implícitos em Pratchett. O explorador é, nessa visão, heroicizado, existe uma poética do descobrimento e a invenção, ou reinvenção, de novas lendas como Eldorado e Atlântida. Dardel, no entanto, não parece levar em consideração as consequências desastrosas que esse tipo de visão de mundo acarretou. Enquanto Pratchett expressa uma perspectiva mais crítica ao constantemente enfatizar a importância do comportamento “apropriado” para que uma ação seja considerada exploração, descoberta, geografia, e a atitude condescendente, quando não hostil, dos exploradores em relação aos nativos.

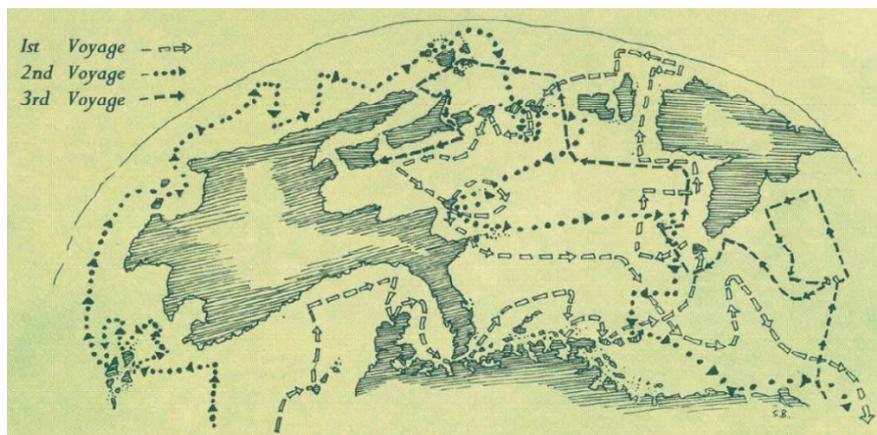


Figura 5.1. As viagens de Roderick Purdeigh<sup>109</sup>.

“Exploration is, like geography, a highly personal craft. It assumes that ‘here’ is important and everywhere else is a sort of sub-place whose main function is to be a long way away.

“It must also be done by professionals. Those distant places may have people in them who think they know where they are, but they are mistaken; simply turning up on a log raft 20,000 years ago, or wandering across the dried-up sea bed during an Ice Age or even, in extreme cases, actually evolving on the continent in question, doesn’t count as proper discovery. It is merely hanging about. To be a proper discovery you must be properly dressed.

“Rule One about being an explorer is that you must wear some decent trousers, although a sensible dress is permissible for those of the female persuasion. And you must have started out with the idea of Discovery in mind - merely bumping into a continent while on the way to somewhere else doesn’t count, nor does finding the place while ambling across a land bridge merely because the glaciers had melted.

“Most of the Discworld’s recorded journeys of exploration were perforce by people who knew what proper Exploration was, and weren’t just following the mammoths. They also wore proper trousers.

“They travelled to areas of low historical potential, set foot on shores where no man had gone before (that is to say, no one worth speaking of) and then smacked any available natives around the head to find out what the place was called”. PRATCHETT; BRIGGS. 1995, p. 7.

<sup>108</sup> DARDEL, 2015, p. 78.

<sup>109</sup> PRATCHETT; BRIGGS, *op.cit.*, p. 11.

Em seguida, Pratchett apresenta pequenas biografias de exploradores do Discworld, algumas delas acompanhadas de mapas de expedições. Esses personagens são caricaturas de práticas de exploração observadas no mundo primário. As três viagens de Roderick Purdeigh comprovam a inexistência do mítico continente de XXXX e suas ilhas e do Continente Contrapeso responsável por manter o equilíbrio das massas terrestres do Discworld. No mapa apresentado nessa passagem [Fig. 5.1], as setas que traçam a trajetória de Purdeigh demonstram a habilidade do personagem em evitar todas as possíveis terras a serem “descobertas”.

A comicidade da história de Purdeigh é, portanto, reforçada pelo mapa que a retrata em outro formato. Além disso, o personagem representa o tipo de pessoa que se recusa a utilizar tecnologias para se localizar: “sabe-se que ele evitava o uso de bússolas, sextantes, cordas de medição e outros auxílios por considerá-los indignos de um verdadeiro explorador e, em vez disso, preferia simplesmente navegar até encontrar alguém para perguntar o caminho”<sup>110</sup>. Pratchett então satiriza o tipo de informação que as pessoas costumam dar quando perguntadas:

Já foi comprovado que isso nunca funciona. Primeiramente, quem é parado e perguntado, seja no fundo de uma mina, no coração de uma selva sem trilhas ou no alto de alguma geleira distante, nunca sabe onde está (‘desculpa, não sei, não sou daqui’), apesar de estar passeando com um cachorro. Ou, muito pior, eles sabem onde estão tão intensamente que são incapazes de transmitir qualquer informação útil ao viajante (‘vire quando chegar ao local onde a fábrica de botas costumava ficar, não, vou te dizer uma coisa, vai te poupar algum tempo, vá ao longo de onde ficava o viaduto, não tem como errar, depois vire à direita, só que é bem em frente, e passe pela estrada principal e... não, minto, o que você faz é voltar por aqui até chegar onde você pode ver o antigo hospital, só que você não pode mais, porque eles tiraram a placa e...’)<sup>111</sup>.

Os demais exploradores são retratados de maneira similar, sempre como uma sátira de comportamentos por vezes cotidianos. Lars Larsnephew é conhecido como o “pai da exploração” embora nunca tenha viajado mais de dez milhas para além de sua vila natal. Seu epíteto se deve ao fato de ter inspirado outras pessoas a viajar. Isto porque Larsnephew costumava contar sagas infundáveis que duravam vários anos compelindo dessa forma os

---

<sup>110</sup> “It is known that he eschewed the use of compasses, sextants, measuring ropes and other aids as unworthy of the true explorer, and chose instead to just sail around until he could find someone to stop and ask the way”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 11.

<sup>111</sup> “It has now been established that this never works. Firstly, whoever is stopped and asked, whether at the bottom of a mineshaft, in the heart of a trackless jungle or high on some distant glacier, never knows where they are (‘sorry, dunno, ‘m not from round here’) despite the fact that they are walking a dog. Or, much worse, they know Where they are so intensively that they are quite unable to pass on any worthwhile information to the traveler (‘turn where you get to where the boot factory used to be, no, tell you what, it’ll save you some time, go along where the viaduct was, you can’t miss it, then turn right only it’s really straight ahead, and kind of jiggle past the main road and... no, I tell a lie, what you do is, you go back down here till you get to where you can see the old hospital was, only you can’t no more ‘cos they’ve taken the sign away, and...’). *Ibidem*, p. 12.

habitantes de Nada [NoThing] a partir em jornadas a fim de evitar o contador de histórias [Fig. 5.2].

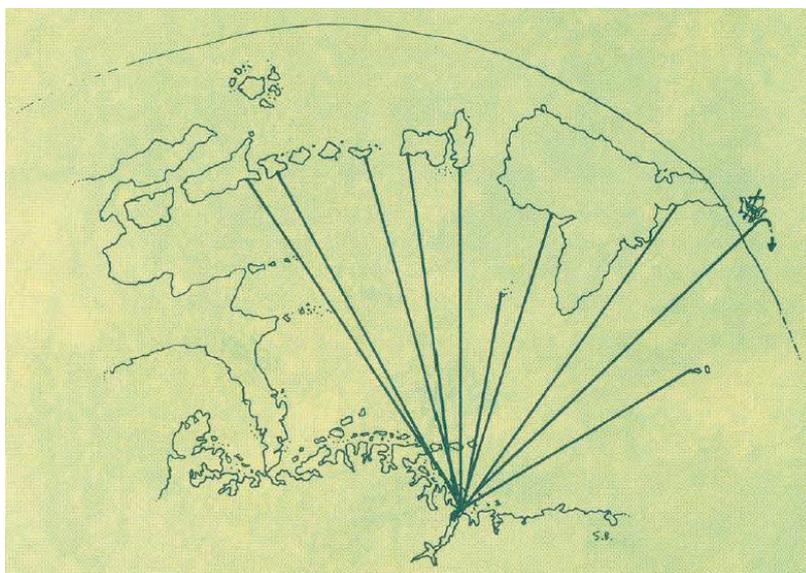


Figura 5.2. As viagens inspiradas por Lars Larsnephew<sup>112</sup>.

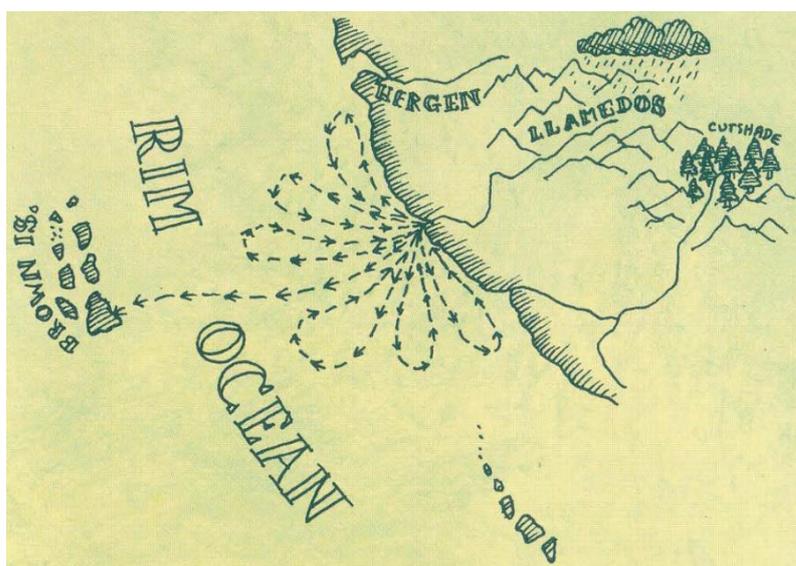


Figura. 5.3. As viagens de Llamedos Jones<sup>113</sup>.

Llamedos Jones, por sua vez, representa os exploradores religiosos, pois partiu a fim de evangelizar o restante do Discworld na rigorosa fé druídica. Devido aos seus compromissos em Llamedos ele era incapaz de viajar por mais de três dias em qualquer direção, até que foi dispensado de seus afazeres [Fig. 5.3]. Acredita-se que suas descobertas decorreram da prática de continuar em linha reta até encontrar algo.

<sup>112</sup> PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 16.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 19.

Lady Alice Venturi<sup>114</sup> espelha viagens ao continente africano, asiático e ao Oriente Médio empreendidas por europeus ao longo do século XIX. Um dos resultados dessas viagens é a publicação de volumes acadêmicos como *Os afrescos dos haréns do Klatch antigo*, *Costumes interessantes entre os N’Kotif*, *Viagens pelo Hinterland sombrio*. A personagem pratica uma espécie de antropologia do Discworld centrada em cerimônias de fertilidade, cultura material e costumes considerados obscenos em sua região natal. Assim, Lady Venturi assume um ponto de vista “tradicional” de exploradores, isto é, “as atividades que levariam alguém a convocar a Guarda se ocorressem à sua porta são costumes folclóricos intrigantes quando ocorrem a dois mil quilômetros de distância com uma pena espetada nelas”<sup>115</sup>.

Como exemplo de exploradores motivados por lendas, Ponce da Quirm partiu em busca da fonte da eterna juventude e acabou morrendo ao beber o líquido de uma garrafa contendo “pelo menos cinco doenças mortais transmitidas pela água”<sup>116</sup>. Por fim, Venter Borass foi um geólogo e paleontólogo cujas teorias são a base para a última parte do livreto que reconta a criação do Discworld. Como paródia da teoria da deriva continental, o Discworld era originalmente constituído por um único continente denominado Pangola até que um meteoro o atingiu fragmentando as massas de terra e formando, na cronologia “atual” do Discworld, seus quatro continentes. Por fim, o livreto encerra com a “chave” para o mapa.

### 5.5.2. *The Discworld Mapp*: o mapa

O mapa-múndi do Discworld é um *poster* decorado, colorido e dobrado de modo a espelhar um mapa da Ordnance Survey<sup>117</sup> [Fig. 5.4]. As manchas e desgastes na imagem dão um aspecto de antiguidade e uso ao exemplar. O mapa apresenta o Discworld sobre a tartaruga Grande A’Tuin em um fundo cósmico azul escuro. Como mencionado anteriormente, no Discworld as orientações geográficas são: horário [turn-wise] e anti-horário [widdershins], indicados no mapa por duas mãos posicionadas respectivamente à direita e à esquerda da cabeça de A’Tuin, e centro [hub] e borda [rim]. Monstros marinhos e embarcações povoam os oceanos. No canto inferior esquerdo uma coruja sustenta um compasso e a escala do mapa. Diametralmente oposto a ela, no canto superior direito, está o cartucho que apresenta o mapa

---

<sup>114</sup> Uma possível referência ao filme estadunidense *Ace Ventura* de 1994 dirigido por Tom Shadyac.

<sup>115</sup> “...activities that would lead one to summon the Watch if they happened on your doorstep are intriguing folkways when they occur two thousand miles away with a feather stuck in them”. PRATCHETT; BRIGGS, 1995, p. 21.

<sup>116</sup> “...cocktail of at least five deadly water-borne diseases”. *Ibidem*, p. 22.

<sup>117</sup> BURROWS, 2020, p. 218. A Ordnance Survey é mencionada no terceiro capítulo desta tese.



No que concerne às cores, o azul é utilizado para colorir os mares e oceanos. As cores escolhidas para as porções de terra desse mundo estão relacionadas às temperaturas do clima desses espaços. O centro está colorido em branco, e se trata, como estabelecido no primeiro livro do Discworld, e reforçado em outros volumes, da porção mais fria do Discworld, pois recebe pouca luz solar, que esquentam à medida que se distancia em direção à borda. Essa mudança de temperatura é notada pelas personagens de *Quando as bruxas viajam* conforme elas se deslocam das Montanhas Ramtops na região central para a cidade de Genua mais próxima da borda. Vovó Cera do Tempo, por exemplo, é obrigada a tirar algumas camadas de roupa conforme o trio se aproxima de seu destino. Tia Ogg escreve em um dos postais que envia à família: “está definitivamente mais quente aqui, Margrete disse que é porque estamos ficando mais longe do Círculo Central”<sup>119</sup>. O verde, seguindo essa lógica, colore a zona intermediária, temperada, do Discworld enquanto o ocre designa as regiões mais quentes. Ao esquematizar a divisão de cores dessa forma, pode-se ler no Discworld os mapas das zonas climáticas de Macróbio abordados no capítulo III, como se o globo tivesse sido achatado nos polos se tornando plano e assim formando o “mundo do disco”. Há uma região polar, outra temperada e uma terceira região, nas bordas, tórrida.

A análise do mapa do Discworld é conduzida de maneira a abordar seus elementos mais característicos sem, contudo, exaurir possíveis interpretações. Três aspectos são desenvolvidos em maior detalhe. O primeiro deles é a decoração, com destaque para o cartucho e monstros marinhos, traçando inspirações proveniente da produção cartográfica, principalmente do período entre medievo e primeira modernidade, e do contexto de publicação dos livros de Pratchett. Em seguida, a demarcação de fronteiras no Discworld e seus efeitos é brevemente comentada. Por fim, são analisados alguns dos topônimos do mapa, com enfoque naqueles que apresentam várias camadas de referências em sua elaboração.

#### 5.5.2.1. Cartucho

Situado no canto superior direito o cartucho apresenta aos leitores o *Mappa do Discworld* [Fig. 5.5]. Chet van Duzer define o cartucho enquanto “um dispositivo emoldurado em um mapa contendo texto ou elementos decorativos, juntamente com imagens adjacentes associadas”<sup>120</sup>. Para o autor, os cartuchos “podem ser espaços para uma comunicação

---

<sup>119</sup> PRATCHETT, 2008, p. 95.

<sup>120</sup> “...a framed device on a map containing text or decorative elements, together with associated adjacent imagery”. VAN DUZER, Chet. *Frames that Speak: cartouches on early modern maps*. Leiden: Brill, 2023, p. 2.

privilegiada entre o cartógrafo e seu público, uma quebra da quarta parede, se preferir, que pode sintetizar ou fornecer pistas essenciais sobre o significado mais amplo de um mapa”<sup>121</sup>. De modo similar, no verbete “Cartouche” do quarto volume da enciclopédia *History of Cartography*, dedicado ao Iluminismo Europeu, Jean-Marc Besse e Nicolas Verdier afirmam que a função do cartucho é “chamar a atenção para o tema do mapa e orientar sua leitura”<sup>122</sup>. O cartucho determina ou busca determinar, a priori, a estrutura interpretativa na qual o mapa será lido<sup>123</sup>. Esse dispositivo “pode apresentar uma narrativa histórica dos locais mapeados, descrever regiões e fornecer as escalas de medição”<sup>124</sup>. Adicionalmente, “o título no cartucho pode igualmente proclamar os direitos de propriedade, reverberando assim os temas de legitimidade e lei”<sup>125</sup>. Assim, os elementos textuais e decorativos legitimam o mapa e o inserem em uma rede de sociabilidade.

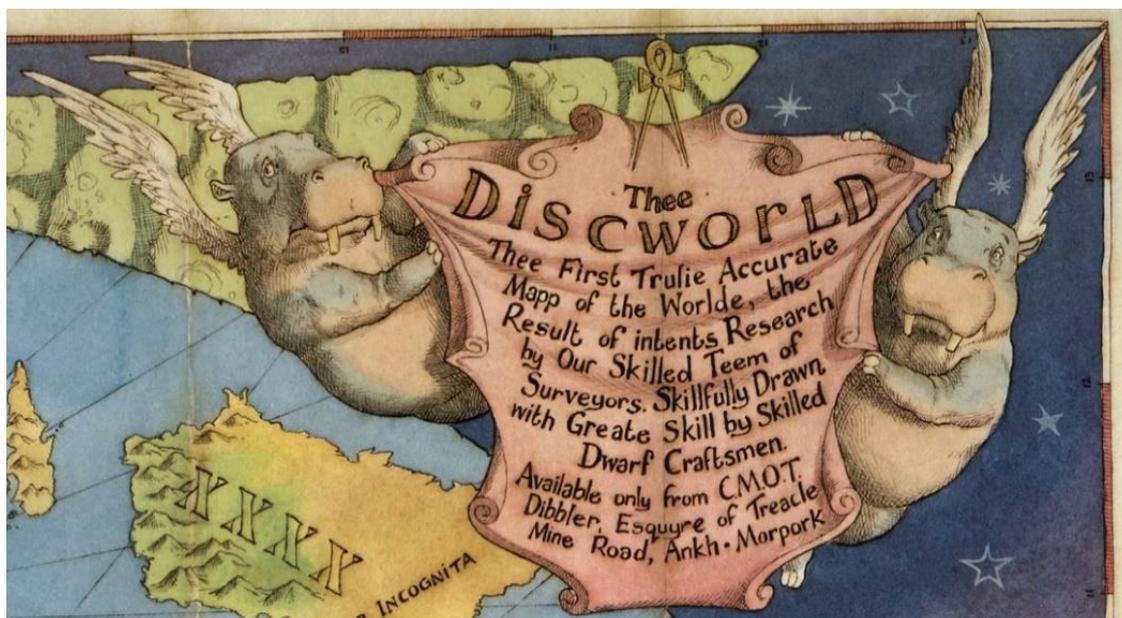


Figura 5.5. Cartucho.

No mapa-múndi do Discworld o cartucho consiste em um pequeno texto inscrito em uma espécie de pergaminho ou tecido sustentado por dois hipopótamos alados:

<sup>121</sup> “...cartouches can be venues for a privileged communication between the cartographer and his audience, a breaking of the fourth wall if you will, that can epitomize or give essential clues about the larger meaning of a map”. VAN DUZER, 2023, p. 1.

<sup>122</sup> “...drawing attention to the subject of the map and orienting its reading”. BESSE, Jean-Marc; VERDIER, Nicolas. Cartouche. In: EDNEY, Matthew H.; PEDLEY, Mary Sponberg (ed.). *The History of Cartography, Volume 4: Cartography in the European Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press, 2019, p. 244.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>124</sup> “...it may present a historical account of the territories mapped, describe the regions, and give the measurement scales”. *Idem*.

<sup>125</sup> “In addition, the title in the cartouche can equally proclaim property rights, thus reverberating with the themes of legitimacy and law”. BESSE; VERDIER, *op. cit.*, p. 245.

Thee  
DISCWORLD  
Thee First Trulie Accurate  
Mapp of the Worlde, the  
Result of Intents Research  
by Our Skilled Teem of  
Surveyors. Skillfully Drawn  
with Great Skill by Skilled  
Dwarf Craftsmen.  
Available only from C.M.O.T.  
Dibbler, Esquyre of Treacle  
Mine Road, Ankh-Morpork

[O  
DISCWORLD  
O Primeiro Mapa do Mundo  
Verdadeiramente Acurado,  
Resultado de Pesquisas Intensas  
da Nossa Equipe de Topógrafos  
Habilidosos. Habilidosamente Desenhado  
Com Grande Habilidade por Habilidosos  
Anões Artesãos.  
Disponibilizado somente por C.M.O.T.  
Dibler, Escudeiro da  
Rua do Melaço, Ankh-Morpork]

O mapa é apresentado como um artigo comercializável. O texto reforça a precisão do mapa e a habilidade com a qual ele foi elaborado como aspectos fundamentais e distintivos do produto, deixando implícita a existência de exemplares concorrentes menos adequados. Como na produção de mapas no período moderno, o trabalho é realizado em colaboração com diferentes profissionais, neste caso, topógrafos e artesãos. Apesar disso, o cartucho não fornece informações mais detalhadas sobre patronos ou guildas envolvidas no processo para além do vendedor Cut Me Own Throat Dibbler, ou Dibbler Cava-a-própria-Cova, como foi adaptado em português.

Dibbler é um homem de negócios, em sua maioria escusos, de Ankh-Morpork. Dessa forma, para leitores familiarizados com o personagem, que frequentemente comercializa itens roubados, irreais ou completamente distintos da propaganda sobre eles, podem justamente questionar a veracidade e precisão alardeadas pelo cartucho. A repetição da palavra habilidade e a grafia peculiar e inortodoxa do texto, uma forma de falso rebuscamento e antiguidade, contribuem para a desconfiança dos leitores e para o efeito cômico do mapa. Por fim, o endereço de Dibbler, a rua do Melaço, uma via importante de Ankh-Morpork, consiste em outra piada. Em inglês, Treacle Mine Road, ou Rua da Mina de Melaço alude ao mito de que melaço em estado bruto poderia ser minerado como carvão, uma piada que surgiu no século XIX usada

geralmente para testar a credulidade das pessoas<sup>126</sup>. Alusões como esta são encontradas na literatura inglesa, e *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, é um exemplo.

O cartucho quebra a quarta parede, para usar a expressão de van Duzer, ao anunciar o mapa como um produto a ser adquirido, não apenas pelos habitantes de Ankh-Morpork ou do Discworld, mas pelos leitores da obra. Esse endereçamento direto ao leitor/consumidor é evidenciado de maneira mais enfática pela imagem do papel branco preso por um alfinete que apresenta Terry Pratchett e Stephen Briggs como os idealizadores da obra [Fig. 5.6]. A contribuição de Stephen Player como ilustrador, no entanto, está integrada ao estilo do mapa, uma vespa traz em uma faixa a indicação de que o mapa foi desenhado por ele [Fig. 5.7]. Resta a dúvida se a inserção destoante foi uma escolha original, uma quebra de imersão, ou uma forma de remediar posteriormente a ausência dos nomes de Pratchett e Briggs no mapa.

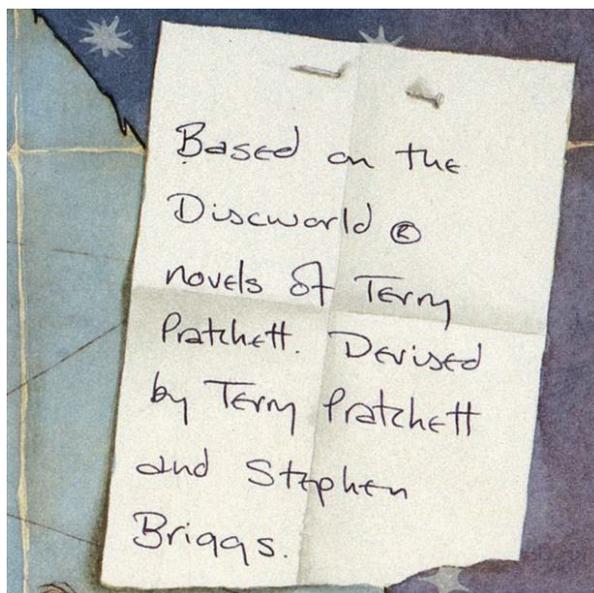


Figura 5.6. Bilhete.



Figura 5.7. Desenhado por Stephen Player.

<sup>126</sup> A cidade de Wincanton localizada no sudoeste da Inglaterra é, desde 2002, uma cidade gêmea de Ankh-Morpork e uma de suas ruas foi nomeada Treacle Mine Road em 2009. A cidade possui outros estabelecimentos que referenciam a cidade fictícia. Um estudo sobre a cidade pode discutir os impactos de mundos secundários no mundo primário.

Como elemento decorativo, a iconografia escolhida para adornar um cartucho pode remeter ao espaço representado ou à pessoa a quem o mapa é dedicado de modo a evidenciar o poder e a autoridade de um patrono<sup>127</sup>. Quando dedicado a um soberano, o cartucho, e o mapa como um todo, reforça o controle simbólico e/ou real sobre um território. A decoração do cartucho do mapa do Discworld, em contrapartida, não se refere a um patrono ou ao espaço mapeado, mas ao local de produção do mapa, isto é, à cidade de Ankh-Morpork. Os hipopótamos ornamentais do rio Ankh são mencionados como parte da paisagem local em diversos livros que ali se passam, como em *Homens de Armas*, lançado em 1993. Um ano após a publicação do mapa, em 1996, dois deles são nomeados em *Feet of Clay* [*Pés de Barro*], Roderick e Keith, que posam como modelos para o desenho do brasão de armas da cidade. Estátuas desses animais também fazem parte do cenário.



Figura 5.8. Coruja e escala.

Outra referência a Ankh-Morpork está no topo do cartucho, onde há uma espécie de compasso. Historicamente, instrumentos científicos nesse tipo de ornamentação denotam autoridade e eram “projetados para aumentar a confiança do leitor na veracidade do mapa”<sup>128</sup>. De fato, o objeto pode reforçar a “habilidade”, repetida no texto, com que o mapa foi feito, porém, esse compasso difere daquele carregado pela coruja no canto inferior esquerdo e se assemelha mais ao símbolo e hieróglifo egípcio *ankh* que representa a vida e é também parte do nome da cidade. A coruja, por sua vez, completa a segunda parte do topônimo [Fig. 5.8].

<sup>127</sup> BESSE; VERDIER, 2019, p. 246.

<sup>128</sup> “...designed to increase the reader’s trust in the veracity of the map”. *Ibidem*, p. 248.

*Morepork*, com um “e” a mais, é um dos nomes populares pelo qual a coruja *Ninox novaeseelandiae*, encontrada na Nova Zelândia, é conhecida. Ela tem esse nome em inglês por emitir uma vocalização que soa como “more pork” (mais porco).

Esse cartucho é um dos elementos do mapa que situa as inspirações cartográficas de Pratchett e Briggs temporalmente por volta do século XVI. Os primeiros cartuchos, conforme definidos por van Duzer, datam do século XIV em um formato simples, com pouca decoração. A partir do século XVI os elementos decorativos dos cartuchos se tornaram mais elaborados e variados, mesmo período, como ressalta o autor, do aumento de decoração em páginas de título<sup>129</sup>. Essa tendência continuou nos séculos XVII e XVIII, perdendo relevância na segunda metade desse século e início do seguinte. A ausência de datas e demais marcadores no mapa do Discworld, além de impossibilitar um paralelo com as divisões temporais do mundo primário, torna o mapa atemporal e permanente, ao contrário dos mapas analisados em outros capítulos que se relacionam especificamente com os eventos de um livro em particular. Visto que a linha do tempo do Discworld é literalmente explodida em *Thief of Time [Ladrão de Tempo]* (2001) e viagens no tempo são uma possibilidade nesse mundo, essa omissão é irrisória.

#### 5.5.2.2. Monstros marinhos

A atitude de autores clássicos e medievais em relação aos monstros variava entre considerá-los espécimes “contra a natureza”, é o caso de John de Mandeville, ou compreendê-los enquanto parte do plano divino, capazes de ensinar aos homens os perigos do pecado, postura de Santo Agostinho e Isidoro de Sevilha<sup>130</sup>. Nos períodos clássico, medieval e renascentista eram considerados monstros marinhos tanto seres mitológicos, como sereias, quanto animais como as baleias e morsas. Plínio, o velho, apresenta em sua *História Natural* (77-79 EC) uma teoria relativamente difundida acerca dos seres aquáticos, posteriormente retomada por Isidoro de Sevilha e Gervase de Tilbury, na qual cada animal terrestre teria uma contraparte marinha<sup>131</sup>. Essa teoria explica a presença e a criação de seres como o porco marinho, a vaca marinha e mesmo as sereias, que seriam a versão marinha dos seres humanos, nos bestiários e mapas até o século XVI quando essa tese ainda possuía apoiadores.

---

<sup>129</sup> VAN DUZER, 2023, p. 35-36.

<sup>130</sup> VAN DUZER, Chet. *Sea monsters on medieval and Renaissance maps*. Londres: The British Library. 2013, p. 8. Fra Mauro é um exemplo raro de descrença em relação à existência de monstros marinhos cf.: p. 57.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 9.

Embora monstros marinhos tenham se tornado, no senso comum, um elemento característico de mapas medievais, a maior parte dos mapas não os possuem mesmo dentre aqueles adornados por outros elementos decorativos<sup>132</sup>. Chet van Duzer afirma que na maioria dos casos as razões para a inclusão ou exclusão de monstros marinhos em mapas manuscritos ou impressos são desconhecidas<sup>133</sup>. Pode-se especular sobre questões financeiras, a encomenda de monstros no caso de mapas manuscritos ou a expectativa de que esse tipo de decoração impulsionasse as vendas de mapas impressos, no entanto, nenhuma das hipóteses é conclusiva. Van Duzer distingue dois papéis fundamentais desempenhados por monstros marinhos frequentemente sobrepostos:

Em primeiro lugar, eles podem servir como registros gráficos da literatura sobre monstros marinhos, indicações de possíveis perigos para os marinheiros e pontos de referência na geografia do maravilhoso. Em segundo lugar, eles podem funcionar como elementos decorativos que animam a imagem do mundo, sugerindo, de modo geral, que o mar pode ser perigoso, mas, de modo mais enfático, indicando e chamando a atenção para a vitalidade dos oceanos e a variedade de criaturas no mundo, e para os talentos artísticos do cartógrafo<sup>134</sup>.

No Renascimento, os monstros marinhos podem estar relacionados ao interesse que as elites do período expressavam acerca das maravilhas da criação divina. Os elementos exóticos cumpriam igualmente uma função de enriquecimento intelectual<sup>135</sup>. Quanto mais exótico, mais enriquecedor. Os mapas também revelam as criaturas escondidas nas profundezas, de modo a proporcionar uma visão privilegiada dos mares<sup>136</sup>.

No mapa do Discworld os peixes são elementos decorativos que parecem indicar a proliferação desses animais, de tamanhos variados, nos mares desse mundo secundário, ainda que apenas três deles estejam presentes na porção superior do mapa. Em contrapartida, a sereia ou, mais especificamente, o ser metade mulher, metade polvo, “sentada” em uma rocha e que se admira em um espelho enquanto penteia os cabelos curtos, mobiliza ao menos duas referências: cinematográfica e histórica [Fig. 5.9]. Temporalmente mais próxima ao contexto de Pratchett está a imagem de Ursula, a bruxa do mar e vilã do filme de animação *A pequena sereia*, lançado em 1989, produzido pelos estúdios Disney [Fig. 5.10]. O visual da personagem

---

<sup>132</sup> VAN DUZER, 2013, p. 10.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>134</sup> “First, they may serve as graphic records of literature about sea monsters, indications of possible dangers to sailor – and datapoints in the geography of the marvellous. Second, they may function as decorative elements which enliven the image of the world, suggesting in a general way that the sea can be dangerous, but more emphatically indicating and drawing attention to the vitality of the oceans and the variety of creatures in the world, and to the cartographer’s artistic talents”. *Idem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>136</sup> *Idem*.

foi, por sua vez, inspirado na Drag Queen estadunidense Divine (1945-1988). Como Ursula, a sereia do Discworld tem os cabelos curtos e um corpo volumoso cuja parte inferior tem a forma de tentáculos de um polvo.



Figura 5.9. Sereia do Discworld.



Figura. 5.10. Ursula. Fonte: *A Pequena Sereia* (1989, 01:11:15)<sup>137</sup>.

Existe uma longa tradição de imagens de sereias que pode ser retraçada até a Antiguidade. Elas podem ser parte mulher, mais raramente parte homem, parte peixe, com uma ou duas caudas, ou metade mulher, metade ave. Para Jacqueline Leclercq-Marx a sereia-peixe foi usada no medievo como símbolo de vícios como a luxúria e a vaidade, enquanto a sereia-

---

<sup>137</sup> *A PEQUENA SEREIA*. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Howard Ashman e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1989. 1 vídeo (1h 23min).

ave era mais frequentemente relacionada a demônios<sup>138</sup>. Em mapas medievais e renascentistas as sereias-peixe penteando os cabelos e se admirando em espelhos são imagens recorrentes [Fig. 5.11], ainda que esta não seja a única forma de representá-las, elas também figuram próximas a navios, cantando de modo a provocar naufrágios, por exemplo<sup>139</sup>.



Figura 5.11. Sereias no detalhe do mapa: GUTIÉRREZ, Diego. *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio*. [Mapa]. Gravado por: Hieronymus Cock. Antuérpia: [s.n.], 1562. 1 mapa: gravura em cobre, color.; 93 x 86 cm (6 folhas unidas).

Leclercq-Marx argumenta que essa imagem da sereia, penteando os cabelos e se admirando em um espelho, se tornou um símbolo da mulher fútil, vaidosa e coquete<sup>140</sup>. Os cabelos longos, em particular, serviam como um instrumento de sedução. Embora a sereia do Discworld seja representada nessa mesma atitude, seu corpo está no polo oposto dessas sereias, ela tem os cabelos curtos, uma constituição mais gorda e sua cauda é formada por tentáculos. A mistura de elementos pretensamente antagônicos a aproxima mais uma vez da personagem de *A pequena sereia* e pode ser entendida, no mapa do Discworld, como uma piada com as representações usuais de sereias. Esse contraste entre a representação do Discworld e sua

<sup>138</sup> LECLERCQ-MARX, Jacqueline. *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelas: Acad. Royale de Belgique, 1997. Disponível em: [https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4689/#chapitre\\_4689](https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4689/#chapitre_4689).

<sup>139</sup> VAN DUZER, 2013, p. 19.

<sup>140</sup> LECLERCQ-MARX, *op. cit.*, [livro digital sem paginação].

inspiração em imagens provenientes do mundo primário é aparente no anjo envelhecido, calvo e esquelético que sopra com esforço os ventos no canto inferior direito [Fig. 5.12]<sup>141</sup>. A versão do Discworld destoa das faces mais jovens, cheias e de expressão tranquila que desempenham essa função em obras do século XVI como no planisfério do *Atlas Portulano* do genovês Battista Agnese (1514-1564) [Fig. 5.13].

Em mapas medievais e renascentistas as sereias, e demais monstros marinhos, poderiam estar localizadas em lugares distantes dos centros de produção, uma forma de alertar sobre os perigos desses mares e terras desconhecidas, como no caso da sereia próxima ao estreito de Magalhães no mapa das Américas (1562) de Diego Guitiérrez [Fig. 5.11] e das sereias posicionadas no Oceano Índico no *Atlas Catalão* (1375). Neste último caso, esta é uma característica que van Duzer atribui à tradição medieval de representá-lo com um lugar de maravilhas<sup>142</sup>. Quando posicionadas próximas aos centros do continente europeu, as sereias denotam que sob as águas habitam seres perigosos, mesmo em locais familiares<sup>143</sup>.

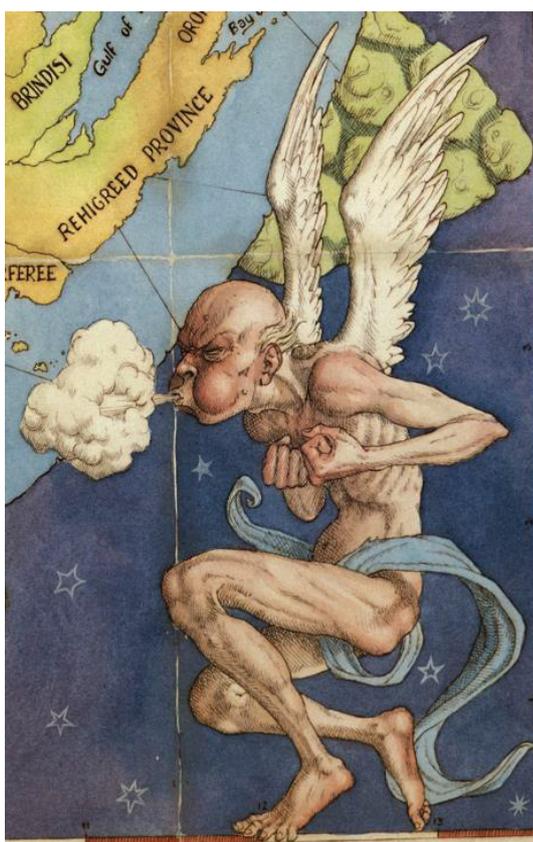


Figura 5.12. Anjo do Discworld.

<sup>141</sup> Seu posicionamento entre as nadadeiras traseiras de Grande A'Tuin é um exemplo do teor grosseiro de algumas das piadas de Pratchett.

<sup>142</sup> VAN DUZER, 2013, p. 48.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 26.

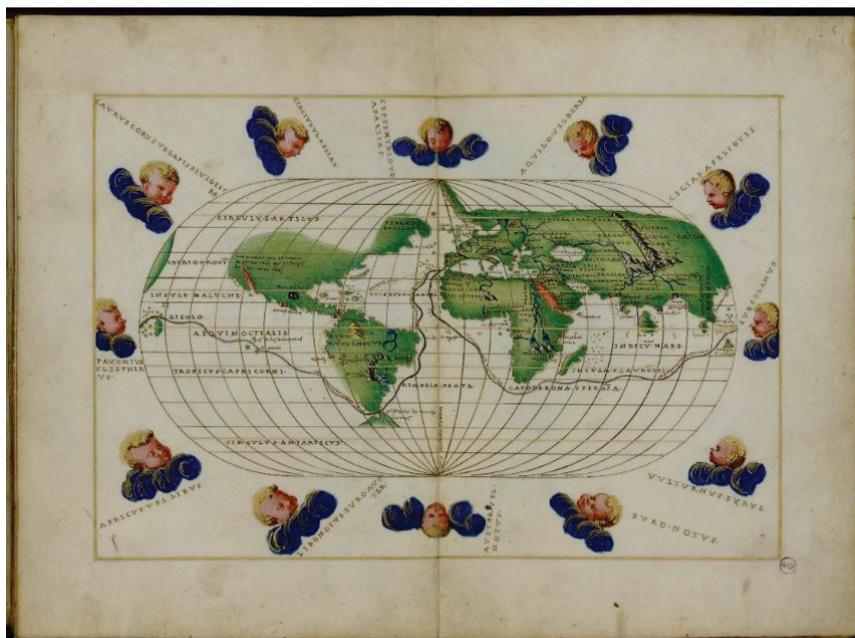


Figura 5.13. *Atlas Portulano* de Battista Agnese<sup>144</sup>.

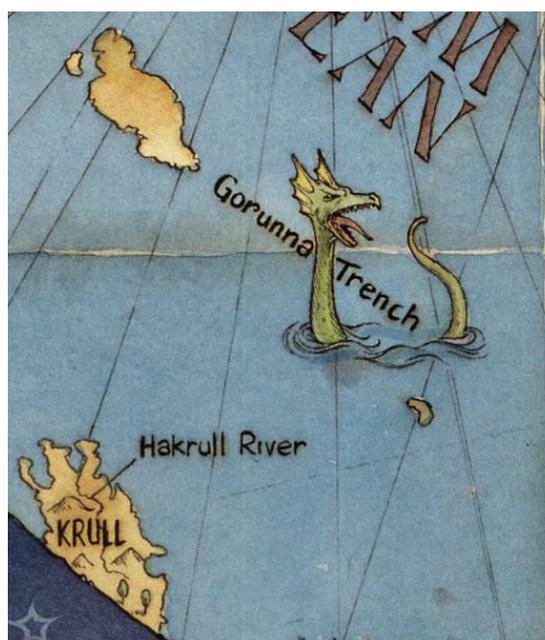


Figura 5.14. Serpente marinha.

Se considerarmos Ankh-Morpork e seu entorno como o centro do Discworld, no sentido de que este é o local mais frequentemente utilizado como ambientação nos livros da série, de modo que se torna um dos espaços mais familiares para os leitores, e é também o local de produção do mapa, então a sereia está colocada em uma região distante. As Montanhas de Lâminas [Blade Mountains] são mencionadas brevemente no conto *Troll Bridge* [Ponte do

<sup>144</sup> AGNESE, Battista. *Atlas portulano*. [s.l.: s.n.], c. 1536-1564. 15 fôlios (12 mapas): manuscrito em pergaminho, color.; 20,6 x 13,8 cm. Original pertencente à Biblioteca Real de Turim. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021668747/>.

Troll] (1991) e o *Atlas do Discworld* as situa em uma região denominada O Grande Ar Livre [The Great Outdoors] que faz fronteira com Nothingfjord, Überwald, Genua e Kythia. Descrito como um local sem quaisquer atributos nacionais, a região não possui grandes cidades, governo centralizado ou classe dominante, bandeira, ambições territoriais, cultura comum e sua população consiste em refugiados de outras partes do Discworld<sup>145</sup>. O entendimento de que este é um espaço distante e praticamente desconhecido é cabível e a sereia próxima à sua costa reforça esses atributos.

O posicionamento da serpente marinha próxima ao Fosso Gorunna [Gorunna Trench], por sua vez, indica a maior periculosidade do espaço em questão [Fig. 5.14]. Descrito no primeiro livro do Discworld, *A cor da magia*, o local é um:

abismo tão escuro, profundo e sabidamente amaldiçoado que até os monstros marinhos iam lá com medo e sempre em dupla. Em abismos menos amaldiçoados, os peixes tinham lanternas naturais na cabeça e, em geral, conseguiam se virar bem. No Gorunna, seguiam apagados e engatinhavam — até onde é possível para um ser desprovido de pernas engatinhar. Também costumavam trombar com as coisas. Com coisas horríveis<sup>146</sup>.

Como comprovação dos perigos dessas profundezas, um navio pirata que naufraga nesse espaço é engolido de uma só vez por uma criatura marinha<sup>147</sup>. O Fosso do Discworld é uma versão da Fossa das Marianas localizada a leste das ilhas Marianas no Oceano Pacífico entre as placas tectônicas do Oceano Pacífico e das Filipinas, este é o local mais profundo dos oceanos alcançando 10.984 metros. Pratchett destaca que no Discworld essa é uma região ainda mais extrema que as zonas abissais da Terra, um local onde peixes com lanternas na cabeça teriam dificuldades em habitar e provoca medo mesmo em monstros marinhos. A localização de monstros marinhos em um espaço específico, propício a eles, possui correspondências em mapas medievais e renascentistas. Como mencionado anteriormente, o Oceano Índico é um dos locais privilegiados para a presença de monstros. Chet van Duzer discute outros exemplos de posicionamentos menos comuns como no caso das criaturas do *mappamundi* do atlas de Andrea Bianco de 1436. No oceano austral para além do continente africano, na borda do mundo, figuram uma sereia de duas caudas e dois dragões. Os dragões estão próximos a um abismo submarino. A legenda do mapa, embora escrita em um latim próprio a Bianco, indica o local como “ninho das criaturas do abismo”<sup>148</sup>. No Discworld, o Fosso Gorunna pode ser apontado

---

<sup>145</sup> PRATCHETT, Terry. *The Compleat Discworld Atlas*. Londres: Transworld, 2015, p. 97.

<sup>146</sup> PRATCHETT, 2001, p. 139.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>148</sup> VAN DUZER, 2013, p. 54.

como sua contraparte. Se no mapa de Bianco, como argumenta Van Duzer, esse ninho é também a entrada para o Inferno cristão, no mundo criado por Pratchett pode-se especular que Gorunna sirva como um dos portais para o Calabouço das Dimensões [Dungeon Dimensions], lar de criaturas monstruosas, baseadas nos contos de H.P. Lovecraft, que ameaçam o Discworld<sup>149</sup>.

Por fim, a presença simultânea de navios e monstros marinhos em mapas renascentistas reflete, para van Duzer, um período de transição na atitude em relação aos oceanos. Os navios afirmam a habilidade humana de transpor a água, encorajam novas viagens e expressam controle político e tecnológico sobre os mares<sup>150</sup>. Os monstros marinhos, por sua vez, representam os perigos enfrentados nesse espaço, ainda mais explícitos nas imagens em que esses seres atacam embarcações. Desse modo, van Duzer afirma que “com o aprimoramento da tecnologia náutica durante o século XVII e o aumento da confiança humana no domínio dos mares, os monstros marinhos começaram a desaparecer dos mapas, mas os navios persistiram por mais tempo”<sup>151</sup>. Os navios presentes no mapa do Discworld, são mais um dos elementos decorativos que remetem a mapas produzidos na primeira modernidade. No século XVIII os navios também se tornam mais escassos até que esse tipo de decoração desaparece. Além do papel decorativo, as diferentes embarcações indicam que os mares do Discworld são navegados, explorados e conhecidos.

### 5.5.2.3. Fronteiras

De modo geral, o mapa do Discworld não apresenta fronteiras entre os territórios mapeados embora diferentes configurações políticas façam parte da construção desse mundo secundário. Há reinos como Lancre, cidades-estado como Ankh-Morpork, e diversas outras formas de governo e domínio territorial. Apesar disso, três locais são delimitados por linhas pontilhadas: Ee, Leshp, Ku. O Império Agateano, por sua vez, é cercado por uma linha tracejada assinalada como “linha da muralha” [line of wall]. A diferença entre esses dois marcadores é sutil, mas tem implicações distintas.

Ee é uma cidade perdida motivo pelo qual sua localização precisa é disputada, embora tenha sido colocada no deserto Grande Nef [Fig. 5.15]<sup>152</sup>. Leshp e Ku, por sua vez, são ilhas submersas. Leshp, situada no Mar Círculo [Circle Sea], próxima à cidade de Ankh-Morpork, é

---

<sup>149</sup> Em inglês o nome faz menção ao jogo Dungeons & Dragons [Masmorras e Dragões].

<sup>150</sup> VAN DUZER, 2013, p. 119.

<sup>151</sup> “As nautical technology improved during the seventeenth century and human confidence in achieving dominion over the seas increased, sea monsters began to disappear from maps, but ships persisted longer”. *Idem*.

<sup>152</sup> PRATCHETT, 2015, p. 161.

uma ilha submarina que emerge de tempos em tempos e se torna objeto de disputa das nações vizinhas, embora sempre volte a submergir [Fig. 5.16]<sup>153</sup>. Essa ilha foi baseada na ilha vulcânica Ferdinanda situada no mar Mediterrâneo próxima à Sicília. Quando surgiu pela última vez, devido a erupção do vulcão Empédocles, na noite de 10 para 11 de julho de 1831, a ilha foi disputada pelo Reino Unido, França, Espanha e Nápoles. Entretanto, ela submergiu novamente em janeiro de 1832, antes do conflito ser resolvido. A trama central de *Jingo*, publicado após o mapa, em 1997, é uma versão *pratchiana* desse embate. Antes disso, a ilha havia sido mencionada em *O aprendiz de Morte*, de 1987. A história da ilha de Ku, no Oceano Anti-horário [Widdershins Ocean], se aproxima mais ao mito de Atlântida [Fig. 5.17]. A versão do Discworld levou trinta anos para submergir completamente de modo que seus habitantes passaram muito tempo vadeando<sup>154</sup>. O nome do local se refere provavelmente a Mu, outro continente lendário que teria desaparecido sob as águas do Oceano Pacífico, popularizado nas décadas de 1920 e 1930 por James Churchward.

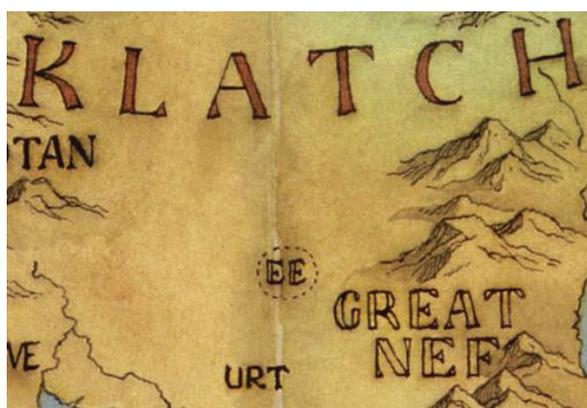


Figura 5.15. A cidade perdida de Ee.



Figura 5.16. Leshp.

<sup>153</sup> PRATCHETT, Terry. *Jingo*. Londres: HarperCollins, 1997.

<sup>154</sup> PRATCHETT, Terry. *Eric*. Londres: HarperCollins, 1990, p. 85.



Figura 5.17. Ku.

Mais um ponto de conexão entre o Império Agateano e a China, a função da muralha dessa região do Discworld não é manter invasores fora, mas os habitantes do império dentro [Fig. 5.18]. A muralha desempenha um papel fundamental em *Interesting Times* [Tempos Interessantes] (1994), livro no qual o Império Agateano é o cenário principal da trama. Ao descrevê-la, e a maneira como ela cerca o Império, o narrador ressalta que ela “é mais do que apenas uma muralha, é um marcador. De um lado está o Império, que na língua agateana é uma palavra idêntica a ‘universo’. Do outro lado está – nada. Afinal de contas, o universo é tudo o que existe”<sup>155</sup>. Portanto, esta é a fronteira mais fortemente marcada no Discworld, tanto no mapa quanto nos livros. Construída após a unificação do Império, a muralha é sobreposta ao território em um formato ovalado e não segue acidentes geográficos. Essa característica evidencia uma forma de domínio do território que se impõe sobre e independe de relevo ou acidentes geográficos.



Figura 5.18. O Império Agateano cercado pela Muralha.

<sup>155</sup> “It is more than just a wall, it is a marker. On one side is the Empire, which in the Agatean language is a word identical with “universe.” On the other side is—nothing. After all, the universe is everything there is”. PRATCHETT, Terry. *Interesting Times*. Londres: HarperCollins, 1994, p. 72.

Entre os séculos XV e XVII, segundo Catherine Delano Smith, a linha descontínua, pontilhada ou tracejada, era um dos sinais mais usados para indicar fronteiras políticas e linguísticas em mapas topográficos impressos<sup>156</sup>. Embora outras formas possam igualmente ser observadas como topônimos e cores. Uma das vantagens em utilizar cores em casos de fronteiras políticas é a relativa imprecisão que ela confere às margens entre um e outro território, principalmente se comparada com a maior definição expressa por uma linha impressa, o que poderia causar conflitos diplomáticos. Esse modo de mapear fronteiras políticas, em linhas descontínuas, continuou em voga no século XX. Erwin Raisz em seu manual *Principles of Cartography* [Princípios da Cartografia], de 1962, afirma que “fronteiras são geralmente linhas tracejadas”<sup>157</sup>. Nem ele, nem Delano-Smith diferenciam a linha tracejada da linha pontilhada, porém, no Discworld elas servem a propósitos diferentes. A linha pontilhada indica territórios de localização incerta. Ee é uma cidade perdida, enquanto as ilhas de Leshp e Ku estão submersas. A linha tracejada do Império Agateano fixa seus limites políticos simbolicamente no mapa e materialmente nos livros devido à concretude da Muralha.

#### 5.5.2.3. Topônimos



Figura 5.19. Brindisi.

O efeito cômico dos topônimos do Discworld por vezes resulta de sua literalidade. No centro do disco, por exemplo, o topônimo Hub, Centro, está colocado acima de uma montanha nomeada Cori Celesti, a morada dos deuses do Discworld em um paralelo com o Monte Olimpo

---

<sup>156</sup> DELANO-SMITH, Catherine. Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470 – ca. 1640. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1*. Chicago: University Of Chicago Press, 2007, Cap. 21, p. 556.

<sup>157</sup> RAISZ, Erwin. *Principles of Cartography*. Nova York: McGraw-Hill, 1962, p. 125.

da mitologia grega. O local é cercado pelas “Hubland Steppes”, Estepes Centrais ou Estepes de Centrolândia. Em alguns casos a referência a um espaço do mundo primário é direta como a região de Holy Wood, número catorze no mapa, próxima a Ankh-Morpork, é uma paródia da cidade de Hollywood. O topônimo Vanglemesh se assemelha a Bangladesh, enquanto Ushistan e Klatchistan espelham países como o Uzbequistão, o Paquistão e o Cazaquistão. Chimeria é tanto uma paródia de Cimmeria, de onde surge Conan, o bárbaro, reforçada nos livros por ser a terra natal de um personagem inspirado pela obra de Robert E. Howard, quanto uma referência ao ser mitológico grego, a quimera. Em outras ocasiões há mais camadas de referências, como Brindisi que evoca a Itália tanto por ser o nome de uma comuna do país, quanto por ser o título de uma ária célebre da ópera *La Traviata* (1853) composta por Giuseppe Verdi. Adicionalmente, seu contorno cartográfico remete à península italiana [Fig. 5.19].



Figura 5.20. O continente XXXX ou *Terror Incognita*.

Ecalpon é mencionado somente em *A cor da magia* como um lugar para onde Rincewind poderia fugir em um momento de crise. Lido ao contrário, o topônimo indica “No place”, ou seja, “Lugar nenhum”. Pratchett repete a piada na porção próxima ao centro do mapa na qual o

número vinte e seis se refere a NoThing, “Nada”, próximo a No ThingFjord. A presença de NoThing no mapa pode ser entendida como uma provocação ao leitor. Indicado por um número, o leitor deve consultar a chave de leitura ao fim do livreto para então descobrir que o número se refere a “nada”. Esse tipo de brincadeira com os topônimos pode ser retraçada até os mapas publicados em a *Utopia* de Thomas More no século XVI, como discutido no primeiro capítulo da tese.

Próximo ao cartucho, a expressão *Terror Incognita* [Terror Desconhecido] qualifica o continente XXXX [Fig. 5.20]. Nessa porção do mapa a referência ao continente sul-americano se dá em dois níveis: o contorno cartográfico se aproxima àquele do continente do mundo primário e seu nome parodia o termo *terra incognita* [terra desconhecida] por vezes utilizado em mapas do século XVI para designar espaços como o continente até então desconhecido para os europeus.

A expressão *terra incognita* e suas variações foram utilizadas em mapas ao longo dos séculos como marcadores de locais sobre os quais pouco se sabia. O planisfério de Martin Waldseemüller de 1507, célebre por ter sido o primeiro mapa a nomear o continente como América, em homenagem a Américo Vespúcio, contém sobre a costa oeste do Novo Mundo a legenda “terra ultra incognita”. De maneira generalista, *terra incognita* foi compreendida como um indicativo de uma “ignorância provisória que o progresso da ciência viria resolver”<sup>158</sup>. Pesquisas mais aprofundadas demonstram que nem sempre o termo *terra incognita* e outros artifícios utilizados em mapas, como os espaços em branco, significavam desconhecimento. Por vezes, o conhecimento que se tinha sobre esses espaços era considerado incerto, insuficiente ou inadequado frente aos parâmetros científicos do período. De modo que se trata de algo variável e instável ao longo do tempo, flexível e condicionado a mudanças. Assim, para Carla Lois:

O desconhecido é, antes, uma forma de expressar certa insatisfação com o conhecimento disponível e, ao mesmo tempo, declara a impossibilidade de produzir esse conhecimento, a inacessibilidade desse objeto geográfico em termos epistemologicamente aceitáveis<sup>159</sup>.

Por conseguinte, o uso da expressão *terror incognita* manifesta o imaginário do próprio Discworld, mais precisamente dos produtores do mapa provenientes de Ankh-Morpork, sobre

---

<sup>158</sup> “...ignorancia provisoria que el progreso de la ciencia vendría a saldar”. LOIS, Carla. *Terrae incognitae: modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba, 2018, p. 10.

<sup>159</sup> Lo desconocido es, más bien, una forma de expresar cierta insatisfacción respecto del conocimiento disponible y, al mismo tiempo, declama la imposibilidad de producir ese conocimiento, la inaccesibilidad a ese objeto geográfico en términos epistemológicamente aceptables. *Ibidem*, p. 13.

essa região. Sabe-se que nela existem terrores desconhecidos. Esse continente do Discworld é cenário do livro *The last continent* [O último continente] publicado após o lançamento do mapa-múndi, em 1998. O mapa, portanto, prenuncia o continente. O título do livro remete à ideia de um continente perdido, “The lost continent”, em inglês, que por sua vez pode ser uma alusão a diferentes histórias sobre continentes perdidos como o filme de ficção científica de mesmo título, de 1968, produzido pela Hammer Films, e uma série de publicações dos séculos XIX e XX, dentre elas o livro homônimo de C.J. Cutcliffe Hyne, publicado em 1899, que reconta o mito de Atlântida.

Apesar das semelhanças cartográficas com o continente sul-americano, no Discworld XXXX, também conhecido como EcksEcksEcksEcks, Fourecks e Terror Incognita, é uma paródia da Austrália. Os quatro X são indicativos de que ninguém no Discworld sabe o nome do continente ao mesmo tempo em que referenciam uma marca de cerveja australiana popular no país, principalmente no estado de Queensland onde é produzida. O livro inicia justamente com o aviso de que o “Discworld é um mundo e um espelho de mundos. Este não é um livro sobre a Austrália. Não, é sobre um lugar totalmente diferente, que por acaso é, aqui e ali, um pouco... australiano. Ainda assim... sem preocupações, certo?”<sup>160</sup>. Essa abertura prepara o leitor, em certa medida, para o teor do enredo e suas referências. “No worries” é um marcador da fala australiana associado ao país ao ponto de ser utilizado como alvo de brincadeiras ou imitações, como é o caso do uso que Pratchett faz da expressão no decorrer do livro. Ao longo da narrativa, Pratchett referencia diversos aspectos da cultura australiana como o cinema com menções à franquia *Mad Max* (1979-), *Crocódilo Dundee* (1986) e *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994).

Como parte da Austrália, EcksEcksEcksEcks possui um clima quente e seco e sua flora e fauna, endêmicas, são mortíferas. O *terror incognita* alude especialmente a essa característica. Quando Morte solicita à sua biblioteca um livro sobre as criaturas perigosas do continente ele é soterrado por uma pilha de tomos volumosos, o personagem escolhe um deles aleatoriamente e se depara com o volume 29c, parte 3, de *Mamíferos, répteis, anfíbios, pássaros, peixes, águas-vivas, insetos, aracnídeos, crustáceos, gramíneas, árvores, musgos e líquens perigosos de Terror Incognita*. A busca por criaturas inofensivas do continente, em contrapartida, resulta em um único pedaço de papel contendo a frase: “algumas das ovelhas”<sup>161</sup>.

\*

---

<sup>160</sup> “Discworld is a world and a mirror of worlds. This is not a book about Australia. No, it’s about somewhere entirely different which happens to be, here and there, a bit...Australian. Still...no worries, right?”. PRATCHETT, Terry. *The Last Continent*. Londres: HarperCollins, 2007, p. 5.

<sup>161</sup> “Some of the sheep”. *Ibidem*, p. 34.

O mapa de Pratchett, Briggs e Player mantém o tom dos livros do Discworld. No caso desse mapa-múndi, as referências cartográficas e geográficas discutidas são parte fundamental do mapeamento desse mundo secundário. Nesse aspecto, o mapa segue o estilo de escrita de Pratchett em sua constante intertextualidade, comicidade e transformação de elementos de outras obras. Grande parte das referências realizadas no mapa possuem múltiplas camadas. Dessa forma, o continente de XXXX mescla ao mesmo tempo a Austrália e a América do Sul. Referências cinematográficas estão presentes na semelhança analisada entre a sereia do Discworld e a personagem Ursula do filme *A pequena sereia*. Outra instância pode ser observada no Cape Terror [Cabo do Terror] que alude ao filme *Cabo do Medo* [Cape Fear] dirigido por Martin Scorsese, lançado em 1991, refilmagem de um filme de mesmo nome de 1962 baseado, por sua vez, no livro *The Executioners* de John D. MacDonald. Cape Fear é também um promontório na costa do estado da Carolina do Norte nos EUA. É possível ainda traçar simetrias com demais locais relevantes como a Cidade do Cabo e o Cabo da Boa Esperança, ambos situados na África do Sul. A pesquisa de cada aspecto do mapa do Discworld revela camadas de referências que indicam igualmente seu aspecto lúdico que depende, em certa medida, como os livros de Pratchett, do repertório dos próprios leitores para que muitas das piadas tenham sentido. Apesar disso, a apreciação do mapa não está necessariamente condicionada ao reconhecimento das referências. Como os livros do Discworld, seu mapa é um chamado ao riso e à desconfiança. Ademais, o mapa deixa margens para novas criações uma vez que apresenta muitos espaços não nomeados sobretudo ilhas, rios e o interior dos continentes.

Como os demais mapas analisados ao longo da presente tese, o *Mappa do Discworld* mistura elementos cartográficos de diferentes períodos históricos em sua elaboração. A escala é mais comum na cartografia dos séculos XIX e XX, enquanto o cartucho sustentado pelos hipopótamos alados é uma sátira de um elemento de mapas dos primeiros séculos do período moderno. Monstros marinhos estão presentes em mapas medievais e renascentistas e se tornaram imagens comumente associadas a esse período. Embora o Discworld possua elementos recorrentemente associados no imaginário popular à Idade Média, como a existência de monarquias feudais, outras características desse mundo secundário o situam mais visivelmente na Primeira Modernidade. De todo modo, sistemas políticos e tecnologias se modificam ao longo dos livros do *Discworld*. A cidade de Ankh-Morpork, por exemplo, inspirada inicialmente em cidades medievais, se transforma aos poucos em uma espécie de Londres vitoriana do Discworld. Uma das subséries desse universo literário é apelidada

“Revolução Industrial” e abarca livros que abordam a criação do cinema, dos jornais, dos correios, do sistema bancário e de máquinas a vapor. Por esse motivo, a combinação de elementos de diferentes períodos históricos no mapa do Discworld não destoaria da criação escrita desse mundo. Pelo contrário, seu mapeamento segue o padrão da narrativa textual.

Por fim, o fato de o mapa ser vendido separadamente o distancia de outros mapas ficcionais analisados ao longo da tese, como os de *O senhor dos anéis* e de *As crônicas e Prydain*. O aspecto comercial é evidenciado no cartucho do mapa, como analisado anteriormente, e se insere em um contexto de proliferação de produtos relacionados ao Discworld nos anos 1990. Seu formato em *poster* indica que o mapa poderia também ser usado como decoração. Para além do livreto que o acompanha, o mapa do Discworld não está intimamente relacionado a nenhuma obra em específico. Esse destaque o torna abrangente e sua leitura aplicável a qualquer volume da série.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas coisas mudaram nos quase cinco anos desde o início desta pesquisa de doutorado, que pode ser datado com a escrita do projeto em 2020, em meio à pandemia. Dentre uma série de razões pelas quais decidi tentar o processo seletivo naquela ocasião, acredito que o escapismo foi uma delas. Entretanto, como discutido ao longo da tese, o espaço para onde se escapa é tão significativo quanto aquilo de que escapamos. No meu caso, os caminhos percorridos por meio dos mapas literários me conduziram a um entendimento mais profundo do mundo em que vivo. Tom Conley, ao discorrer acerca de mapas no cinema em seu livro *Cartographic Cinema*, oferece uma perspectiva contundente e poética sobre o modo como mapas são lidos. Ele escreve:

Assim como a pessoa que contempla mapas através de uma confusão de impressões sobre as informações geográficas que apresenta - junto com suas próprias fantasias e pedaços de memória passada ou antecipada em diálogo com os nomes, locais e formas no mapa -, também os espectadores de um filme, que veem imagens em movimento em uma mixagem de tela, vasculham lembranças e imagens de outros filmes e memórias pessoais<sup>1</sup>.

O autor acrescenta ainda que “o mesmo pode ser dito sobre a fascinação que os mapas provocaram em seus leitores desde o advento da cultura impressa ou mesmo muito antes”<sup>2</sup>. A leitura de um mapa, seja em um filme, livro, quadro ou outro suporte, é dinâmica e evoca essas impressões, memórias, fragmentos de que fala Conley. Os mapas literários fazem parte desse movimento, existem neles provocações aos leitores, em seu formato, estética, conteúdo e na posição que ocupam dentro da obra como um todo. Sua leitura mobiliza referências, imagens e memórias. Nesse mesmo sentido, Ricardo Padrón destaca que “embora os mapas de mundos imaginários de fato encantem, distraiam, revelem verdades, sussurrem segredos, perturbem, tranquilizem, talvez não o façam por serem mapas de mundos imaginários, mas por serem mapas”<sup>3</sup>. Essa maneira sensível de olhar os mapas expressa por Conley e Padrón esteve presente

---

<sup>1</sup> “As the person who gazes upon a map works through a welter of impressions about the geographical information it puts forward—along with his or her own fantasies and pieces of past or anticipated memory in dialogue with the names, places, and forms on the map - so also do spectators of a film who see moving pictures on a screen mix and sift through souvenirs and images of other films and personal memories”. CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 2.

<sup>2</sup> “The same could be said for the fascination that maps have elicited for their readers since the advent of print-culture or even long before”. *Ibidem*, p. 1-2.

<sup>3</sup> “And so, while maps of imaginary worlds do indeed delight, distract, reveal truths, whisper secrets, unsettle, reassure, perhaps they do not do so because they are maps of imaginary worlds, but because they are maps”. PADRÓN, Ricardo. Mapping Imaginary Worlds. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, Cap. 6, p. 286.

ao longo da pesquisa, instigada por discussões acadêmicas ao mesmo tempo em que matizada por minha vinculação afetiva a eles.

Como escrito na introdução, eu havia lido boa parte das obras analisadas antes de iniciar o doutorado. No caso de *O senhor dos anéis*, a primeira leitura se deu durante as férias escolares, entre dezembro de 2007 e janeiro de 2008, quando eu tinha recém completado onze anos. Tal como Gaston Bachelard escreve em *A poética do espaço*<sup>4</sup> sobre sua relação com outras obras literárias e escritores, eu também habitei extensivamente o espaço produzido por Tolkien. Eu reli *O senhor dos anéis* várias vezes desde essa primeira ocasião, tanto integralmente quanto em pedaços, em diferentes suportes materiais e idiomas. A última leitura completa foi realizada em inglês, na edição de bolso da HarperCollins, para a pesquisa<sup>5</sup>. Retornar a esse livro como historiadora foi uma experiência enriquecedora. Tive a oportunidade de relembrar o encantamento que os mapas e as descrições geográficas exerciam, e ainda exercem, sobre mim. Ao mesmo tempo, a pesquisa proporcionou um olhar crítico e um engajamento maduro com essa e demais obras que, no contexto da tese, são primariamente fontes históricas. Finalizo este estudo com um novo apreço reflexivo no que as concerne.

Ao longo da tese comprovou-se o que diversos estudiosos haviam afirmado sobre mapas literários. Suas funções e aspectos são variados e se modificam ao longo do tempo em contextos múltiplos. O convite à aventura dos mapas, de seus espaços em branco, a projeção do escritor nesses espaços, a mobilização de convenções estabelecidas de mapeamento realizada pela literatura e sua capacidade de tradução. Levar em conta essas condições contribuiu para uma análise matizada das relações entre mapas, literatura, geografia e história. Nessa perspectiva, a variedade de questões que me propus a investigar reflete em parte o potencial das fontes e também meus próprios interesses diversificados. Cada capítulo renderia uma tese inteira por si mesma.

O primeiro capítulo, “Um ensaio sobre mapas literários”, é o mais técnico da tese, onde foram discutidos os referenciais teórico-metodológicos e definidos os principais conceitos. Considerei necessário aliar esses elementos ao histórico da presença de mapas na literatura a fim de proporcionar materialidade para os aspectos teóricos. Dessa forma, a análise dos mapas publicados da ilha de Utopia do livro homônimo de Thomas More no século XVI introduz questões pertinentes até o século XXI sobre a relação entre mapas e literatura. As sátiras cartográficas, nas quais se inserem as brincadeiras e provocações com o público leitor, com

---

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [1957].

<sup>5</sup> TOLKIEN, J.R.R. *The fellowship of the ring*. Londres: HarperCollins, 2007.; TOLKIEN, J.R.R. *The two towers*. Londres: HarperCollins, 2007.; TOLKIEN, J.R.R. *The return of the king*. Londres: HarperCollins, 2007.

topônimos que significam o oposto daquilo que deveriam indicar – o rio sem peixe, o rio sem água – um elemento que, para se ater apenas aos exemplos de mapas abordados nesta tese, é observado no mapa de Pauline Baynes para *Mestre Giles d'Aldeia* de Tolkien e no mapa do *Discworld* de Terry Pratchett e Stephen Briggs. Os mapas da Utopia jogam com a autenticidade proporcionada pela imagem cartográfica e um efeito de realidade – tema aprofundado no segundo capítulo – de modo a enfatizar o caráter lúdico da obra de More. Ao mesmo tempo, essa subversão de expectativa revela o modo como os mapas são entendidos pelo público.

O mapa de *A ilha do tesouro*, por sua vez, funciona na narrativa do livro de Robert Louis Stevenson como um dispositivo que move a trama. Esse mapa do tesouro é disputado pelos personagens, contém informações essenciais para chegar à ilha em questão e recuperar o butim do capitão Flint. A depender do posicionamento do mapa no livro, no frontispício ou próximo ao momento em que o protagonista o vê pela primeira vez, ele pode esconder por mais tempo parte dessas informações que estão no verso da imagem e, portanto, são apenas descritas para o leitor. Embora o mapa seja verdadeiro e preciso, no sentido de que efetivamente guia os personagens ao local em que Flint havia enterrado o tesouro, ele se prova ineficaz em última instância devido à realocação do tesouro por outro personagem. Esteticamente, o mapa de Stevenson remete a um passado mais distante daquele no qual a história de passa, meados do século XVIII, e ainda mais distante do contexto de publicação do livro, o fim do século XIX. O relato da feitura desse mapa proporciona outra camada de entendimento de suas possíveis funções: a produção de mapas por autores como uma forma de inspiração para a escrita da história. Essa particularidade é especialmente perceptível em Tolkien tanto em suas obras publicadas em vida quanto postumamente, nas quais se incluem os rascunhos que realizou ao longo do tempo.

O capítulo II da tese, “Mapas literários e o efeito de realidade em *O senhor dos anéis*”, teve como base os mapas publicados nos dois livros mais populares de Tolkien: *O Hobbit* e *O senhor dos anéis*. A análise dessas fontes foi conduzida no sentido de esmiuçar os papéis desempenhados pelos mapas na produção de espaço de um mundo secundário. O mapa de Thror, presente em *O Hobbit*, possui um papel semelhante àquele desempenhado pelo mapa de Stevenson. Trata-se de um mapa do tesouro que move a trama e contém dados fundamentais para que os personagens alcancem seus objetivos. Ao contrário daquele publicado em *A ilha do tesouro*, este mapa apresenta ao leitor desde o princípio as informações que o tornam valioso. As mensagens, entretanto, estão escritas em runas. Assim, o mapa funciona também como um quebra-cabeça a ser decifrado pelos leitores cuja resolução é dada ao longo da história. O

segundo mapa do livro, das Terras Ermas, descortina o palco de ação da trama, um espaço estrangeiro percorrido por Bilbo em suas aventuras, repleto de perigos pontuados por alguns redutos seguros: Valfenda e a casa de Beorn. A construção espacial mais universal do mundo secundário de Tolkien se deu no livro seguinte, *O senhor dos anéis*, no qual a Vila dos Hobbits e as Terras Ermas são colocadas como parte da Terra-média.

Os três mapas publicados em *O senhor dos anéis*, realizados por Tolkien e seu filho Christopher, são parte da poética do autor. Ele se empenhou em construir um mundo de forma detalhada e minuciosa que inclui a criação de idiomas, alfabetos, história, geografia, mitologia, costumes. Assim, os três mapas não funcionam como um motor do enredo, um mapa do tesouro, uma sátira cartográfica, uma provocação aos leitores ou um quebra-cabeças a ser decifrado. Eles conferem profundidade à história, materialidade. São mapas com dimensões linguísticas, geográficas e históricas. Função possibilitada pela consolidação da cartografia nos séculos XIX e XX. Além disso, tanto em *O Hobbit* quanto em *O senhor dos anéis* a atitude dos personagens frente aos mapas é parte de sua caracterização. No que concerne à estética privilegiada, à exceção do mapa de Rohan, Gondor e Mordor, com suas curvas de nível para indicar relevo, os demais apresentam uma mescla de signos cartográficos predominantemente renascentista, na forma de indicar vegetação e o signos utilizados para montanhas, por exemplo.

A recuperação de signos de mapeamento medievais e renascentistas é tema do terceiro capítulo, “O retorno aos mapas medievais e renascentistas”. Há um distanciamento em relação ao contexto cartográfico contemporâneo a essas obras que privilegiam uma estética considerada antiquada em seu presente. Os dois estudos de caso do capítulo indicam algumas das diferentes maneiras com que a reelaboração de mapas medievais e renascentistas se deu na literatura de fantasia do século XX. No mapa de *O Reino Pequeno* para *Mestre Giles d’Aldeia*, Pauline Baynes mantém as brincadeiras bem humoradas da história de Tolkien ao misturar referências estilísticas. Os elementos predominantes do mapa se assemelham àqueles de mapas regionais, topográficos, dos séculos XVI e XVII. O resultado final reforça o reconhecimento da inspiração da ilustradora nesse período pela semelhança de *O Reino Pequeno* aos mapas dos *isolarii* também por retratar um mundo circunscrito como aquele das ilhas.

Se o mapa de *O Reino Pequeno* está nos limiares entre aspectos medievais e renascentistas, os mapas de *Ambarkanta* de Tolkien são profundamente medievais. Nos rascunhos analisados, Tolkien mapeia seu universo literário como os *mappaemundi* produzidos entre os séculos V e XV. As formas circulares e ovais dos rascunhos remetem visualmente aos mapas medievais, formato ao qual se agrega os indícios da criação do mundo, dos eventos

divinos que o transformam e a prefiguração de seu fim. A cosmogonia de Tolkien está entrelaçada aos mapas tal como a história cristã se faz presente nos *mappaemundi*. Esse modo de criação literária evidencia o conhecimento extenso de Tolkien sobre a Idade Média certamente relacionado à sua atuação como professor universitário.

Os mapas de *As crônicas de Prydain* possuem diversos aspectos em comum com aqueles da Terra-média o que sugere um maior estabelecimento da fantasia como gênero uma década após a publicação de *O senhor dos anéis*. No capítulo IV, “Nacionalismo, mapa-logo e *As crônicas de Prydain*”, os mapas de Evaline Ness e os rascunhos de Lloyd Alexander são analisados pelo viés da inspiração do autor em elementos históricos, geográficos e mitológicos do País de Gales para a criação de Prydain. A discussão sobre as reelaborações do período medieval está presente especialmente na medida em que o passado galês no qual Alexander se apoia para escrever essa série de livros foi mediado por traduções, acréscimos e interpretações românticas dos séculos XVIII e XIX de fontes medievais, em um período de surgimento e propagação do nacionalismo. No que concerne os mapas de Prydain, Gales se faz novamente presente uma vez que o mapa-logo do país foi utilizado como base por Alexander. Esse modo de criação cartográfica de um mundo secundário reforça o vínculo entre mapa, território e nação de modo a inserir esses mapas literários no contexto de produção cartográfica da segunda metade do século XX.

O quinto capítulo, por fim, é intitulado “Humor, subversões e sátiras nos mapas de *Discworld*”. A recusa inicial de Terry Pratchett em publicar mapas para o *Discworld* frente as cobranças dos leitores da série denota que nas décadas de 1980 e 1990 a presença desses artefatos estava convencionada em livros de fantasia ao ponto de este ser em elemento esperado em obras do gênero. Além disso, a declaração do autor de que o espaço por ele criado seria impossível de mapear demonstra simultaneamente a inventividade da fantasia em criar espaços que diferem das experiências do mundo real e expressa um entendimento sobre mapas, cartografia e mapeamento como objetos limitados quando comparados ao potencial criativo da escrita. Como abordado no capítulo, Pratchett superou essa resistência e mapas de seu mundo secundário foram publicados em colaboração com Stephen Briggs nos anos 1990.

A subversão dos tropos da literatura de fantasia nos livros da série *Discworld* se estende aos seus mapas. O mapa-múndi do *Discworld* parodia elementos de mapas medievais e renascentistas – os monstros marinhos, os cartuchos elaborados –, referencia contornos cartográficos de locais como a península itálica e o continente sul-americano, e mescla alusões na elaboração de topônimos. A presença de espaços não nomeados – ilhas, rios e o interior dos

continentes – abre margens para novas criações. As referências operadas pelo autor possuem múltiplas camadas de modo que o aspecto lúdico do mapa é evidenciado. Portanto, a construção desse mundo secundário em termos cartográficos segue os moldes da escrita de Pratchett, caracterizada pela constante intertextualidade, comicidade e transformação de elementos de outras obras. Como as histórias situadas nesse mundo secundário, o mapa do Discworld é um convite ao riso e à desconfiança.

Assim como o mapa não é o território, o mapa literário não é toda a narrativa, tampouco toda a construção desses universos ficcionais. Uma das conclusões da pesquisa foi justamente notar que há mais aproximações entre os mapas literários e mapas produzidos em uma lógica formal, normativa, que distanciamentos. Os mapas literários são tão variados em suas formas, conteúdo, funções, quanto os mapas não vinculados à literatura ficcional. Como argumentado por Christian Jacob, a produção de mapas de mundos imaginários está inserida na lógica mais ampla da produção de mapas como um todo e evidencia os mecanismos que lhes são próprios: sua autoridade, convenções sociais, efeito de realidade, potencial imaginativo e de criação<sup>6</sup>. Assim, a análise de mapas literários contribui para o conhecimento sobre mapas, processos de mapeamento e cartografia em diferentes contextos históricos e geográficos.

Para finalizar, em *Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso* (1961) de Jorge Amado, um dos capítulos mais próximos ao fim do livro tem o seguinte título: “Onde o narrador interrompe a história sem nenhum pretexto, mas na maior aflição”<sup>7</sup>. O prazo do Arquivo Público para a entrega dos originais e das cópias datilografadas da história é o que mantém o narrador escrevendo mesmo durante uma situação dramática envolvendo suas peripécias amorosas. O meu pretexto para interromper a escrita desta tese, e também minha fonte de aflição, é justamente o prazo de entrega do texto. Como notado por inúmeros pesquisadores antes de mim, é preciso finalizar o trabalho em algum ponto e, ainda que a sensação de incompletude impere, ela é um traço constituinte de pesquisas históricas. Vista de modo positivo esta característica pode ser considerada não uma falha, mas uma abertura para outras hipóteses, acréscimos, pesquisas, abordagens, questionamentos, estudos e teses. Dentre elas: o deslocamento de foco no universo literário anglófono para outras culturas; de modo similar, a investigação de mapas associados a outros gêneros literários para além da fantasia; mapas produzidos em outros campos artísticos como o cinema, a fotografia e as artes plásticas. A atração do mapa permanece irresistível.

---

<sup>6</sup> JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992, p. 350-360.

<sup>7</sup> AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

*A PEQUENA SEREIA*. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Howard Ashman e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1989. 1 vídeo (1h 23min).

*Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio*. Auctore Diego Gutiero Philippi Regis Hisp. etc. Cosmographo. Hiero Cock Excude. 1562.

*Atlas of Ancient History*. Edinburgh: W. & A.K. Johnston, c. 1912.

AGNESE, Battista. *Atlas portulano*. [s.l.: s.n.], c. 1536-1564. 15 fólhos (12 mapas): manuscrito em pergaminho, color.; 20,6 x 13,8 cm. Original pertencente à Biblioteca Real de Turim. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021668747/>.

ALEXANDER, Lloyd. *The Book of Three*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1964].

ALEXANDER, Lloyd. *The Black Cauldron*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1965].

ALEXANDER, Lloyd. *The Castle of Llyr*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1966].

ALEXANDER, Lloyd. *Taran Wanderer*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1967].

ALEXANDER, Lloyd. *The High King*. Nova York: Henry Holt and Company, 2011 [1968].

ALEXANDER, Lloyd. *The Foundling*. Nova York: Henry Holt and Company, 2012 [1973].

AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHOLOMEW, John. *Elementary School Atlas*. Londres: Macmillan, c. 1888.

BORDONE, Benedetto. *Isolario*. Veneza: Francesco di Leno, 1547.

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (ed.). *As Cartas de J. R. R. Tolkien*. Curitiba: Arte & Letra, 2010.

CHRISTIE, Agatha. *The Mysterious Affair at Styles*. Londres: Harper, 2007.

CONRAD, Joseph. *No coração das trevas*. São Paulo: Hedra, 2008.

DARBISHIRE, Bernhard V. *A Concise Historical Atlas for Schools*. Londres: Bell, 1920.

ENDE, Michael. *A história sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GUTIÉRREZ, Diego. *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio*. [Mapa]. Gravado por: Hieronymus Cock. Antuérpia: [s.n.], 1562. 1 mapa: gravura em cobre, color.; 93 x 86 cm (6 folhas unidas).

- HOOPER, Walter (ed.). *The collected letters of C.S. Lewis*, volume III: Narnia, Cambridge, and Joy 1950-1963. Nova York: HarperCollins, 2007.
- LE GUIN, Ursula K. *O feiticeiro de Terramar*. São Paulo: Arqueiro, 2016.
- MONMOUTH, Geoffrey of. *The History of the Kings of Britain*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Lovaina: Thierry Martens, 1516.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Basileia: Johann Froben, 1518.
- ORTELIUS, Abraham. *Utopiae insulae figura*. [Mapa]. Antuérpia: [s.n.], c. 1595-1596.
- PRATCHETT, Terry. *Eric*. Londres: HarperCollins, 1990.
- PRATCHETT, Terry. *Interesting Times*. Londres: HarperCollins, 1994.
- PRATCHETT, Terry. *Jingo*. Londres: HarperCollins, 1997.
- PRATCHETT, Terry. *A cor da magia*. São Paulo: Conrad, 2001.
- PRATCHETT, Terry. *Direitos iguais, rituais iguais*. São Paulo: Conrad, 2002.
- PRATCHETT, Terry. *The Colour of Magic*. Londres: HarperCollins, 2007.
- PRATCHETT, Terry. *Carpe Jugulum*. Londres: HarperCollins, 2007.
- PRATCHETT, Terry. *The Last Continent*. Londres: HarperCollins, 2007.
- PRATCHETT, Terry. *Witches Abroad*. Londres: HarperCollins, 2007.
- PRATCHETT, Terry. *Quando as Bruxas Viajam*. São Paulo: Conrad, 2008.
- PRATCHETT, Terry. *A slip of the keyboard*. Nova York: Doubleday, 2014.
- PRATCHETT, Terry. *The Compleat Discworld Atlas*. Londres: Transworld, 2015.
- PRATCHETT, Terry; BRIGGS, Stephen. *The Discworld Mapp*. Londres: Corgi Books, 1995.
- STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: William Clowes & Sons, 1883.
- STEVENSON, Robert Louis. *The Works of Robert Louis Stevenson: miscellanies*. Edimburgo: Cassell & Co, 1896.
- STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: Collector's Library, 2004.
- STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020.
- STIELER, Adolf. *Stielers Schul-Atlas*. Gotha: Perthes, 1890.

- STIELER, Adolf. *Atlas Général*. Gotha: Perthes, 1890.
- TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- TOLKIEN, J.R.R. *A Formação da Terra-média*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2023.
- TOLKIEN, J. R. R. Guide to the Names in The Lord of the Rings. In: LOBDELL, Jared (ed.). *A Tolkien Compass*. La Salle: Open Court, 1975, p. 153-201.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*. Londres: HarperCollins, 2009.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.
- TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Giles d'Aldeia*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.
- TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TOLKIEN, J.R.R. *Poems and Stories*. Londres: Allen & Unwin, 1980.
- TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOLKIEN, J. R. R. *A sociedade do Anel*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*. Londres: Allen & Unwin, 1966.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Return of the King*. Londres: Allen & Unwin, 1966.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion*. Londres: Allen & Unwin, 1977.
- TOLKIEN, J.R.R. *The fellowship of the ring*. Londres: HarperCollins, 2007.
- TOLKIEN, J.R.R. *The two towers*. Londres: HarperCollins, 2007.
- TOLKIEN, J.R.R. *The return of the king*. Londres: HarperCollins, 2007.
- TOLKIEN, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. Londres: HarperCollins, 2008.

## **Bibliografia**

- AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- ANDERSON, Benedict. Censo, mapa, museu. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, cap. 9. p. 226-255.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [1957].
- BESSE, Jean-Marc. Geografia e Existência a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. Natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 111-140.
- BESSE, Jean-Marc; VERDIER, Nicolas. Cartouche. In: EDNEY, Matthew H.; PEDLEY, Mary Sponberg (ed.). *The History of Cartography, Volume 4: Cartography in the European Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- BESSE, Jean-Marc. Cartographic Fiction. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017, cap. 1. p. 38-59.
- BESSE, Jean-Marc; TIBERGHIEU, Gilles (org.). *Opérations cartographiques*. Paris: Actes Sud/ENSP, 2017.
- BLACK, Jeremy. *Maps and Politics*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- BURROWS, Marc. *The Magic of Terry Pratchett*. Yorkshire: White Owl, 2020.
- BUSHELL, Sally. Paratext or imagetext? Interpreting the fictional map. *Word & Image*, [S.L.], v. 32, n. 2, 2 abr. 2016.
- BUSHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- BUSHELL, Sally. Playspace: Spatialising Children's Fiction. In: BUSHELL, Sally. *Reading and Mapping Fiction: spatialising the literary text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, cap. 5. p. 164-198.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2009.
- CAQUARD, Sébastien. Narrative and Cartography. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. p. 986-991.
- CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Arte de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Difel: Lisboa, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Mapas e ficções (séculos XVI a XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

- CONLEY, Tom. Early Modern Literature and Cartography: an overview. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1. Chicago: University Of Chicago Press, 2007. p. 401-411.
- CONLEY, Tom. *The Self-Made Map: cartographic writing in early modern France*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- DANIELSON, Stentor. Military Cartography's Influence on Tolkien's Maps of Middle-earth. *Journal of Tolkien Research*, v. 11, n. 2, p. 1-12, 2020.
- DANIELSON, Stentor. Re-reading the Map of Middle-earth: Fan Cartography's Engagement with Tolkien's Legendarium. *Journal of Tolkien Research*, v. 6, n. 1, p. 1-18, 2018.
- DARDEL, Eric. *O homem e a terra*. Natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELANO-SMITH, Catherine. Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470 – ca. 1640. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1. Chicago: University Of Chicago Press, 2007, cap. 21. p. 528-590.
- DOHERTY, Peter. Mappaemundi, Maps and the Romantic Aesthetic in Children's Books. *Children's Literature in Education*, [S.L.], v. 48, n. 1, p. 89-102, 3 jan. 2017.
- DYM, Jordana; LOIS, Carla. Bound images: maps, books, and reading in material and digital contexts. *Word & Image*, [S.L.], v. 37, n. 2, p. 119-141, 3 abr. 2021.
- EDNEY, Matthew H. *Mapping an Empire: the geographical construction of British India, 1765-1843*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- EDNEY, Matthew. Teoria e História da Cartografia. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, jan./jun. 2016.
- EDNEY, Matthew H. *Cartography: the ideal and its history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.
- EDNEY, Matthew H.; PEDLEY, Mary Sponberg (ed.). *The History of Cartography, Volume 4: Cartography in the European Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- EKMAN, Stefan. Entering a Fantasy World through Its Map. *Extrapolation*, v. 59, n. 1, p. 71-87, 2018. Liverpool University Press.
- EKMAN, Stefan. *Here Be Dragons: exploring fantasy maps and settings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- ENGBERG-PEDERSEN, Anders (ed.). *Literature and Cartography: theories, histories, genres*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2017.

FIMI, Dimitra. *Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy: idealization, identity, ideology*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

FIMI, Dimitra. Lloyd Alexander's *The Chronicles of Prydain: building fantasy upon forgery*. In: FIMI, Dimitra. *Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy: idealization, identity, ideology*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017. p. 115-156.

FIMI, Dimitra. *Tolkien, Race and Cultural History*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, vol. 27, nº 79, 2013.

GARTH, John. *Tolkien e a Grande Guerra: o limiar da terra-média*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2022.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GILLIVER, Peter; MARSHALL, Jeremy; WEINER, Edmund. *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HABERKORN, Gideon. Seriously Relevant: parody, pastiche and satire in Terry Pratchett's Discworld novels. In: RANA, Marion (ed.). *Terry Pratchett's Narrative Worlds: from giant turtles to small gods*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

HAFT, Adele J. Literature and Cartography. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. p. 782-787.

HARLEY, John Brian. *The New Nature of Maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography, Volume 1: cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the mediterranean*. Chicago: University Of Chicago Press, 1987.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HONEGGER, Thomas; MANN, Maureen F. (ed.). *Laughter in Middle-earth: humour in and around the works of J.R.R. Tolkien*. Zúrique: Walking Tree Publishers, 2016.

HUNT, Peter. Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: the distinctive feature of English fantasy. *Children's Literature Association Quarterly*, [S.L.], v. 12, n. 1, 1987, p. 11.

JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline. *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelas: Acad. Royale de Belgique, 1997. Disponível em: [https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4689/#chapitre\\_4689](https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4689/#chapitre_4689).

- LOBDELL, Jared (ed.). *A Tolkien Compass*. La Salle: Open Court, 1975.
- LOIS, Carla. *Sketch Maps: drawing the geographical imagination*. Leiden: Brill, 2023.
- LOIS, Carla. *Terrae incognitae: modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.
- LOIS, Carla. *Mapas para la nación: episodios en la historia de la cartografía argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LÜTHI, Daniel. Toying with Fantasy: the postmodern playground of Terry Pratchett's discworld novels. *Mythlore: Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, [s. l.], v. 33, n. 1, p. 125-142, 2014.
- MARTÍNEZ, Carolina. *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum: utopía y expansión ultramarina en la modernidad temprana (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- MARTÍNEZ, Carolina. Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana. *Letras*, [s. l.], v. 83, out. 2021.
- MONMONIER, Mark. *How to lie with maps*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- MONTEIRO, Maria do Rosário. *A simbólica do espaço em O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien*. Viana do Castelo: Livros de Areia, 2010.
- MORGAN, Prys. Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período romântico. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, cap. 3. p. 53-109.
- MOSER, Jana; MEYER, Philipp. The Use of Color in Geographic Maps. *Science in Color*, [S.L.], p. 163-180, 2 set. 2019.
- NEUBAUER, Łukasz. Plain Ignorance in the Vulgar Form: Tolkien's onomastic humour in Farmer Giles of Ham. In: HONEGGER, Thomas; MANN, Maureen F. (ed.). *Laughter in Middle-earth: humour in and around the works of J.R.R. Tolkien*. Zúrique: Walking Tree Publishers, 2016. p. 89-104.
- ORMELING, Ferjan. A School Atlas as a History Machine: The Bosatlas Online. In: SEGAL, Zef; VANNIEUWENHUYZE, Bram (ed.). *Motion in Maps, Maps in Motion: Mapping Stories and Movement through Time*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, cap. 5. p. 129-152.

- ORMELING, Ferjan. School Atlas. In: MONMONIER, Mark (ed.). *The History of Cartography, Volume 6: Cartography in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. p. 106-110.
- PADRÓN, Ricardo. Mapping Imaginary Worlds. In: AKERMAN, James R.; KARROW JUNIOR, Robert W. (ed.). *Maps: finding our place in the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, cap. 6. p. 255-287.
- PINET, Simone. *Archipelagoes: insular fictions from chivalric romance to the novel*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2011.
- RAISZ, Erwin. *Principles of Cartography*. Nova York: McGraw-Hill, 1962.
- SCULL, Christina; HAMMOND, Wayne G. Introdução. In: TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX-XXIV.
- SEGAL, Zef; VANNIEUWENHUYZE, Bram (ed.). *Motion in Maps, Maps in Motion: Mapping Stories and Movement through Time*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- SHIPPEY, Tom. Introduction. In: TOLKIEN, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. Londres: HarperCollins, 2008, p. 9-37.
- SCHOLZ, Thomas. Where Discourse Meets Discworld: Labyrinths, Humour and the Neo-Baroque in Terry Pratchett's Discworld Stories. In: RANA, Marion (ed.). *Terry Pratchett's Narrative Worlds: from giant turtles to small gods*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 227-245.
- SUNDMARK, Björn. "A Serious Game": Mapping Moominland. *The Lion and the Unicorn*, v. 38, n. 2, p. 162-181, 2014.
- TIBERGHIEU, Gilles. Cartes imaginaires et forgeries. In: BESSE, Jean-Marc; TIBERGHIEU, Gilles (org.). *Opérations cartographiques*. Paris: Actes Sud/ENSP, 2017. p. 290-303.
- TOLIAS, George. Isolarii, Fifteenth to Seventeenth Century. In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1*. Chicago: University Of Chicago Press, 2007. p. 263-284.
- TUNNELL, Michael O. *The Prydain Companion: a reference guide to Lloyd Alexander's Prydain Chronicles*. Nova York: Henry Holt and Company, 2010.
- VAN DUZER, Chet. *Sea monsters on medieval and Renaissance maps*. Londres: The British Library. 2013.
- VAN DUZER, Chet. *Frames that Speak: cartouches on early modern maps*. Leiden: Brill, 2023.
- WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography, Volume 3: Cartography in the European Renaissance Part 1*. Chicago: University Of Chicago Press, 2007.

WOODWARD, David. Medieval *Mappaemundi*. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, Volume 1: cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the mediterranean. Chicago: University Of Chicago Press, 1987, cap. 18. p. 286-370.