

A PALAVRA CANTADA E A DISSONÂNCIA EM *AINULINDALË*: O CONFLITO DIALÓGICO PARA A CRIAÇÃO DO MUNDO MITOLÓGICO DE TOLKIEN

Raphael Soares Sales*
Marco Antonio Villarta-Neder**
Fábio Luiz de Castro Dias***

RESUMO: Este artigo se propõe analisar *a tensa luta dialógica* (BAKHTIN, 2017) que é formada entre as principais personagens no primeiro momento do capítulo chamado *Ainulindalë*, de *O Silmarillion* (2019), obra de John Ronald Reuel Tolkien [1892-1973]. Buscamos fazê-lo através da mobilização do conceito de *enunciado* tal qual proposto por Volóchinov (2017; 2019) e por Bakhtin (2011; 2017). Como resultado, temos que a ideia de tensa luta dialógica que preconizamos, sintetizada no conceito supramencionado, caracteriza a relação entre aquelas personagens, sendo concretamente realizada por meio dos seus enunciados responsivos, e é, conjuntamente, a marca do conflito propulsor do desenvolvimento de todo o universo mitológico do escritor inglês, bem como o indicativo de como a arte *reflete e refrata* (VOLÓCHINOV, 2017) a vida ao ter o conflito dialógico, característico da *comunicação discursiva*, como o centro de constituição de um ponto substancialmente importante do texto literário em questão: a relação tensamente dialógica entre as personagens. Com este texto, esperamos esclarecer um ponto importante referente à obra de Tolkien e abrir uma *via dialógica* para que futuros outros trabalhos responsivos possam analisá-la segundo o princípio do dialogismo que caracteriza a reflexão de Bakhtin e de Volóchinov.

Palavras-chave: Enunciado. Tensa luta dialógica. Tolkien. *Ainulindalë*. *O Silmarillion*.

Introdução

A importância do conjunto de obras literárias de John Ronald Reuel Tolkien [1892-1973], um acadêmico e romancista cujo trabalho prolífero é profundamente marcado por uma alta qualidade, pode ser atestada tanto pela quantidade de edições e reedições dos seus livros — muitas delas sendo críticas, com *paratextos*, notas, introduções e outros textos auxiliares e explicativos do seu conteúdo —, quanto pelo grande número de adaptações dos enredos dos seus trabalhos para o cinema. Ao mesmo tempo em que isso constatamos, temos que levar em consideração um outro fator que contribuiu para que seus livros gozassem de prestígio desde logo publicados, aquele que se refere ao fato de que, à época em que trabalhou em suas obras, o autor inglês exerceu um imenso impacto e uma forte influência no cenário literário do seu país, chegando a chamar a atenção de muitos críticos e acadêmicos justamente por causa do objetivo constitutivo da sua produção ficcional, de forma expressamente explícita na maioria das vezes: *o de criar um passado mitológico para a Britânia*.

Entre as principais obras que compõe esse objetivo do autor, o livro *O Silmarillion*

* Graduado em Administração e em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Membro pesquisador do Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC-UFLA). E-mail: raphaelssales@gmail.com.

** Professor Associado do Departamento de Estudos da Linguagem da Faculdade de Educação, Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal de Lavras (DEL-FAELCH-UFLA). Líder do Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC-UFLA). Sua pesquisa está voltada aos seguintes temas: discurso, sentido, silêncio, Círculo de Bakhtin, linguagens não-verbais, linguística, cinema, audiovisual, contextos multissemióticos, realidade aumentada, realidade virtual, leitura, produção escrita, metodologias ativas e formação de professores, com publicações em diversos periódicos. E-mail: villarta.marco@gmail.com.

*** Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA), com bolsa CAPES. Membro pesquisador do Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC-UFLA). Atualmente, dedica-se a analisar epistemologicamente, a partir de uma epistemologia histórica hermeneuticamente fundamentada, as teorias filosóficas de Bakhtin e de Volóchinov, bem como as teorias linguísticas de Saussure e de Hjelmslev. Também tem interesse por epistemologia das teorias linguísticas em geral e por análises teóricas sobre a história das ideias e o discurso das ciências humanas, possuindo várias publicações em periódicos. E-mail: castrodias.f.l@gmail.com.

(2019e), publicado postumamente em 1977, é aquela obra que contém uma série essencialmente significante de particularidades. Uma delas diz respeito ao fato de seu enredo mostrar uma parte de toda história da mitologia tolkieniana, uma parte, aliás, em que é cuidadosamente construída, narrada e discutida a criação de todas as coisas e de um conjunto de questões que vieram a compor as narrativas dos seus demais livros. É no capítulo denominado *Ainulindalë*, uma espécie de *preâmbulo* às histórias que marcam as demais obras de Tolkien, que se encontra descrito e narrado o que podemos chamar de *princípio de todas as coisas*.

Nesse capítulo, a divindade suprema chamada *Eru* — também conhecido como *Ilúvatar* —, o Único, concede ao coro dos seus filhos, os *Ainur*, temas para que sejam cantados por *todos juntos em harmonia* (TOLKIEN, 2019e). O canto dos *Ainur* teria como objetivo estruturar e conceder *Ser* àquilo que viria a tornar-se o Mundo. Contudo, há, entre os *Ainur*, um que, mais poderoso do que os demais e tendo mais conhecimento do que os seus irmãos, começa a opor-se aos temas propostos por *Eru* e às músicas cantadas por seus filhos. Esse que assim se comporta chama-se *Melkor*. Essa oposição de *Melkor*, em primeiro lugar, é especialmente uma *contraposição demasiadamente tensa* à divindade suprema, *Eru Ilúvatar*, uma *contraposição* marcada pelo contraste entre o princípio da *criação* (*Eru* e os *Ainur*) e a vontade de *dominação* (*Melkor*). Entre todos eles, acaba por se formar, assim, uma espécie de conflito, que está muito bem demarcado e situado nesse primeiro momento e que gera um conjunto de consequências para os outros dois momentos seguintes que compõem o capítulo *Ainulindalë*. A partir do cenário apresentado, o que especialmente chamou nossa atenção foi exatamente toda uma série de conflitos que encontra na *palavra cantada* um dos seus principais cerne e, talvez, a sua máxima expressão.

Tendo em vista o caráter *conflituoso* e *tenso* desse primeiro momento, objetivamos analisar, entender e explicar algumas questões que propomos considerar a partir de Volóchinov (2017; 2019) e de Bakhtin (2011; 2017), tentando delimitar o que compreendemos que seja a *tensa luta dialógica* (BAKHTIN, 2017) que atravessa, enforma e, portanto, constitui a relação ali instaurada entre *Eru*, *Melkor* e os demais *Ainur*. Para conseguirmos alcançar o nosso objetivo, lançamos mão dos conceitos de enunciado responsivo e de dialogismo (BAKHTIN, 2011; 2017; VOLÓCHINOV, 2017; 2019), tomando como base o *princípio dialógico* que caracteriza a concepção desses pensadores, que é o que nos auxilia a entender epistemicamente o conflito estabelecido no que denominamos de primeiro momento de *Ainulindalë*.

Com este trabalho, esperamos esclarecer a luta e o conflito entre essas personagens, representados na trama desse capítulo, demarcando esse instante como absolutamente essencial e, assim, indispensável para o começo de toda a mitologia de Tolkien, uma vez que se refere à raiz do princípio do Mundo em que a obra do autor inglês acontece. Ao mesmo tempo, esperamos lançar uma *luz dialógica* sobre uma parte da imensa produção tolkieniana, principalmente ao compreendemo-la como intrinsecamente marcada pelo espelhamento das lutas e das relações que integram fundamentalmente a vida.

Notas biográficas, contextualização e descrição das obras

John Ronald Reuel Tolkien, nascido em 3 de janeiro de 1892 e falecido em 2 de setembro de 1973, gerou e ainda produz um gigantesco impacto tanto nos estudos literários britânicos e mundiais, quanto em toda cultura pop em geral. Esclarecemos, desde já, que todos os dados encontrados abaixo foram sumarizados a partir da biografia e da linha do tempo disponibilizadas no site oficial da *Tolkien Estate*¹, informações que foram correlacionadas, também, com uma das principais biografias do autor (CARPENTER, 2018), elaborada por Humphrey Carpenter [1946-2005], traduzida pela Harper Collins em 2018 para o português.

¹ A *Tolkien Estate* é o corpo legal que cuida de toda propriedade intelectual do autor.

Como brevemente mencionamos, J. R. R. Tolkien foi um renomado autor e professor universitário. Ele se formou em Língua e Literatura Inglesas² na Universidade de Oxford, no ano de 1915. Logo em seguida, atuou como *Lexicographer*, especificamente entre os anos de 1918 e 1919, como *Reader* e *Professor* na Universidade de Leeds, entre 1920 e 1925 e, finalmente, como professor em Oxford entre os anos de 1925 até sua aposentadoria, em 1959 (CARPENTER, 2018; TOLKIEN ESTATE, 2022).

Enquanto autor, Tolkien publicou, em vida, livros que transformaram a literatura inglesa. *O Hobbit* (TOLKIEN, 2019a), de 1937, é um dos principais exemplos. Trata-se de um romance infantil que traz personagens carismáticos, cuja trama se passa em uma terra fantástica repleta de magos, anões, elfos e monstros. Logo publicado, esse livro se tornou um imenso sucesso de venda. O autor tinha o objetivo de publicar, no mesmo ano, *O Silmarillion*, um “corpo de lendas mais ou menos interligados que abrangesse desde o amplo e o cosmogônico até o nível de conto de fadas romântico” (CARPENTER, 2018, p.128). Essa obra, assim, viria apresentar uma expansão do mundo mitológico planejado por Tolkien, das criaturas e das histórias apresentadas inicial e superficialmente em *O Hobbit*.

Todavia, devido à sua complexidade, a publicação de *O Silmarillion*, tão visceralmente desejada pelo seu autor, foi diretamente rechaçada — pelo menos nesse primeiro momento. Ela só foi publicada postumamente, em 1977, quatro anos após a morte do autor, através do trabalho de edição e de organização do filho de Tolkien, Christopher Tolkien [1924-2020].

J. R. R. Tolkien, mesmo após ter frustrado o seu desejo de publicação de *O Silmarillion*, continuou a escrever e, durante os anos de 1937 e 1955, concebeu, mesmo estando durante a Segunda Guerra Mundial, o que viria a ser considerada a sua obra prima. No ano de 1954, veio a público, então, os dois primeiros volumes de *O Senhor dos Anéis* (TOLKIEN, 2019b; 2019c). Em 1955, publicou o terceiro (TOLKIEN, 2019d), encerrando o ciclo dessa obra (TOLKIEN ESTATE, 2022).

Um fato curioso é que Tolkien também foi combatente durante a Primeira Guerra Mundial. Ele foi enviado para as trincheiras de batalha na França, no ano de 1916. No mesmo período, o ainda jovem combatente foi enviado de volta para Inglaterra devido às suas condições precárias de saúde, causadas por uma *febre de trincheira* (TOLKIEN ESTATE, 2022). Como sempre foi um apaixonado pela linguagem e pela literatura, durante os dois anos que passou cuidando de si, Tolkien colocou em prática a sua escrita literária e, entre os anos de 1916 e 1917, deu início à escrita do conjunto de histórias que, mais tarde, seria conhecido como *The book of Lost Tales* (TOLKIEN, 1992).

Essas histórias representavam o anseio do jovem professor em “[...] criar uma mitologia para a Inglaterra” (CARPENTER, 2018, p. 127). Esse desejo foi colocado em prática logo nos primeiros momentos em que se encontrou fora do hospital. Sua biografia aponta que, em um caderno barato, algo que era característico do autor — inúmeros manuscritos foram feitos e refeitos ao longo dos muitos anos e publicações — ele pôs-se a escrever “[...] o título que escolhera para o seu ciclo mitológico: ‘*O Livro dos Contos Perdidos*’” (CARPENTER, 2018, p.128). Segundo Carpenter (2018), tal material se tornaria, a seguir, o alicerce sobre o qual se estruturaria a mitologia proposta pelo autor em *O Silmarillion*.

Por mais que essa obra seja, em grande parte, uma história centrada em apresentar os Elfos exilados e suas constantes guerras contra o *Grande Mau*, suas diversas histórias de amor e tragédia não deixam de estar presentes e de ser substancialmente importantes, mesmo que entremeadas àquelas batalhas que tomam como seu principal palco o seio da *Terra-média*

² De acordo com a *Tolkien Estate* (2022), o então estudante “Tolkien se matriculou para estudar Clássicos (Literae Humaniores, também conhecido como Greats) em Oxford [...]. Após anos de estudo relativamente flexíveis, ele recebeu permissão para mudar de Clássicos para Inglês, a fim de seguir seu crescente interesse em Filologia Germânica e, mais especificamente, em Nórdico Antigo, Inglês Antigo e Médio Inglês”.

(TOLKIEN ESTATE, 2022). É em *O Silmarillion* que encontramos, como o seu primeiro capítulo, a parte denominada *Ainulindalë. A música dos Ainur*, como pode ser traduzido, é um capítulo que está focado em trazer à luz a vontade de estabelecimento do universo, a criação de todas as coisas (CARPENTER, 2018), segundo a ótica da mitologia almejada pelo seu autor. É um texto que propõe a *origem cosmogônica do universo de Arda, a Terra-média*, esta que, para o autor é o *nosso mundo* (CARPENTER, 2018).

Entre os inúmeros possíveis objetos de leitura passíveis de delimitação nesse capítulo, o recorte que direcionamos para ele tem como finalidade analisar interpretativamente certos *fenômenos dialogicamente enunciativos*, que se mostram presentes dentro dos acontecimentos que envolvem a criação desse universo. Como preconizamos, a relação dialógica ali estabelecida entre a *divindade-criadora* e os seus *filhos-criaturas*, as posições que todos eles representam e ocupam dialogicamente, na relação entre si e entre os seus pares, tudo isso apresenta possibilidades para que analisemos o conflito aí representado a partir do referencial do *Círculo de Bakhtin*, que é o que o que pretendemos fazer ao longo deste artigo.

Referencial teórico: o conceito de enunciado e o dialogismo

Para darmos conta do nosso objeto de análise, temos que definir o principal conceito de nosso trabalho: o de enunciado. Vamos abordá-lo a partir tanto de Volóchinov (2017; 2019), quanto de Bakhtin (2011), propondo compreender esse conceito como sintetizador do dialogismo propriamente bakhtiniano (BAKHTIN, 2017). Para ambos os pensadores, é válida a definição que Bezerra (2011) dá para a noção em Bakhtin. Segundo esse autor, “Bakhtin emprega o termo *vizkázivanie*, derivado do infinitivo *vizkázivat*, que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos, etc. em palavras” (BEZERRA, 2011, p. 261).

Essa definição procura dar conta de como esses pensadores russos propuseram entender as questões da linguagem como concomitantemente *ato e processo*, que tem um *sentido* que é construído na relação *interindividual* (VOLÓCHINOV, 2017). Além disso, o enunciado deve ser assim entendido como um *ato discursivo*, no sentido de que precisa estar essencialmente estruturado a partir de um conjunto ou de um sistema de signos, no interior de uma cultura (BAKHTIN, 2011), sendo, portanto, uma *linguagem em uso dialógico*.

O enunciado também tem por fundamento a necessidade de ocorrer, como insinuamos, entre no mínimo *dois indivíduos organizados de alguma forma*, organização geralmente chamada de *social* por Volóchinov (2017). É nesse sentido que o enunciado é definido por esses pensadores como *unidade responsiva*, ou seja, aquela unidade que parte de um certo indivíduo em direção a outro, em uma situação comunicativa em que um busca responder ativamente a outro e é destinado a ser respondido por outro. Volóchinov (2019) afirma, baseado nessa concepção, que todo enunciado tem uma determinada *orientação*. Essa orientação é definida por aquilo que ele chama de *auditório* (VOLÓCHINOV, 2017; 2019). Em termos bakhtinianos (2011, p. 301, grifos do original), o que caracteriza o enunciado, então, “[...] é seu *direcionamento* a alguém, seu *endereçamento*”.

Esse endereçamento e esse caráter responsivo do enunciado é o que determina a sua circunstância de realização. Em sentido amplo, temos que, para esses pensadores, a linguagem necessita de ser compreendida em sua realidade, isto é, no modo como efetivamente ela acontece na sua condição de fenômeno concreto. É por essa razão que eles buscam compreender o enunciado como uma unidade inteiramente *dialógica*. Isso significa que nenhum enunciado pode ser construído isoladamente, mesmo quando se trata de um enunciado em que impera uma espécie de *autoritarismo*, como a *palavra sagrada* (BAKHTIN, 2017), que nunca é, todavia, instituído à revelia do outro, seja esse outro um indivíduo *alteritariamente* singular, marcador de uma posição ou de um lugar particular, seja esse outro um grupo de indivíduos, uma instituição etc.

Essa *dialogicidade responsiva* do enunciado marca o que Bakhtin (2011) entende como sendo o *limite enunciativo*. Segundo suas palavras,

Todo enunciado tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados dos outros; depois de seu término, os enunciados responsivos dos outros. [...] O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva (BAKHTIN, 2011, p. 275).

Em outro trecho, Bakhtin (2011, p. 275, grifo do autor) ainda completa dizendo que “os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes”. Essa alternância dos indivíduos sociais da comunicação discursiva (VOLÓCHINOV, 2017; 2019), isto é, dos *sujeitos do discurso*, é o que define, assim, as fronteiras de cada enunciado responsivo. É essa “[...] alternância dos sujeitos do discurso, que emoldura o enunciado e cria para ele a massa firme, rigorosamente delimitada dos outros enunciados a ele vinculados” (BAKHTIN, 2011, p. 279-280).

Isso entra no que Volóchinov (2019) especifica como componentes da orientação do enunciado. De acordo com suas palavras, “[...] todo o discurso é um discurso dialógico orientado para uma pessoa, para sua compreensão e resposta real ou possível. Essa orientação para o ‘outro’, para o ouvinte, pressupõe inevitavelmente a consideração da inter-relação sócio-hierárquica” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 280).

Todo enunciado, portanto, independentemente dos signos que compõe a sua parte material, é orientado para um outro polo, que, em sentido mais amplo, é o auditório que o circunscreve e determina em todos os seus ângulos. É para esse auditório que necessariamente essa unidade enunciativa está direcionada. Por isso, até mesmo o pensamento e a compreensão silenciosa são enunciados responsivos, como fala Volóchinov (2019). Eles são aquilo que se chama de *discurso interior* (VOLÓCHINOV, 2017). Então, mesmo quando há apenas o cumprimento silente ou não expresso verbalmente de uma ordem, como diz Bakhtin (2011), temos um enunciado que essencialmente responde a outro.

Nesse sentido, a compreensão é também um enunciado porque “[...] é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2011, p. 271). Toda compreensão é um enunciado, é uma *compreensão ativa e responsiva* (VOLÓCHINOV, 2017).

Ainda sobre isso, Bakhtin (2011, p. 80, grifo do autor) define que, para haver resposta, “o primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de responder a ele, em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva”. Assim, “o enunciado sempre responde algo e orienta-se para uma resposta” (GRILLO; AMÉRICO, 2017, p. 357). É nesse jogo discursivamente dialógico de responsabilidades que é formada toda uma cadeia de comunicação e de resposta. Por isso,

Todo o falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe que não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o enunciado entra nessas ou naquelas relações. [...] Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN 2011, p. 272).

Ademais, o enunciado deve ser compreendido, ao mesmo tempo, como tendo um conteúdo determinado por todo um conjunto de *condições extraverbais* (VOLÓCHINOV,

2019). Tanto a parte linguística, que diz respeito à linguagem propriamente dita — sistemas de signos —, quanto a extraverbal fazem parte do todo do enunciado. Essa segunda parte é tudo que concerne à situação geral em que toma parte o enunciado, o que abarca o *onde*, o *quando*, seu conteúdo ou objeto e, principalmente, todas as relações imediatas que estão ali instituídas ou instauradas (VOLÓCHINOV, 2019). Assim, “*a diferença nas situações determina também a diferença nos sentidos de uma mesma expressão verbal*” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 285, grifo do autor). Em síntese,

Se os falantes não fossem reunidos por essa situação, se eles não tivessem uma compreensão comum do que está acontecendo, nem uma determinada opinião sobre isso, as suas palavras seriam incompreensíveis para cada um deles, sem sentido e desnecessariamente. A comunicação ou interação discursiva só se realiza graças à existência de algo subentendido para eles (VOLÓCHINOV, 2019, p. 285-286).

Além desses aspectos externos que definem o enunciado na perspectiva particularmente volochinoviana e que se aplicam também à noção bakhtiniana, existem os internos, que também são totalmente determinados pelos externos (VOLÓCHINOV, 2019). Os principais e mais importantes para o que aqui almejamos são a *entonação* e *forma* do enunciado. Tanto uma quanto outra fazem parte de todo o conjunto de fatores que fazem o enunciado *ser expressivo*. Elas variam de acordo com os signos que estão em jogo, mas, em geral, são absolutamente necessárias em todo e qualquer enunciado. Volóchinov (2019, p. 286, grifo do autor) sobre isso diz que:

O conteúdo e o sentido do enunciado precisam de uma forma que os concretize e realize, fora da qual eles nem existiriam. Mesmo se o enunciado estivesse privado de palavras, deveria restar nele o *som da voz* (entonação) ou ao menos o *gesto*. Não há enunciado nem *Vicência fora da expressão material*.

O todo do enunciado está envolvido por esses aspectos expressivos, que são também signos que compõem a forma de concretização *sígnico-formal*, *entonacional* e *estilística* de seu conteúdo. Tanto os gestos, quanto a entonação, sendo auxiliares ou relativamente mais autônomos, fazem parte da construção de sentido do enunciado. Isso permite considerarmos que, mesmo sendo eminentemente verbal, um enunciado comporta outros tipos de signos e elementos expressivos que compõem com o verbal um todo. Tudo isso vai ser importante para compreendermos como, nos enunciados das personagens que vamos analisar, estão entrelaçados tanto o verbal, quanto o gestual, o musical etc.

Nesse sentido, o enunciado comporta um conjunto de expressões que fazem com que o seu *conteúdo temático* possa ser expresso e realizado *axiologicamente*, isto é, *valorativamente*, sob a orientação de uma determinada *intenção discursiva* ou *vontade discursiva* (BAKHTIN, 2011), que nada mais é do que um projeto que visa à instituição de um sentido ou uma *vontade de produzir sentido* na interação discursivamente comunicativa com o outro. Isso mostra também que “a mesma palavra, a mesma expressão, se pronunciadas com entonações diferentes, também adquirem significações diferentes” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 287).

No final, “[...] a situação e o auditório correspondente determinam justamente a entonação e, por meio dela, realizam tanto a escolha das palavras quanto a sua ordenação, ou seja, já pode meio dela concebem o todo do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 287). Também podemos entender, em linhas gerais, que essa expressividade que toma conta do todo do enunciado é um reflexo das *relações discursivas sócio-hierárquicas* ali estabelecidas, que tem uma origem mais ampla porque arraigadas na conformação social ou na configuração de uma determinada organização.

Por fim, temos que apontar uma questão muito importante para o que vamos procurar

explicar e compreender em nossa análise. Como deixamos claro anteriormente, o enunciado é produzido por um *sujeito do discurso*. Por mais que seja interindividual e dialógico, é marcado pela *individualidade* daquele que o produz, que se responsabiliza, a propósito, pelo seu dizer. Então, ao mesmo tempo, sendo dialógico por natureza porque depende do outro, todo enunciado “[...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual” (BAKHTIN, 2011, p. 265).

Desse modo, podemos considerar que essa *individualidade interindividual* só pode ser formada, estabilizada e medida na interação e ela é o que marca a *posição/lugar* de que provem um dado enunciado. Essa posição/lugar é enunciativamente responsiva aos outros aos quais destina o seu enunciado, e pode ser compreendida também, nos termos de Bakhtin (2013), como *vozes e consciências* (não polifônicas como em Dostoiévski)³.

Descrição das personagens

J. R. R. Tolkien busca nos apresentar, em *Ainulindalë*, a proposição de uma nova e vasta mitologia, que inclui uma infinidade de termos e seres absolutamente únicos. Inicialmente, temos Eru, o *Uno*, também chamado na obra de Ilúvatar. Ele é o todo poderoso criador desse universo mitológico, descrito como uma entidade que tudo sabe e que é capaz de criar e dar vida a todos os seres. Seus primogênitos são os *Ainur*, entre os quais se encontram os Valar. Estes, são seres criados por Eru, que são protagonistas na criação/construção de Arda, em Eä, através da Música que catam em conjunto e em harmonia. Eä é o universo e Arda, o planeta, a região em que podemos encontrar a *Terra-média*.

Entre os *Ainur*, o primeiro a se destacar é Melkor. Este assume uma posição de antagonista em relação a *Eru*, aos seus pares e também aos Filhos de Ilúvatar, Elfos e Homens, dentro da obra e em toda a mitologia apresentada por Tolkien. Os primeiros Homens pouco são citados inicialmente. Contudo, entre os Elfos, os Eldar são os que responderam ao chamado dos *Ainur* no início das eras. Aquele que faz frente à posição de Melkor e é descrito como o senhor dos céus e o Rei dos *Ainur* é *Manwë*, que vem a ser descrito como um líder não só justo como benevolente, à imagem de Eru.

Outros Valar de destaque nesses primeiros capítulos são *Ulmo* e *Aulë*. *Ulmo* é o senhor dos mares e dos oceanos. Nos textos, ele é descrito como uma entidade de gigantesco poder, que opta por viver mais solitariamente. *Aulë*, por sua vez, é o *Ainur* que gosta de fabricar. Senhor dos metais e das terras, nos textos ele é descrito como um habilidoso ferreiro e de força pouco comparável entre os *Ainur*, porque inigualável.

O capítulo a ser analisado vem a descrever, assim, o surgimento ou o princípio da criação do universo mitológico de Tolkien, por intermédio da *Música dos Ainur*. Nesse momento cosmogônico, diversas personagens são apresentadas, além de termos descritores, sendo cada um deles importantes e impactantes na criação desse universo. Abaixo, topicalizamos tudo o que mencionamos até aqui referente às personagens, aos termos e aos lugares desse capítulo:

- Eru, o Único, chamado de Ilúvatar: é o criador supremo dentro do universo de J. R. R. Tolkien;
- Os *Ainur*, criados por Eru, são seres celestiais, de hierarquia inferior apenas a Eru, aqueles que o ajudam na criação de Eä através da Grande Música;
- Os Valar eram os *Ainur* superiores, aqueles que sua Música Eru ouviu e da qual se formou o mundo. Todos os seus nomes são apresentados em *O Silmarillion*, no capítulo a ser analisado;
- Arda: é a Terra que É, o planeta que comporta a *Terra-média* junto e outros continentes.

³ Para mais esclarecimentos sobre a *polifonia* bakhtiniana, cf. *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin (2013).

Como o autor buscava propor uma mitologia em que o local pudesse apresentar-se como um passado antigo da Inglaterra, Eä representa o universo em que Arda se encontra;

- Melkor: o primeiro dos Ainur a se “rebelar”. O mais poderoso de todos entre os seus irmãos, ele assume uma posição antagônica em relação a Eru e a seus pares. É o responsável por corromper a música da criação, impondo-lhe as suas próprias ideias. Em adição, assume o mesmo antagonismo em relação aos Filhos de Ilúvatar, aos Elfos e aos Homens, dentro da obra e em toda a mitologia construída por Tolkien;
- Filhos de Ilúvatar: Elfos e Homens;
- Manwë: aquele que faz frente à posição de Melkor e é descrito como o senhor dos céus e como o Rei dos Ainur. É apresentado como um líder não só justo, como benevolente, à imagem de Eru, sendo o guardião do Oeste;
- Ulmo: senhor dos mares e dos oceanos. Nos textos, ele é descrito como uma entidade de gigantesco poder, que opta por viver solitariamente;
- Aulë: Ainur que tem por ofício a fabricação. Senhor dos metais e das terras, nos textos, ele é descrito como um habilidoso ferreiro e de força pouco comparável entre os seus pares.

Um resumo do capítulo

O que concebemos como o *corpus* da nossa análise, como já apontamos algumas vezes até então, é o texto *Ainulindalë*, que faz a abertura do livro *O Silmarillion*. É importante evidenciar que, entre a sua primeira tentativa de publicação e a sua efetiva vinda ao público, Tolkien realizou diversas revisões e aprofundamentos.

Ainulindalë, A música dos Ainur, abre o livro fazendo o que todo o início de uma narrativa mitológica faz ou deveria fazer: apresenta a origem da mitologia da *Terra-média*. Aqui, Eru, chamado também de Ilúvatar, é revelado como a entidade máxima, criadora e toda poderosa dessa mitologia. Junto dele, vivem os Ainur, seres espirituais e entes intimamente ligados a Eru; são aqueles que o auxiliam, por meio da Música entoada por eles, da palavra cantada, a dar vida à Terra.

Dentre os Ainur, aquele com mais poder é Melkor, que detinha uma grande força (cujo poder só é comparado ao de Manwë, rei dos Ainur), menor apenas do que a de Eru. No decorrer desse capítulo, Melkor se rebela contra o *tema* proposto pelo seu Senhor. No meio da Música que canta o tema dado por Eru, Melkor insere os seus próprios, formados do seu pensamento, criando uma *dissonância* ou uma *discordância* entre sua música e aquela cantada pelos seus iguais, os Ainur.

Sua música, agora com intenção de *dominação*, é uma ameaça à harmonia existente. Ameaça essa que, dentro de sua onipotência e onisciência, Eru diz que nada mais seria do que a manifestação da sua própria vontade, materializada por Melkor. Contudo, o desejo deste por dominação ficará enraizado no mundo, transformando-o eternamente, uma vez que Eru, em todo seu poder, transforma a Música em Visão e, depois, em Matéria. Faz-se, em Eä, Arda.

Como na música ali cantada, o anseio por dominação de Melkor se repete em Arda. O que seus iguais organizavam, ele desorganizou. O que eles criavam, ele criava e, antagonicamente, destruía ou deturpava ao seu prazer. Esse conflito impulsiona não apenas a narrativa mitológica, mas também a sua materialidade. De um lado, havia os Ainur e, de outro, Melkor: da dualidade entre a criação e a dominação em Arda, fez-se a *Terra-média*, ponto central da maioria das histórias do autor que serão apresentadas no restante do livro.

Análise

A nossa análise se dedicará a apenas um do que chamamos de três momentos distintos que constituem o todo do capítulo *Ainulindalë*. Todos eles correspondem a situações muito bem interpretativamente delimitadas do conflito dialógico que, de acordo com a nossa ótica, marca todo o capítulo. Neles, então, estão dispostas três *configurações* da situação da comunicação discursiva conflituosa e da relação entre as posições/lugares que vêm, ao final, dar origem a todas as coisas. Tal como na vida, o que se manifesta aí é exatamente uma forma conflituosa e tensa de discurso dialógico, graças ao qual não só a situação se forma inteiramente, mas também se constituem as posições/lugares valorativos que integram a unidade da comunicação que é a válvula de desenvolvimento da totalidade do enredo e das quais dimanam os principais pontos de estruturação da narrativa. Desse modo é que podemos, desde já, perceber a *articulação arquetetônica* que há entre a obra artística em questão e a vida pela em seu caráter de *devir*, uma vida que adentra a arte através dos mais variados procedimentos axiologicamente estéticos (BAKHTIN, 1993; 2011a) e que ali se manifesta justamente na comunicação dialógica que é emulada na obra literária. É por isso que estamos recorrendo a um recorte, para podermos justamente focar a nossa atenção no primeiro momento, que é aquele em que mais se revela analiticamente o conflito dialógico.

Neste primeiro momento, que vamos entender como uma *situação particular* de todo o conflito dialógico que caracteriza o capítulo *Ainulindalë*, vamos encontrar posições/lugares que são *instâncias de desenvolvimento dos discursos materializados em unidades que interpretamos como enunciados*. Ali, primeiramente, encontramos Eru, a divindade suprema da mitologia, propondo e, de determinado modo, *impondo* um tema ao coro dos Ainur. Nesse primeiro instante, vemos claramente a formação de uma hierarquia entre aquele que propõe o tema e aqueles que o aceitam. O texto assim diz:

E veio a acontecer que Ilúvatar convocou todos os Ainur e declarou a eles um tema poderoso, revelando-lhes coisas maiores e mais maravilhosas do que as que revelara até então; e a glória de seu começo e o esplendor de seu fim deslumbraram os Ainur, de modo que eles se curvaram diante de Ilúvatar e ficaram em silêncio (TOLKIEN, 2019e, p. 39).

A proposição e a concessão do *tema poderoso* por Eru é, segundo a nossa concepção, um primeiro enunciado — que denominaremos aqui de E1 — destinado a um auditório específico, que é o coro dos Ainur. Aqui, há uma relação dialógica marcada por uma profunda assimetria, pois ela parte de uma posição/lugar hierarquicamente superior para uma outra que é inferior. Nesse mesmo trecho, percebemos a *atitude responsiva* do auditório, que é marcada pelo *silêncio* indicado na última linha da citação. Esse silêncio, dominado pelos sentimentos de reverência, aceitação e vislumbramento, é também um enunciado que responde à proposição do enunciado de Eru, e, portanto, devemos considerá-lo como o princípio da unidade enunciativa (E2) com a qual o coro dá uma resposta a ele. Temos já, então, dois enunciados que estão vinculados dialogicamente (como apresentamos no referencial teórico, delimitados pela alternância dos sujeitos do discurso).

Na sequência, temos essa comunicação discursiva se desdobrando e se especificando da seguinte maneira:

Então Ilúvatar disse a eles: Do tema que declarei a vós, desejo agora que façais, em harmonia e juntos, uma Grande Música. E, já que vos inflamei com a Imprecível Chama, mostrareis vossos poderes ao adornar esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e desígnios, se desejar. Mas sentar-me-ei e escutarei e ficarei contente que através de vós grande beleza despertou em canção” (TOLKIEN, 2019e, p. 39).

Temos totalmente expresso o conteúdo do enunciado de Eru (E1), que nos mostra o desejo que essa divindade procura realizar através do coro dos Ainur, que é o de, por meio da palavra cantada por estes, dar-lhes a visão de tudo aquilo que se materializará como o Mundo, justamente através da música por eles entoada.

Como está no excerto supracitado, Eru permite que os Ainur insiram no tema que lhes foi proposto os seus próprios *pensamentos e designios*. Isso nos dá uma ideia de um ponto particularmente importante que caracteriza o ser dos Ainur. No início desse capítulo, ficamos sabendo que eles representam, individualmente, uma *parte específica* da totalidade do pensamento e da imaginação do seu criador, Eru. Isso nos mostra que, na visão que lhes será propiciada quando cantarem o tema/palavra de Eru, somente lhes será possível ver a totalidade do pensamento e da imaginação do seu criador a partir, sim, do que cada um representa, mas somente no todo, ou seja, se estiverem em *comunhão*. Isso significa que só conseguirão vislumbrar o todo do Mundo a ser construído se cantarem todos juntos, cada qual com sua individualidade.

Temos que considerar que estamos entendendo o tema proposto por Eru como um sentido único do que podemos conceber aqui como o *grande enunciado* (GE) da criação do Mundo, que está, no decorrer do capítulo, em processo contínuo para gerar todas as coisas. É um sentido que busca dar forma e materialidade ao todo desse Mundo, e, para sua formação, é completamente necessária, na trama do romance, a participação de todos os Ainur. Em amplo sentido, esse grande enunciado é uma totalidade formada também pelos outros enunciados que marcam o conflito dialógico entre as posições/lugares que estamos analisando. Nesse viés, temos que a criação do Mundo é feita pela palavra cantada.

Para que os Ainur consigam vislumbrar o Mundo a ser materializado pela sua música, é necessário haver esse jogo de relações entre a divindade e o coro composto por essas individualidades. Nesse processo de executar a *Grande Música*, pressupondo essas interações entre todas essas posições/lugares, é que temos a constituição dessas mesmas posições/lugares, que são sempre dialogicamente exteriores e constitutivas umas em relação às outras e em relação àquele Mundo vislumbrado a ser materializado. Essa constitutividade, que marca como essas posições/lugares se concebem dialogicamente, é totalmente possível apenas pelo jogo instituído entre os enunciados ali produzidos nessa grande comunicação discursiva que tem por finalidade a criação do Mundo.

No parágrafo seguinte, é mostrada a aceitação ou a adesão pelos Ainur do tema que lhes foi concedido por Eru:

Então, as vozes dos Ainur, tal como harpas e alaúdes, e flautas e trombetas, e violas e órgãos, e tal como incontáveis corais cantando com palavras, começaram a moldar o tema de Ilúvatar em uma grande música; e um som se levantou de intermináveis melodias cambiantes tecidas em *harmonia*, que passou além da audição *para as profundezas e para as alturas*, e os lugares da habitação de Ilúvatar se encheram até transbordar, e a música e o eco da música *sairam para o Vazio, e ele não era mais vazio*. Nunca, desde então, fizeram os Ainur música alguma semelhante e essa música, embora se diga que outra maior ainda há de ser feita diante de Ilúvatar pelos corais dos Ainur e dos Filhos de Ilúvatar depois do fim dos dias. Então os temas de Ilúvatar não de ser tocados com acerto, adquirindo Ser no momento de sua emissão, pois todos então não de entender plenamente o propósito dele em sua parte da música, e cada um há de conhecer a compreensão de cada um, e Ilúvatar há de dar a seus pensamentos o fogo secreto, comprazendo-se neles (TOLKIEN, 2019e, p. 40, grifo nosso).

Nesse instante, vemos a primeira música (no total, são três) que começa a ser cantada pelo coro dos Ainur como um *enunciado coletivamente produzido* (E2), cujo início é marcado por aquele silêncio inicial. Esse enunciado coletivo compõe, junto com o E1, o todo do GE. Ele

é a manifestação discursiva do auditório, formada tanto por signos verbais e vocais (voz), quanto sonoros e rítmicos (musicais, que são apenas descritos). Nesse instante em que é entoada a primeira nota por esse conjunto de *vozes*, muitas semelhantes a instrumentos, o silêncio anterior ao princípio da criação é rompido. A música passa a se ecoar pelo e a preencher o Vazio (TOLKIEN, 2019e). E, então, Eru, o Ilúvatar, se torna, por sua vez, o auditório, porque “[...] se sentou e escutou, e durante muito tempo lhe pareceu bom, pois na música não havia falhas” (TOLKIEN, 2019e, p. 40).

Aqui, vemos também um processo muito interessante em que a *palavra-alheia*, a *palavra do outro*, transforma-se em *palavra-minha* (BAKHTIN, 2017). Mais especificamente, o que temos é um *tema-alheio* — o tema proposto por Eru, como o sentido único e total da criação — se tornando um *tema-meu* — o tema cantado pelo coro dos Ainur —, que é materializado por aquela multiplicidade de signos que pressupomos através narração. Essa assimilação *refratada* (VOLÓCHINOV, 2017) do tema fica claramente expressa no momento em que Eru lhes diz que terão “[...] poderes ao adornar esse tema, *cada um com seus próprios pensamentos e desígnios*” (TOLKIEN, 2019e, p. 39, grifo nosso). Esse é um tipo de relação dialógica que entra na própria trama dos enunciados de cada posição/lugar, de maneira dialogicamente constitutiva, e revela a necessidade de uma posição outra, alheia e externa, vez que, para que haja a visão do Mundo a ser criado, é necessário que os Ainur vejam o todo a partir da posição/lugar de Eru e, para que o mundo projetado por este possa ser concretizado, ele precisa assumir a posição/lugar do coro dos Ainur, justamente por meio dos enunciados que produzem. Mas esse processo de assimilação do tema-alheio é na verdade uma transposição que não se vê livre das *refrações*⁴, refrações essas que são produzidas pelas individualidades que tomam coletivamente o tema proposto por Eru e que, juntas, compõem aquela posição/lugar bem mais ampla que é marcada pelo coro, bem como pela natureza multiplamente sígnica do E2 que eles produzem. Essa posição maior é, então, *unificadamente heterogênea*, e é essa heterogeneidade que possibilita a formação da harmonia rítmico-tonal e temática (de sons e sentidos dialogicamente únicos e unidos na totalidade do enunciado) que caracteriza a primeira grande música cantada por esse coro.

Essa harmonia rítmico-tonal e temática significa uma afinação das individualidades dos Ainur em relação ao pensamento total de Eru, que é representado particularmente por cada um de modo individual, já que cada um só toma aquela parte que lhe cabe na mente de Eru. É importante dizer também que, executando essa música, cada Ainur tem a possibilidade de entender plenamente o seu propósito, além de conhecer a compreensão dos seus outros irmãos. Isso é a distância dialogicamente constitutiva possibilitada pelas relações internas e externas dos enunciados já produzidos.

Essa primeira música, que, como dissemos, é um enunciado (E2), tem uma *duração processual*, que, porém, não pode ser mensurada, já que o tempo ali é absoluto e total. Nós apenas pressupomos essa processualidade devido ao caráter linear da narração desse momento. E é aí que se dá início ao enunciado dissonante que vai caracterizar o ápice do conflito dialógico para a criação do mundo, sem que E2 tenha um fim ou um limite bem demarcado, porque ainda está em execução, em processo.

Como dito anteriormente, entre os Ainur, havia Melkor, àquele que “[...] tinham sido dados os maiores dons de poder e conhecimento, e ele tinha um quinhão de todos os dons de seus irmãos” (TOLKIEN, 2019e, p. 40). Por essa descrição, conseguimos ver que, mesmo entre os Ainur, há uma assimetria ou uma diferença de poder e de conhecimento. E é justamente essa

⁴ Conceito de Volóchinov (2017) que trata, em sentido amplo, justamente dessa espécie de *desvio* ou de mudança tanto de valor quanto de sentido quando uma palavra ou um discurso do outro é assimilado pelo meu e quando um signo passa de uma esfera para outra, de uma consciência para outra, de um enunciado para outro ou de um discurso para outro.

assimetria que evidencia a individualidade de cada um e, especialmente, a de Melkor. No todo desse parágrafo, temos:

Mas, conforme o tema progredia, entrou no coração de Melkor o entretecer de matérias de seu próprio imaginar que não estavam acordes com o tema de Ilúvatar; pois ele buscava com isso aumentar o poder e a glória da parte designada a si próprio. [...] Ele fora amiúde sozinho aos lugares vazios buscando a Chama Imperecível; pois crescia o desejo ardente, dentro dele, de trazer ao Ser coisas só suas, e lhe parecia que Ilúvatar não tinha em mente o Vazio, e ele estava impaciente por esse vácuo (TOLKIEN, 2019e, p. 40).

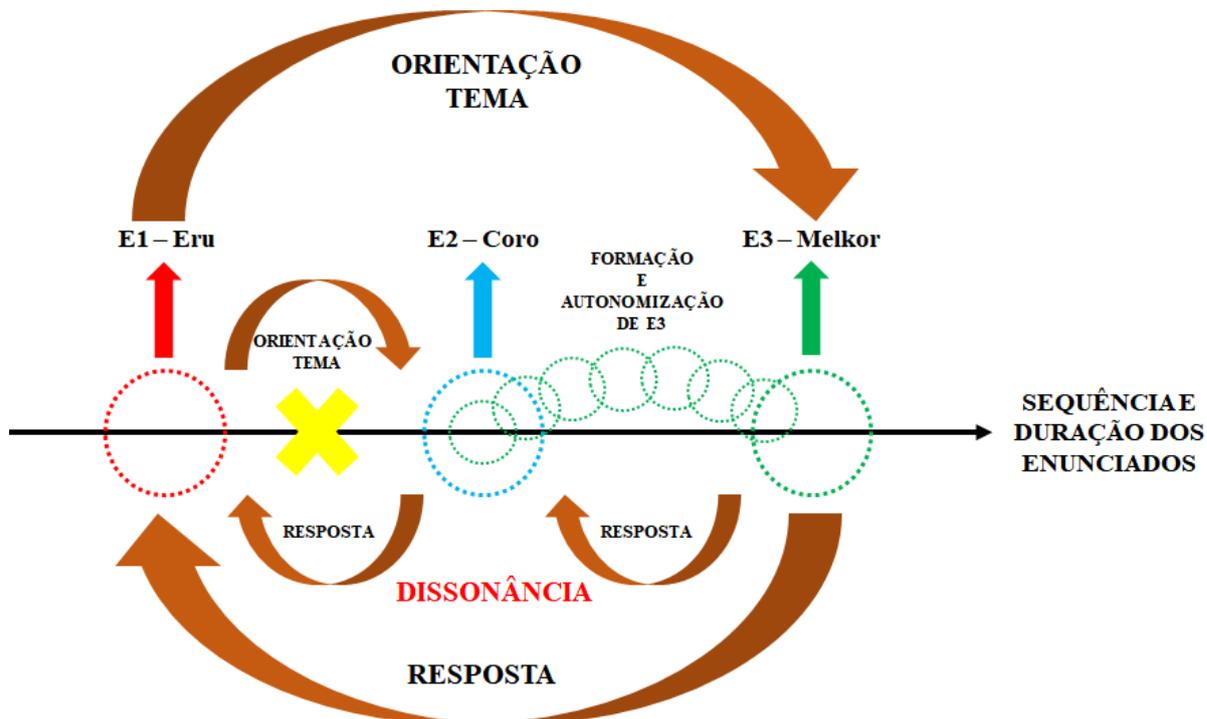
Vemos aí que, durante a progressão de E2, emerge um outro enunciado, que é o de Melkor (E3). É esse enunciado, surgido responsivamente de dentro de E2, tal como o processo de *fissão* de um átomo, que forma toda uma contraposição musical e temática (de sentido) tanto a E2, quanto e principalmente a E1 (já que Melkor quer se opor a Eru), criando a *discordância*, aquela dissonância que quebra a harmonia rítmico-tonal e temática que vinha caracterizando a produção do E2. É dado início a um *vórtice dialogicamente enunciativo* em que E2 e E3 entram em um embate profundamente dialógico.

Essa dissonância é rítmico-tonal porque opera uma alteração do ritmo, da melodia e da harmonia na própria *materialidade signica* de E2, e temática, porque Melkor, por si próprio, construindo o seu próprio enunciado (E3), insere os seus próprios sentidos diversos e opositivos, advindos dos seus pensamentos e da sua imaginação que, por mais que tenham emergido da totalidade de Eru, sofrem refrações justamente pelo sentimento de dominação que caracteriza o ser de Melkor. Isso tudo fica mais evidente no seguinte trecho:

Alguns desses pensamentos ele, então, entreteceu em sua música, e de imediato surgiu o *desacordo* à volta dele, e muitos dos que cantavam a seu lado perderam o ânimo, e seu pensamento foi perturbado, e sua música hesitou; *mas alguns começaram a afinar sua música com a dele em vez de com o pensamento que tinham no início*. Então o desacordo de Melkor se espalhou cada vez mais, e as melodias que tinham sido ouvidas antes afundaram em *um mar de som turbulentos*. Mas Ilúvatar se sentou e escutou, até parecer que em torno de seu trono havia *uma tempestade raivosa, como de águas escuras que fazem guerra umas às outras em uma fúria sem fim, que não quer ser abrandada* (TOLKIEN, 2019e, p. 40-41, grifo nosso).

O caráter dessa dissonância rítmico-tonal e temática de E3 fica muito evidente na descrição metafórica e simbólica desse último trecho citado. Além disso, passamos a perceber que muitos daqueles Ainur que estavam a executar a primeira música (E2) passam a se afinar com o E3 de Melkor e a integrá-lo de modo que começaram a formar, juntos, um coro todo dissonante. O E3, que começara individualmente por meio de Melkor, começa a ser coletivamente produzido, ganhando *corpo vocal, textura axiologicamente rítmica e força semanticamente opositiva*. Essa mudança que ocorre entre os Ainur passa a marcar a *escolha* de cada um, uma espécie de *livre-arbítrio* (concedido desde o início por Eru, no entanto), que vai ser responsável por determinar o caminho que muitos escolherão mais à frente na trama desse romance. Todo esse primeiro momento pode ser representado no esquema a seguir:

FIGURA 1 – Relações dialogicamente responsivas entre E1, E2 e E3



FONTE: (AUTORES, 2023).

Na totalidade do que até então apresentamos e analisamos, vem se tornando cada vez mais evidente o quanto esse conflito dialógico que se está formando e ganhando corpo representa artisticamente, tal como anunciamos no início desta seção, a forma característica de toda comunicação discursiva na realidade da vida. Isso é importante para compreendermos como a dimensão da alteridade, constitutiva como é de todas as dimensões do ente humano, revela-se na literatura tolkieniana como uma estrutura fundamental da sua construção artística, fato que demonstra a relação indissolúvel entre a arte e a vida. Tal característica se torna ainda mais clara e intensa quando presenciamos, na sequência dessa comunicação dialógica, a compreensão responsiva de Eru, o Ilúvatar, em relação à dissonância que a música de Melkor (E3) começou a produzir, que está profundamente em conflito com E2, da qual E3 saiu. Podemos interpretar esse ato de escutar, acompanhado pelo sentar-se de Ilúvatar, também como uma atitude responsiva (enunciado de dizer/fazer), que, na cadeia dialógica que veio se formando, motiva e compõe o seu próximo enunciado:

Então, Ilúvatar se levantou, e os Ainur perceberam que ele sorria; e ergueu a sua mão esquerda, e um novo tema começou a surgir em meio à tempestade, semelhante e, contudo, dessemelhante ao tema anterior, e reuniu poder e tinha nova beleza. *Mas o desacordo de Melkor se ergueu em alarido e contendeu com ele*, e, de novo, havia uma guerra de som mais violenta do que antes, até que muitos dos Ainur ficaram desanimados e não cantaram mais, e *Melkor tinha o comando* (TOLKIEN, 2019e, p. 41, grifo nosso).

Nesse instante, temos narrado o início da formação de um outro enunciado de Eru, o E4. Eru, responsivamente à música dos Ainur (E2), mas principalmente em oposição à dissonância da música de Melkor (E3), propõe, por meio do seu enunciado (E4), o cessar (um silêncio imposto pela sua autoridade) de E2 e a mudança do tema anterior materializado por E2. Ele, então, apresenta um novo tema (E4) ao seu auditório, o coro dos Ainur, de maneira a tentar

apagar ou a suplantar a música dissonante (E3) de Melkor, que estava ali contendo com o tema anteriormente cantado pelo coro dos Ainur (E2).

A proposição desse novo tema é, como apresentamos, um enunciado (E4). Esse tema, ao mesmo tempo, é *semelhante e dessemelhante* ao tema anteriormente proposto em E1, pelo próprio Eru, e executado responsivamente em E2, pelo coro dos Ainur. O que é importante destacar aqui, agora, é todo o conjunto de signos que entram em jogo em E4, de Eru: ele é todo composto por gestos (*sorrir; levantar-se, erguer a mão esquerda*), que são elementos expressivos — principalmente o ato de sorrir, que mostra, ali, uma espécie de contentamento, cordialidade e passibilidade —, e por uma verbalidade dominada por uma entonação que é delimitada formalmente por esses mesmos elementos expressivos. Isso tudo é instituído no instante de proposição verbal e gestual, de conteúdo não expressamente mostrado pela narração, do novo tema.

Entretanto, nesse mesmo trecho que citamos, vemos aparecer um outro enunciado responsivo, que responde diretamente ao enunciado (E4) propositivo de Eru, que é a segunda canção (E5) dos Ainur, feita a partir do novo tema concedido pela divindade. Esse enunciado entra em concordância e em harmonia com o pedido de E4. Do mesmo modo como anteriormente mencionamos, esse tema sofre refrações, pois passa de tema-alheio a tema-meu, sendo assumido pelo coro e executado em um enunciado que comporta todos os signos que aludimos quando nos referimos a E2.

Mas, como é também dito ali, a contraposição dissonante do enunciado de Melkor (E3) se intensifica, ganha mais corpo, *se ergue em alarido e contenda com a nova música* cantada pelo coro dos Ainur (E5). Esse E3 continuava a ser executado mesmo quando Eru se levantou e propôs um novo tema (E4), cessando a música de E2. Temos que E3 permanece sendo executado ininterruptamente e em mudança, permanece em *processo de enunciação*. E isso pode ser muito bem compreendido na perspectiva bakhtiniana, já que enunciado, para esses autores, é concomitantemente ato e processo, que tem uma duração e uma extensão discursivas.

E, como E3 está, agora, em oposição a uma nova configuração do embate enunciativo (diretamente a E5 e menos diretamente, mas mais intencionalmente, porém, a E4), podemos considerá-lo como E6, pois já é *outro*. As posições/lugares já se reconfiguraram. E isso faz com que o E3, nessa nova organização responsiva, tenha outro *projeto de sentido* e outro foco responsivo (E4 e E5, no caso). Esse embate dialógico que se institui entre, agora, E6, E5 e E4 é profundamente marcado por um conjunto de descrições e de detalhamentos no próprio texto.

O mais interessante deles, que exemplifica todo esse forte conflito dialógico, é o que diz que “[...] havia uma guerra de som mais violenta do que antes [...]” (TOLKIEN, 2019e, p. 41). Aí está disposta a *fronteira* do embate dialógico, uma linha limítrofe, apesar de muito tênue e movente, em que, como fala Bakhtin (2017, p. 38, grifo nosso), “para cada indivíduo, todas as palavras se dividem nas suas próprias e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se e nessas fronteiras desenvolve-se *uma tensa luta dialógica*”. Nessa fronteira em que se forma uma tensa luta dialógica, é evidenciada a assimetria de poder e de conhecimento que caracteriza a relação de Melkor com os demais Ainur, porque, graças ao seu canto opositivo e dissonante, com a sua discordância, “[...] muitos Ainur ficaram desanimados e não cantaram mais, e Melkor tinha o comando” (TOLKIEN, 2019e, p. 41). Isso se aplica aos demais instantes também, já que existe essa fronteira em que é travada uma luta dialógica entre todos os enunciados e as posições/lugares (vozes) que os produzem. O esquema a seguir representa esse segundo momento de que falamos:

da parte do coro que ainda estava lutando para executar a segunda música (E5), que novamente aceita a proposição temática da divindade. Essa aceitação é marcada pela execução da terceira música, que é um enunciado diverso dos anteriores (E8). É uma nova atitude responsiva sustentada sobre um conjunto de signos próprios do gênero musical: voz, verbo, ritmo, sons etc., todos apresentados descritivamente na narrativa. A segunda é o enunciado de Melkor que continua a ser produzido no meio de todas as mudanças que vieram ocorrendo. Por causa da nova configuração e levando a proposição do novo tema cantado pelo coro dos Ainur, o que era E3 na primeira música e o que era E6 na segunda é, agora, um outro enunciado (E9).

Esse enunciado (E9) busca, intensificando a sua música e os aspectos verbais e vocais do seu tema, contender tanto com E7, quanto e sobretudo com E8. E é com este último que ele entra em uma luta dialógica muito profunda, direta e intensa. Nesse instante, temos “[...] *duas músicas progredindo de uma vez só [...]*” (TOLKIEN, 2019e, p. 41, grifo nosso), uma espécie de *plurimusicalidade* desenvolvida pela contenda entre os enunciados em execução. Entre E9 e E8, é travada uma batalha, a batalha para a criação do Mundo, a batalha entre a dominação (Melkor) e a criação (os Ainur). Os aspectos rítmico-sonoros de cada enunciado são muito bem especificados: o do coro (E8) é *profundo, amplo, belo, lento, infundido de uma tristeza que, por si mesma, gera a beleza*; o de Melkor (E9) tinha alcançado unidade, é *vão, repetitivo, pouco harmônico, como um clamor em uníssono, ao ponto de se assemelhar a um conjunto de trombetas*.

O contraste que marca essa tensa luta dialógica é tão evidente por si mesmo que dispensa mais detalhamentos. Ele, porém, marca a expressividade total de cada enunciado, o aspecto axiologicamente semântico dessas enunciações coletivamente produzidas (já que muitos dos Ainur acabam por acompanhar Melkor), com os seus projetos de dizer, e a intensidade das oposições constitutivamente temáticas e valorativas da querela dialógica que aí está em pleno desenvolvimento. O que vemos se formar é uma espiral em que dois pontos, como duas partículas que quase entram em colisão, lutam para tentar conseguir subjugar o outro, cada um com as suas formas, os seus conteúdos e as suas expressividades. Esse contraste também é fruto dessa própria contraposição dialógica, gerando, tanto na interioridade integral dos enunciados em suas individualidades, quanto na totalidade orgânica da relação externa que se forma entre eles, um antagonismo que beira a irreconciliação absoluta, o que produz o paradoxo da criação.

Ocorre, então, a instituição de um outro enunciado por parte de Eru, o Ilúvatar:

Em meio a essa contenda, na qual os salões de Ilúvatar vibravam, e um tremor corria pelos silêncios até então imóveis, Ilúvatar se levantou uma terceira vez, e seu rosto era terrível de se contemplar. Então ele ergue ambas as mãos, e num só acorde, mais profundo que o Abismo, mais alto que o Firmamento, penetrante como a luz do olho de Ilúvatar, a Música cessou (TOLKIEN, 2019e, p. 41).

No meio de toda essa contenda, de toda essa tensa luta dialógica, surge Eru, em todo o seu poder e autoridade. O ato responsivo dessa divindade é a cartada final do primeiro momento e mostra toda a onipotência que o caracteriza. Essa atitude de resposta é antecedida por uma descrição reveladora do poder que a luta dialógica entre E9 e E8 estava exercendo, pois a força da sua enunciação foi tal ao ponto de se reverberar pelos *silêncios até então imóveis*, como um *tremor*. Como resposta a toda essa força produzida pela tensa luta dialógica entre E9 e E8 é que insurge Eru, o Ilúvatar, com um enunciado gestual-sonoro, que tomaremos como E10.

Esse E10 é como *a palavra sagrada* (BAKHTIN, 2017), toda carregada de *indubitabilidade, incondicionalidade e irrestritividade*, características que, mais uma vez, demonstram a integração consubstancial entre a obra de arte e a vida, visto que a personagem em questão reflete refratadamente caracteres de tipos de sujeito que ocupam uma posição hierárquica superior nas relações dialógicas das mais diferentes formas de organização social,

representando literariamente, ao mesmo tempo, um traço da feição de autoridade de entes poderosos, tanto humanos (chefes de estado, sobretudo autoritários), quanto divinos (outras divindades de outras mitologias, por exemplo). E todas essas características se mostram ainda mais claramente no enunciado de Eru: ele se levanta com um semblante terrível (o que produz o sentimento de temor entre aqueles que constituem o seu auditório), ele ergue ambas as suas mãos e, com todo o seu poder representado em um *acorde mais profundo que o Abismo, mais alto que o Firmamento e penetrante como a luz de seus olhos*, ele ordena o silêncio, impõe, com seu *enunciado sagrado*, o grande silenciamento à Grande Música.

Esse instante marca o que julgamos ser o final do primeiro momento, aquele a que nos dedicamos a analisar. Porém, ele tem outros desdobramentos que queremos mencionar, sem uma análise propriamente dita. Com o cessar da Grande Música, temos Eru se posicionando diante dos Ainur. Esse ato dá início ao segundo momento. Esse é o ponto em que o criador conversa com seus filhos sobre a canção que criaram, sobre a dominação que exerceram um sobre os outros, mostrando-lhes que, mesmo na tentativa de se impor até mesmo sobre a vontade do criador, nada mais fizeram do que realizar a volição daquele que os criou, vontade essa que toma forma de visão a partir do poder do próprio Eru, como apresentado no texto:

Poderosos são os Ainur, e o mais poderoso entre eles é Melkor; mas para que ele saiba, como todos os Ainur que eu sou Ilúvatar, essas coisas que cantastes, eu mostrá-la-ei para que vejais o que fizestes. E tu, Melkor, há de ver que nenhum tema pode ser tocado que não tenha sua fonte última em mim, nem pode alguém alterar a música à minha revelia. Pois aquele que tentar há de se revelar apenas instrumento meu para a criação de coisas mais maravilhosas, que ele próprio não imaginou (TOLKIEN, 2019e, p. 42).

Ao mostrar-lhes o efeito da sua música, tem-se a mudança do que antes era Vazio: agora havia o Mundo “*que se tornara visível diante deles*” (TOLKIEN, 2019e, p. 42, grifo nosso). Essa visão os maravilhava, pois, nela, cada um dos Ainur podia ver o resultado de sua canção (tanto as marcas das suas próprias vozes, quanto suas vozes em coro). E, mesmo dentro dessa coletividade, eles se regozijavam de suas posições particulares. Até mesmo Melkor percebeu a grandiosidade de tudo isso e, mesmo assim, estava “*cheio de vergonha, da qual vinha uma raiva secreta*” (TOLKIEN, 2019e, p. 42, grifo nosso).

Muito fora exposto por Eru nesse momento. A visão mostrava-lhes o passar de um tempo cronológico que ainda não existia e que passaria a existir. Mostrava-lhes o nascimento de seres que ainda estavam adormecidos, mostrava-lhes ainda um mundo apenas vislumbrado em visão, a ser construído pelos Ainur. Nesse momento, a fim de reforçar sua posição de supremo e sua *palavra divina*, Eru torna visão todo o anseio de dominação de Melkor (E3, E6 e E9), em contraposição ao pensamento/canção de seus pares, principalmente o de Ulmo.

Ulmo, aquele que voltara seus pensamentos/canção para a criação da água, era um poderoso Valar que sofrera com a tentativa de dominação de Melkor durante a Grande Música. Agora, em visão, Eru mostra-lhes tal acontecimento, direcionando sua fala a Ulmo:

Não vês tu como aqui, neste pequeno reino nas Profundezas do Tempo, Melkor fez guerra à tua província? De seu pensar, veio o agudo e imoderado frio e, contudo, ele não destruiu a beleza de tuas fontes, nem a de tuas claras lagoas. Contempla a neve e a obra sagaz da geada! (TOLKIEN, 2019e, p. 42).

Nesse instante, há o deslumbramento dos Ainur. Estes percebem a grandiosidade do pensamento de Eru e de seus temas. Mesmo com as tentativas de Melkor, a criação de Ulmo, como ele mesmo aponta, “*se tornou ainda mais bela que o meu coração imaginara*” (TOLKIEN, 2019e, grifo do autor), pois este era o designo de seu senhor. Senhor este que, ao final dessa afirmação, em seu poder e grandiosidade, cessa-lhes a visão desse Mundo. Isso

causou *desassossego* entre os Ainur, pois eles, agora, estavam *enamorados* pela beleza que lhes fora mostrada (TOLKIEN, 2019e).

Em resposta a esse desassossego, temos o que consideramos o início do terceiro e último momento. Eru, agora, diz: “*Portanto eu digo: Eä! Que essas coisas Sejam!*” (TOLKIEN, 2019e, p. 45, grifo nosso), dando assim materialidade física ao um mundo que, em primeiro momento, era apenas *som*, música dialogicamente cantada e imantada no cerne de um *conflito necessariamente constitutivo*, e, em segundo, apenas Visão. E, para este mundo, os Ainur se dirigiram, pois o anseio de criação ecoava-se dentro de cada um. Junto fora Melkor, pois sua ambição por dominação fazia o mesmo: “[...] *os Valar tomaram para si forma e matriz [...]*” (TOLKIEN, 2019e, p. 46, grifo do autor).

Agora em forma, ainda dentro de toda a cadeia enunciativa que atravessa os três momentos, como um cair de peças de dominós, uns após os outros, a dualidade constituída entre o anseio por criação (de Eru e todos os Ainur) e o desejo de dominação (de Melkor), toma materialidade física, torna-se *Ser*. Aquilo que era criado pelos demais Ainur era também almejado por Melkor. A canção de seus pares, antes apenas em som e depois em visão, agora está em forma material, tornando-se um Ser concretamente existente e presente, lutaria com a canção de dominação de Melkor, agora materialmente física, porém: “*sua inveja cresceu. [...]* *ele desceu sobre Arda em poder e majestade maiores que os de qualquer outro dos Valar [...]*. *Assim começou a primeira batalha dos Valar com Melkor pelo domínio de Arda [...]*” (TOLKIEN, 2019e, p. 47, grifo nosso). Isso tudo marca o fim do capítulo chamado *Ainulindalë* e o princípio de todas as coisas no universo mitológico de Tolkien.

Considerações finais

Como considerações finais, temos que relembrar sempre que todo trabalho é marcado pela *inconclusibilidade* de sentido. O nosso não escapa dessa característica essencial. O que apontamos aqui é um caminho entre os muitos, cheio de possibilidades. Vimos que, para alcançarmos o nosso objetivo principal, que era o de analisar e de compreender o conflito dialógico representado no que denominamos de primeiro momento de *Ainulindalë*, necessitamos de construir o nosso referencial teórico, um referencial cujo diferencial está principalmente no de possibilitar que consigamos olhar para os fenômenos da linguagem (inclusive literária) de um outro modo, entendendo as relações de alteridade e toda tensa luta dialógica que está constituindo todos os enunciados, inclusive aqueles que estão representados na trama de um romance.

Com o conceito de enunciado, então, conseguimos chegar *provisoriamente* ao nosso objetivo. E mais: acreditamos que conseguimos aclarar, minimamente que seja, que as relações dialógicas que entram em funcionamento na tessitura de uma obra literária refletem e refratam aquilo que acontece na vida, mostrando que toda arte está na vida e toda vida está na arte (BAKHTIN, 2011a). Junto com isso, ao trazermos o entendimento de que todo enunciado pode ser formado por um conjunto de signos de sistemas e de materialidades diferentes, com a sua lógica de funcionamento e de organização, e que eles entram em interação de formas particulares tanto para gerar os elementos expressivos e volitivos do enunciado, quanto para compor com o verbal, por exemplo, a espinha dorsal do todo, pudemos ampliar todo o campo de visão sobre o que está em jogo nas representações literárias e toda uma compreensão particular de que a linguagem, em muitos casos, não é *monossígnica*. Portanto, esse conceito foi de total importância e absolutamente necessário para que pudéssemos compreender o principal objeto da nossa pesquisa e para que, ao mesmo tempo, pudéssemos entender que ele é profundamente complexo em sua relação com a vida.

Ademais, temos que destacar que esperamos ter apresentado bem o conflito dialógico do primeiro momento de *Ainulindalë*. Ao traçarmos as configurações formadas entre as

posições/lugares, que são as vozes expressivas dos enunciados, conseguimos mapeá-los nas suas relações responsivas, o único meio de delimitar cada uma das unidades enunciativas, tanto em seus sentidos, quanto em suas alteridades constitutivas e em seus aspectos expressivos e composicionais, no todo de cada instante das suas durações na comunicação discursiva ali estabelecida. Vimos também que a voz da divindade ali construída é aquela que profere sempre uma palavra sagrada, tal como mencionamos por meio de Bakhtin (2017).

Por fim, entendemos que a tensa luta dialógica que está manifesta nesse momento da obra de Tolkien é reveladora de um sentido enriquecedor para a obra desse autor: aquele que diz respeito ao fato de que a representação artístico-literária da criação do seu mundo mitológico e da sua cosmogonia é sempre feita na relação, no conflito e através da luta entre as forças que buscam criar, dominar e libertar, em uma *arena* em que nada é simples ou unilateral. Essa é, para nós, uma das mais valiosas lições deste trabalho, e esperamos que ela possa ser alcançada e entendida, *responsavelmente*, por todas aquelas pessoas que o vierem a ler.

THE SUNG WORD AND THE DISSONANCE IN *AINULINDALĒ*: THE DIALOGIC CONFLICT IN THE CREATION OF TOLKIEN'S MYTHOLOGICAL WORLD

ABSTRACT: This article aims to analyze *the tense dialogic struggle* (BAKHTIN, 2017) that unfolds among the central characters in the opening chapter named *Ainulindalë*, from "*The Silmarillion*" (2019), a work by John Ronald Reuel Tolkien [1892-1973]. We seek to accomplish this through the utilization of the concept of the utterance, as proposed by Volóchinov (2017; 2019) and Bakhtin (2011; 2017). As a result, we find that the concept of the tense dialogic struggle we advocate, synthesized in the concept mentioned above, characterizes the relationship among those characters, concretely realized through their responsive statements. It also jointly serves as the hallmark of the driving conflict behind the development of the entire mythological universe crafted by the English writer, as well as an indicator of how art reflects and refracts life (VOLÓCHINOV, 2017) by placing dialogic conflict, characteristic of discursive communication, at the core of constituting a substantially important aspect of the literary text in question: the tension-filled dialogic relationship among the characters. With this text, we hope to clarify a significant point regarding Tolkien's work and pave the way for future responsive studies to analyze it through the lens of the dialogism that characterizes Bakhtin and Voloshinov's reflection.

Keywords: Utterance. Tense dialogic struggle. Tolkien. *Ainulindalë*. *The Silmarillion*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Apontamentos de 1970-1971. In: _____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2017.

_____. Arte e responsabilidade. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. Gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

_____. *Para uma filosofia do ato*. Tradução didática da edição Americana *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, 1993.

CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien: uma biografia*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina. Glossário. In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo*

e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, São Paulo: 34, 2017.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit: ou lá e de volta outra vez*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019a.

_____. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel – primeira parte*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.

_____. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres – segunda parte*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.

_____. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei – terceira parte*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019d.

_____. *O Silmarillion*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019e.

_____. *The Book of Lost Tales*. Del Rey, 1992.

TOLKIEN ESTATE. *The official site of the Tolkien Estate*. Disponível em: <https://www.tolkienestate.com/>.

VOLÓCHINOV, Valentin. A construção do enunciado. In: _____. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, São Paulo: 34, 2019.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, São Paulo: 34, 2017.

Data de submissão: 30/04/2023

Data de aceite: 18/09/2023