

1º Congresso de História e Mitologia
Caos; As Diferentes faces da Desordem

Museu da Farmácia 28 a 30 de Outubro de 2015

Maria do Rosário Monteiro *

(CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade dos Açores)

Ainulindalë; Criação e Ordenação do Caos na Obra de Tolkien

Chaos is the red pill.
Leonard Smith (2007)

Introdução

As primeiras formulações científicas sobre a teoria do caos surgiram nos primeiros anos da década de 60 do século XX ¹. Nas Humanidades rejubilámos não com a descoberta em si, porque há muito que conhecemos o conceito de caos. Encontramo-lo descrito na literatura, nas artes e na cultura universais há vários milénios. O nosso “orgulho” resulta simplesmente do facto de a cultura Ocidental teimar em dividir, em erguer muros e criar incomunicabilidades entre o que não deve ser dividido. Logo não se deixou de reclamar “vitória” numa hipotética “batalha” entre áreas do saber que se querem complementares e não simplesmente opostas.

Na sequência da investigação dos sistemas dinâmicos não lineares os cientistas falam, por exemplo, do “efeito borboleta”. Ora Ray Bradbury escreveu sobre ele em 1952, no conto “A Sound of Thunder”. Nessa narrativa descreve-se o resultado catastrófico do

* A autora não escreve segundo o Acordo Ortográfico de 1990.

¹ A investigação decorre no âmbito da matemática aplicada a sistemas dinâmicos sensíveis às condições iniciais. Em 1963, Edward Lorenz não usa ainda o termo “caos” mas resume o comportamento dos sistemas dinâmicos como sendo imprevisíveis devido “à impossibilidade de medir rigorosamente todas as condições iniciais”(1963: 133). A designação “teoria do caos” ganhou expressão no âmbito da divulgação científica com a obra de Robert Luke Devaney, *An Introduction to Chaotic Dynamical Systems* (1989).

simples facto de uma personagem, viajando no tempo, ter saído do trilho previamente definido, pisado uma borboleta e assim provocado uma transformação radical no mundo.

The room was there as they had left it. But not the same as they had left it. The same man sat behind the same desk. But the same man did not quite sit behind the same desk. [...] Beyond this room, beyond this wall, beyond this man who was not quite the same man seated at this desk that was not quite t

he same desk... lay an entire world of streets and people. What sort of world it was now, there was no telling. He could feel them moving there, beyond the walls, almost, like so many chess pieces blown in a dry wind... [...] Embedded in the mud, glittering green and gold and black, was a butterfly, very beautiful, and very dead.

‘Not a little thing like *that!* Not a butterfly!’ cried Eckels.

It fell to the floor, an exquisite thing, a small thing that could upset balances and knock down a line of small dominoes and then big dominoes and then gigantic dominoes, all down the years across Time. Eckels’ mind whirled. It *couldn’t* change things. Killing a butterfly couldn’t be *that* important! Could it? (2008: 260-261)

Em 1916, o poeta Robert Frost escreveu um poema, intitulado “The Road not Taken”, onde aborda a questão da imprevisibilidade que decorre da escolha individual de uma de duas hipóteses ou, em linguagem científica contemporânea, das probabilidades 50/50.

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference. (1916: p. 9)

Portanto, ao contrário do que diz Leonard Smith, o conceito de caos não tem a sua origem na ficção científica, nem no facto científico (2007: Prefácio, 2). Nem sequer nasceu no século passado. O conceito tem uma origem muito mais remota e vem desde sempre acompanhado pela sua alma gémea: a ordenação. Não há caos sem a consequente ordenação e disto resulta, para usar a linguagem científica, um sistema complexo não linear e instável, que permite apenas a formulação de probabilidades, em si mesmas

transitórias.

Porque esse sistema complexo não linear se caracteriza precisamente por ser dinâmico, Lavoisier, no século XVIII, terá formulado a célebre lei: “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, embora, na realidade, ele se estivesse a referir a sistemas fechados ². Mas muito antes de Lavoisier, pai da química moderna, um outro poeta, de um país pequeno e escrevendo numa língua então minoritária no concerto do mundo, escrevia:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem – se algum houve – as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía. (1912: soneto 52, p. 48)

Também neste caso a poesia, a arte, antecipa o que a ciência confirmará mais tarde, com a peculiaridade de, ao contrário de Lavoisier, Camões se referir, no século XVI, ao que hoje designamos por sistemas complexos não lineares e instáveis, de que a existência humana, com todas as suas vicissitudes, é um exemplo, na minha opinião, paradigmático.

Ainda no domínio da arte, mas agora mais recente, revela-se pertinente uma breve viagem à trilogia fílmica *Matrix*, cujos *scripts* estão repletos de sequências pluritextuais ³. No primeiro filme, um diálogo entre as personagens Morpheus e Neo transcreve, para a cultura contemporânea, a expressão da imponderabilidade da existência, da imensidão caótica do universo, e simultaneamente deixa implícito a necessidade humana de ordenar

² Lavoisier acabaria por ser decapitado, a 8 de Maio de 1794, depois de a acusação de peculato, proferida pelos revolucionários, ter sido alterada para crime de traição. O presidente do tribunal revolucionário, e membro do conselho geral da Comuna de Paris, Jean-Baptiste Coffinhal decide ordenar a execução da pena de morte, ignorando os apelos enviados por vários cientistas europeus para que a vida de Lavoisier fosse poupada. Os tempos conturbados que se viviam então em França, as contantes mudanças nas esferas do poder acabaram por ditar, ironia do destino, idêntica sentença judicial para Coffinhal, decapitado a 6 de Agosto de 1794, na sequência da queda em desgraça de Robespierre.

³ Sugiro a leitura da obra de Glenn Yeffeth (YEFFETH, 2003).

a experiência, de lhe dar um sentido, de encontrar um ponto de equilíbrio, mesmo que precário.

Morpheus: Do you want to know what IT is? The Matrix is everywhere. It is all around us, even now in this very room. You can see it when you look out your window or when you turn on your television. You can feel it when you go to work, when you go to church, when you pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.

Neo: What truth?

Morpheus: That you are a slave, Neo. Like everyone else you were born into bondage, born into a prison that you cannot smell or taste or touch. A prison for your mind.... Unfortunately, no one can be told what the Matrix is. You have to see it for yourself. This is your last chance. After this there is no turning back. You take the blue pill, the story ends, you wake up in your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill, you stay in Wonderland, and I show you how deep the rabbit hole goes.... Remember, all I'm offering is the truth, nothing more... [*Matrix* (1999: cena 8)]

A referência a esta obra cinematográfica justifica-se porque as referências intertextuais múltiplas não ignoram a dimensão primeira em que o conceito de caos surge expresso de forma narrativa: os mitos. As estruturas mitológicas apresentam, de forma universal, um tipo específico de mito em que o caos desempenha um papel central. Dos diferentes tipos de mitos criados pelas culturas humanas, os mitos cosmogônicos são objecto de análise em diferentes áreas das ciências sociais e das humanidades, pelo que há uma extensa bibliografia a que não cabe fazer referência neste texto. Opto por referir apenas as que, do meu ponto de vista, são essenciais para a análise do mito cosmogónico de Tolkien, o maravilhoso texto com que se inicia *The Silmarillion* (TOLKIEN, 1983; 1989).

O mito cosmogónico tem, fundamentalmente, por função, explicar o nosso lugar no mundo criado, a razão da nossa existência e também, na medida em que o mito é uma narrativa partilhada por uma comunidade, ele serve para dar a cada membro desse colectivo uma noção de pertença e de identidade.

Subscrovo inteiramente a opinião de Marie-Louise von Franz relativamente à importância do mito cosmogónico quando afirma:

Os mitos de criação pertencem a uma classe diferente da de outros mitos — mitos do herói [...] por exemplo — porque quando são narrados há sempre uma certa *solenidade* que lhes dá uma importância central: eles transmitem um estado de espírito que implica que o que é proferido dirá respeito aos modelos básicos da existência, algo mais do que o que está contido em outros mitos. Deste modo podemos dizer que [...] os mitos de criação são os mitos mais profundos e mais importantes. [...] eles referem-se aos problemas mais básicos da vida humana, porque se centram no significado último não apenas da *nossa* existência mas da existência de todo o cosmos. (1995: 1)⁴

O conhecimento que Tolkien tinha de diversas mitologias, a verdadeira paixão

⁴ Em itálico no texto original. Tradução minha.

que nutriu por este tipo de literatura, de carácter eminentemente simbólico, rico de significados segundos e mesmo múltiplos, é hoje uma afirmação inquestionável. Toda a vida literária e profissional de Tolkien, que era na sua essência um filólogo, define-se em torno de três grandes eixos: a mitologia, a criação literária e o ensino da literatura medieval, com a sua linguagem ainda não depurada pela lógica e pelo racionalismo que dominarão a cultura ocidental a partir do século XVII ⁵.

Como afirma numa das suas cartas mais citadas, Tolkien tinha uma ambição: escrever uma mitologia para Inglaterra:

Do not laugh! But once upon a time (my crest has long since fallen) I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic, to the level of romantic fairy-story – the larger founded on the lesser in contact with the earth, the lesser drawing splendour from the vast backcloths – which I could dedicate simply to: to England; to my country. It should possess the tone and the quality that I desired, somewhat cool and clear, be redolent of our ‘air’ (the clime and the soil of the North West, meaning Britain and the hither parts of Europe: not Italy or the Aegean, still less the East), and while possessing (if I could achieve it) the fair elusive beauty that some call Celtic (though it is rarely found in genuine ancient Celtic things), it should be ‘high’, purged of the gross, and fit for the more adult mind of a land now long steeped in poetry. I would draw some of the great tales in fullness, and leave many only placed in the scheme, and sketched. The cycles should be linked to a majestic whole, and yet leave scope for other minds and hands, wielding paint and music and drama. Absurd. [Letter 131, 1951] (CARPENTER, 1981: 144-145)

Ninguém, que tenha lido *The Lord of the Rings* e *The Silmarillion*, poderá troçar desta ambição, porque, na realidade, Tolkien conseguiu deixar-nos vivo esse projecto, que outros continuaram, como ele sonhava, na pintura, na música e no drama e em cada leitor, co-criador, muitas vezes emotivo, muitas vezes construindo com as palavras lidas imagens belas, únicas e irrepetíveis.

Postumamente, o projecto ficou completo, possivelmente, como Tolkien o “idealizara”: um corpo coerente de lendas mais ou menos relacionadas, desde a vasta e cosmogónica até ao conto romântico, o mito cosmogónico envolvendo todas as outras narrativas, cingindo-as num círculo que as engloba e às quais dá o sentido “último não apenas da [...] existência [e história das personagens e comunidades], mas da existência de todo o cosmos [ficcional]”.

1 – Os mitos cosmogónicos

Os mitos cosmogónicos caracterizam-se pela sua diversidade, mas também pela sua plasticidade específica, como todos os mitos. Sendo estruturas narrativas basilares

⁵ Remeto-vos para a leitura do ensaio de C. S. Lewis, “New Learning and New Ignorance”(1973: 3-4) e para Verlyn Flieger, “The Sound of Silence” (1991: 45-46)

das culturas que os expressam, são condicionados pelas características peculiares em que essas culturas se inserem e evoluem. Mas é precisamente o facto de servirem de âncora, de fornecerem respostas a perguntas fundamentais, que faz com que a variedade dos mitos contraste com uma certa rigidez da estrutura narrativa inicial. Ao contrário de outros mitos, o mito cosmogónico não é facilmente alterável ou adaptável.

Sobre ele impende normalmente uma sacralidade que o protege da manipulação em função da evolução social mais superficial. Enquanto a comunidade se revê nas respostas que o mito dá às suas perguntas mais profundas, este provavelmente, manter-se-á inalterado por muito tempo. Quando, porém, a sociedade já não se satisfaz com as respostas do mito, é frequente que este seja abandonado, preterido em função de uma outra perspectiva cosmogónica. Mas isto implica que houve uma ruptura cultural muito profunda e prolongada no tempo. A adopção de um novo mito cosmogónico faz-se ao longo de várias gerações, e normalmente sobre pressão constante de “forças invasoras”, muitas vezes estrangeiras ou inicialmente marginais ⁶.

Assim, a plasticidade do mito cosmogónico revela-se não tanto na sua evolução ou adaptação, mas na forma como ele é inicialmente concebido como resposta fundamental às necessidades de uma cultura específica, e também na forma como o mesmo texto vai sendo interpretado pelas comunidades. Se retomarmos a questão da não linearidade e da imprevisibilidade dos sistemas dinâmicos, como é o caso de qualquer sistema cultural, vemos que esta instabilidade contrasta com a “rigidez” ou linearidade dos sistemas cosmogónicos ao longo do tempo. A razão para esta aparente discrepância reside precisamente no facto de uma das funções essenciais deste tipo de mitos ser o de dar à comunidade uma sensação de ordem, de previsibilidade, de segurança, ser, de certo modo, o comprimido azul que Morpheus refere.

A forma como a criação do mundo é narrada é muito diversa na tradição mitológica. Mesmo assim, um dos temas mais usados é precisamente o da criação a partir da ordenação do caos. Para o analisar há que investigar as circunstâncias culturais em que o mito se insere. Sendo Tolkien um escritor formado dentro da cultura ocidental é para esta que se devem dirigir os primeiros passos da investigação.

Inquestionavelmente, o mito cosmogónico dominante na cultura ocidental, ao longo dos séculos, foi o mito judaico, narrado na Bíblia. Ao abrirmos o primeiro livro da

⁶ Sobre a temática da evolução e transformação cultural sugiro a leitura das seguintes obras de Itamar Even-Zohar: "Laws of Cultural Interference" (2010a); *Papers in Culture Research* (2010b).

Bíblia deparamo-nos com uma divindade e um caos que ele vai ordenar durante 6 dias ⁷. Estamos, portanto, perante um mito em que uma entidade ordena o caos pela palavra, através da formulação de uma série de actos performativos, isto é, actos que se materializam/realizam no momento em que são proferidos: “Haja luz” e houve luz.” Os dois, divindade e caos, coexistem no tempo e no espaço, não havendo qualquer indicação dependência prévia de qualquer um deles.

Porquê esta referência ao mito cosmogónico judaico-cristão? Porque é dentro de uma cultura em que este mito ainda está vivo, ainda está envolto numa sacralidade efectiva para a grande maioria da comunidade ocidental, que Tolkien vai criar o seu mito. Esta condicionante é importante para a compreensão da pulsão que levou Tolkien a escrever *Ainulindalë* daquela forma e não de outra. No seu universo cultural e tendo em vista os seus objectivos criativos não fazia sentido uma cosmogonia que não tivesse as suas raízes na cultura do povo para o qual ele estava a conceber o mito. Queria escrever uma mitologia para Inglaterra. E a história de Inglaterra é caracterizada, na Alta Idade Média, por invasões sucessivas de diversos povos, com culturas de origem germânica, até à invasão normanda em 1066. Estava a escrever para um povo que habitava o Noroeste da Europa, longe do *Mare Nostrum* latino, mas que fora cristianizado desde o século VII, não através de povos do sul, mas pelos celtas que os anglo-saxões tinham expulsado para as periferias de Inglaterra. Por isso Tolkien dizia, na sua carta, que desejava escrever “com um tom [...] frio, claro e evocativo” misturado com “uma beleza delicada e elusiva” celta.

Estas são as condicionantes externas do texto “*Ainulindalë*”: uma cultura de origem germânica que assimilou parcialmente uma mais antiga, a celta, e que religiosamente adoptou a mitologia cristã. É com elas e a sua arte que Tolkien tece o mito cosmogónico da Terra Média. Uma leitura crítica do mito que não tenha em atenção as condicionantes e se atenha apenas ao facto de Tolkien ser um católico praticante levará, inevitavelmente, a uma leitura pobre, redutora, esvaziada da sua beleza estética e da sua originalidade.

2 — *Ainulindalë*: A matriz.

No início havia apenas Eru, ou Ilúvatar, o Único. Nas línguas dos elfos, Eru significa “Aquele que está só”, e Ilúvatar é “o Pai de Tudo” (TOLKIEN, 2013: 13).

⁷ Sugiro a leitura da versão apresentada na *Bíblia de Jerusalém* (Anonymous, 1986: Gn, 1, 1-31) por revelar marcas de oralidade, característica típica de narrativas orais, como começaram por ser todos os mitos.

O mito começa com a divindade, entidade única, total, completa em si mesma, habitando o vazio, sem tempo nem espaço, porque nada havia para além de Ilúvatar. E Eru começa por criar os Ainur (sing. Ainu), ou deuses, designação que lhes darão, mais tarde, os habitantes da Terra Média, que são descendência do pensamento divino (TOLKIEN, 1989: 15; 1983). Pressupõe-se que a descendência é vasta, senão mesmo infinita, sabendo-se apenas que a totalidade dos Ainur não correspondia à totalidade de Ilúvatar, que os transcendia.

“... cada [Ainu] compreendia apenas aquela parte da mente de Ilúvatar donde proviera...”(1989: 19)

Para se entreter, Ilúvatar e os Ainur “dialogam” através da música, ou seja, com sequências de sons e de silêncios organizados no tempo. Esta é a primeira ordenação da divindade: os temas musicais ensinam os seus filhos a criar, a ordenar, tal como as palavras que os pais usam ensinam os filhos a falar e assim a ordenarem o mundo que os rodeia.

Claro que o tema da música ligada à ordenação do cosmos se manifesta na cultura ocidental desde a formulação da “Música das Esferas” na Antiguidade Clássica. Mas, na minha opinião, Tolkien quer ir para além da ideia pitagórica. A música é uma ordenação de sons no tempo, tem sempre associada a ideia de harmonia, de combinação matemática e conseqüentemente de desarmonia também, aquela nota que, na música clássica introduz uma variação que pede uma nova harmonia. A sequência musical faz-se precisamente deste jogo entre sonoridades harmónicas e dissonâncias que permitem a evolução.

Tolkien era um esteta da língua. Para ele, a linguagem não era apenas um conjunto de sons com determinado significado, não era o signo seco, irreduzível de Saussure. Para Tolkien, a linguagem era como a música, rica de sonoridades significativas em si mesmas. E, em minha opinião, é porque Tolkien é um esteta da linguagem que a sua divindade, com ressonâncias claramente cristãs, não comunica nem cria pelas palavras, mas pela música, uma música infinita nas suas harmonias e sentidos, na sua capacidade performativa.

Literalmente, Eru e os Ainur cantam o universo, geram uma imagem sonora que depois Ilúvatar transformará em imagem visual. E essa criação sonora dará origem ao caos que deverá depois ser ordenado. O caos nasce da música, o caos é inerente à própria música, tal como a harmonia precisa da desarmonia para evoluir. O universo criado por Ilúvatar é, desde o momento inicial, um sistema aberto, dinâmico, complexo, não linear

e instável.

Melkor, o mais belo dos Ainur, o mais completo, porque partilha de muitas das características que os outros possuem, será o instrumento de Ilúvatar para que a criação se torne dinâmica, para que possa evoluir. É ele que introduzirá a desarmonia, que colocará o caos no âmago da criação.

A descrição que o narrador faz de Melkor traz há memória outra personagem que terá um papel decisivo numa obra paradigmática da literatura inglesa: *Paradise Lost*, de Milton, o mito cristão da criação adaptado a uma nova realidade histórica e cultural. Melkor aproxima-se muito do Lucifer de Milton, não só na sua ânsia de criar, de dominar, mas também no seu desespero perante a temporalidade definida pela divindade.

A Melkor, entre os Ainur, tinham sido dados os maiores dons do poder e conhecimento, e ele partilhava de todos os dons dos seus irmãos- Fora muitas vezes sozinho, aos lugares vazios à procura da flama imperecível, pois crescia, ardente, nele o desejo de dar vida a coisas suas e parecia-lhe que Ilúvatar não pensava no vazio e estava impaciente com essa vacuidade. Contudo não encontrou o fogo, pois ele estava com Ilúvatar. Mas, sozinho, começara a conceber pensamentos próprios, diversos dos dos seus irmãos. (1989: 20; 1983: 16)

Também em *Paradise Lost*, Lúcifer, em determinado momento, contempla o caos e planeia, sozinho, uma alternativa:

Into this wild abyss,
The womb of nature and perhaps her grave,
Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,
But all these in their pregnant causes mixed
Confus'dly, and which thus must ever fight,
Unless the almighty maker them ordain
His dark materials to create more worlds,
Into this wild abyss the wary fiend
Stood on the brink of hell and looked awhile
Pondering his voyage; (Book II, vv. 910-919) ⁸

Como refere Marie Louise von Franz, um dos problemas que se enfrenta durante qualquer processo criativo, é o de ser capaz de controlar o impulso criador correctamente (1995: cap. 5, 132-153). Nos mitos em que temos um deus criador, segundo Marie Louise, estamos perante uma consciência que está separada da matéria, que trata como objecto, manipulando-a, aspecto muito evidente no mito cosmogónico judaico-cristão e que é semelhante aos mitos que encontramos em outras comunidades em que a dimensão técnica está bastante desenvolvida (1995: 139). Mas nas comunidades em que o deus criador manipula o caos considerando-o como matéria viva, o mito cosmogónico revela que a criação só é possível com a morte da matéria caótica. Por vezes, essa morte é

⁸ Sublinhado meu.

representada como a morte da mãe, e é motivada por uma certa pressa que domina o criador, uma pulsão que o força a criar sem a calma suficiente. Ou seja, há subjacente ao processo de ordenação do caos, de uma forma implícita ou mesmo explícita, a presença de uma força destruidora, demoníaca, que quando não é controlada, provoca a morte da matriz, do caos, das forças dinâmicas.

Um aspecto central que distingue o mito tolkieniano do mito cristão, para além da música, está precisamente na capacidade de integração da pulsão demoníaca na própria criação. Melkor introduz a desarmonia nos temas musicais propostos por Ilúvatar, gera a desarmonia entre os Ainur, mas Ilúvatar não o silencia, antes o integra, faz com que essa desarmonia seja estruturante no mundo a criar.

Poderosos são os Ainur e o mais poderoso de entre eles é Melkor; mas para que ele saiba, e todos os Ainur, que eu sou Ilúvatar, as coisas que cantastes vos mostrarei, para que possais ver o que fizestes. E tu, Melkor, verás que nenhum tema pode ser tocado se não tiver a sua suprema fonte em mim, nem pode ninguém modificar a música a despeito meu. Pois aquele que o tentar, apenas provará ser meu instrumento na invenção de coisas mais maravilhosas que ele próprio não imaginara. (1989: 21; 1983: 17-18)

Após a visão do mundo criado pela música, a partir dos temas propostos por Ilúvatar, o deus convida os Ainur a materializarem a visão incompleta que tiveram, fazendo-o de acordo com a música que tocaram. Ou seja, os deuses, incluindo Melkor, irão criar o mundo de acordo com o concerto que tinham produzido e que incluía quer as sequências harmoniosas, quer as desarmonias de Melkor. A história da Terra Média estava definida: complexa, não linear, imprevisível e incompleta.

3 — História da Terra Média ou A e Ω unidos na atemporalidade do mito.

São três os temas musicais que os Ainur desenvolvem, sendo o último interrompido violentamente pela divindade que produz, sozinho “um acorde mais profundo que o abismo, mais alto do que o firmamento e penetrante com a luz dos olhos de Ilúvatar; a música cessou” (1989: 21; 1983: 17).

Quando olhamos para a história da Terra Média verificamos que também ela narra três épocas, terminando a narrativa no início da Quarta Era. Tal como os temas musicais, cada uma das eras históricas começa de forma harmoniosa e termina em guerras fratricidas, em holocaustos violentos. Desde o início da modelação da matéria, Melkor irá sabotar o trabalho dos outros deuses que preparam a terra para a chegada dos Filhos de Ilúvatar: os Elfos e os Homens, que correspondem à intervenção da divindade no terceiro tema. E tal como a música já tinha revelado, os Filhos de Ilúvatar são diferentes:

uns calmos, sonhadores, criadores, dedicados à beleza, os outros orgulhosos, persistentes, arrogantes mas também perseverantes e solidários.

A cada um dos seus filhos Ilúvatar deu destinos diferentes: os elfos são imortais, mas habitarão para sempre a terra que tanto amam; os homens são mortais, mas tornar-se-ão nos herdeiros do mundo criado, estando-lhes prometida a união com a divindade, no fim dos tempos. O futuro, contudo, permaneceu encerrado no acorde final de Eru que ficou suspenso no espaço e no tempo.

Mas a semelhança entre a história da Terra Média e os temas musicais vai para além desta diferença entre homens e elfos. Analisando as intervenções de Melkor até à sua expulsão da Terra Média, e depois as do seu subordinado, Sauron, todas elas se revelam essenciais para que a história decorra como previsto na música cosmogónica.

Cedendo à sua formação cristã, o Mal, na Terra Média, é um criador inábil, com uma única excepção, em minha opinião: quando elfos e Sauron se unem para criar os anéis do poder. Os elfos foram ensinados pelos Ainur e Sauron por Melkor. Quando se unem na construção dos anéis a sua criação revela-se, necessariamente, ambivalente, magnífica e horrível. E o símbolo máximo dessa ambivalência é precisamente o Anel Soberano: uma entidade imprevisível, dinâmica, adaptável mas incontrolável. Como a vida. Como o caos. E é porque o Anel foi criado que a história pôde progredir para a Quarta, e eventualmente última Era.

Conclusão

Concluindo, apenas algumas breves considerações de carácter mais geral. O mito cosmogónico criado por Tolkien, sendo, na sua essência, conforme ao mito cristão é também consonante com outros mitos onde temos um *Deus Faber*. Não se está perante uma recriação do mito judaico-cristão. Na minha opinião, e estando provado que Tolkien teve conhecimento da obra de Jung, o seu objectivo não foi dar uma outra versão do mito, como fez Milton, não foi sequer adaptar o mito cosmogónico ocidental ao tempo moderno. A sua ambição foi criar um novo mito para um mundo ficcional complexo que contrariasse precisamente a simplificação que a sociedade ocidental tende a impor na interpretação do mundo que a rodeia. Para isso, era preciso um mito que, revelando-se adequado à cultura onde estava inserido, não só satisfizesse esteticamente o seu criador, mas sobretudo que limpasse as janelas através das quais vemos o mundo e o apercebêssemos como sendo mais vasto, mais complexo, mais caótico do que queremos ou estamos dispostos a admitir.

Bibliografia:

- Anonimous (1986), *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas. ISBN: 84-599-1831-9.
- Bradbury, Ray (2008), "A Sound of Thunder". *Stories*. 1. London: HarperVoyager, 252-262. ISBN: 978-0-00-728047-6.
- Camões, Luís de (1912), "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades". *Obras Completas*. 1. Lisboa: A. M. Pereira, 48.
- Carpenter, Humphrey (ed.) (1981), *Letters of J. R. R. Tolkien*. A selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin. ISBN: 0-04-826005-3.
- Devaney, Robert L. (1989), *An Introduction to Chaotic Dynamical Systems*. 2ª ed. Boulder: Westview Press. ISBN: 9780201130461.
- Even-Zohar, Itamar (2010a), "Laws of Cultural Interference". *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 52-69.
- (2010b), *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University.
- Flieger, Verlyn (1991), "The Sound of Silence: Language and Experience in *Out of the Silent Planet*". In: SCHAKEL, Peter J. e HUTTAR, Charles (eds). *Word and Story in C. S. Lewis*. Columbia: University of Missouri Press, 42-57.
- Franz, Marie Louise von (1995), *Creation Myths*. Ed. revista. Boston: Shambhala.
- Frost, Robert (1916), "The Road not Taken". *Mountain Interval*. 1ª. New York: Henry Holt & Company, p. 9.
- Lewis, C. S. (1973), "New Learning and New Ignorance". In: ALLOTT, Kenneth e DAVIS, Norman (eds). *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*. Oxford History of English Literature. Oxford: Oxford University Press ISBN: 978-0198812982.
- Lorenz, Edward N. (1963), "Deterministic Nonperiodic Flow". *Journal of the Atmospheric Sciences* 20 (2): 130-141. ISSN: 0022-4928. [http://dx.doi.org/10.1175/1520-0469\(1963\)020<0130:DNF>2.0.CO;2](http://dx.doi.org/10.1175/1520-0469(1963)020<0130:DNF>2.0.CO;2).
- Milton, John (2005), *Paradise lost*. Orgel, Stephen e Goldberg, Jonathan (eds). ed. ilustrada. Introduced by Philip Pullman. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780192806192.
- Smith, Leonard A. (2007), *Chaos: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-285378-3.
- Tolkien, J. R. R. (2013), "Qenya Noun Structure". *Parma Eldalamberon* (XXI): 110.
- (1989), *O Silmarillion*. Tolkien, Christopher (ed.) Traduzido por Fernanda Pinto Rodrigues. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- (1983), *The Silmarillion*. Tolkien, Christopher (ed.) 3ª ed. Londres: Unwin Paperbacks.
- Wachowski, Andy e Wachowski, Lana (Directors). (1999). *Matrix*. In Silver, Joel (Producer), *Matrix*. Australia, United States of America: Warner Bros.
- Yeffeth, Glenn (ed.) (2003), *Taking the Red Pill: Science, Philosophy and Religion in The Matrix*. Introduction by David Gerrold. Chichester: Summersdale. ISBN: 1 84024 377 5.