

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS (IL)
DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA (POS/LIT) MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

**O PROCESSO SUBCRIATIVO MITOPOÉTICO DE JOHN RONALD REUEL
TOLKIEN E CLIVE STAPLES LEWIS COMO CONSCIÊNCIA ESTÉTICA DO
MANDATO CULTURAL**

WERBSON AZEVEDO LAURENTINO

BRASÍLIA - DF
2018

WERBSON AZEVEDO LAURENTINO

**O PROCESSO SUBCRIATIVO MITOPOÉTICO DE JOHN RONALD REUEL
TOLKIEN E CLIVE STAPLES LEWIS COMO CONSCIÊNCIA ESTÉTICA DO
MANDATO CULTURAL**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação/Curso de Mestrado no Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - TEL - UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em literatura.

Área de concentração: literatura e práticas sociais.

Linha de pesquisa: estudos literários comparados.

Orientador: Prof. Dr. William Alves Biserra

Brasília – DF
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

W484p Laurentino, Werbson
 O processo subcriativo mitopoético de John Ronald Reuel Tolkien e Clive Staples Lewis como consciência estética do mandato cultural / Werbson Laurentino; orientador William Biserra. -- Brasília, 2018.
 115 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2018.

 1. Literatura Comparada. 2. Literatura e Religião. 3. Literatura e Cristianismo. 4. Teoria Subcriativa. I. Biserra, William , orient. II. Título.

WERBSON AZEVEDO LAURENTINO

**O PROCESSO SUBCRIATIVO MITOPOÉTICO DE JOHN RONALD REUEL
TOLKIEN E CLIVE STAPLES LEWIS COMO CONSCIÊNCIA ESTÉTICA DO
MANDATO CULTURAL**

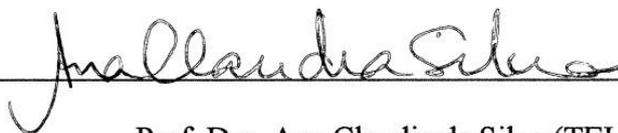
Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação/Curso de Mestrado no Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - TEL - UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em literatura.

Orientador: Prof. Dr. William Alves Biserra

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. William Alves Biserra (TEL- UnB) – Orientador
Presidente da Banca



Prof. Dra. Ana Claudia da Silva (TEL- UnB)
Examinador Interno



Dr. Fabrício Tavares de Moraes (UFJF)
Examinador Externo

**Brasília – DF
2018**

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado não poderia chegar aos *Portos Cinzentos* da *Terra Média* e navegar para a *Terra de Além Mar* de *Nárnia* sem a colaboração preciosa de várias pessoas. Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida e por nos ter feito sua Imagem e Semelhança dando-nos a liberdade criativa para Sua Glória. Quero agradecer à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal por ter me permitido a dedicação exclusiva ao mestrado. Esse incentivo foi muito importante. Sou grato aos meus amigos pelo encorajamento e amizade. Em especial, meus agradecimentos ao Daniel Gomide por ter ajudado na correção da dissertação, além de ter sugerido algumas ideias e modificações. Ao meu orientador um agradecimento mais que especial, sobretudo por ter aceitado fazer parte dessa empreitada dando suporte em todas as fases de produção desde que manifestei o interesse pelo tema. Por último, a minha família – Meire, Kaline, Karen, Karina e Eriem. Passamos por momentos difíceis na execução desse trabalho. Foram muitas renúncias. Porém, aqui está o resultado. Agradeço também a minha mãe e irmãos. Amo todos vocês.

“Não devemos, em falsa espiritualidade, refrear nossa aceitação imaginativa. Se Deus escolhe ser mitopeico [...] devemos nos recusar a ser mitopáticos – afetados pelo mito? Afinal, este é o casamento do céu e da Terra: o Mito Perfeito e o Fato Perfeito, os quais exigem não só nosso amor e nossa obediência, mas também nossa admiração e nosso deleite, e que se dirigem tanto ao selvagem, à criança e ao poeta em cada um de nós quanto ao moralista, ao intelectual e ao filósofo”.

(C. S. Lewis)

RESUMO:

Em uma sociedade, a religião exerce influência nos mais variados campos. O cristianismo não está ausente dessa premissa, embora, ultimamente tenha-se sustentado cada vez mais a ideia de uma época pós-cristã, quer dizer, período no qual os valores cristãos não teriam mais a importância que possuíam. Todavia, não se pode fugir por completo do legado trazido, quando da fundação da sociedade ocidental, pelo cristianismo. Como resultado disso, dois discursos aparentemente excludentes – a crença e a arte – encontram-se imbricados. Parece que, sempre que se pensou neles, duas posturas foram prevalentes: uma que afirma o céu em detrimento do telúrico tomando este como mero instrumento para revelar aquele; a outra procura negar o céu e reiterar o telúrico somente. Depreende-se dessa última perspectiva que ela estaria livre da crença. Porém, a visão de mundo que auxilia na produção de uma obra de arte pode ser entendida como uma consciência religiosa. Este fator pode ser consciente ou inconsciente, porquanto, ao se absolutizar algo concernente à vida, seja a ciência, a razão, a arte, ou qualquer outra coisa, está-se deificando esse elemento, ou, como diria Terry Eagleton (2016), buscando-se um vice-rei de Deus. Logo, não haveria neutralidade em nenhum dos posicionamentos. Entretanto, é possível uma posição equilibrada entre esses dois pólos objetivando, assim, o princípio de liberdade criativa. Essa é a proposta de J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis fundamentada na teoria subcriativa. Ela é orientada pela consciência religiosa cristã expressa no mandato cultural, o qual diz que o ser humano é imagem e semelhança de Deus e, portanto, não poderia deixar de criar livremente como forma de expressar essa relação de imagem e semelhança. Há paralelos e divergências entre Lewis e Tolkien quanto à execução e, ainda, com relação a mesmo alguns elementos que devem estar presentes na subcriação. Eles, ao escolherem a subcriação como forma distintiva e qualitativa para descrever a poética e a estética a qual se filiavam, demonstram que os valores cristãos ainda permaneciam válidos para a sociedade atual. Dessa forma, usaram a literatura fantástica para fazer críticas à Modernidade, sobretudo no quesito ausência da transcendência. A fantasia literária promoveria alguns elementos, tais como: *Fantasia*, *Escape*, *Recuperação* e, o principal, a *Eucatástrofe*, isto é, a virada repentina na tragédia que traz o *Consolo do Final Feliz*. Por conseguinte, essa consciência religiosa seria capaz de trazer beleza, valor, riquezas e conhecimento. Tudo isso alicerçado na ideia da Encarnação divina que daria significado a todos os vislumbres apontados na literatura como um todo, ou como pontuam Tolkien e Lewis, o *mito tornou-se fato*. A presente dissertação tem o intuito de demonstrar como Tolkien e Lewis concatenaram esses termos e ideias a fim de propor algo inovador e ambicioso.

Palavras-chave: Subcriação. Mandato cultural. Eucatástrofe. Encarnação. Conto de fadas.

ABSTRACT:

In a society, religion exerts influence in the most different fields. Christianity is not absent from this premise, although the idea of a post-Christian era has lately been more or less sustained, that is to say, a period in which Christian values no longer have the importance they had. Notwithstanding, one cannot completely escape the legacy brought by Christianity when it founded the Western society. As a result, two seemingly exclusive discourses - belief and art - are intertwined. It assumes that whenever one thought of them, two positions were prevalent: one that affirms the sky over the telluric taking it as a mere instrument to reveal that; the other seeks to deny the sky and reiterate the telluric only. It surmises from this latter perspective that it would be free from belief. Nonetheless, the worldview that guides in the production of a work of art can be understood as a religious consciousness. This factor can be either conscious or unconscious, wherefore, by absolutizing something concerning life, whether science, reason, art, or anything else, this element is being deified, or, as Terry Eagleton (2016) would say, seeking a viceroy of God. Therefore, there would be no neutrality in any of the positions. However, a balanced position between these two poles is possible, thus intending the principle of creative freedom. That is the proposal of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis based on the subcreation theory. It is guided by the Christian religious consciousness expressed in the cultural mandate, which says that the human being is the image and likeness of God and therefore could not fail to create freely as a way of expressing that relationship. There are parallels and divergences between Lewis and Tolkien regarding the execution and even some elements that must be present in the sub-creation. When they choosed the subcreation as a distinctive and qualitative way to describe a poetics and an aesthetics to which they were associated, they show that the values are even more valid for a society today. Hence, they used the fantastic literature to criticize Modernity, especially for the absence of transcendence. Literary fantasy exhibites some elements, such as: *Fantasy*, *Escape*, *Recovery* and, the main one, a Eucatastrophe, that is to say, a sudden turn in the tragedy that brings the *Consolation of the Happy Ending*. For that reason, this religious consciousness would be able to convey beauty, value, riches and knowledge. All of this is based in the idea of the divine Incarnation that would give meaning to all the glimpses pointed out in the literature as a whole, or as Tolkien and Lewis point out, *the myth became a fact*. The present dissertation aims to demonstrate how Tolkien and Lewis concatenated the terms and ideas in a way that they provide innovative and ambitious.

Key words: Sub-creation. Cultural mandate. Eucatastrophe. Incarnation. Fairy-stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 – Renascença Religiosa Inglesa – Rede de Mentes em que “Crença e Descrença se chocam em colisão criativa”.....	23
1.1 – Imitar a mente do Criador – uma cosmovisão para a arte	31
1.2 – Encontrando a <i>Alegria</i>	37
2 – A arte subcriativa – Invenção de Mundos Secundários	50
2.1 – O que os contos se tornaram para nós	68
2.1.1 – Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo	74
3 – Convergências e Divergências entre Lewis e Tolkien: Amizade, religião, posição literária.....	83
3.1 – <i>Autor e Homem</i> – duas faces de um criador de mitos	86
3.2 – Parábola Lewisiana – por uma fantasia cristã	95
Considerações Finais.....	102
Referências	108

INTRODUÇÃO

Não podemos entender a estrutura interna de uma sociedade, a menos que entendamos sua religião. Da mesma forma também, não podemos entender suas realizações culturais, a menos que entendamos as crenças religiosas que jazem em seus fundamentos. (RICHTMANN, 1968, p. 74).

O ser humano sempre esteve à procura de respostas às suas indagações existenciais. Nessa busca, serviu-se de diversas áreas do saber humano. Nomeadamente, no exercício comparativo entre *literatura e religião* – por constituírem áreas proíficas do universo cultural –, há a possibilidade de se encontrar explicações às demandas humanas. Com efeito, Gabriele Greggensen (2003, p. 54) afirma que Tolkien e Lewis eram defensores de que “[...] o profissional das letras deve se valer das várias áreas do conhecimento na busca pela verdade [...]”. Embora o crítico literário Antonio Candido, no texto *O direito à literatura* (1995), não se proponha a tratar do diálogo entre literatura e religião, suas falas permitem que se faça uma ponderação entre essas duas perspectivas. Primeiramente, em razão de que, segundo o literato (1995, p. 242), “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas [...]”. Esse fragmento parece apontar para uma possível consciência que ordenaria a criação ficcional e seus derivados fundamentada em pressupostos peculiares. Em segundo lugar, porque ao tomar a literatura da maneira mais ampla possível, assevera que,

Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (CANDIDO, 1995, p. 242).

Como consequência lógica desse excerto, depreende-se que Candido entende que há uma necessidade literária universal que precisa ser saciada e, que, por fim, a sua realização redundaria num direito indispensável à formação humana. Se a literatura é, como diz Candido, uma manifestação universal, a religião teria essa mesma característica?

Para responder a essa questão há que se lembrar que os dois campos ora em análise têm contextos conceituais próprios com suas particularidades. Todavia, suas fronteiras não são totalmente excludentes, como muitos teóricos já demonstraram. Dentre eles, pode-se citar Christopher Dawson (1889-1970), historiador inglês, ainda pouco conhecido no Brasil. Suas

ideias, de certa forma, teriam influenciado tanto C. S. Lewis quanto J. R. R. Tolkien e toda uma geração de escritores ingleses. Lewis inclusive o conheceu após ter lido o livro *Progresso e Religião: uma investigação histórica* (2012) e ter ficado encantado com as colocações de Dawson. O historiador, no livro *A Formação da Cristandade* (2014, p. 54), assegura que “não importa o quão longe formos na história da raça, não podemos jamais encontrar uma época ou um lugar onde o homem não estivesse consciente da alma e de um poder divino do qual sua vida dependia”. Por seu turno, o padre jesuíta Flodoaldo Richtmann – estudioso das ciências sociais – em seu livro *O sentido da cultura cristã* (1968), uma espécie de introdução ao pensamento de Dawson, reconhece que a postura adotada por Dawson se pauta pela perspectiva de que a religião seria o elemento dinamizador da cultura.

Logo, o entendimento inicial a que se pode chegar é que a religião, assim como a literatura, é uma expressão humana universal. Além disso, ela operaria também no campo da criação estética do qual a literatura é uma das demonstrações mais distintas. Salvatore D’Onofrio (2000, p. 98), ao falar sobre a concepção de um romance grego, no qual haveria um esforço de uma comunicação mística com a divindade, assevera que “o sentimento religioso é, portanto, algo de sentido e vivido. Isto explica por que todos os heróis e as heroínas romanescas são modalizados pela sua *religio*, isto é, por uma íntima ligação com a divindade”. Dessa forma, as divisas dos dois campos se entrecruzam de modo vívido, conforme se infere do exposto por Richtmann e por Salvatore.

Somando-se à essa perspectiva, o pensador brasileiro Antônio Magalhães (2000, p. 10), ao que tudo indica, respalda a conclusão inaugural ao dizer que “[...] o poder que uma tradição religiosa tem de contribuir direta ou indiretamente para a formação de um imaginário [...]” é o que dá sustentação à realidade. Com efeito, esse apontamento demonstra a capacidade impulsionadora dos temas e motivos que uma religião apresenta ao campo ficcional, pois é a partir dela que contos, lendas, mitos e todo um universo sociocultural se encarna. Como exemplo dessa competência que a religião demonstra, se tomarmos a civilização ocidental, essa constatação ficará ainda mais evidente, visto que “[...] desenvolveu-se na confluência de duas longas correntes de ideias: a judaico-cristã, no que concerne às crenças religiosas, e a greco-latina, a quem devemos os primeiros elementos racionais da arte, da literatura e das ciências”. (FRANCHETTO e LEITE, 2004, p. 15).

Logo, a cultura ocidental está alicerçada no entroncamento das ideias greco-latina e judaico cristã como produtoras daquilo que é comumente nomeado de *ethos*, ou seja, o modo de ser e estar no mundo. Dentro disso, o *ethos* judaico-cristão derivaria da orientação

proveniente da relação entre Deus e sua criação, exteriorizada pelo que se entende como Providência Divina atuante em todas as esferas socioculturais. Ela tem a sua trajetória descrita em um Livro Sagrado – a *Bíblia* – e, ainda conforme Magalhães (2000, p. 7), “declarar o cristianismo como uma religião do livro é afirmar que boa parte de seu poder reside no fato de ser literatura”. Como resultado,

os romances cristãos, as autobiografias de personagens da nossa história, as biografias produzidas em grande quantidade, os contos que marcaram muitos escritores ocidentais, as poesias que estão presentes em verdadeiras joias da literatura universal são exemplos de um cristianismo que não pode ser separado da literatura. (MAGALHÃES, 2000, p. 15).

Esse excerto de Magalhães parece reverberar as ideias apresentadas pelo crítico literário canadense Northrop Frye (2017) em razão de este não negar que o texto sagrado do cristianismo tenha outras qualidades inerentes; entretanto, sua preeminência se exerceria igualmente por suas particularidades literárias. Nesse caso, a Obra Sacra poderia ser encaixada dentro do ponto de vista apresentado por Candido como um direito fundamental ao desenvolvimento da humanidade. O que Frye concordaria, porquanto em seus escritos aponta para a grande relevância do conhecimento bíblico para a literatura como um todo.

Se não conhecemos a Bíblia e as histórias centrais da literatura grega e romana, por mais que leiamos livros e frequentemos o teatro, o nosso conhecimento da literatura não cresce, assim como não cresce o nosso conhecimento da matemática se não aprendemos a tabuada de multiplicação. (FRYE, 2017, p. 61).

Frye (2002) assegura que boa parte das abordagens negativas ao conhecimento bíblico liga-se à ideia filosófica da “morte de Deus”, isto é, do secularismo pós-iluminista. Para o crítico (2002), os elementos e motivos apresentados na Bíblia comporiam uma estrutura imaginativa – o Grande Código – por meio do qual toda a literatura ocidental teria operado até o século XVIII. Segundo ele,

na literatura inglesa, os cânones da crítica foram estabelecidos principalmente por Samuel Johnson, que seguiu a prática protestante normal de manter o aspecto poético da Bíblia em um compartimento separado da literatura secular. Foram os românticos que perceberam que tal separação era irracional¹. (FRYE, 2002, p. xix).

¹“In English literature the canons of criticism were established mainly by Samuel Johnson, who followed the normal Protestant practice of keeping the poetic aspect of the Bible in a separate

Ainda conforme Frye (2013, p. 480), uma ausência crítica dos aspectos literários da Bíblia teria deixado uma brecha muito grande, pois se perdera “[...] o conhecimento do simbolismo literário como um todo, uma lacuna que todo o novo conhecimento trazido não é suficientemente competente para preencher”. No século XIX, começou-se a pensar a Bíblia como literatura de fato.

Tendo todos esses elementos como norte, pretendo explorar as manifestações artístico-literárias dos autores Tolkien e Lewis, posto que o encontro entre teologia e literatura pode ser constatado de modo implícito no primeiro autor e explícito no segundo. Isso se deve à cosmovisão cristã que assumiram. Dessa maneira, o campo sugerido por Tolkien e Lewis resultará numa espécie de *estética teológica-mitopoética*, a saber, a *Subcriação*² – um termo que Tolkien cunhou para sintetizar todo o seu processo estético criativo e que Lewis reconhecia como importante. É preciso ficar marcado que, embora envolva campos do saber teológico, a presente dissertação se pautará em fazer análise estético literária dos temas e motivos religiosos presentes na teoria subcriativa. Afinal, o propósito não é o de fazer teologia no sentido estrito – porque assim como a função precípua do teólogo não é a de ser crítico de arte, a do crítico literário não é a de falar como uma autoridade em assuntos teológicos.

No que concerne ao envolvimento do cristianismo com a cultura, essa nunca foi uma relação fácil e tranquila. Muitas são as abordagens no tange a esse relacionamento. Valendo-me do que dizem os teólogos protestantes Henry Van Til (2010) e Gerard Van Groningen (2002), concluo que uma boa opção de aproximação a esse assunto está na organização interdependente e tripartite que a tradição cristã protestante³ abraça em relação à realidade: *mandato espiritual* – para explicar a relação do homem com Deus. Esse mandato se exerce por meio do contato diário com Ele; *mandato social* – concernente não somente ao trato familiar, mas à sociedade como um todo; *mandato cultural* – relativo à mordomia que o ser humano exerce face à criação divina⁴. Dessa forma, tem-se o comportamento humano em suas esferas espiritual, social e cultural edificado no pacto criacional divino. Em vista de o mandato cultural⁵

compartment from secular literature. It was the Romantics who realized that such a separation was irrational”.

Todas as traduções constantes nesta dissertação serão traduções próprias.

² O capítulo 2 trará novos subsídios à teoria subcriativa.

³ “A tradição reformada não pode ser definida com precisão. Aqui ela é entendida, de modo geral, como o padrão do cristianismo protestante que tem suas raízes na reforma do século XVI, na Suíça e em Estrasburgo”. (LEITH, 1997, p. 8).

⁴ Essa organização será melhor retomada no capítulo 2.

⁵ Embora Lewis e Tolkien não utilizem essa terminologia, é possível depreendê-la de suas teorias.

envolver a mordomia, isto é, o cuidado devido com a criação, ele requer o desenvolvimento da ciência, da arte, da tecnologia, etc.; uma vez que ele seria a

[...] designação daquela atividade do homem, como portador da imagem de Deus, pela qual ele executa a ordem dada na criação de cultivar a terra, dominá-la e sujeitá-la. É uma expressão da essência do homem, criado à imagem de Deus, e, sendo o homem um ser essencialmente religioso, é uma expressão de seu relacionamento com Deus, ou seja, de sua religião. (VAN TIL, 2010, p. 9)

Por esse motivo, o homem como portador da imagem de Deus foi criado para criar. Logo, a expressão da plenitude desse fato – de acordo com o teólogo holandês Abraham Kuyper (1837-1920) – dá-se pela busca da “[...] expressão artística em consonância com a qualidade de portadores da imagem divina presente em todos os seres humanos, como criadores de beleza, valor, riquezas e conhecimento”. (KUYPER, 2018, p. 26). Aqui estão alguns pontos importantes para a teoria subcriativa. O ser humano é portador da imagem divina e, como tal, é chamado para criar, para agir em conformidade com essa qualidade. Lewis e Tolkien eram de tradições cristãs diferentes. O primeiro era anglicano⁶ e o segundo, católico. Entretanto, viam a Criação como uma obra divina, ao passo que ao homem restaria utilizar-se dos elementos desta Criação para subcriar; porque somente Deus tem a capacidade de fato para criar algo que seja efetivamente novo de verdade. Assim sendo, a expressão artística dessa qualidade, em outras palavras, *subcriação*, seria o ser humano imitando o Criador em menor grau na tentativa de realizar um desejo.

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. [...] O desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. [...] Porque sua Arte tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. (TOLKIEN, 2010, p. 79, 80).

⁶ Ricardo Gouvêa (2006, p. 15) afirma que Lewis faria parte da “*High Church*”, uma das divisões existentes dentro do Anglicanismo que possui aproximações ao catolicismo romano “[...] tanto na doutrina quanto na liturgia”. A Igreja Anglicana surgiu na Inglaterra em meio às reformas religiosas dos séculos XVI e XVII. Ela é caracterizada por ser uma via intermediária entre a Reforma Protestante e o Catolicismo.

Outro fator significativo refere-se ao entendimento delineado por Tolkien e seguido por Lewis de que a Encarnação de Cristo seria a resposta a que todas as mitologias aguardavam – “o mito que se tornou fato”. Ao que tudo indica, essa noção pode ter sido extraída, dentre outras possibilidades, dos escritos de Gilbert Chesterton, especialmente, do livro *O Homem Eterno* de 1925. Esse teria de alguma forma “batizado o intelecto” de Lewis, tal como o livro *Phantastes* (2015) de 1858 de George MacDonald teria “batizado sua imaginação”, conforme atesta sua autobiografia – *Surpreendido pela Alegria* (2015). Consoante Chesterton,

a mitologia, então, procurava a Deus por meio da imaginação; ou buscava a verdade por meio da beleza, no sentido de que a beleza inclui muito da mais grotesca feiura. [...] Ela permaneceu fiel àquele instinto imaginativo através de mil extravagâncias, através de todas as pantomimas cósmicas [...] através de todos os espelhos rachados da arte disparatada que parecia deformar o mundo e deslocar o céu, ela permaneceu fiel a alguma coisa sobre a qual não se pode discutir; alguma coisa que possibilita que algum artista de alguma escola pare de repente diante de uma deformidade particular e diga: ‘Meu sonho se realizou’. [...]. Numa palavra, a mitologia é *busca*. (CHESTERTON, 2010, p. 118, 120).

Diante disso, é a partir da perspicácia de Lewis e Tolkien, ou daquilo que Duriez (2006, p. 47) intitulou de “encontro de mentes e imaginações”, que uma concepção teórico-literária tomou corpo – a subcriação, uma espécie de encontro entre a *consciência religiosa cristã* com uma cultura literária como espaço possível para a revelação do sagrado e suas conseqüentes epifanias. Com efeito, a produção literária tolkieniana – ele intitulou-a de *Legendarium* –, e, de igual modo, as obras de Lewis, seriam um veículo de especulação filosófica e metafísica. A partir desses dois literatos, a literatura imaginativa ganhou uma nova forma. Ninguém fica indiferente à leitura de suas obras. Suas criações deixam entrever amplos espaços abertos nos quais a imaginação pode correr livremente moldando infinitas aventuras.

A amizade surge do mero Companheirismo quando dois ou mais companheiros descobrem que têm em comum alguma ideia, interesse ou mesmo gosto de que os demais não partilham e que, até aquele momento, cada um deles acreditava ser seu tesouro (ou fardo) especial. A expressão típica do início da Amizade seria algo como: O quê? Você também? Pensei que eu fosse o único. (LEWIS, 2013, p. 92)

Esse excerto está em um livro de Lewis intitulado *Os Quatro Amores* (1960). Nele se dedica um espaço para falar sobre o amor-amizade. A última parte da frase que abre esse capítulo pode muito bem ser entendida como uma conversa entre Lewis e Tolkien; pois foi quando perceberam que tinham algo em comum – a paixão pelos mitos e lendas, especialmente

as sagas islandesas – que, de fato, a amizade nasceu e modificou grandemente o cenário literário mundial. Humphrey Carpenter (1992) – um dos biógrafos de Tolkien e, também, de Lewis – lembra que aquele que quiser saber algo mais a respeito dessa grande amizade deveria ler esse livro de Lewis, porquanto

está tudo lá, o relato de como dois companheiros se tornam amigos quando descobrem uma percepção compartilhada, como sua amizade não é ciumenta mas busca a companhia de outros, como tais amizades são quase que uma necessidade entre os homens, como o maior prazer de todos é um grupo de amigos chegar a uma estalagem após um dia de dura caminhada [...]. (CARPENTER, 1992, p. 172).

Ainda de acordo com Carpenter (1992, p. 172) o tipo de amizade entre Tolkien e Lewis era algo pertencente ao espírito da época “[...] como decorrência, em parte, da Primeira Guerra Mundial, onde tantos amigos haviam morrido que os sobreviventes sentiam a necessidade de ficar bem próximos”. J. R. R. Tolkien (1892-1973) e C. S. Lewis (1898-1963) têm histórias de vida que se assemelham de modo impressionante; ademais, muito já foi escrito a respeito deles. Eles vêm sendo tema de pesquisas no meio acadêmico brasileiro, o que demonstra a singularidade e importância deles como professores, teóricos e escritores⁷. Tolkien nasceu em Bloemfontein, uma cidade na África do Sul. Seu pai, Arthur Tolkien, estava a trabalho nessa cidade. Sua família era inglesa, mais especificamente de Birmingham – importante centro inglês do início da Revolução Industrial. Ele aprendeu com a mãe a ser um cristão católico fervoroso, além da paixão por idiomas.

Do seu lado, C. S. Lewis nascera em Belfast, uma região rica do norte da Irlanda. Ele fora criado num lar protestante ortodoxo, o qual lhe ensinou a não confiar nos católicos. Tolkien o ajudaria a quebrar esse preconceito. O pai de Lewis, Albert, era um engenheiro galês. De acordo com Colin Duriez (2005), Albert era sócio de uma empresa de frota mercante em uma região próxima a Belfast. Sua mãe Florence era uma pessoa instruída, originária do Condado de Cork, no sul da Irlanda. Diferentemente da vida familiar de Tolkien, Lewis (2015, p. 15) atesta que sua “[...] infância, seja como for, não teve nem de longe traços sobrenaturais”, embora sua família fosse protestante. Esse fato demonstra os efeitos do secularismo. Lewis ainda sustenta ser

⁷ No Banco de Teses da Capes há 41 dissertações de Mestrado e 07 teses de Doutorado sobre J. R. R. Tolkien e 19 dissertações e 4 teses sobre C. S. Lewis.

[...] um produto de longos corredores, [...] sótão explorados em solidão, [...] além disso, de livros infindáveis. Meu pai comprava todos os livros que lia e jamais se livrou de nenhum deles. Havia livros no escritório, livros na sala de estar, livros no guarda-roupa, [...], legíveis ou não, uns apropriados para crianças e outros absolutamente não. Nada me era proibido. (LEWIS, 2015, p. 17).

Lewis e Tolkien foram professores da Universidade de Oxford – Lewis, inclusive, lecionou também em Cambridge. Além disso, fazem parte de uma geração que passou pelas grandes transformações do século XX, sobretudo, as provocadas pelas duas Grandes Guerras, que demandaram uma resposta contundente da humanidade frente aos horrores praticados pelo homem contra seu semelhante. Michael White (2013, p. 77) ao falar sobre as expectativas e o ânimo das pessoas durante a Primeira Guerra menciona que “[...] havia a reação emocional à guerra, a total falta de sentido, a futilidade e o sentimento irreprensível de que o futuro poderia ainda provar-se pior do que o presente”. Tolkien e Lewis também combateram na Primeira Guerra Mundial – Tolkien lutou na Batalha de Somme na França em 1916, uma das mais sangrentas. Nessa batalha, ele perdeu dois de seus grandes amigos e incentivadores, Rob Gilson e Geoffrey Bache Smith. Numa carta emocionante, Smith – pouco antes de morrer – diz o seguinte a Tolkien:

Meu principal consolo é que, se eu morrer hoje – vou sair em missão daqui a alguns minutos –, ainda restará um membro da grande T.C.B.S.⁸. para expressar o que sonhei e no que todos concordamos. Pois a morte de um dos seus membros não pode, tenho certeza, dissolver a T.C.B.S. A morte pode tornar-nos repugnantes e indefesos como indivíduos, mas não pode acabar com os quatro imortais! Uma descoberta que vou comunicar a Rob antes de sair hoje à noite. E você, escreva-a também a Christopher. Deus o abençoe, meu caro John Ronald, e possa você dizer as coisas que tentei dizer, muito tempo depois de eu não estar aqui para dizê-las, se tal for o meu destino. Sempre seu, G.B.S. (CARPENTER, 1992, p. 109)

Não demorou muito para que os temores referentes a um futuro incerto e inseguro se confirmassem, como assegurou Michael White, dado que a Segunda Guerra Mundial estava às portas. Segundo Alister McGrath (2013, p. 223), catedrático de Oxford, no período da Segunda Guerra (1939-1945), “a religião era notadamente um aspecto de grande importância da estrutura

⁸ T. C. B. S. – Tea Club, Barrovian Society foi um clube literário criado por Tolkien, Christopher Wiseman, Robert Gilson e G. B. Smith na Barrow’s Stores, uma casa de chá. “O grupo se autodenominava Clube do Chá [*Tea Club*, no original]. [...] Mais tarde, dois deles decidiram que deveriam mudar seu nome para Barrovian Society (por causa da Barrow’s Stores) [...] e assim passaram a ser conhecidos como *Tea Club*, *Barrovian Society* ou T. C. B. S”. (WHITE, 2013).

nacional, e a BBC se viu no dever de oferecer inspiração e também instrução religiosa nos momentos mais sombrios da guerra” e Lewis tornou-se a “voz de fé” a “[...] falar das ansiedades e preocupações espirituais dos britânicos durante a guerra”. Essa série de palestras dadas à BBC tornaram-se no livro *Cristianismo Puro e Simples* (2014).

A relevância de Lewis e Tolkien é imensa e uma das razões para isso, conquanto não ser a única, é exatamente por fundirem na constituição moderna da mitologia, do fantástico, isto é, da criação imaginativa, um diálogo frutífero com o sagrado objetivando uma consistência interna ímpar em seus universos – cada um à sua maneira. Esse ponto em comum era o que dava um sabor especial à amizade dos dois, segundo Gabriele Greggersen (2003) – especialista brasileira nos escritos de Lewis. Tolkien é considerado o pai da ficção fantástica moderna. Sua escrita foi guiada por duas diretrizes: um desejo intenso de escrever uma mitologia para a Inglaterra e sua devoção à religião cristã. Colin Duriez (2006, p. 43), ao falar sobre essa aspiração de Tolkien, diz que “[...] pode-se argumentar que também tentou criar uma mitologia para a língua inglesa”. Quanto à mitologia inglesa, o romancista britânico Edward M. Foster (1879-1970), em 1910, ressentiu-se de que ela ainda estivesse ausente nas narrativas literárias inglesas⁹.

Por que a Inglaterra não possui uma grande mitologia? Nosso folclore jamais avançou além da delicadeza encantadora e as maiores melodias sobre o nosso mundo rural foram todas sopradas pelas flautas da Grécia. Por mais profunda e autêntica que possa ser a imaginação local, parece ter falhado nisso. Parou nas bruxas e nas fadas. (WHITE, 2013, p. 83).

Michael White (2013, p. 87) reitera que a realização de um projeto mitopoético dessa envergadura deveria ser produzida por alguém que “[...] precisava combinar uma imaginação disciplinada e ativa com uma compreensão da linguagem”. Essa é uma carência que Tolkien preencheria com maestria. Para tanto, um dos aspectos desejados para a produção mitológica apontado por White – “compreensão da linguagem” – ele atende de modo incontestável, em consequência de seu domínio linguístico impressionante. Tolkien ratifica seu gosto linguístico por uma ocorrência significativa em sua infância.

⁹ Lin Carter, no livro *O Senhor do Senhor dos Anéis: o mundo de Tolkien* (2003), assegura que a composição narrativa de Tolkien está assentada numa tradição do romance de fantasia épico e heroico que contaria com a presença de William Morris (1834-1896), Lord Dunsany (1878-1957), Eric Rücker Eddison (1882-1945). Além disso, o escritor William Blake (1757-1827) teria dado início à criação de uma mitologia artificial. Ainda segundo Carter, o nível de complexidade apresentado pela obra de Tolkien gerou uma dificuldade inicial em classificá-la. Apesar de poder ser enquadrado na tradição épica, Tolkien elevou a forma compositiva de suas obras a um nível acima dos seus predecessores.

Tentei escrever uma história pela primeira vez quando eu tinha cerca de sete anos. Era sobre um dragão. Não me recordo de coisa alguma sobre ela, exceto um fato filológico. Minha mãe nada disse sobre o dragão, mas observou que não se podia dizer ‘um verde dragão grande’, mas que se devia dizer ‘um grande dragão verde’. Perguntei-me por que, e ainda o faço. O fato de que me lembro disso possivelmente é significativo, já que acho que nunca mais tentei escrever uma história por muitos anos e me ocupei com idiomas. (CARPENTER, 2006).

Nessa mesma carta, que é uma correspondência ao escritor W. H. Auden (1907-1973), que fora seu aluno, Tolkien ainda evidencia outros fatores que seriam relevantes em seus escritos – “a atmosfera norte-ocidental” e a paixão pelo ambiente rural das West-Midlands inglesas.

Sou um habitante das West-Midlands pelo sangue (e vi o antigo inglês médio das West-Midlands como uma língua conhecida assim que coloquei meus olhos nele), mas talvez um fato da minha história pessoal possa explicar em parte por que a ‘atmosfera norte-ocidental’ me atrai como um ‘lar’ e como algo descoberto. (CARPENTER, 2006).

Ele prossegue asseverando que sua paixão e sua sujeição eram às línguas e não à literatura inglesa moderna.

Quanto ao condicionamento: estou ciente mormente do condicionamento linguístico. Fui para o Colégio King Edward’s e passei a maior parte do meu tempo aprendendo latim e grego; mas também aprendi inglês. Não Literatura Inglesa! Com exceção de Shakespeare (que eu cordialmente não gostava), os principais contatos com a poesia eram quando alguém tinha de traduzi-la para o latim. (CARPENTER, 2006).

É essa paixão pelas línguas o fator primordial da construção literária tolkieniana, pois, para ele, “a invenção de idiomas é a base”. (CARPENTER, 2006). Ronald Kyrmse (2003, p. 6, 7) – um dos grandes pesquisadores brasileiros em Tolkien – sustenta que foi ainda na escola quando Tolkien teve contato com o gótico que ele entendeu que suas línguas criadas precisariam de fundamentação histórica, além de terem de se assentar em outras mais antigas, visto que as línguas exibiam esse aspecto. Todo esse enlevo pelas línguas levou-o a ter contato com as mais diversas expressões culturais, as quais foram fundamentais em seus escritos. Esse ponto de vista expressa o valor de uma língua dentro de um universo literário, dentro de um “capital literário” de uma nação, como atesta Pascale Casanova. Para ele (2002, p. 65),

[...] a questão da literatura é evidente e diretamente ligada, embora por laços muito complexos, à da língua. O escritor mantém com sua língua literária (que nem sempre é sua língua materna, nem sua língua nacional) relações infinitamente singulares e íntimas.

A outra perspectiva sugerida por White – “imaginação disciplinada e ativa” – foi concretizada pela amizade entre Lewis e Tolkien.

Lewis mostrou um comprometimento pessoal considerável em estimular Tolkien em seus esforços literários nessa época, [pois] [...] era um homem imensamente criativo que, apesar disso, precisava de alguém que lhe desse segurança naquilo que ele estava escrevendo – e, o que é ainda mais importante, o persuadisse a terminá-lo. (MCGRATH, 2013, p. 215, 216).

Czeslaw Milosz (1911-1998) – romancista e poeta polonês, prêmio Nobel de literatura (1980), além de ter sido professor da Universidade da Califórnia – declara que “um homem deve permanecer em algum lugar, ter um teto sobre sua cabeça não é suficiente, sua mente precisa de rolamentos e pontos de referência, tanto verticais quanto horizontais”. (GASQUE, 2012, p. 72). É espantoso como esse excerto se encaixa perfeitamente à amizade entre Tolkien e Lewis. Eles tinham “rolamentos” e “pontos de referência”. Essa amizade deles de quase 40 anos – que só findou com a morte de Lewis em 1963 – era o ponto horizontal. Por seu turno, a visão cristã de mundo – apesar das tradições serem diferentes: anglicana e católica – era o vertical.

Sobre a amizade deles, tal fato é de importância tão marcante que a especialista nos escritos tolkienianos, Nancy Martsch, conjectura que “talvez, se tivesse ficado em Leeds, com Gordon, Tolkien tivesse escrito mais filologia; do modo como ocorreu, tornou-se amigo de Lewis e em lugar disso escreveu a mitologia”¹⁰. (DURIEZ, 2006, p. 42). Duriez ainda recorda que,

como em todas as amizades, especialmente as que duram tanto assim, houve altos e baixos. Com Lewis e Tolkien, um claro esfriamento ocorreu nos anos finais, apesar de as semelhanças que os uniam terem sido sempre mais fortes que as diferenças que os separavam. (2006, p. 11).

¹⁰ Tolkien lecionou na Universidade de Leeds no período de 1920 à 1925, quando foi escolhido como professor na Universidade de Oxford. Durante a sua estadia em Leeds, ele estabeleceu parceria com Eric Valentine Gordon (1896-1938) – também filólogo e ex-aluno de Tolkien –, da qual resultou o trabalho de tradução para o inglês moderno e a edição de *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, um romance do círculo arturiano escrito provavelmente no século XIV em anglo-saxão. É desse período também a tradução que Tolkien fez de *Beowulf* – texto que ele considera fundamental em seus escritos posteriores. Duriez (2006, p. 42) lembra que “a tradução de Beowulf em versos por Tolkien permaneceu desconhecida até ser encontrada em 1996, na Bodleian Library of Oxford [...]”.

Esse apontamento de Duriez reverbera as observações de Humphrey Carpenter sobre as fases dessa grande amizade. Para Carpenter (1992), a primeira delas foi marcada pelo encontro deles em 1926 e o conseqüente respeito mútuo e a percepção de que gostavam de coisas semelhantes. O segundo estágio, vincula-se à conversão de Lewis ao cristianismo. Ademais, estavam imersos na participação do grupo literário os *Inklings*¹¹ – conhecidos como “os cristãos de Oxford” – por afirmarem “a crença nos princípios essenciais do cristianismo”. Segundo Gregersen (2003), esse grupo nasceu da necessidade que Tolkien, Lewis e mais alguns amigos escritores sentiam de compartilhar e trocar ideias referentes às suas criações¹². Eles dividiam a paixão pela mitologia, pela natureza, pela teologia, pela literatura; além de respeitarem o livre pensamento. Seus escritos abundavam em temas referentes à amizade, à justiça, respeito ao semelhante, ao meio ambiente. Todos os participantes dos *Inklings* influenciaram e foram influenciados, de certa forma, em suas respectivas obras.

Esse agrupamento foi importante na produção de Tolkien e Lewis. Quase todo *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), *O Hobbit* (1937) e o *Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupas* (1950) foram lidos e discutidos, antes da publicação, nas reuniões desse grupo. Os *Inklings*, com os integrantes Lewis e Tolkien, contribuíram para que o imaginário associado ao sagrado fosse levado mais a sério e, com isso, frutificaram numa significativa tendência literária.

Para demonstrar como as teorias literárias esposadas por esses autores estão alinhadas à liberdade de consciência expressadas no mandato cultural, a presente dissertação subdivide-se em três partes. O primeiro capítulo, compõe-se do grande esforço em demonstrar que Tolkien e Lewis não estavam sozinhos na tentativa de atestar a plausibilidade do cristianismo e de sua tradição na literatura. Havia o que Alister McGrath (2013) intitulou de *conversão por causa e por intermédio dos interesses literários* resultando numa Renascença literária. Esse grupo de conversos, na verdade, escreviam de maneira que transparecia a visão que eles tinham do mundo. Esse capítulo ainda apresenta que o conceito teológico da imagem e semelhança divina, resulta numa liberdade criativa, pois a intenção seria a de “*imitar a mente do Criador*”, como foi proposta por George MacDonald. Há também o encontro que Lewis teve com o sobrenatural,

¹¹ “Ninguém sabe realmente porque usavam o nome Inklings, mas tanto Tolkien quanto Lewis gostavam dele por sua ambigüidade, a sugestão de que seus membros estivessem debatendo “grandes ideias”, além de adequar-se a acadêmicos e escritores, cujas vidas haviam sido construídas sob grandes quantidades de tinta”. (WHITE, 2013, p. 124).

¹² Em uma de suas cartas, Tolkien (2006) diz que os Inklings não tinham um secretário que organizasse o funcionamento do grupo. Ademais, o grupo contava com integrantes permanentes e eventuais. Dentre os permanentes, pode-se citar: Tolkien, Lewis, Charles Williams (1886-1945), Owen Barfield (1898-1997), Hugo Dyson (1896-1975), Nevill Coghill (1899-1980), Warren Lewis (1895-1973). Dentre os eventuais: Eric Rücker Eddison (1882-1945), Colin Graham Hardie (1906-1998).

que o prepararia para o diálogo com Tolkien e Hugo Dyson que marcaria sua conversão ao cristianismo. Dessa forma, sua compreensão da mitologia teria um novo sentido.

No segundo capítulo, é exposta a teoria subcriativa esposada por Tolkien e todos os efeitos que ela produziria no leitor, quais sejam: *Fantasia*, *Recuperação*, *Escape* e *Consolo*. Por seu turno, o capítulo três assenta-se no entendimento lewisiano sobre a subcriação. Discorre-se sobre as convergências e divergências entre os dois autores. Há a exposição do que Lewis entende como sendo a dupla face do escritor, ou seja, a *razão do Autor* e a *razão do Homem*. Essas duas características estariam presente no ato compositivo lewisiano, o qual é marcado por ser parabólico e não alegórico, como pensam diversos críticos.

Assim começa a caminhada pelos mundos imaginados tolkieniano e lewisiano, “um mundo do qual [...] conhecemos a entrada”. (WHITE, 2013, p. 142).

1 – Renascença Religiosa Inglesa – Rede de Mentes em que “Crença e Descrença se chocam em colisão criativa”

A conversão é como sair pela chaminé de um mundo de espelhos, onde tudo é uma caricatura absurda, para entrar no mundo real criado por Deus; depois começa o processo delicioso e ilimitado de explorá-lo. (WAGH apud MCGRATH, 2013, p. 153).

Esse excerto, do escritor britânico Evelyn Waugh (1903-1966), contém toda a essência do que Mircea Eliade (2013, p. 31, 32) diz, porquanto

[...] o desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão.

A conversão de Waugh ao catolicismo em 1930 causou um alvoroço nos círculos literários. Alister McGrath (2013, p. 151) assevera que esse fato foi a notícia do momento nos jornais, que se perguntavam: “como [...] um autor conhecido por sua ‘adesão quase apaixonada ao ultramoderno’ podia ter abraçado a fé católica?”. Essa não é uma pergunta tão simples de ser respondida. Manfred Svensson (2017, p. 147), ao apresentar uma carta de Virginia Woolf a sua amiga Vanessa Bell sobre a conversão recente de T. S. Eliot ao anglicanismo, dá uma mostra do espírito que rondava aqueles anos.

Acabei de ter uma conversa vergonhosa e esmagadora com o pobre Tom Eliot, a quem podemos considerar morto a partir deste dia. Ele se tornou anglicano, acredita em Deus e na imortalidade e vai à igreja. Fiquei realmente paralisada. Um cadáver pareceria mais crível para mim¹³.

A noção de um mundo criado por um Deus transcendente foi extremamente contestada, sobretudo a partir do Iluminismo. Peter Harrison (2002, p. 5), ao falar sobre o que entendemos atualmente pelo termo religião após as modificações trazidas pela Era das Luzes, declara que “o conceito ‘religião’ envolveu a realocação da fé religiosa a uma nova esfera, uma esfera na qual a suposta substância da religião poderia servir como objeto de investigação racional. O

¹³ “Acabo de tener una vergonzosa y abrumadora conversación con el pobre Tom Eliot, a quien desde este día podemos considerar muerto. Se ha vuelto anglo-católico, cree en Dios y en la inmortalidad, y va a la iglesia. Quedé realmente paralisada. Un cadáver me parecería más creíble que él”.

novo contexto para ‘religião’ era o reino da natureza”¹⁴, isto é, reino da imanência, do telúrico – onde a religião teria um caráter de impessoalidade e objetividade. O sociólogo Peter Berger (1973, p. 14), ao falar sobre a “era sem Deus”, atesta que esse período foi “[...] uma era em que o divino, pelo menos em suas formas clássicas, se retraiu para o fundo da preocupação e consciência humanas”. Em razão disso, a tendência dominante nos círculos acadêmicos e científicos era uma concepção estritamente fiscalista do ser humano. Em outras palavras, seria a exclusão de sua parte imaterial – a “consciência da alma” citada por Dawson (2014). Por esse motivo, o materialismo desterrava o pensamento religioso da produção científica e dos centros de decisão política (ALVES, 1984).

Já no século XIX, o Cristianismo e todas as outras religiões conhecidas vieram a ser consideradas não só infundadas como culturalmente perigosas porque obstruíam a regra geral, o progresso da ciência. O consenso entre os intelectuais era que os filósofos tinham provado a impossibilidade de demonstrar a existência de Deus; além do que se afirmava que as ciências estavam a provar que o homem era feito apenas de matéria, isto é, que a ‘alma’, uma entidade espiritual independente do corpo e que a ele sobrevive, era coisa que não existia. (ELIADE, 1989, p. 57, 58).

Esse fragmento de Eliade se encaixa num espectro mais amplo resultante da imposição das leis naturais iniciadas já no século XVII. Conforme Harrison (2002), esse período é marcado pelas disputas religiosas em que três fontes de autoridade estavam em conflito sobre a normatividade de suas asserções: o Novo Testamento e os Pais da Igreja, Platão e seus intérpretes, ou os ateus do período clássico. Assim, “[...] os clássicos provaram ser uma fonte inestimável de explicações naturalistas dos fenômenos religiosos para aqueles pesquisadores da era moderna que desejavam enfatizar a base não-sobrenatural da religião”¹⁵. (p. 18). Iniciava-se, então, o processo da “morte” do aspecto metafísico como fator explicativo e organizador da realidade. O que se percebe diante do exposto é que toda a perquirição por explicar a religião naturalmente ocasionou o que Terry Eagleton chama de “a busca de um vice-rei de Deus”. Para ele (2016, p. 47), “[...] Razão, Natureza, *Geist*, cultura, arte, o sublime, a nação, o Estado, a ciência, a humanidade, o Ser, a Sociedade, o Outro, o desejo, a força vital e as relações pessoais:

¹⁴ “The concept ‘religion’ involved the relocation of religious faith into a new sphere, a sphere in which the presumed substance of religion could serve as an object of rational investigation. The new context for ‘religion’ was the realm of nature”.

¹⁵ “The classics proved to be an invaluable source of naturalistic explanations of religious phenomena for those researchers of the modern age who wished to stress the non-supernatural basis of religion”.

todos funcionaram de tempos em tempos como formas de divindade deslocada”. Esse processo é reconhecido como secularização.

“A *secularização* designa o processo histórico: 1) segundo o qual diversos elementos da cultura (economia, política, filosofia, literatura, artes, direito...) se libertam do controle das Igrejas e dos dogmas. [...] 2) segundo o qual o próprio homem se liberta, não só da tutela das Igrejas, de seus ritos e dogmas, mas, mais radicalmente, embora através do primeiro processo, de Deus contestado na sua transcendência, na sua natureza, na sua existência”. (LEPARGNEUR, 1971, p. 12, 13).

Com efeito, Eagleton (2006, p. 33-34) assevera que houve uma “falência da religião”, posto que ela “já não conquistava os corações e mentes das massas”. A religião desempenhara um papel importante na sociedade, “ela constitui excelente ‘cimento’ social, que abrange o camponês crédulo, o liberal esclarecido de classe média e o seminarista intelectual numa mesma organização”. Além do mais,

[...] à medida que a religião deixa paulatinamente de proporcionar o ‘cimento’ social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelas quais uma turbulenta sociedade de classes pode encontrar uma unidade, a ‘literatura inglesa’ passa a ser vista como o elemento capaz de carregar essa carga ideológica a partir da era vitoriana. (EAGLETON, 2006, p. 35).

Quando Eagleton fala de Literatura Inglesa, há que se distinguir a literatura moderna da do estudo dos clássicos. Humphrey Carpenter (1992, p. 79), ao comentar sobre uma sugestão dada a Tolkien na época de sua formação na Universidade de Oxford para que estudasse inglês, diz que a Escola de Honra de Língua Inglesa e Literatura¹⁶ era uma criação recente na estrutura de Oxford. Ademais, estava dividida em duas escolas: a dos filólogos e medievalistas e a dos apreciadores da literatura moderna. Os primeiros não viam na literatura moderna, posterior a Geoffrey Chaucer (1343-1400), motivo para que fosse incluída no currículo de graduação, posto que não a consideravam suficientemente desafiadora. O segundo grupo, “[...] (como designavam a literatura desde Chaucer até o século XIX), que consideravam o estudo de filologia e do antigo e médio inglês ‘tráfico de palavras e pedantismo’”. Esse fato apresenta um momento de ruptura no contexto inglês.

No momento em que Peter Harrison (2002) deixou claro que, a partir do século XVII, a Inglaterra se voltara para os clássicos após o período das disputas religiosas, suas falas parecem

¹⁶ “Honour School of English Language and Literature”.

fazer coro ao que Eagleton (2006) e McGrath (2013) dizem sobre essa época. Segundo esses teóricos, as disputas religiosas teriam solapado a ordem social subsequente; por conseguinte, era necessária uma reconstrução dela. Com isso em mente, McGrath (2013, p. 101) sustenta que “a era clássica era considerada uma fonte de sabedoria que capacitaria os ingleses a consolidar sua estabilidade política e social, encorajando a emergência de padrões e normas culturais partilhados”. Assim surgiu o curso de graduação em *Literae Humaniores*, estudos das línguas e literatura clássicas¹⁷. Esse curso foi a menina dos olhos da Universidade de Oxford até 1920, momento no qual se começou a pensar em reformular o currículo. Tolkien e Lewis participaram da construção desse novo currículo, que só foi implementado em 1931.

Levou muito tempo para que o inglês, matéria adequada às mulheres, aos trabalhadores e aos que desejavam impressionar os nativos, chegasse aos bastiões do poder da classe governante em Oxford e Cambridge. O inglês era um arrivista, um tema amadorístico em relação às matérias acadêmicas, dificilmente capaz de concorrer em termos de igualdade com os rigores dos Grandes ou da filosofia. (EAGLETON, 2006, p. 43).

Carpenter (1992) e Eagleton (2006) demonstram que, depois da Primeira Guerra Mundial, a tensão entre literatura moderna e clássica ganhou novos contornos. Esse acontecimento está atrelado a um dos grandes antagonistas da literatura moderna, a filologia. Tolkien (2010) deixa claro que a filologia vinha perdendo espaço em solucionar determinadas questões. Esse desprestígio está encadeado a um “[...] renascimento do orgulho nacional, uma onda de patriotismo que só podia ajudar a causa do inglês [...]”, em razão de a filologia cercar-se da influência alemã. Desse modo, ela ganhou o status de “tedioso absurdo teutônico, com o qual nenhum inglês que se respeitasse gostaria de associar-se”. (EAGLETON, 2006, p. 45). No período pós-guerra, havia uma “fome cultural” devido à hesitação a toda carga cultural que precedeu à Guerra. Assim, a antiga maneira de se compreender a realidade não teria mais sentido. A onda de otimismo trazida pela Era da Razão cedia espaço para o pessimismo. Por tudo isso, não causa assombro a frase a seguir.

¹⁷ “Exigia-se dos graduandos de *Literae Humaniores* que se envolvessem diretamente com as riquezas literárias, filosóficas e históricas da era clássica em suas línguas originais; não meramente como um assunto de interesse acadêmico, mas como meio de garantir a sobrevivência e prosperidade da Inglaterra. *Lit. Hum.* era considerado um portal para a sabedoria, e não simplesmente um acúmulo de conhecimento. Referia-se a uma preparação cultural e moral para a vida, não apenas à aquisição de informações factuais. Diferente de outros cursos que poderiam ter como objetivo apenas *preencher* as mentes dos graduandos, este se propunha a *moldá-las*”. (MCGRATH, 2013, p. 101).

George Gordon¹⁸, antigo professor de literatura inglesa em Oxford, observou em sua aula inaugural que a ‘Inglaterra está doente e ... a literatura inglesa deve salvá-la. Tendo falhado as Igrejas (tal como as entendo), e sendo lentos os remédios sociais, a literatura inglesa tem agora uma tríplice função: ela ainda deve, ao que me parece, nos dar prazer e nos instruir, mas também, e acima de tudo, salvar nossas almas e curar o Estado’. (EAGLETON, 2006, p. 35).

Ao atribuir essa forma tríplice à função da literatura, fica claro que a literatura inglesa passa a ter um caráter religioso. Ela seria, nas palavras de Eagleton (2006, p. 47), “[...] a essência espiritual da formação social”. Frank Kermode (2004, p. 131) – ao analisar as ideias do poeta e introdutor do Simbolismo na Inglaterra, Arthur Symons (1865-1945) – corrobora a declaração de Eagleton ao assegurar que, para Symons, a literatura seria uma espécie de “[...] um novo tipo de religião, com todos os deveres e responsabilidades do ritual sagrado” na qual o escritor seria o sacerdote¹⁹. Dessa maneira, a convergência histórico-cultural da nação com todas as suas inquietações, questionamentos fundamentais sobre a existência humana e seus significados, sobre sua identidade, sobre como deveriam ser as suas relações significativas com outras pessoas, caberia à literatura prover as respostas, dado que, ela “[...] seria ao mesmo tempo um consolo e uma reafirmação, um terreno familiar no qual os ingleses podiam se reagrupar para explorar e para encontrar uma alternativa ao pesadelo da história”. (EAGLETON, 2006, p. 45).

Ao evidenciar o que entende como sendo a *corrente da religião simbólica*, que explicaria muito bem o início do século XX, o teólogo holandês Abraham Kuyper²⁰ (2017, p. 47) assevera que essa “nova maré religiosa” seria impelida por três motivos basilares: “[...] o sentimento arrebatador do poder, o sentimento exagerado da excelência humana, junto com a penetração nas riquezas da natureza”. Kuyper sustenta que a geração do limiar do século XX, herdeira do otimismo do progresso, sentia que tudo deveria ser repensado para se adequar a um novo molde, a saber, moderno. Toda essa sensação de poder fez com que o ser humano tivesse uma autoestima grande em suas próprias capacidades. Como resultado, “[...] o homem se lança, com poder descomedido, sobre a natureza indefesa, colocando-a sob seus pés e arrastando, daí em diante, com o carro triunfal de sua ciência e de sua materialidade”. (KUYPER, 2017, p. 48).

¹⁸ George Stuart Gordon (1881-1942) foi amigo de Tolkien e um dos que o indicaram para professor na Universidade de Oxford. Essa frase foi dita no momento em que Gordon tomou posse como professor em Oxford.

¹⁹ “*In fact Symons, on grounds that Arnold might not have fully approved, calls the literature of the movement ‘a new kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual’*”.

²⁰ Abraham Kuyper (1837-1920) foi o primeiro ministro da Holanda entre 1901 a 1905. Além disso, era jornalista, tendo fundado o partido Antirrevolucionário com o objetivo de combater os efeitos do Iluminismo na Holanda. Fundou também a Universidade Livre de Amsterdã em 1880 para ser um marco nos estudos, tendo como premissa a liberdade da influência da Igreja e do Estado nas pesquisas.

Novamente segundo Eagleton (2016, p. 10), a religião não foi “descartada pelo secularismo” de modo efetivo; ao contrário, porque aquilo que intitula de formas deslocadas da divindade ou vice-reis de Deus, às quais teriam a função de ser um substituto à ausência de Deus, não conseguiram cumprir adequadamente o seu papel. Por conseguinte, “revelou-se incrivelmente difícil descartar por completo o Todo-Poderoso”. (EAGLETON, 2016, p. 10). Essa situação é bastante relevante, sobretudo ao se contrapor a fala de Eagleton com as de Christopher Dawson. Para ele, a religião é elemento dinamizador da cultura, visto que “é o impulso religioso que fornece a força coesiva que unifica uma sociedade e uma cultura”. (2012, p. 261). Desse modo, ainda que o secularismo quisesse acabar com o discurso religioso, suas tentativas não obtiveram o êxito pretendido. De acordo com Dawson (2016, p. 43),

[...] a história da Europa é a história de uma série de renascimentos – de reflorescimentos espirituais e intelectuais, que emergiram de forma independente, geralmente sob fortes influências religiosas e que foram transmitidos por processos de livre comunicação.

Por certo, que, para alguns, teria ocorrido na Inglaterra do século XX um reencantamento do mundo²¹. Alister McGrath (2013, p. 152) expõe que havia um padrão mais amplo que rondava os anos de 1920 a 1930, dado que “[...] a conversão de autores e intelectuais da literatura *por causa e por intermédio de seus interesses literários*” era uma das marcas desse período. Essas conversões ao cristianismo, numa era dominada pelo pessimismo e secularismo, fizeram com que alguns começassem a se “[...] perguntar se uma renascença literária cristã estava em andamento”. McGrath (2013, p. 152).

Por sua vez, Colin Duriez (2006, p. 118), ao comentar sobre o período entre guerras, como apontado por McGrath, faz um importante apontamento. Ele salienta que o ex-aluno de C. S. Lewis, Harry Blamires (1916-2017) – um escritor e historiador literário inglês – via o período de 1930 como uma “renascença menor” em que abundavam na literatura inglesa os temas cristãos. Não teria sido um “movimento autoconsciente”, mas que esse ressurgimento seria o resultado de uma insatisfação com o materialismo, com uma vigorosa pressão decorrente do liberalismo teológico, marcantes na atmosfera do Modernismo. Com isso, vários autores – que perderam a sua fé na adolescência – voltaram para a crença cristã ortodoxa formando o que Barbara Reynolds descreveu como “uma rede de mentes energizando -se umas às outras”. (REYNOLDS apud PEARCE, 2017, p. 11). Dentre eles, Graham Greene (1904-1991), Evelyn

²¹ Sendo, portanto, uma inversão do processo de “desencantamento do mundo” formulado por Max Weber (1864-1920).

Waugh (1903-1966), Christopher Fry (1907-2005), Dorothy L. Sayers (1893-1957), além de T.S. Eliot (1888-1965) e o próprio C. S. Lewis – que regressara de seu ateísmo. J. R. R. Tolkien e Charles Williams (1886-1945), que nunca perderam a fé católica, devem ser incluídos nessa rede de mentes.

*Lewis começou a escrever exatamente no ponto em que essa pequena renascença cristã na literatura estava decolando. Seu *Pilgrim's Regress* saiu em 1933. [...] Em 1937, Christopher Fry lançou *O menino com carrinho de mão*. Esse mesmo ano viu a representação de Dorothy Sayers para *The Zeal of Thy House* [*O zelo da tua casa*], e a publicação de *In Parenthesis* [*Entre parênteses*], de David Jones, e *O Hobbit*, de Tolkien. [...] Assim, quando o historiador literário volta o olhar para a cena literária inglesa dos anos 1930 e 1940, verá C.S. Lewis e Charles Williams não como excêntricos atavismos, mas como contribuintes iniciais daquilo que chamei de renascença literária cristã, mesmo que em pequeno grau. (DURIEZ, 2006, p. 120).*

O que ocorre é que, com os dois princípios demarcados por McGrath (2013, p. 152, 153): “*conversão por causa e por intermédio da literatura*”, enfatiza-se que os escritores – ao voltarem-se para o cristianismo – encontravam nele “[...] o mais flexível e persuasivo ‘acordo com a realidade’” cuja perda do sentido religioso não permitia entrever. Ainda de acordo com McGrath (2013, p. 153), Graham Greene, ao criticar a postura de autores modernos – dentre eles Virginia Woolf (1882-1942) e E. M. Foster (1879-1970) –, deixa claro que a privação da explicação religiosa fez com que os autores modernos perdessem qualquer “sentido da importância dos atos humanos”, uma vez que “a grande literatura depende de um comprometimento apaixonado com o mundo real; e isso, para Greene, exigia um embasamento numa ordem mais profunda das coisas, fundamentada na natureza e vontade de Deus”. Da mesma forma, Evelyn Waugh asseverava que a ausência de Deus não permitia que um autor proporcionasse realismo e complexidade a seus personagens. Outro caso emblemático foi a conversão de T. S. Eliot, em 1927, o qual teria encontrado no cristianismo um “princípio de ordem e estabilidade” pelo qual ele poderia se relacionar com o mundo. (2016, p. 187).

Todos esses exemplos apontam, portanto, para a conclusão de um *ethos religioso* a fundamentar a realidade. Essa ideia é encontrada em Mircea Eliade (2013, p. 26), conforme sinaliza que “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”, dado que “[...] revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’”. Eliade (1989) deixa claro que o *homo religiosus* representaria o homem total; dessa maneira, acaba por endossar a tese do entrelaçamento do universo religioso com o estético. À vista disso, o “acordo com a realidade” e, também, o “princípio de ordem e estabilidade” partiriam de um centro unificador que orientaria toda a

realidade, a Encarnação de Cristo – o *Logos Divino*. T. S. Eliot atesta que esse fato é importantíssimo para o correto entendimento do cristianismo. De acordo com ele (2016, p. 187), “parto do pressuposto de que a revelação cristã é a única revelação completa; e que a completude da revelação cristã reside no fato essencial da Encarnação, em relação à qual todas as revelações cristãs devem ser compreendidas”.

Esse seria um fator de extrema relevância para a conversão do C. S. Lewis. McGrath (2013, p. 151) diz que a conversão de Lewis foi lenta até chegar à “firme crença intelectual em Deus”; além disso, é a partir dela que teria ascendido para “[...] a fama como uma voz cristã nas diferentes esferas da intelectualidade literária e da cultura popular”. Lewis – o mais “relutante dos convertidos”, conforme suas próprias palavras em *Surpreendido pela Alegria* (2015) – passa a ter o cristianismo como guia para todas as suas ações. Joseph Pearce (2017, p. 209) assegura que “entre os escritores, [...], o maior popularizador literário do cristianismo durante os anos da guerra foi C. S. Lewis, que, com seus escritos, na visão de muitos, brandiu uma tocha de luz literária num mundo escuro e trágico”.

Assim sendo, em meio às muitas correntes filosóficas presentes no século XX, em que se acentuava a ideia do materialismo como explicação última dos fenômenos da existência humana, os escritores da “renascença menor” apontavam para a insatisfação das respostas produzidas pelo materialismo, sobretudo, ao esquecer a dimensão espiritual que é marcante em todas as pessoas. Apesar da tentativa de se silenciar esse fato com respostas fiscalistas, ratificou-se que a esfera espiritual é muito mais do que algo abstrato e absurdo, posto que toda a orientação necessária para os dilemas existenciais só teria significativas respostas ao não se esquecer desse elemento que é fundamental ao ser humano – o lado espiritual, a dimensão transcendental da vida humana. A partir do exposto, percebe-se que certos elementos presentes nas obras de Tolkien e Lewis os conectam com a ficção produzida nesse marcante período.

“Tomada como um todo, essa rede de mentes representou uma pujante resposta cristã à era da descrença. Produziu algumas das grandes obras-primas literárias do século e permanece um duradouro testemunho do poder criativo da fé. A história da profunda influência que esses gigantes da literatura exerceram entre si e sobre a época em que viveram é mais que o estudo de um importante aspecto da literatura do século XX: é uma história de aventura, em que crença e descrença se chocam em colisão criativa”. (PEARCE, 2017, p. 11, 12).

1.1 – Imitar a mente do Criador – uma cosmovisão para a arte

Na queda o ser humano perdeu ao mesmo tempo o estado de inocência e o domínio sobre a natureza. Entretanto, ambas as perdas podem, até certo ponto, ser reparadas ainda nesta vida; a primeira, por meio da religião e da fé; a segunda, pela arte e pela ciência. (SCHAEFFER, 2010, p. 19).

É imprescindível à mente humana encontrar uma residência intelectual para acalmar o espírito. Como visto no primeiro capítulo, para muitos, a tradição cristã ainda pode oferecer a melhor forma de compreensão da realidade. Com a asserção apresentada por Eliade (2013, p. 26) de que a “manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”, tem-se a compreensão de que a religião se liga a três fatores importantíssimos e interdependentes; quais sejam: *ser*, *sentido* e *verdade*. Ao primeiro deles, tem-se a firme convicção da existência de algo *real* no mundo. Para o segundo, “a consciência de um mundo real e com um sentido está intimamente relacionada com a descoberta do sagrado”. (ELIADE, 1989, p. 9). Já para o terceiro,

[...] através da experiência do sagrado, a mente humana apreendeu a diferença entre aquilo que se revela como real, poderoso, rico e significativo e aquilo que não se revela como tal – isto é, o caótico e perigoso fluxo das coisas, os seus aparecimentos e desaparecimentos fortuitos e sem sentido. (1989, p. 9).

Eliade ainda recorda que o uso do termo religião para nomear essa experiência não seria a melhor opção, porque não conseguiria unificar todas as manifestações religiosas existentes – porém, na falta de outro – porquanto, o fenômeno religioso se apresenta extremamente complexo –, poderia ser usado. Por isso, “para apreender todas as suas valências e todos os seus significados, há que abordá-lo de vários pontos de vista”. (ELIADE, 1989, p. 19). Mais uma vez, reconhece-se a possibilidade de comparação entre o universo estético e o universo da religião, cada um com um plano de referência. Há que se lembrar de que o campo das artes não possui uma abordagem única que abarque todo o fenômeno artístico. Dessa maneira, afigura-se tão multiforme quanto o fenômeno religioso. O consenso é o de que várias são as aproximações conceituais possíveis. Devido a essa ocorrência, ao se partir para uma análise mais detida do fenômeno artístico, alguns conceitos precisam estar bem claros dentro de seu plano de referência, ao menos, na medida do possível. Conforme salientado por Antonio Candido (1995), a criação de manifestações artísticas de um povo dá-se, dentre outras coisas, em conformidade com as crenças esposadas por esse povo. Logo, a literatura encarna – a partir

de imagens, símbolos, mitos, arquétipos – as correntes filosóficas do seu tempo, ou melhor, assimila as visões de mundo no campo ficcional.

Esse ponto é interessante, especialmente se se levar em consideração o que diz o teólogo protestante americano Francis Schaeffer (1912-1984)²². Ele (2010, p. 16) apresenta um sistema pelo qual entende o lugar da arte no *ethos* cristão. Esse sistema envolve a integralidade do Evangelho bíblico afetando todas as esferas da vida de modo completo. A isso ele chama de “Senhorio de Cristo”. Seu sistema desenvolve os três aspectos pelos quais a hermenêutica bíblica interpreta o Evangelho: *Criação-queda-redenção*. Pela Criação, entende-se que tudo foi criado por Deus, assim Ele “fez o homem todo”. Há o evento histórico da Queda²³ – que os cristãos católicos e protestantes entendem como não fictício – que teria alterado toda a forma como o homem entendia e via a realidade, além da própria realidade ter sido afetada por esse fato. Contudo, o outro princípio, o redentivo, assevera que “em Cristo o homem todo é redimido”. Com efeito, reafirma-se que “Cristo é Senhor do homem todo agora e Senhor da vida cristã toda”.

Além do mais, Schaeffer distingue três possibilidades essenciais no que se refere à obra de arte. A primeira delas estaria ligada a ideia recente da *arte pela arte* apregoando a concepção de que a arte por si só é o que basta. Ademais, “não se pode falar a respeito dela, não se pode analisá-la e ela não diz nada”. (SCHAEFFER, 2010, p. 47). Para Schaeffer, essa primeira visão deve ser rejeitada em razão de que nenhum artista consegue de fato concretizar seus trabalhos nesse padrão, pois não existe neutralidade. A segunda possibilidade declara que a arte seria apenas a exteriorização de uma mensagem. Em outras palavras, um “[...] veículo para a propagação de uma mensagem particular sobre o mundo, o artista, o ser humano ou qualquer coisa”. (SCHAEFFER, 2010, p. 48). Novamente, para Francis Schaeffer, não se deve aceitar essa vertente, visto que ela transforma a arte em mera propaganda; além disso, “[...] a perspectiva da obra de arte como obra de arte acaba desaparecendo”. A terceira possibilidade externada por Schaeffer o conecta ao que foi dito pelo crítico Antonio Candido.

²² “Como Ronald Nash observou, “Schaeffer ... ajudou as pessoas a entender a importância de se compreender o cristianismo e seus concorrentes em termos de cosmovisões. O cristianismo não é simplesmente uma religião que diz aos seres humanos como eles podem ser perdoados. É uma visão de mundo e de vida total. Os cristãos precisam reconhecer que sua fé tem coisas importantes a dizer sobre a vida humana como um todo”. (NAUGLE, 2017, p. 60).

²³ Essa Queda está relacionada com a desobediência cometida por Adão e Eva, quando estavam no Paraíso (Éden), contra Deus. Eles gozavam de um relacionamento pessoal com Ele, mas esse foi desfeito. A ideia de um retorno ao Paraíso Perdido foi uma temática bastante explorada por diversos escritores. Dentre eles, pode-se citar John Milton que muito influenciou Lewis e Tolkien.

A terceira noção essencial da natureza da arte – que eu considero correta, que de fato produz uma arte grandiosa e a possibilidade de uma arte grandiosa – é que o artista produz uma obra de arte e esta demonstra sua cosmovisão. Estes artistas começaram fazendo obras de arte e, então, suas cosmovisões transpareceram no conjunto de suas obras. (SCHAEFFER, 2010, p. 48, 49).

Essa terceira circunstância reafirma que o princípio da neutralidade tão difundido pelos positivistas, e que teve reflexos nas artes, não se sustenta; porquanto, as grandes obras do século XX – não somente elas – estão marcadas pelo entrelaço da crença e da descrença, quer dizer, o *ethos* particular e social se manifestam.

Uma cosmovisão é um comprometimento, uma orientação fundamental do coração, que pode ser expressa como uma história ou um conjunto de pressuposições (hipóteses que podem ser total ou parcialmente verdadeiras ou totalmente falsas), que detemos (conscientemente ou subconscientemente, consistente ou inconsistentemente) sobre a constituição básica da realidade e que fornece o alicerce sobre o qual vivemos, movemos e possuímos nosso ser. (SIRE, 2009, p. 16).

Quando o professor de literatura inglesa, filosofia e teologia – James Sire (1933-2018) – diz que a cosmovisão procede do coração, ele está estabelecendo ligações com o pensamento judaico-cristão, cujo termo coração refere-se aos aspectos da sabedoria, da emoção, do desejo e vontade, da espiritualidade e do intelecto como constituidores da pessoa humana. Sire (2009, p. 17), ainda nesse excerto, recapitula que “os cristãos contam a história da criação, da queda, da redenção, da glorificação – uma história na qual o nascimento, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo constituem o fundamento central”. Outra vez, tem-se um elemento que serve de ponto fixo para se obter o que Eliade apresentou – *ser, sentido e verdade* – e, desse modo, conseguir uma residência intelectual e acalantar o espírito, a Encarnação de Cristo. Francis Schaeffer (2010, p. 17, 18) sustenta que “a verdadeira espiritualidade significa o senhorio de Cristo sobre o homem todo. [...] se o cristianismo é mesmo verdadeiro, ele envolve o ser humano todo, incluindo seu intelecto e sua criatividade”. Assim, às artes, são dados lugares de destaque dentro do cristianismo.

O que vem sendo exposto parece indicar que o artista necessariamente precisa fazer de sua arte uma propaganda ao cristianismo, embora a citação de Schaeffer desmistifique esse aspecto. O crítico de arte holandês Hans Rookmaaker (1922-1977)²⁴ ministrou uma palestra em

²⁴ Henderik Roelof Rookmaaker – Hans era apelido familiar – tornou-se cristão “[...] em um campo de prisioneiros de guerra alemão” na Polônia. (GASQUE, 2012, p. 27). Sua tese de doutorado em história da arte foi sobre Paul Gauguin. Ele ajudou a fundar o departamento de história da arte da Universidade

1975 no Festival de Artes na Inglaterra da qual resultou o livreto *A arte não precisa de justificativas* (2010). Esse título pode sugerir a ideia de *arte pela arte*; não obstante, nada seria mais enganoso do que seguir por esse caminho. Nesse livro, ele indaga sobre se haveria um espaço nas artes para o cristianismo. Ele propõe que haja uma “reforma” na forma de se encarar a cultura por parte dos cristãos. Seria “um retorno ao Senhor em busca da verdade, do caminho e da vida que estão em Cristo Jesus”. (ROOKMAAKER, 2010, p. 34). O intuito era levar os artistas a contribuírem para a sociedade auxiliando a deixar a vida menos árida, cheia de sentido e que fosse estimulante, além de possuir riqueza espiritual. Esse era um dos estímulos da “renascença literária cristã”, assinalada por Harry Blamires. À vista disso, há espaço para o cristianismo nas artes em geral. Entretanto, Rookmaaker, ao falar sobre os usos que a arte pode assumir, especialmente, o de propaganda, reafirma que a arte para ser válida não precisa dessa justificativa.

Precisamos é nos atentar para o fato de que a arte não pode ser usada para mostrar a validade do cristianismo – deve ser o contrário. O cristianismo é verdadeiro; as coisas, ações e esforços humanos só alcançam seu significado a partir de seu relacionamento com Deus. Se Cristo veio para nos tornar humanos, a humanidade e a realidade da arte encontram seu fundamento nele. Em suma, a arte tem sua própria validade e significado, especialmente no cristianismo. Elas eram para a glória de Deus. (ROOKMAAKER, 2010, p. 36, 37).

O teólogo anglicano John Stott (1921-2011) entende que a criação divina foi orquestrada de tal maneira por Deus para que houvesse uma colaboração divino-humana que permitisse a concretização dos propósitos divinos. A criação divina deveria ser cultivada e subjugada. Para isso, Deus estabeleceu um “jardineiro”, ou melhor, um vice-gerente – como o define Gerard van Groningen (2002). Assim, caberia a esse vice-gerente a administração da criação divina.

Chamamos isso de ‘mandato cultural’ que Deus deu à raça humana. ‘Natureza’ é o que Deus nos dá; ‘cultura’ é o que nós fazemos com ela. Sem um agricultor humano, todo jardim ou campo se degeneraria rapidamente, transformando-se num deserto [...]. No bom propósito de Deus, criação e cultivo, natureza e criação, matéria-prima e perícia profissional humana são indissociáveis. Esse conceito de colaboração divino-humana é aplicável a todas as tarefas honrosas. (STOTT, 2014, p. 232).

Livre de Amsterdam. Foi também um grande amigo de Francis Schaeffer. Além disso, ele era leitor de C. S. Lewis, inclusive cita-o no livro *A arte não precisa de justificativas*.

Por ter sido criada à imagem e semelhança de Deus, a humanidade poderia dar respostas positivas a esse mandato. A escritora inglesa Dorothy L. Sayers (1893-1957) – que também era amiga de C. S. Lewis e de Tolkien – declara que a expressão *imagem e semelhança* suscitou inúmeros debates ao longo dos tempos. Além disso, para ela (2015, p. 40), qualquer seja o sentido dessa expressão, “parece que a característica comum a Deus e ao homem é esta: o desejo e a capacidade de fazer coisas”. Com isso, ressalta-se a ideia de que há uma cooperação divino-humana, por meio da qual a humanidade deveria ser ativa e produtiva.

Foi determinado à humanidade servir submissa ao Rei Criador e dentro dos limites colocados sobre o reino cósmico, com a direção do Espírito de Deus, das leis e funções criadas, trazer a uma sempre crescente riqueza e completa expressão as maravilhas, as belezas, os poderes, os mistérios, sim, toda a vontade de Deus para um reino cósmico totalmente revelado e completo. Uma vez que as atividades criadoras cessaram, a humanidade teve o privilégio e a responsabilidade de desenvolver a cultura, de envolver-se no processo histórico e de ser co-trabalhadores com Deus no processo de consumação. (GRONINGEN, 2002, p. 90).

Com efeito, parece haver uma concordância entre Sayers, Stott, Groningen, Kuyper, Rookmaaker, pelo menos nesse quesito, dado que enfatizam o aspecto criativo humano como provenientes da criação especial divina que fez a humanidade a sua imagem e semelhança. Dessa forma, capacitou-a a imitar o seu Criador na produção de “beleza, valor, riquezas e conhecimento”, porquanto como portador dessa imagem, o ser humano espelha *ser, sentido e verdade* encontrados no seu Criador. Pois, como afirma Francis Schaeffer (2010, p. 9), “e com a verdade vem a beleza, e com a beleza a liberdade diante de Deus”. Conseqüentemente, “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, ou seja, fez dele um criador também [...]. Criatividade livre é a resposta da criatura ao grande apelo do seu Criador”²⁵. Esse aspecto de “criatividade livre” é um ponto importante para Tolkien e Lewis e, conquanto a presença da religião seja marcante em seus escritos, não deve ser entendida como uma espécie de volta à subserviência da arte aos ditames da Igreja, mas sim como um pressuposto assumido pela cosmovisão.

Lewis, num ensaio intitulado *Teologia é Poesia?* – no qual procura distinguir as diferenças dessas duas formas – defende o valor estético encontrado dentro de um sistema de crença, de uma visão de mundo. Esse fato está atrelado a sua ideia de que

²⁵ “God created man in his own image and likeness, i.e., made him a creator too [...]. Free creativeness is the creature’s answer to the great call of its creator”. (WOLF, 2012).

a contemplação daquilo que tomamos como real é sempre, em mentes toleravelmente sensíveis, penso eu, assistida por certo tipo de satisfação estética – um tipo que depende precisamente de sua suposta realidade. Há uma dignidade e pungência pelo simples fato de que algo existe. (LEWIS, 2017, p. 120).

Com efeito, para Lewis, a visão cristã de mundo está envolta tanto na satisfação intelectual como na satisfação imaginativa. Lewis, então, inclui-se na corrente de que o universo religioso e o estético se imbricam, a partir da fundação ontológica do mundo promovendo *ser, sentido e verdade* alardeados por Eliade; uma vez que

[...] todas as pessoas têm satisfação na imagem de mundo que aceitam, pois a gravidade e a finalidade daquilo que existe são, em si mesmas, um estímulo estético. Nesse sentido, o cristianismo, a devoção à Força Vital, o marxismo, e o freudianismo tornam-se ‘poéticos’ para seus seguidores. Mas isso não significa que seus adeptos os tenham escolhido por essa razão. Pelo contrário, esse tipo de poesia é o resultado, não a causa, da crença. A Teologia é, nesse sentido, poesia para mim porque eu creio nela; eu não creio nela por ser poesia. (LEWIS, 2017, p. 121).

Portanto, estabelece-se uma ligação entre a consciência religiosa cristã (católica ou protestante), revestida do mandato cultural divino que lhe dá sustentação, e o potencial inventivo humano resultando numa arte que dá forma à uma cosmovisão. Francis Schaeffer (2010) esclarece que, se todas as coisas foram criadas por Deus, ou melhor, se todas as coisas estão sob o Senhorio de Cristo, a arte não poderia ficar de fora disso. Todavia, ele era peremptório em destacar que “fica claro que, por ter sido ordenada por Deus, a arte não precisa de temas religiosos específicos. O que a torna cristã não é necessariamente o fato de ela tratar de questões religiosas”. (2010, p. 28). Seu intuito é o de estabelecer que a visão criativa divina perpassa toda a criação e, desse modo, o homem como portador da imagem divina, ao fazer arte, usa todos os elementos dessa criação. Nesse sentido, a criação inteira glorificaria a Deus, inclusive a arte.

A proposta de escritores cristãos pode ser sintetizada pelo que o escritor inglês Gilbert Chesterton disse na nota introdutória ao livro *O Homem Eterno* de 1925. Ele assevera (2010, p. 5): “é impossível, espero, para qualquer católico escrever qualquer livro sobre qualquer assunto, [...], sem mostrar que ele é católico”. Esse princípio demonstra que o modo de ser e estar no mundo, isto é, a cosmovisão, coaduna-se com o fragmento de Lewis supramencionado – o ato de escrever é resultado da crença e não sua causa. Todos os escritores da corrente que ficou conhecida como “renascença religiosa inglesa” – tratada no capítulo anterior – entendiam a sua

escrita nos moldes do que fala Chesterton. Tolkien diz que “ou mais importante, sou um cristão (o que pode ser deduzido a partir de minhas histórias), e de fato um católico romano”. (CARPENTER, 2006, p. 275). Contudo, numa carta endereçada ao escritor W. H. Auden, em 1965, na qual responde à pergunta feita por Auden sobre a natureza má dos orcs, Tolkien tece os seguintes comentários: “não me sinto sobre qualquer obrigação de adequar minha história à teologia cristã formalizada, embora eu realmente pretendesse que ela fosse consonante com o pensamento e crença cristãos [...]”. (CARPENTER, 2006, p. 336, 337). Essa passagem de Tolkien é precisa ao transparecer que o apelo divino é o da “criatividade livre”; por isso, a cosmologia cristã vale-se dos dois elementos apontados por Lewis de modo bastante convincente: satisfação intelectual e satisfação imaginativa.

1.2 – Encontrando a *Alegria*

Uma vez o céu desceu sobre a terra com um poder ou selo chamado imagem de Deus, mediante a qual o homem assumiu o comando da natureza; e mais uma vez (quando um império depois de outro se mostrara deficiente) o céu veio salvar a humanidade na forma terrível de um homem. Isso explicaria por que a massa dos homens sempre olha para trás. (CHESTERTON, 2013, p. 215).

Como dito no capítulo precedente, a “Renascença religiosa inglesa” foi marcada por muitas conversões e retorno à fé por alguns dos mais influentes literatos do século passado e que, também, C. S. Lewis estaria entre eles. Essa conversão, assim como a de Evelyn Waugh, é importante porque é baseada nela que a concepção teórico literária de Lewis ganhou robustez – fundamentado no que foi referido como “acordo com a realidade”. Como essa mudança é bastante complexa e, muitas biografias estão disponíveis sobre o assunto, esse tópico procurará evidenciar o quanto esse ponto perpassa tanto a teoria tolkieniana quanto a lewisiana no tange à subcriação; com isso, objetiva-se não perder o foco de que a presente dissertação é sobre teoria literária. Além disso, como atesta David Downing (2006), nesse processo, Tolkien tem uma parcela considerável de participação.

Um fator relevante é que, na época em que Lewis e Tolkien viviam, os mitos eram objeto de estudo de antropólogos, psicólogos e de escritores. Para Juan Díaz (2003), catedrático da Universidade de Granada, o grande atrativo pelas tradições míticas demonstraria a sua grande pertinência cultural e sua conseqüente sobrevivência nas modernas sociedades secularizadas. Para ele, a proposta de Max Weber de que o mundo estaria se desencantando – que ele chama de “desmagização” – se mostrou completamente insuficiente.

Pouco a pouco, tem sido superada a visão positivista que encontrou sua formulação clássica em Comte, segundo a qual, a filosofia supõe um estado crítico a respeito do mito, que leva consigo a superação definitiva da mentalidade e dos conteúdos mitológicos. (DÍAZ, 2003, p. 25).

Nelly Coelho, em seu livro *O conto de Fadas: símbolos, mitos e arquétipos* (2003), ao falar sobre o caminho tomado pela ciência versus o mistério, como elementos presentes na vida cotidiana, capta a atmosfera presente na metade do século XX, a julgar por seu reconhecimento de que ele era propício para a volta do maravilhoso. Para ela, a fase do despojar o homem de sua origem divina, proveniente da ciência positivista com todo o seu dogmatismo, caiu por terra. Ainda segundo a autora, a ciência estaria sendo impulsionada a rever a sua posição referente ao sobrenatural; conquanto, ao aprofundar o conhecimento sobre a ordem da natureza e suas leis, as correntes que daí derivaram – *Materialismo, Determinismo, Evolucionismo* – tinham a destruição da transcendência como um de seu escopo. O efeito disso seria um “[...] retorno a uma espécie de visão mágica do mundo [...] em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência: Quem sou eu? Por que estou aqui? Para onde vou?”. (COELHO, 2003, p. 16, 17).

Terry Eagleton (2016) esclarece que o retornar ao passado antigo ou medieval foi algo recorrente para vários pensadores, de Carlyle a T. S. Eliot, no intuito de restaurar-se o presente. Por seu turno, Chesterton (2013) poderia ser também incluído entre os pensadores designados por Eagleton, uma vez que nutria a noção de que as ideias antigas fariam as pessoas agirem com maior rapidez do que sob a influência de novas. Para Richard Heinberg (1991), uma compreensão e reconhecimento de uma ordem cósmica traria uma recapitulação da antiga visão espiritual do mundo. Lewis e Tolkien se valeriam desse princípio também. McGrath (2013, p. 155) expressa que Lewis sentira-se atraído pelo estudo da literatura medieval porque distinguiu que “[...] essa literatura testemunhava um entendimento do esquema maior das coisas, o qual havia sido perdido no ocidente devido ao trauma da recente Grande Guerra”.

Alister McGrath (2014, p. 59) continua suas asseverações sobre a forma como Tolkien via o mito dado que, para Tolkien, “mito [...] é uma história que evoca *Sehnsucht*²⁶, uma sensação do ‘numinoso’”²⁷. Esse ponto de vista também é defendido por Bradley Bierzer (2002, p. 37), para quem o *Sehnsucht* serve como uma anamnese, possibilitando um encontro com a transcendência, dado que o “mito, herdado ou criado, também poderia oferecer um ‘súbito

²⁶ *Sehnsucht* significa nostalgia em alemão.

²⁷ “*Myth, for Tolkien, is a story which evokes Sehnsucht, a sense of the ‘numinous’*”.

vislumbre da Verdade’, isto é, uma breve visão do céu”²⁸. Roger Williams, no prefácio ao livro de Richard Heinberg (1991), manifesta que para os psicanalistas junguianos a anamnese seria uma recuperação de reminiscências enterradas, sejam individuais ou coletivas. Por seu turno, Heinberg (1991, p. 5) expõe que um motivo base que perpassa toda a cultura humana é o da *Idade de Ouro* perdida e seu anseio por recuperá-la. “Para o Ocidente, o Éden hebraico e a Idade de Ouro grega serviram de protótipos a todas as visões subsequentes do Paraíso na arte e na literatura”. Essa nostalgia pelo Paraíso ou Idade de Ouro foi uma das marcas do Romantismo. Ela seria uma forma panteísta de afirmação sobre o cosmos.

[...] os românticos ingleses como Samuel Taylor Coleridge e os transcendentalistas norte-americanos como Ralph Waldo Emerson declarariam que outrora o homem e a natureza haviam sido um só – durante uma era de ouro desaparecida há muito tempo. Era essa unidade perdida que eles se esforçavam para restaurar, insistindo que a única maneira de fazê-lo era por meio da arte, da poesia e das emoções. (WULF, 2016, p. 62).

Para o teólogo Nathan Wilson (2017, p. 56), “a linguagem humana é nossa tentativa de navegar pela linguagem de Deus; somos nós correndo por entre as linhas de seu poema épico, escalando as vogais e construindo casas com as consoantes”. A ideia de poema épico evoca um versículo bíblico citado pelo apóstolo Paulo em (Efésios, 2:10): “Pois somos feitura dele, criados em Cristo Jesus para boas obras, as quais Deus de antemão preparou para que andássemos nelas”. A tradução desse trecho não permite que se entreveja toda a poesia presente na expressão “feitura”, porquanto no original grego seria “*poiēma*”. Com isso, divisa-se que o ser humano é o poema que Deus escreveu. Dessa forma, a humanidade reflete o próprio Criador em suas ações – apesar de o evento cósmico da Queda ter manchado essa imagem, provocando, assim, a nostalgia do Paraíso – percebe-se que o percorrer e o escalar esse poema é uma descoberta existencial, racional, imaginativa e volitiva, isto é, envolve a integralidade do ser.

Lewis também dava um grande valor à criação de mitos. Contudo, foi a posição de Tolkien referente aos mitos que ajudou Lewis a enxergar o vislumbre da verdade que os mitos apontavam. David Downing (2006) diz que o processo de conversão de Lewis pode ser equiparado ao “modelo medieval de personalidade” com sua divisão concêntrica tripla do eu interior: *Vontade Pessoal* no centro do círculo, tendo no próximo círculo o *Intelecto*, seguido da *Imaginação* no círculo externo. “Em primeiro lugar, uma ideia ou imagem ocupa o olhar da mente, depois é captada pelo intelecto e, por fim, a pessoa age com base nela”. (DOWNING,

²⁸ “*Myth, inherited or created, could also offer a ‘sudden glimpse of Truth’, that is, a brief view of heaven*”.

2006, p. 149). O ponto apresentado por Alister McGrath assemelha-se à conclusão de Downing sobre o modelo medieval de personalidade. McGrath (2013, p. 152) relata que, na primeira metade do século XX, houve muitas conversões “*por causa e por intermédio de interesses literários*” e, conquanto Lewis tivesse um amor muito grande pela literatura, ela “[...] não é o pano de fundo de sua conversão; é parte de sua descoberta do apelo racional e imaginativo do cristianismo”. Ele cita o pensamento de Blaise Pascal (1623-1662) no que se refere à fé religiosa. Para Pascal, era um despropósito a tentativa de se convencer alguém sobre a religiosidade.

O importante, segundo seu argumento, era levar as pessoas a desejar que isso fosse verdade, depois de vislumbrar o rico e compensador panorama da realidade que essa verdade oferecia. Depois de implantado esse desejo no coração, a mente acabaria alcançando suas intuições mais profundas. (MCGRATH, 2013, p. 154).

Esse ponto é interessante, sobretudo, ao se contrapor essas afirmações ao que Colin Duriez (2006) desenvolve sobre o contato que Lewis estava tendo com o sagrado a partir de suas leituras; McGrath descreve-as como “epifanias momentâneas e transitórias”. Ele ainda apresenta as pertinentes conclusões do psicólogo de Harvard, William James (1842-1910), referentes a essas epifanias vivenciadas por muitos pensadores religiosos e, assim, dá mais clareza ao que Lewis sentira. James, segundo MacGrath, identifica quatro características intrínsecas a essas experiências. A primeira delas é a “inefabibilidade”, ou seja, não se descrevem adequadamente. A segunda marca explícita que essas experiências fazem com que, aquele que a vivencie, toque verdades profundas que seu intelecto não experimentara. “Em outras palavras, elas são provadas como ‘iluminações, revelações, plenas de significado e importância’”. (MCGRATH, 2013, p. 39). Para a terceira característica, prossegue MacGrath, a transitoriedade da experiência é o marco. Ela não se mantém por muito tempo. Na quarta característica, a pessoa que experimenta a epifania parece ter sido apanhada por uma força esmagadora, “[...] como se houvessem sido ‘agarrados e suspensos por um poder superior’”. Esses quatro atributos da experiência religiosa podem ser associados à descoberta que Lewis fez.

Para Duriez (2006, p. 18), Lewis efetua uma anamnese quando inicia o “[...] processo habitual de ‘ver desde’ – olhar desde as lembranças, a literatura ou qualquer outra lente para apanhar a qualidade, sempre fugidia mais inconfundível, de alegria e beleza que ele busca sem cessar”. Esse aspecto de beleza e, principalmente, de *Alegria* recebem um tratamento especial

em Lewis. Em *Surpreendido pela Alegria* (2015), ele faz um uso do termo *Alegria* sustentando que não deveria ser tomado em seu sentido convencional. Segundo ele,

[...] é mais desejável que qualquer outra satisfação. Chamo-o de Alegria, que aqui é um termo técnico e precisa ser agudamente distinguido tanto de Felicidade quanto de Prazer. Alegria (no sentido que dou à palavra) tem de fato uma característica, e só uma, em comum com os outros dois termos; o fato de que qualquer pessoa que já a vivenciou vai querer novamente senti-la. Fora isso, e analisada apenas por essa característica, pode quase igualmente ser considerada uma espécie particular de infelicidade ou pesar. Só que é do tipo que queremos. Duvido que qualquer um que a tenha experimentado vá trocá-la por todos os prazeres do mundo, se as duas opções estiverem ao seu alcance. Mas a Alegria nunca está ao nosso alcance, ao contrário, frequentemente, do prazer. (LEWIS, 2015, p. 23).

Nos moldes do que falou Downing (2006) sobre o modelo medieval de personalidade, o termo *Alegria* é a ideia que ocupará a *mente* de Lewis, movimentará todo o seu *intelecto* tentando entendê-la, até o momento em que sua *vontade pessoal* agirá em conformidade com suas descobertas. Essa qualidade efêmera ratificada por Lewis é evidenciada a partir de um fato que passa quase despercebido. Na abertura da tradução de *Surpreendido pela Alegria* (2015), não aparece uma citação do grande poeta William Wordsworth (1770-1850) – sendo que, possivelmente, Lewis a teria usado para dar nome a esse livro²⁹. Essa ausência acarreta uma perda considerável, especialmente, porque ele não usaria uma citação sem ter um motivo especial para isso; além do mais, Lewis com essa citação apresenta uma de suas influências. A falta desse pequeno trecho na tradução brasileira deixa uma lacuna na compreensão do que Lewis pretendia com o termo *Alegria*. Colin Duriez – no livro *The C. S. Lewis encyclopedia: a complete guide to his life, thought, and writings* (2003, p. 101) – reitera que “Alegria é uma característica definidora de um romance (e, também, de fantasia) em C. S. Lewis”³⁰. O que vem sendo exposto pode ser verificado ao se observar a tradução do poema de Wordsworth.

Surpreendido pela alegria – impaciente como o vento
Eu me virei para partilhar o transporte – Oh! Com quem
Senão você, há muito enterrado no túmulo silencioso,
Naquele lugar onde nenhuma vicissitude pode achar?
Amor, amor fiel, retornaste a minha mente
Mas como eu poderia esquecer-te? – Por meio de que poder,
Mesmo para a menor divisão de uma hora,
Fui tão enganado a ponto de ser cego

²⁹ Não obstante ela encontrar-se no original *Surprised by Joy* (LEWIS, 2002) nos seguintes dizeres: “*Surprised by joy – impatient as the wind*”. (“Surpreendido pela alegria – impaciente como o vento”).

³⁰ “*Joy is a defining characteristic of a romance (and thus fantasy) in C. S. Lewis*”.

À minha perda mais miserável? – Esse retorno do pensamento
Foi a pior dor que a tristeza já provocou,
Com exceção de um, um só, quando fiquei desamparado,
Sabendo que o melhor tesouro do meu coração não era mais;
Que nem tempo presente nem anos não nascidos
Podia a minha vista aquele rosto celestial restaurar³¹.

Esse poema de Wordsworth explicita o que Duriez fala sobre o processo desenvolvido por Lewis como “ver desde as lembranças”. Ele capta a experiência momentânea do ideal romântico interpondo o eu lírico numa espécie de paradoxo entre a Alegria e a Infelicidade de uma lembrança. Esse estado intermediário retira o chão do eu lírico deixando-o desconsolado pela perda do que lhe trazia, de fato, a felicidade, à qual estava perdida sem esperança de ser restaurada. Com efeito, entreveem-se alguns paralelos entre o poema e o excerto em que Lewis define o que quer dizer por *Alegria*. Primeiramente, a experiência sentida provoca um anseio imediato para que ela seja eterna e não passageira. Em segundo lugar, a característica intermediária da experiência – o estado de infelicidade ou pesar que é desejável. Em terceiro lugar, o reconhecimento do valor especial que a experiência aporta. Por fim, a constatação de que ela não está disponível no momento e na hora em que se quer, ou seja, “toda a Alegria lembra algo. Nunca é uma posse, sempre um desejo por algo remoto no tempo ou no espaço, ou ainda ‘prestes a vir a ser’”. (LEWIS, 2015, p. 75). Como se percebe, pode-se extrair alguns sentidos da epígrafe escolhida por Lewis para abrir sua autobiografia e, portanto, não poderia ter sido extraída da tradução sem perder a qualidade do que Lewis pretendia. Dessa maneira, o que Lewis está dizendo sobre a *Alegria* lembrar algo tem muito a ver com a noção de que o anseio provocado por ela aponta para uma realidade sobrenatural; portanto, uma nostalgia – *sehnsucht* – de algo perdido. O entendimento posterior dele diferencia-se do uso romântico, apesar de ter uma ligação estreita com ele.

³¹ “*Surprised by joy – impatient as the Wind
I turned to share the transport – Oh! with whom
But Thee, long buried in the silent Tomb,
That spot which no vicissitude can find?
Love, faithful love, recalled thee to my mind –
But how could I forget thee? – Through what power,
Even for the least division of an hour,
Have I been so beguiled as to be blind
To my most grievous loss! – That thought’s return
Was the worst pang that sorrow ever bore,
Save one, one only, when I stood forlorn,
Knowing my heart’s best treasure was no more;
That neither present time, nor years unborn
Could to my sight that heavenly face restore*”.
(WORDSWORTH, 2018).

A diferença é que, para o Lewis pós-conversão, a criação se diferenciava do ser humano, pois a esse foi dado partilhar da imagem e semelhança divina. Por conseguinte, a ideia panteísta defendida por muitos românticos não se encaixa na acepção do termo *Alegria*; a não ser somente a correspondência do anseio que procura ser consolado. Nesse sentido, entra outro fato marcante do “ver desde”, manifesto em sua autobiografia, que ele chama de “Interferente Transcendental”. Assim, sua busca se encaminha para o que foi expresso por Santo Agostinho (354-430) nas *Confissões*. O teólogo abre suas *Confissões* (2017, p. 33) expressando a inquietude humana no desejo de reconhecer o Criador – o que lhe traria a *felicidade*, pois o ser humano é “[...] fragmento qualquer de tua criação [...]” – e, a situação de culpa pelo erro cometido contra o seu Criador – o que lhe traz a *infelicidade* – deixando o ser humano a circular sem ter um porto seguro. Contudo – e, nesse ponto, Lewis demonstra ter sido influenciado por Agostinho, sobretudo, ao demonstrar que a *Alegria* não pode ser provocada, apenas ser recebida – “Tu o incitas, para que goste de te louvar, porque o fizeste rumo a ti e nosso coração é inquieto, até repousar em ti”.

De fato, a “intromissão” ou incitação do Interferente Transcendental não passava despercebida. Lewis (2015, p. 171) discorre que “o jovem que deseja se conservar ateu ortodoxo não pode ser seletivo demais nas leituras. As ciladas estão em toda parte – ‘Bíblias abertas, milhões de surpresas’, como diz Herbert³², ‘finas malhas e armadilhas’”. Esse fragmento recorda o que Northrop Frye (2002) pontou sobre o motivo dominante na literatura ocidental até o século XVIII ter na Bíblia sua grande fonte de inspiração. Dentre as muitas experiências de leitura deparadas por Lewis na sua busca por compreender o significado verdadeiro da *Alegria* e, enfim, encontrar seu porto, dois autores recebem um destaque importante: G. K. Chesterton (1874-1936) e George MacDonald (1824-1905). Esses dois autores também inspiraram Tolkien.

George MacDonald fizera mais por mim que qualquer outro escritor; logicamente, era uma pena ter ele aquela obsessão com o cristianismo. Ele era bom *apesar disso*. Chesterton era mais sensato que todos os outros modernos juntos; salvo, é claro, seu cristianismo. (LEWIS, 2015, p. 190).

³² Segundo McGrath (MCGRATH, 2013), “contrastando nitidamente com esses autores, o poeta cristão George Herbert (1593-1633), na opinião de Lewis, parecia ‘sobressair-se [...] na representação da verdadeira qualidade da vida como de fato a vivemos’; no entanto, em vez de ‘fazer isso tudo de uma maneira direta’, ele ‘insistia em fazê-lo por intermédio’ do que Lewis denominava então de ‘mitologia cristã’”.

Com esses dois autores, Lewis deixa claro que não sabia onde estava se enveredando. Em Chesterton, apesar de não concordar com tudo o que ele dizia, embora isso não o desqualificasse para ser apreciado, ele diz que foi atraído por sua “virtude moral”. A leitura do livro de MacDonald, *Phantastes* (2015), comprado por acaso em 1916, teria batizado sua imaginação, ou melhor, nas palavras de Lewis (2015, p. 162), “naquela noite minha imaginação foi, num certo sentido, batizada; o restante de mim, não sem razão, demorou mais tempo”. Essa última parte pode ser confirmada a partir de uma carta, desse mesmo ano, de Lewis a Arthur Greeves – grande amigo de Lewis desde a infância até a morte de Lewis em 1963 –, na qual Lewis responde a Greeves sobre o ponto de vista religioso que adotara. Lewis foi categórico em afirmar que não acreditava em religião alguma e, que, “todas as religiões, isto é, todas as mitologias, para dar-lhes o nome apropriado, são meramente invenções do próprio homem – Cristo tanto quanto Loki”³³. Esse posicionamento referente à religião pode ser, de certa forma, lastreado a partir dos seus anos de formação. Antes de frequentar a universidade de Oxford, na metade de setembro de 1914, ele teve como mentor William T. Kirkpatrick (1848-1921), um ateu convicto que Lewis dizia ser quase uma “entidade puramente lógica”. Foi esse tutor que introduziu nas leituras de Lewis dois autores que mexeriam bastante com sua mente: Arthur Schopenhauer e James Frazer. Com a compreensão desses dois – Schopenhauer dando munição crítica ao cristianismo e Frazer referindo-se às religiões como apenas expressões da cultura – “o jovem Lewis conclui que o cristianismo é só ‘uma mitologia dentre tantas outras, mas aquela em que por acaso fomos educados’”. (DOWNING, 2006, p. 65). Esse último trecho é a continuação da carta a Arthur Greeves. Consecutivamente, entende-se que seu posicionamento estava embebido das afirmações de Frazer e Schopenhauer.

Stephen Logan (2015, p. 51) apresenta que a partir da vasta experiência literária de Lewis, avistava-se “[...] uma necessidade pessoal profunda e angustiante [...]”, dado que “não se tratava de algo que ele procurava, mas de algo que parecia estar à procura dele”. Esse último aspecto, qual seja, a impressão de ser agarrado por um poder superior, parece fazer sentido, sobretudo ao se tomar o que foi salientado por Alister McGrath (2013) sobre as características assinaladas por William James sobre a experiência religiosa. Com isso, Lewis “[...] no seu mundo interior, ele experimentava o colapso de suas defesas intelectuais diante da aproximação de um Deus que ele nunca quis reconhecer, muito menos encontrar”. (MCGRATH, 2013, p.

³³ “All religions, that is, all mythologies to give them their proper name, are merely man’s own invention – Christ as much as Loki”. (LEWIS, 2017, p. 59).

157). Faltava ainda um último obstáculo a ser enfrentado por Lewis – descobrir de fato o que a *Alegria* era. Visto que

[...] todas as imagens e sensações, se confundidas idolatricamente com a própria Alegria, logo se confessariam inadequadas. Todas diziam, como um último recurso: ‘Não sou eu. Sou somente um lembrete. Veja! Veja! O que é que lembro a você?’ (LEWIS, 2015, p. 196).

Nesse momento, Lewis diz que o anseio provocado pela *Alegria*, que o fizera buscar e desejar por ela mais do que tudo, não era a própria *Alegria* em si, mas quem a estabelecia. Também é desse período (1926) a leitura de *O Homem Eterno* de Chesterton (2010) que teria dado a Lewis uma compreensão histórica do cristianismo e iniciado uma modificação nas conclusões que Frazer³⁴ lhe imprimiu alguns anos antes. Em *Surpreendido pela Alegria* (2015), Lewis relata um acontecimento que o teria impactado enormemente – a presença do “cético dos céuticos”, T. D. Weldon (1896-1958) em seu quarto – pouco depois de ter terminado a leitura de Chesterton – a examinar os indícios da historicidade dos Evangelhos e se surpreender que eles fossem realmente bons. Iguamente inesperado para Lewis foi a conclusão de Weldon. “‘Coisa esquisita’ – continuou. ‘Toda aquela história de Frazer sobre o Deus que morre. Coisa esquisita. Chega até a parecer que aquilo realmente aconteceu’”. (LEWIS, 2015, p. 198). Duriez (2006) deixa claro que a batalha entre o intelecto e a imaginação de Lewis estava próxima de um armistício.

Manfred Svensson (2017) assevera que dentre as causas mais significativas para que Lewis tivesse se tornado ateu estava o tratamento moderno que alguns cristãos dispensavam às outras religiosidades como ilusões. “Se ao ler Virgílio ou outro poeta da Antiguidade, o comentarista cristão do início do século XX sabia somente tratar suas crenças como ilusões, como escapar da ideia de que as crenças do dito homem do século XX são também ilusões?”. (SVENSSON, 2017, p. 148)³⁵. A resposta a esse ponto é de fundamental importância tanto para Lewis quanto para Tolkien, pois nela se fundamenta a teoria literária dos dois. Para Lewis,

ninguém jamais tentou mostrar em que sentido o cristianismo cumpriu o paganismo, ou como o paganismo prefigurou o cristianismo. A posição aceita

³⁴ Consoante Duriez (2003), Lewis se defrontara com as colocações defendidas pelo antropólogo James G. Frazer (1854-1941) que, ao longo de sua carreira, registrara uma grande quantidade de mitos sobre deuses que morriam e ressuscitavam ao redor do mundo.

³⁵ “Si al leer a Virgilio o a otro poeta de la Antigüedad el comentarista cristiano del temprano siglo XX sólo sabía tratar sus creencias como ilusiones, ¿cómo escapar de la idea de que las creencias de dicho hombre del siglo XX son también ilusiones?”.

parecia ser a de que as religiões eram normalmente uma mera miscelânea de absurdos, embora a nossa – feliz exceção – fosse perfeitamente verdadeira. As outras religiões não eram sequer explicadas, segundo o primitivo modo cristão, como obra de demônios. Nisso, possivelmente, eu podia ser levado a crer. Mas a impressão que tive foi de que a religião, em geral, embora totalmente falsa, era um desenvolvimento natural, uma espécie de absurdo endêmico no qual a humanidade tendia a tropeçar. Em meio a um milhar dessas religiões, lá estava a nossa, a milésima primeira, rotulada Verdadeira. Mas com base em que eu poderia crer nessa exceção? Ela obviamente era, num sentido mais geral, o mesmo que todas as outras. Por que então era tratada de modo tão diferente? (LEWIS, 2015, p. 62).

Esse excerto de Lewis é importante primeiramente por mostrar que pode haver uma conexão entre todos os mitos, tendo no cristianismo a integralização de seus elementos e motivos. Ademais, às aclamações religiosas, de que seriam verdadeiras, residia a dúvida sobre o critério com que elas mediam a si mesma para fazer essa asseveração tão categórica. Esse tópico reitera o posicionamento de Svensson (2017) sobre a forma como eram tratadas as mitologias em si. Humphrey Carpenter, no livro *The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Their Friends* (2006), diz que, em setembro de 1931, Lewis convidara Tolkien e Hugo Dyson (1896-1975) – membros dos Inklings – para jantar em seu aposento na Universidade de Oxford. Após o jantar, resolveram caminhar pela alameda Addison’s Walk. A conversa entre eles, segundo Carpenter, era sobre mito e metáfora. Foi nesse diálogo que Lewis foi convencido pelos argumentos de Tolkien e Dyson referentes ao cristianismo. Há que se destacar que Lewis, antes dessa conversa, já abandonara o seu ateísmo e sendo um teísta, porém não um cristão – ele não conseguia compreender qual era o papel de Cristo na obra divina. O primeiro ponto da discussão foi sobre a veracidade dos mitos – Lewis era cético em relação a eles. Parece que ainda tinha uma visão historicista sobre os mitos, pois sua compreensão indica influência, ainda que sutil, da visão histórica das origens; apesar de ele ver toda a beleza da narrativa mítica. Segundo Carpenter (2006, p. 42), Lewis afirmava que

[...] por mais belas e comoventes que tais histórias possam ser, elas eram (ele disse) enfim falsas. Como ele expressou para Tolkien, os mitos são ‘mentiras e, portanto, sem valor, embora sopradas pela prata’. Não, disse Tolkien. Eles não são mentiras³⁶.

³⁶ “Beautiful and moving though such stories might be, they were (he said) ultimately untrue. As he expressed it to Tolkien, myths are ‘lies and therefore worthless, even though breathed through silver’. No, said Tolkien. They are not lies. Just then (Lewis afterwards recalled) [...]”.

Ainda consoante Carpenter (2006), o argumento usado por Tolkien era o de que o contexto em que os mitos foram usados era diferente do que habitualmente lhes era atribuído. A mentalidade antiga, segundo Tolkien, via o mundo como vivo e repleto de seres mitológicos. “Eles viram as estrelas como prata viva, explodindo em chamas em resposta à música eterna. Eles viram o céu como uma tenda de joias, e a terra como o útero de onde todos os seres vivos vieram. Para eles, toda a criação era ‘tecida pelos mitos e padronizada pelos elfos’”³⁷. (Carpenter, 2006, p. 43). Ainda que o ser humano pudesse de fato perverter seus pensamentos e transformá-los em mentira, a humanidade teria vindo de Deus, e Dele teria derivado suas ideias.

Portanto, Tolkien continuou, não apenas os pensamentos abstratos do homem, mas também suas invenções imaginativas devem se originar de Deus, e devem, em consequência, refletir algo da verdade eterna. Ao fazer um mito, ao praticar ‘mitopéia’ e povoar o mundo com elfos e dragões e duendes, um contador de histórias, ou ‘sub-criador’ como Tolkien gostava de chamar tal pessoa, está realmente cumprindo o propósito de Deus e refletindo uma partícula estilhaçada da verdadeira luz. Os mitos pagãos, portanto, nunca são apenas ‘mentiras’: há sempre algo da verdade neles ³⁸. (CARPENTER, 2006, p. 43).

Ao apresentar o entendimento da “partícula estilhaçada da verdadeira luz” e de os mitos nunca serem apenas “mentira”, Tolkien parece estar, de alguma forma, mostrando que a concepção do professor de Oxford, Clement C. J. Webb, sobre o mito ser um “substituto”³⁹ para a história e, portanto, não ser a verdade em si, mas comportar “algo semelhante à verdade”, estaria correta. Essa percepção está também presente em Chesterton, no livro *O Homem Eterno*, que Lewis lera em 1926. Chesterton diz que a mitologia é uma busca “através de todos os espelhos rachados da arte [...]. Ela permaneceu fiel a alguma coisa [...]”. (CHESTERTON, 2010, p. 118).

³⁷ “They saw the stars as living silver, bursting into flame in answer to the eternal music. They saw the sky as a jewelled tent, and the earth as the womb whence all living things have come. To them, the whole of creation was ‘myth-woven and elf-patterned’”.

³⁸ “Therefore, Tolkien continued, not merely the abstract thoughts of man but also his imaginative inventions must originate with God, and must in consequence reflect something of eternal truth. In making a myth, in practising ‘mythopoeia’ and peopling the world with elves and dragons and goblins, a storyteller, or ‘sub-creator’ as Tolkien liked to call such a person, is actually fulfilling God’s purpose, and reflecting a splintered fragment of the true light. Pagan myths are therefore never just ‘lies’: there is always something of the truth in them”.

³⁹ Esse posicionamento será retomado no próximo tópico. Quando se apresentará as mudanças nas abordagens referentes ao mito, entre as visões historicista e a literária.

O que se percebe a partir do exposto é que haveria uma reconciliação entre o mito e o fato. Quando Tolkien expressou que os mitos não eram mentiras, não estava querendo dizer que eles fossem históricos. Mais uma vez, usando o que Humphrey Carpenter diz sobre a conversa entre Lewis, Tolkien e Dyson, Lewis teria perguntado se a ressurreição de Cristo seria a velha história do “deus que morre”, um motivo sempre presente nas mitologias. A consequente resposta de Tolkien seria de que o “mito se tornou fato”. Essa ideia teve um grande impacto em Lewis. Christopher Dawson faz uma asseveração que dá um vislumbre do que Tolkien quis dizer. Para ele (2012, p. 272), “[...] o instinto religioso encontra sua satisfação mais completa e mais concreta no campo histórico – por meio da fé em um personagem histórico, em uma comunidade histórica e em uma tradição histórica”. Dessa forma, assim como T. S. Eliot (2016, p. 187) expressara que a Encarnação de Cristo seria o “princípio de ordem e estabilidade”, Lewis, após essa longa conversa, passara a crer nesse mesmo fundamento, porquanto descobrira que a *Alegria* que tanto lhe trazia prazer na verdade era uma Pessoa. No seu ensaio *Teologia é poesia?*, ele diz

Que tipo de luz é projetada sobre a verdade ou falsidade da Teologia cristã pela ocorrência de ideias similares na religião pagã? [...] A luz Divina, é-nos dito, ‘ilumina todos os homens’. Deveríamos, portanto, esperar encontrar na imaginação de grandes mestres pagãos e fazedores de mitos algum lampejo daquele tema que acreditamos ser o próprio enredo de toda história cósmica – o tema da encarnação, morte e renascimento. E as diferenças entre os cristos pagãos (Bálder, Osíris, etc.) e o próprio Cristo é exatamente o que esperaríamos encontrar. As histórias pagãs são todas a respeito de alguém morrendo e voltando à vida, seja num acontecimento anual, ou em lugar e data desconhecidos. A história cristã fala de uma personagem histórica, cuja execução pode ser datada com boa precisão, sob a autoridade de um magistrado romano mencionado por nome, e a sociedade que ele fundou continua, até os dias de hoje, num relacionamento permanente com ele. Não se trata aqui da diferença entre falsidade e verdade, mas da diferença entre um evento real e, por outro lado, de sonhos contemplados ou premonições do mesmo evento. (LEWIS, 2017, p. 126, 127).

Tolkien (2017) reconhece que a Encarnação de Cristo apontaria para a Grande Eucatástrofe Divina – o nascimento e morte e ressurreição de Cristo. Eucatástrofe é um termo que Tolkien cunhou para expressar a verdadeira essência do que ele define como sendo conto de fadas. Isto é, as tragédias teriam a catástrofe como essencial na sua forma narrativa. Mas o conto de fadas não teria algo que o caracterizasse. Logo, ele sugeriu que o conto de fadas procura ser eucatastrófico, quer dizer, ter um final feliz. Eucatástrofe, significa “boa catástrofe”, em outras palavras, quando a catástrofe parece ser o tema central da história, ela é revertida em final feliz. Assim como a morte de Cristo que parecia ser a maior catástrofe de todas, no final

tornou-se ressurreição. Tolkien (2017) diz que os Evangelhos teriam toda a característica de um mito, pois demonstram ter sabor mítico: um Deus que encarna, sofre, morre. Seu diferencial é que isso não é cíclico como nas mitologias pagãs. Esse mito encerraria o ciclo, dado que ocorre a eucatástrofe – o verdadeiro final feliz que todo conto almeja, a ressurreição de Cristo. Todas essas ideias tiveram um impacto em Lewis. De acordo com Duriez (2006, p. 94),

tudo era verdade no mundo real, primário, sem perder a qualidade de mito que engendrava a alegria. As narrativas dos Evangelhos, portanto, demandavam uma reação tanto imaginativa quanto raciocinada. Pela primeira vez, os dois lados de Lewis – o Lewis filosófico e o Lewis imaginativo – encaixaram-se.

Ao apresentar a compreensão do mito que se torna fato, Lewis assevera que

agora a história de Cristo é simplesmente um verdadeiro mito: um mito trabalhando em nós da mesma forma que os outros, mas com essa tremenda diferença que ele realmente aconteceu: e devemos nos contentar em aceitá-lo da mesma maneira, lembrando-nos disso que esse é o mito de Deus enquanto que os outros, são mitos dos homens: isto é, as histórias pagãs são Deus se expressando através das mentes dos poetas, usando imagens como Ele encontrou lá, enquanto o Cristianismo é Deus se expressando através daquilo que chamamos de ‘coisas reais’⁴⁰. (LEWIS, 2017, p. 368).

À vista disso, a subcriação tolkieniana⁴¹, isto é, sua teoria literária, faz eco à ideia de que por meio da literatura se pode transcender a realidade e encontrar o sentido último da vida humana por meio da estética criativa e, assim, juntar as peças do espelho fragmentado e reverter, pelo menos em parte, o feitiço que o estilhaçou – a Queda do ser humano por meio da produção de boa literatura. Com isso, a nostalgia do paraíso perdido deixaria de ser saudade e passaria a refletir esse encontro com o Deus conosco.

⁴⁰ “Now the story of Christ is simply a true myth: a myth working on us in the same way as the others, but with this tremendous difference that it really happened: and one must be content to accept it in the same way, remembering that it is God’s myth where the others are men’s myths: i.e. the Pagan stories are God expressing Himself through the minds of poets, using such images as He found there, while Christianity is God expressing Himself through what we call ‘real things’”.

⁴¹ Essa ideia será melhor desenvolvida no próximo tópico.

2 – A arte subcriativa – Invenção de Mundos Secundários

Vi terras da minha terra
Por outras terras andei
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei
(BANDEIRA, 2001, p. 126).

Brian Stableford, autor do excelente livro *Historical Dictionary of Fantasy Literature* (2005, p. xxxv) – diz que há uma atitude paradoxal em relação à fantasia. Apesar de ela ser essencial ao pensamento, “[...] vem maculada de implicações de indignidade, de uma falha de algum pretenso dever de consciência da mente humana para se concentrar nas realidades da existência”⁴². Ele alega que a noção de fantasia usual hoje em dia é a de Geoffrey Chaucer (1343-1400), a qual toma a fantasia como produtora de coisas estranhas e bizarras sem nenhuma conexão com a realidade sensível e, portanto, ligada à loucura e ao devaneio. Esse seria um dos fatores que teria tornado a fantasia como gênero literário de aceitação recente. Ele estima que, *antes de 1969*, a fantasia era usualmente aplicada à ficção infantil, não cabendo a adultos o fantasiar. Apesar disso, segundo Stableford (2005, p. xxxvi), a antiguidade da fantasia é prontamente identificável; em razão de que “as histórias que as culturas possuem antes de adquirir a faculdade de escrever, e as histórias que fornecem os fundamentos da cultura literária quando elas a adquirem, são quase todas fantásticas”⁴³. Por isso, essas culturas eram tidas por imaturas, primitivas, supersticiosas, pois não haviam alcançado a Idade da Razão.

O Racionalismo defendia o uso da razão como o elemento paradigmático que explicaria todos os fatos por meio de respostas lógicas. É desse período também o surgimento da Religião da Humanidade⁴⁴ que externava que a religião científica revelaria o mundo de modo mais preciso que o mundo da fantasia. Dessa forma, o Iluminismo – propagador das ideias do Racionalismo – com seu projeto argumentava que onde sua luz tocasse, o obscurantismo desapareceria com todas as suas superstições e falsas crenças. Descartes, considerado o pai do racionalismo moderno e, também uma influência para os iluministas, tratou o imaginário como

⁴² “[...] and yet, the notion of ‘fantasy’ comes ready-tainted with implications of unworthiness, of a failure of some alleged duty of the human mind to concentrate on the realities of existence”.

⁴³ “The stories that cultures possess before acquiring the faculty of writing, and the stories that provide the foundations of literary culture when they do acquire it, are almost all fantastic”.

⁴⁴ A Religião da Humanidade foi um sistema filosófico criado pelo francês Auguste Comte (1798-1857) fundamentada no princípio naturalista.

tudo aquilo que seria bizarro, inventado; assim, não suscetível à apreensão científica – com essa atitude, Descartes indica endossar a posição de Chaucer.

Assim, após Descartes, o saber racional se separou do imaginário, numa postura que se estenderia até Comte e que opunha o cientificismo, como critério de verdade, ao ilusório da ficção. O racionalismo cartesiano instituiu-se como método universal de uma pedagogia do saber científico, podendo mesmo ser dito que os renomados estágios evolutivos positivistas são etapas de extinção do simbólico. (DURANT, 2004, p. 11).

Esse excerto encontra consonância no que diz Stableford. Para ele (2005, p. xviii), o projeto iluminista envolvia também a substituição da fantasia em todas as suas manifestações, “[...] assim como, as noções tradicionais do ‘era uma vez’ seriam sobrepostas por equivalentes modernos – que o passado imaginário do mito e da magia seriam trocados pelo ‘real’ passado da história, da arqueologia, da paleontologia, e da geologia”⁴⁵. O teórico canadense Northrop Frye (2017) declara que, na era vitoriana – meados do século XIX –, os romances eram proibidos de serem lidos pelas crianças por não dizerem a verdade. Além disso, manifesta que fábula, ficção, mito começaram a denotar algo que não se podia dar credibilidade; dado que o poeta foi tido por mentiroso.

Nesse sentido, ganha corpo a ficção científica, o romance histórico, o romance naturalista; todos imbuídos do dever de expurgar o passado mítico. Conforme os editores Edward James e Farah Mendlesohn, na introdução do livro *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012, p. 29), há uma grande dificuldade em se definir fantasia. Asseguram que o consenso entre os teóricos seria a de uma construção que envolve o *impossível*, enquanto que a “[...] ficção científica pode ser sobre o improvável, mas baseia-se no cientificamente possível”⁴⁶. Essa é uma das razões para o gênero ficção científica ter atraído tanta atenção. Por seu lado, Richard Sturch, no livro *Four christian fantasists a study of the fantastic writings of George Macdonald, Charles Williams, C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien* (2001) – no qual aborda como esses quatro grandes fantasistas construíram suas obras –, corrobora a noção trazida por James e Mendelsohn ao indicar que tanto a ficção científica quanto a literatura de fantasia, ao desenvolverem suas tramas e personagens, os colocam em mundos não miméticos, isto é, não emulam o comumente chamado de real.

⁴⁵ “[...] also thought that traditional notions of “once upon a time” would be replaced by modern equivalents – that the imaginary past of myth and magic would be replaced by the “real” past of history, archaeology, paleontology, and geology”.

⁴⁶ “[...] science fiction may be about the unlikely, but is grounded in the scientifically possible”.

Todavia, enquanto a ficção científica, como o próprio nome indica, muda o mundo ao longo de linhas que têm pelo menos alguma coisa a ver com ciência, a fantasia prefere usar uma tradição mais antiga, e o poder que transforma o mundo não é científico, porém mágico⁴⁷. (STURCH, 2001, p. 1).

Depreende-se disso que o universo mítico não se coadunaria aos padrões estéticos do século XIX até meados do século XX, visto que, de acordo com Stableford (2005), somente em 1970 a literatura de fantasia ganhou status de gênero literário⁴⁸. Antes dessa data, o que se tinha era a tentativa de se fazer com que a narrativa mítica fosse extinta por não tratar dos problemas imediatos à condição humana. Apesar disso, o elemento mítico consegue atingir tanto o aspecto imaginativo quanto o racional. Todavia,

a imaginação é certamente essencial à ciência, seja aplicada ou pura. Sem um poder mental construtivo capaz de criar modelos experimentais, de descobrir pistas e segui-las, de brincar livremente com as hipóteses e assim por diante, os cientistas não chegariam a lugar algum. Mas todo esforço imaginativo no domínio prático tem de se submeter ao teste de viabilidade – do contrário, terá sido em vão. Já na literatura a imaginação não precisa passar por esse teste. Não fazemos relação direta entre a literatura e a vida ou a realidade; [...], relacionamos as obras literárias umas com as outras.

Essa ponderação de Frye é fundamental, pois demonstra que, embora a perspectiva científica tenha se proposto a desconstruir a narrativa imaginativa, acaba por usar, de certa forma, a mesma fonte que a produz – a imaginação. Manfred Svensson (2017) compreende que o entendimento que Lewis apresenta sobre a religião permite que se entenda o conjunto da obra lewisiana como um “programa de reencantamento”. Manfred está tratando especificamente de Lewis, todavia pode-se estender essa ideia a Tolkien e, também, a todos os membros do grupo os *Inklings*. Há um tratamento nos escritos desse grupo para mostrar o aspecto mágico do mundo e em que ele se fundamentava. Quanto aos estudos sobre a fantasia, Brian Stableford

⁴⁷ “*But whereas science fiction, as its name implies, changes the world along lines that have at least something to do with science, fantasy prefers to use a more ancient tradition, and the power that transforms the world for it is not scientific but magical*”.

⁴⁸ Esse período foi marcado pela publicação de duas obras: *Introdução à literatura fantástica* (2017) de Todorov e a última de edição do artigo de Tolkien intitulado *On Fairy Stories*, traduzido por *A Árvore e a Folha* (2017). Cabe salientar que Todorov via o gênero fantástico como sendo restritivo. Ademais, seu surgimento estaria confinado ao início do século XVIII, tendo no século XIX seu apogeu e declínio. Ele via-o ligado a dois outros gêneros: o maravilhoso e o estranho. A classificação dos gêneros dar-se-ia pela explicação atribuída ao elemento causador de estranhamento. Ao contrário do posicionamento adotado por Todorov, Tolkien afirmava que a narrativa de fantasia não podia conter o elemento de hesitação. Portanto, Tolkien não se enquadraria na classificação dos gêneros todoroviana. Ele entraria para o rol daqueles que veem a narrativa de fantasia como um Modo pertencente ao campo literário como um todo. Pertencentes à corrente do Modo, pode-se citar: Remo Ceserani, Rosemary Jackson.

(2005) certifica que os críticos que eram contrários ao entendimento de que a literatura de fantasia era uma subdivisão da literatura infantil tiveram que empreender um verdadeiro trabalho apologético para desconstruir esse entendimento. Por conseguinte,

[...] o documento fundamental da teoria moderna da fantasia surgiu em 1938 como uma palestra, intitulada ‘On Fairy Tales’, de J. R. R. Tolkien, que afirmava sua convicção de que os contos de fada – e todo o campo literário do qual eles se tornaram arquetípicos eram muito úteis em termos psicológicos para serem considerados impróprios para adultos⁴⁹. (STABLEFORD, 2005, p. xlv).

Essa palestra, *On Fairy Stories* – foi publicada em 1947, com várias modificações, como um ensaio dedicado ao membro dos *Inklings*, Charles Williams, morto em 1945 – tendo sido traduzido por *Sobre História de Fadas* (2010), depois por *Árvore e Folha* (2017). Esse ensaio, juntamente com o poema *Mythopoeia*⁵⁰, é uma análise singular apresentada por Tolkien sobre sua visão mística da estética teológico-mitopoética da criação de mundos literários – a subcriação – na qual o ser humano foi capacitado para dar sequência ao trabalho criativo divino. A conferência foi ministrada por Tolkien em março de 1939 na Universidade de St. Andrews, na Escócia, e tinha como objeto o grande mitólogo e folclorista Andrew Lang (1844-1912), que dispõe de uma coletânea de contos de fadas estruturados em doze livros com doze cores diferentes entre si⁵¹. Esse ensaio serve como guia para se entender o valor que ele atribui à sua mitologia – *Legendarium*, o conjunto da obra tolkieniana; além de ser uma grande contribuição à pesquisa sobre a literatura fantástica, como disse Stableford (2005) e, também, Verlyn Flieger (2003), para quem o trabalho tolkieniano seria um Manifesto criativo em resposta às teorias folcloristas. Por sua vez, C. S. Lewis (2004) disse que essa seria, talvez, a maior contribuição escrita sobre o assunto.

⁴⁹ “[...] the fundamental document of modern fantasy theory originated in 1938 as a lecture, then entitled ‘On Fairy Tales’, given by J. R. R. Tolkien, who in it asserted his conviction that fairy tales – and the whole literary field of which they had become archetypal were far too useful in psychological terms to be considered unfit for adults”.

⁵⁰ O diálogo de 1931 entre Lewis, Hugo Dyson e Tolkien, no qual eles concordaram que o “cristianismo seria um mito que se tornou fato”, dá a base para a teoria subcriativa. Geralmente, essa conversa é data em 1930, mas em recente biografia de Lewis, o escritor Alister McGrath (MCGRATH, 2013) reavaliou a cronologia das datas e constatou tratar-se de 1931 a data da conversão de Lewis ao cristianismo. Portanto, a escrita de *Mythopoeia* também teria de ser revista, pois foi pouco depois dessa conversa que houve a conversão de Lewis. No presente trabalho, será usada a versão traduzida desse poema feita por Reinaldo José Lopes (2006) em sua dissertação de mestrado.

⁵¹ No Brasil, essa coleção está sendo traduzida pela Editora Concreta. Estando prontos os livros *Azul* (LANG, 2016), *Vermelho* (LANG, 2017) e *Verde* (LANG, 2018).

Em suas cartas, Tolkien mostra que houve uma evolução em sua concepção sobre contos de fadas; em virtude de que não havia feito ainda uma abordagem profissional sobre eles até o convite para palestrar. Sua experiência vem do contato direto com contos de fadas genuínos desde criança. Até a escrita de *O Hobbit* em 1937, ele diz que seu ponto de vista sobre os contos de fadas não diferia daqueles que davam as crianças como leitoras prioritárias. Entretanto, no interstício entre 1937 e 1939, Tolkien encarava a escrita de sua obra prima: *O Senhor dos Anéis* (2001). Assim, ele sentiu a necessidade de rever seu entendimento.

Verlyn Flieger (2003), ao assegurar o contexto histórico no qual Tolkien estava inserido no tempo da palestra, diz que a idade de ouro dos folcloristas já havia passado; não obstante, algumas perguntas ainda intrigarem os estudiosos. Com efeito, Flieger (2003, p. 27) cita o trabalho do pesquisador americano Richard M. Dorson (1916-1981) – *The British Folklorists: A History* – ratificando quatro preocupações dos folcloristas: “[...] a origem e a dispersão dos arianos, a visão mitopéica do homem primitivo, a filosofia animista dos selvagens, as sobrevivências da crença primitiva entre os camponeses[...].”⁵² Tolkien, como criador de mitos e não como folclorista, sentiu-se habilitado a se concentrar nos pontos não convergentes dessas inquietações – a questão da “[...] natureza e dos usos apropriados da fantasia”⁵³. (FLIEGER, 2003, p. 27). Ele teria escolhido três representantes para objetar suas propostas: o filólogo Max Müller, com sua teoria da “doença da linguagem” e a mitologia solar; George W. Dasent (1817-1896), seguidor das ideias de Müller; e, também, Andrew Lang, que se opunha a Müller, embora assumisse a posição da maturação humana como aspecto da evolução cultural, afirmando o primitivismo das culturas – logo, os contos dirigiam-se às crianças. Para Tolkien, esses autores usaram as histórias não como histórias, mas como banco de dados a serem pesquisados e, por fim, não analisaram um elemento que ele considera muito mais importante: a *Subcriação*.

Esse aspecto da “mitologia” – a Subcriação, não a representação ou interpretação simbólica das belezas e dos terrores do mundo – é muito pouco considerado, penso eu. Será porque é mais visto no Reino Encantado que no Olimpo? Porque se pensa que pertence à “mitologia inferior”, não à “superior”? Tem havido muita discussão a respeito das relações entre essas coisas, o *conto popular* e o *mito*; mas, mesmo que não houvesse discussão, a questão exigiria atenção em qualquer exame das origens, por breve que fosse. (TOLKIEN, 2017, p. 22).

⁵² “[...] [t]he origin and dispersion of the Aryans, the mythopoeic view of early man, the animistic philosophy of savages, the survivals of primitive belief among peasants [...]”.

⁵³ “[...] nature and appropriate uses of fantasy”.

De acordo com McGrath (2014), o centro das discussões sobre a natureza do mito, desde meados do século XIX e início do século XX, era a Universidade de Oxford. Ainda assim, a empreitada inicial nos estudos comparativos em mitologia teria partido dos alemães, influenciados pela história cultural do período, verificado pelo interesse estético na cultura clássica grega. À vista disso, surgem vários movimentos ao longo do século XIX que se propõem a explicar, de modo natural, o surgimento das religiões e seu caráter universal. Nesse caso, era preciso descobrir as origens religiosas de um povo. Erich Auerbach (2015) argumenta que o século XIX foi palco de uma guinada linguística operada, sobretudo, pelas ideias do alemão Franz Bopp (1791-1867) com seu método comparativo que tinha no sânscrito seu modelo gramatical. Por seu turno, Ernst Cassirer (2011, p. 17) expressa que, nesse mesmo século, foi aceito o velho método da sofística grega, qual seja, o de “[...] utilizar a investigação linguística e a etimologia como veículos de interpretação”. Como consequência, a filologia indo-europeia e a linguística comparada impulsionariam as investigações em direção às origens; visto que o método comparativo passou a ser considerado como procedimento etimológico por excelência para desvendar a formação dos mitos e suas variações linguísticas.

Ele teria alcançado um estímulo ainda maior com Friedrich Max Müller (1823-1900) – um importante filólogo, mitólogo, aluno de Franz Bopp e, que, inclusive, teria dado início à ciência da religião – para quem a criação da religião estaria ligada à perplexidade humana diante da força dos fenômenos naturais. Max Müller teria sido o responsável por modificar o cenário em Oxford com sua mudança para lá em 1846, sendo nomeado como o primeiro professor de filologia comparativa dessa universidade entre 1868 a 1875. Ainda de acordo com Cassirer (2011, p. 18), a teoria de Müller se fundamenta no entendimento de que a linguagem media e condicionava o surgimento dos mitos, sendo que nela está impregnado o autoengano do espírito, dado que “toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta ‘paronímia’ das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos”. Diante disso,

os olímpicos eram *personificações* do Sol, da aurora, da noite e assim por diante, e todas as histórias contadas sobre eles eram originalmente *mitos* (*alegorias* seria uma palavra melhor) das grandes mudanças elementais e dos processos da natureza. (TOLKIEN, 2010, p. 29).

Esse mecanismo foi intitulado por Müller como “doença da linguagem”, pois como a linguagem é a forma externa do pensamento, ela seria propagadora de erros. Desse modo, Müller se propõe a revelar a natureza dos seres míticos a partir dos tempos mais antigos da história humana porque é aí que eles irrompem com maior força sendo o único caminho

praticável para se chegar a entender a religião. Cassirer (2011, p. 20) reconhece que essa postura seria uma afirmação de um realismo ingênuo, “[...] para o qual a realidade das coisas é algo direta e inequivocamente dado, e seria, literalmente, algo tangível [...]”. Na hipótese de se conceber o real assim, o que não possuir a realidade fixa seria tomado inevitavelmente como mera ilusão e fraude.

McGrath (2014) precisa que a pesquisa de Müller se concentrava mais nas questões históricas das origens e do significado dos mitos, e menos no impacto literário deles. Dessa fora, o autor (2014) corrobora com as asseverações de Tolkien sobre o uso apenas como banco de dados. Essa abordagem historicista perdera fôlego após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Um dos proponentes da mudança teria sido Clement C. J. Webb (1865-1954). “Para Webb, um mito é essencialmente uma narrativa – um ‘substituto’ para a história que talvez não transmita a verdade, mas que veicula algo ‘semelhante à verdade’”⁵⁴. (2014, p. 58). McGrath, da mesma forma que Stableford (2005), adiciona que o impacto maior nas discussões acadêmicas sobre a importância literária dos mitos viria de J. R. R. Tolkien. Tolkien (2017, p. 21), como bom filólogo que era, conhecia a exposição e as implicações das ideias de Müller; por isso, foi peremptório em sua afirmação de que “[...] a visão de Max Müller, da mitologia como ‘doença da linguagem’, [pode] ser abandonada sem remorsos”. Contrapondo-se às ideias de Müller, ele afirma que a mitologia não seria nenhuma doença da linguagem, mas o contrário estaria mais próximo de ser verdadeiro, isto é, as línguas serem uma “doença da mitologia” em razão de que, por meio delas e suas literaturas, as línguas modernas foram tomando forma.

Tolkien teve pouco tempo para a tarefa histórica de explicar as origens dos mitos; seu interesse estava na função literária deles. Para Tolkien, as qualidades distintas de um conto de fadas – o tipo de ‘mito’ com o qual ele estava mais familiarizado – deveriam ser discernidas através de seu impacto sobre seus leitores, em substituição à uma compreensão de suas origens históricas⁵⁵. McGrath (2014, p. 58).

Esse fragmento propõe que, ao invés da pesquisa tolkieniana se concentrar nas origens, dedicou-se aos efeitos produzidos no leitor. Segundo Tolkien, existem quatro efeitos que a literatura de fantasia – chamada por ele de conto de fadas – interessariam mais aos adultos do

⁵⁴ “For Webb, a myth is essentially a story – a ‘surrogate’ for history which may not convey truth, but nevertheless conveys something ‘like the truth’”.

⁵⁵ “Tolkien had little time for the historical task of accounting for the origins of myths; his interest lay in their literary function. For Tolkien, the distinct qualities of a fairy-story – the type of ‘myth’ with which he was most familiar – were to be discerned through their impact on their readers, rather than through an understanding of their historical origins”.

que às crianças e, assim, responderiam às argumentações de Andrew Lang, especialmente a que apontava as crianças como sendo as leitoras prioritárias dos contos de fadas. Esses efeitos seriam: *Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo*. Tolkien assegura que o seu objetivo não é a investigação histórica – dado que, parte do princípio de que não se pode saber de fato como se deu o início do contar histórias; sendo, portanto, um emaranhado que não tem como ser desfeito –, para expor os efeitos dos contos no leitor, ele dedica algum espaço no livro-palestra *Árvore e folha* (2017).

Esse livro pode ser dividido em três partes principais no qual, Tolkien, inicialmente, empreende uma busca histórica atrás de respostas; porém, a perquirição histórica não é o seu objetivo máximo, mas sim demonstrar como aqueles efeitos se processam no leitor. Dessa maneira, fica evidente a sua ligação não com a ideia de se encontrar as origens, visão historicista, mas sim em demonstrar os efeitos literários. As três partes tencionam responder a três perguntas básicas: *O que são contos de fadas? Qual a sua origem? Para que servem?*

Para dar sua contribuição a essas perguntas, o autor empreende uma viagem dentro das próprias narrativas fantásticas. Reinaldo Lopes (2006, p. 11) afirma que

“[...] a obra tolkieniana não apenas se dedica a ressaltar a relação intrínseca entre língua e história que é o centro do trabalho filológico, mas também tenta utilizar isso como combustível criativo – como forma de influenciar o estilo, o léxico e a própria estrutura frasal, recuperando (mas também atualizando) momentos anteriores da língua inglesa.

Esse excerto demonstra que a primeira coisa que Tolkien procura assentar é a correção de usos de termos. Um deles é o chamado de conto de fadas. Ao se recorrer à versão dicionarizada, a conceituação proposta, segundo Tolkien, não dá conta da complexidade que envolve o termo. “No Suplemento, *fairy-tale* está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal consta como (a) um conto sobre fadas, ou de modo geral, uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade”. (TOLKIEN, 2017, p. 4). Tolkien diz que, para dar uma réplica ao que se interpõe nas letras “b” e “c”, ele levaria muito tempo para desfazer essas noções. Em contrapartida, a letra “a” – “um conto sobre fadas” – em vez de dar uma solução, complica ainda mais, pois nem todos os contos de fadas têm fadas atuantes neles. Esse fato também é contestado e lamentado pelo psicanalista Bruno Bettelheim (2012). Stableford (2005) assegura que a expressão *fairy* seria uma anglicização da palavra francesa *faërie*; conseqüentemente, *fairy-tales* teria origem no francês “*contes des fées*”, o qual era usado para descrever os contos populares usados como ficção

infantil. Com efeito, o que tanto Tolkien quanto Bettelheim estão redarguindo é que, tanto na denominação inglesa quanto na francesa, o termo conto de fadas é restrito demais.

Tolkien também se queixa de uma característica que foi atribuída, como produto artificial da fantasia literária, às fadas – o ser diminutas. Essa atribuição, segundo Tolkien, tem uma grande parcela dos autores Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão* (1590) e Michael Drayton em *Nymphidia* (1627). A influência teria se estendido para além da Inglaterra. Tolkien (2017, p. 4) ainda acrescenta um agravante à noção dicionarizada que, segundo Lopes (2006), faria uma mediação da tensão existente entre a língua e a história – estórias de fadas ou mito⁵⁶. “Ele não contém referência à combinação *fairy-story*, e não auxilia muito sobre o assunto *fadas* em geral”. Com isso, percebe-se que há um claro descompasso no uso do vocábulo fadas para expressar as histórias que acontecem dentro do Reino Encantado. Para Tolkien, há uma “tradição verdadeira” que precisa ser resgatada tendo como personagem principal desse legado o Elfo. “*Fairy* [fada], como substantivo mais ou menos equivalente a *elf* [elfo], é uma palavra relativamente moderna, quase não usada antes do período Tudor (TOLKIEN, 2017, p. 8). Tolkien trabalhou na produção do Oxford Dictionary e afirma que,

a primeira citação no *Oxford Dictionary* (a única de 1450) é significativa. É do Poeta Gower: *as here were of faerie*, ‘como se tivesse vindo de Faërie [o Reino Encantado]’. Gower estava descrevendo um jovem galante que busca enfeitiçar os corações das donzelas na igreja. Este é um jovem de sangue e ossos mortais, mas fornece uma imagem muito melhor dos habitantes da Terra dos Elfos do que a definição de ‘fada’ em que foi colocado por um duplo equívoco. (TOLKIEN, 2017, p. 8).

Desse modo, a ação de recuperar e atualizar a história literária inglesa empreendida por Tolkien, conforme salientada por Reinaldo Lopes (2006), se confirma. “Portanto, Spenser⁵⁷ estava dentro da tradição verdadeira quando chamou os cavaleiros de seu Reino Encantado pelo nome de *Elfe*”. (TOLKIEN, 2010, p. 15). A abordagem tolkieniana é, portanto, restritiva quanto ao uso do termo conto de fadas; em virtude de sua percepção de que os contos devem ser levados em consideração à sua natureza, a qual é ambígua, mas muito exigente. O Reino Encantado (*faërie*) sempre provocou interesses infundáveis sobre si, sobre sua natureza, finalidade e também sobre a sua estética compositiva. O crítico Northrop Frye (2017, p. 11, 12) reitera que “o problema trazido pela literatura não é do tipo que se possa chegar a ‘resolver’”. Essa asseveração de Frye está em consonância com a procura de Tolkien em tentar sugerir respostas

⁵⁶ Reinaldo Lopes prefere a tradução de *fairy story* por estória de fadas, em vez de história de fadas.

⁵⁷ Edmund Spenser (1552-1599) – poeta londrino autor de *The Faerie Queene* (1590).

a um assunto tão delicado e vasto como é o conto de fadas, no qual as perguntas mais simples são as que demandam respostas mais desafiadoras. O empreendimento ao qual Tolkien se lança é espinhoso e necessita que se lhe arranquem algumas ervas daninhas que crescem ao longo do trajeto. Isso posto, a conclusão tolkieniana é a de que a expressão dicionarizada “um conto sobre fadas”

é restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, pois no uso normal em língua inglesa os contos de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados”. (TOLKIEN, 2017, p. 9, 10).

Ao expor os elementos que se encontram no Reino Encantado, Tolkien parece mostrar que esse Reino, na verdade, seria um mundo todo próprio, particular. Com isso, sugere que o personagem principal desse Reino é o próprio Reino Encantado (*Faërie*) – que, posteriormente, intitula de *Mundo Secundário*. Portanto, os contos de fadas não deveriam ser definidos pelo contato das fadas com os homens e nem tão pouco de suas aventuras. Ele (2017, p. 10) lembra que “a definição de conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra”. Tolkien assevera a impossibilidade de se dar uma definição precisa do que seja conto de fadas; no entanto, faz algumas marcações. “[...] um ‘conto de fadas’ é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal – sátira, aventura, moralidade, fantasia”. (TOLKIEN, 2017, p. 10). A partir dessa visão, Tolkien argumenta que, “[...] mesmo que apliquemos apenas esses limites vagos e mal definidos, fica claro que muitos, até os estudiosos desses assuntos, usaram com muito descuido o termo ‘conto de fadas’”. (TOLKIEN, 2017, p. 11).

Depois de promover alguns expurgos de algumas narrativas a partir do que ele expôs – porquanto, não seriam contos de fadas – Tolkien passa a analisar a próxima pergunta, “[...] a origem ou as origens dos elementos fantásticos”. (TOLKIEN, 2017, p. 17). Para ele, essa pergunta está conectada com a origem da linguagem e da mente. Ademais, conforme sinaliza Richard Purtill (2003), outro aspecto relevante é a compreensão que Tolkien esboça sobre a relação entre contos de fadas e mito ser muito próxima devido à intrincada teia em que está inserida a mente, a língua e o conto, pois “[...] são coetâneos em nosso mundo”. (TOLKIEN,

2017, p. 21). Esse relacionamento pode ser entendido como sendo um *continuum*, isto é, não dá para separar quando termina um e começa o outro. Bruno Bettelheim (2012) também concorda com a ideia de que a separação estrita entre contos de fadas e mitos é difícil de ser alcançada; porquanto,

na maioria das culturas, não existe uma linha nítida separando o mito do conto popular ou de fadas; todos eles formam a literatura das sociedades pré-alfabetizadas. As línguas nórdicas têm apenas uma palavra para ambas: *saga*. O alemão manteve a palavra *Sage* para os mitos, enquanto que as histórias de fadas são chamadas de *Märchen*. (2012, p. 36).

É nesse ponto que Tolkien se embate com as ideias da corrente historicista. Ele declara que, das três perguntas, essa é a que menos importa para seus propósitos. Isso porque, para ele, o importante não é a perquirição histórica, mas o valor literário das histórias. Tolkien expõe que folcloristas e antropólogos – na tentativa de entender o homem e suas facetas – usam as narrativas que esse produziu ao longo dos tempos como uma fonte da qual possam extrair evidências ou informações a respeito dessa questão vital. Tal intento não significa isenção do cometimento de erros, sobretudo “[...] por ignorância ou o esquecimento da natureza de uma história (como coisa contada por inteiro) [...]”. (TOLKIEN, 2017, p. 18). Baseado nisso, para eles, a recorrência de elementos semelhantes, seria algo de grande importância.

Havia a tendência de que as semelhanças recorrentes dos motivos e temas presentes em duas histórias fossem tomadas como sendo a “mesma história”. Um dos problemas está em se dizer que é a mesma história com novas roupagens. Para Tolkien (2017, p. 18), mesmo que, em princípio, isso tenha “[...] algum elemento de verdade, [...] não são verdadeiras no sentido dos contos de fadas, não são verdadeiras em arte ou literatura”. Nesse ponto do ensaio, Tolkien usa a metáfora apresentada por George W. Dasent, um dos três a quem ele dirige suas objeções, concorda com ela, porém, a ressignifica. “Nas palavras de Dasent eu diria: ‘Temos de nos satisfazer com a sopa que nos servem, e não querer ver os ossos do boi com que foi feita’”. (2017, p. 19). Para Tolkien, a afirmação de Dasent estaria correta, mas pelas razões erradas, dado que sua metáfora “[...] designava uma mixórdia de pré-história espúria fundamentada nas primitivas conjecturas da Filologia Comparada; e ‘querer ver os ossos’ significava a necessidade de enxergar as operações e as provas que levaram a essas teorias”. (2017, p. 19, 20). Assim, Tolkien toma essa metáfora da sopa, do boi, dos ossos, e acrescenta dois novos elementos, um caldeirão de história e um cozinheiro. (FLIEGER, 2003). Por um momento Tolkien não comenta sobre esses elementos, reforçando que, pela presença em todas as culturas,

ao estudioso é colocada a mesma variante do problema com que se depara a arqueologia e a filologia comparada: “[...] o debate entre *evolução* (ou antes, *invenção*) *independente* dos semelhantes, *herança* de um ancestral comum, e *difusão*, em várias épocas, de um ou mais centros”. (TOLKIEN, 2017, p. 20).

Dessas três características – invenção independente; herança, que seria um empréstimo no tempo; e, difusão, empréstimo no espaço – Tolkien privilegia a invenção, embora ela seja a mais misteriosa; pois, de acordo com ele, as outras duas acabarão por levar a um criador de histórias, um inventor ancestral. “Se acreditarmos que às vezes ocorreu a criação independente de ideias, temas e esquemas semelhantes, estaremos simplesmente multiplicando o inventor ancestral, mas sem com isso compreender claramente o seu dom”. (TOLKIEN, 2017, p. 21). Ao buscar o inventor ancestral, o homem se depara com um poder capaz de gerar uma série de abstrações, de generalizações, de categorizações que “nenhum feitiço nem mágica do Reino Encantado é mais potente”. Trata-se da força do adjetivo que, para Tolkien, os encantamentos seriam desdobramentos dele. Quando se percebe toda a capacidade que envolve essa habilidade, tem-se o “[...] poder de um encantador – em um plano; e desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas mentes”. (TOLKIEN, 2017, p. 22).

Essa última parte da frase de Tolkien assemelha-se ao que C. S. Lewis apresenta em seu artigo *Sometimes Fairy Stories May Say Best What's To Be Said* (2017). Conforme Lewis, o conteúdo para a produção de um livro borbulha na mente de um autor; todavia, de nada valeria se não viesse acompanhado de um desejo por uma *Forma*, qualquer que seja ela. “Quando essas duas coisas se encaixam, tem-se o impulso do Autor completo. Agora, em seu interior, há algo pedindo para sair. Ele anseia ver essas coisas borbulhantes entrando nessa Forma [...]”⁵⁸. (LEWIS, 2017, p. 68). Para os dois, na “fantasia”, como eles a definem, a Forma, ou melhor, a “nova forma” ganha corpo, “o Homem torna-se um subcriador”; O Autor está completo, pois “[...] o Reino Encantado começa [...]. Assim, um poder essencial do Reino Encantado é o de tornar as visões da ‘fantasia’ imediatamente eficazes por meio da vontade”. (TOLKIEN, 2017, p. 22).

Kirstin Johnson (2007) lembra que a influência de um dos membros dos Inklings, Owen Barfield (1898-1997)⁵⁹, é bastante referenciada no que tange a Lewis – afinal, eles eram amigos desde a graduação; entretanto, pouco documentada em relação a Tolkien. Segundo ela, há alguns termos que estão presentes nos livros de Barfield – *History of English words* (2007),

⁵⁸ “When these two things click you have the Author’s impulse complete. It is now a thing inside him pawing to get out. He longs to see that bubbling stuff pouring into that Form [...]”.

⁵⁹ Owen Barfield foi muito influenciado pelo filósofo austro-húngaro Rudolf Steiner (1861-1925).

publicado em 1926 e *Poetic Diction*, publicado em 1928 – que marcaram profundamente o modo como Lewis e Tolkien entendiam o mito, a linguagem e o processo mitopoético. Foi com base na refutação que Barfield fez a Max Müller, sobre a mitologia como um desenvolvimento do processo associado à linguagem e à literatura e não como doença da linguagem, que Tolkien teria afinado sua própria refutação a Müller, como recorda Carpenter (2006). No livro *History of English words*, Barfield procura lastrear as mudanças ocorridas na compreensão moderna da arte. Sua pesquisa o leva até à época da Renascença, séculos XIV ao XVI, quando – segundo ele – as modificações mais significativas tiveram início. Foi nesse período que a arte passou a separar-se do aspecto litúrgico a que estava sujeita. O estímulo da *Poética* de Aristóteles é profundamente perceptível nesse momento. Outro documento que Barfield enxerga como fundamental, por também captar as transformações dessa fase, é o ensaio *An Apology for Poetry* de Philip Sidney (1554-1586) – escrito em 1578 e publicado postumamente em 1595.

A análise empreendida por Barfield é interessante porque mostra que um termo literário vai conduzindo ao outro, formando uma grande teia. Ele assevera que, para Philip Sidney, o vocábulo poema viria do grego “*poiein*”, significando fazer. Além disso, Barfield (2007, p. 191) atesta que, para Sidney, o poema seria uma arte da imitação; visto que, “[...] durante o século XVII, toda a arte continuou a ser considerada como imitação, da qual, no entanto, havia dois tipos – a imitação de outras artes e a imitação da própria natureza”⁶⁰. A imitação do segundo tipo era conhecida como *original* tendo como faculdade possibilitadora de sua existência a *invenção*. Na língua portuguesa, a palavra *invenção* vem da palavra latina “*invenire*”, que quer dizer “encontrar”. A ideia implícita nela era de que algo havia sido encontrado na Natureza sem que houvesse sido imitada pelo ser humano. Um século mais tarde, resume Barfield (2007, p. 191), o termo original ganhou novas variações; sendo uma delas a *originalidade*, atribuindo “[...] o elemento de novidade em experiências de todos os tipos [...] com grandeza e beleza como fonte de prazer para a imaginação”⁶¹. Com efeito, a proposta de se imitar a Natureza trazia consigo o lema do segui-la para jamais errar. No entanto, o poeta,

desprezando estar ligado a tal sujeição, erguido pelo vigor de sua própria invenção, faz crescer, efetivamente, outra natureza, forjando coisas ainda melhores que a Natureza, ou, novamente, formas como nunca existiram na Natureza, como os Heróis, os Semideuses, os Ciclopes, as Quimeras, as Fúrias e por aí vai: assim como ele anda de mãos dadas com a Natureza, não

⁶⁰ “[...] during the seventeenth century all art continued to be regarded as imitation, of which, however, there were two kinds—the imitation of other arts and the imitation of Nature herself”.

⁶¹ “[...] the element of novelty in experiences of all kinds [...] level with greatness and beauty as a source of pleasure to the imagination”.

encerrado dentro da garantia estreita de seus dons, mas variando livremente apenas dentro do Zodíaco de sua própria inteligência⁶². (BARFIELD, 2007).

Essas novas formas, de acordo com Kirstin (2007), ganhariam corpo a partir da compreensão obtida no trabalho realizado pelo artista, dado que conseguia enxergar por trás da Natureza, as “Ideias” que a perpassavam, dando-lhes existência. Por conseguinte, Barfield (2007, p. 192), citando o poeta britânico Joseph Addison (1672-1719), a respeito do fato de se trazer à existência coisas que não existiam na Natureza, menciona que “[...] esse Talento, de afetar a Imaginação ... tem algo nele semelhante à Criação [...]. Isso faz Acréscimos à Natureza, e dá mais Variedade às Obras de Deus⁶³”.

Essa perspectiva apresentada se assemelha bastante com a compreensão tolkieniana e lewisiana de trabalhar. No conto *Folha: por Niggle* contido no ensaio *Árvore e Folha*, Tolkien (2017) apresenta o pintor Niggle inquieto com a pintura de uma árvore de tal forma que todos os outros quadros dele foram postos de lado ou acrescentados à pintura da árvore. A grande preocupação de Niggle era morrer e não terminar sua pintura. Mas, era inevitável sua partida e, quando ela chegou, sua arte não estava acabada. “Esforçava-se muito com as folhas, apenas por elas próprias. Mas nunca achou que isso o tornasse importante”. (TOLKIEN, 2010, p. 104). Ao chegar ao destino em que era aguardado, Niggle percebe que o lugar não lhe era estranho, “parecia recordar que vira aquela extensão de grama em algum lugar ou sonhara com ela”. (TOLKIEN, 2010, p. 108). Algo estava presente nesse lugar, a Árvore que Niggle estava pintando, porém ela estava viva.

Todas as folhas nas quais já labutara estavam lá, como as imaginara e não como as fizera; e havia outras que tinham apenas germinado em sua mente, e muitas que poderiam ter germinado se ele tivesse tido tempo. Não havia nada escrito nelas, eram apenas folhas primorosas, e, no entanto, estavam datadas com a clareza de um calendário. Algumas das mais belas – e as mais características, os mais perfeitos exemplos do estilo de Niggle [...]. (TOLKIEN, 2010, p. 109).

Niggle se surpreendeu que, embora a Árvore estivesse terminada, havia ainda muito trabalho a ser feito. Todo o desdobramento da Árvore, ainda quando era uma pintura, estava

⁶² “*disdaining to be tied to any such subjection, lifted with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so as he goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the Zodiac of his own wit*”.

⁶³ “*... this Talent, of affecting the Imagination ... has something in it like Creation [...]. It makes Additions to Nature, and gives greater Variety to God's Works*”.

presente - a Floresta, com regiões inteiras para serem desbravadas; os pássaros e as montanhas nevadas distantes. Esse lugar é a fonte de onde provinha a inspiração de Niggle e, de modo similar, a de Tolkien. No trabalho de dar o devido acabamento ao que havia iniciado há muito tempo, Niggle teve um ajudante, seu vizinho Parish, que não percebia o que Niggle fazia enquanto pintava. Contudo, após ajudar bastante a Niggle, os dois começam a explorar o que haviam feito, até aproximar-se um guia. Então, Parish pergunta:

Poderia me dizer o nome desta região? – Você não sabe? – disse o homem. – É a região de Niggle. É o Quadro de Niggle, ou quase tudo, uma pequena parte agora é o Jardim de Parish. – Quadro de Niggle! – disse Parish abismado. – Você *imaginou* tudo isto, Niggle? Nunca soube que era tão esperto. Por que não me contou? – Ele tentou contar muito tempo atrás – revelou o homem –, mas você não olhava. [...] Mas naquela época não tinha este aspecto, não era *real* – retrucou Parish. – Não, naquela época era só um vislumbre, mas você poderia tê-lo enxergado se alguma vez tivesse achado que valia a pena tentar.

Essa ideia do vislumbre apontado no conto de Tolkien, também perpassava os escritos lewisianos. Lewis, no romance *O Grande Abismo* (2009) – que pode ser entendido como uma leitura que ele faz de *A Divina Comédia* de Dante –, exprime a fonte de onde a arte tiraria a sua inspiração. Um pintor ao morrer, vai a um lugar intermediário, bem ao estilo *Purgatório* de Dante, e se encanta com as belezas do que vê e quer pintar o que está diante de si. Contudo, é advertido por um Espírito, uma espécie de guia dele.

Quando você pintava na Terra, ao menos nos primeiros anos, era porque captava vislumbres do Céu no cenário terreno. O sucesso de sua pintura devia-se ao fato de levar outros a apreciarem esses vislumbres também; aqui, entretanto, você está diante da coisa em si. É daqui que saem as mensagens. (LEWIS, 2009, p. 95).

Colin Duriez (2005) diz que a literatura, tanto para Lewis quanto para Tolkien, mexia com o espírito ao revelar ou insinuar realidades para além dos muros do mundo. O que se depreende de tudo isso é que o “Talento de afetar a Imaginação”, manifestado pelo poeta Addison, juntamente com o poder de um encantador e o consequente manejar desse poder, conforme Tolkien, remete ao processo de criação. Esse termo, *criação*, demanda um olhar mais atento – Barfield o conecta ao vocábulo *invenção*. Além do mais, segundo ele, o emprego latino da palavra criação, *creare*, teria sido impregnado pela acepção da Bíblia na versão grega – conhecida como *Septuaginta* –, a versão Hebraica, além da visão cristã; consequentemente, “[...] seu uso constante no Latim eclesiástico o saturara com o significado especial de criar, de

maneira divina, a partir do nada, em oposição à criação meramente humana, que significava o rearranjo da matéria já criada ou a imitação das ‘criaturas’⁶⁴. (BARFIELD, 2007, p. 192). Desse modo, ao se aplicar o vocábulo criar às atividades humanas, evocava-se uma certa sacralidade ao trabalho desenvolvido pelo artista, provocando, com isso, uma verdadeira mudança na atitude deles. Consequentemente, isso foi tido por uma blasfêmia, pois somente a Deus deveria ser aplicado o termo criar⁶⁵.

O crítico de arte cristão, Hans Rookmaaker, no livro *A Arte não precisa de Justificativas* (2010), pontua que a arte era concebida como manifestação da ideia de Deus e o artista era somente um instrumento pelo qual se fazia visível a ordem eterna e a sobrenaturalidade das coisas; logo, não poderia haver a ideia de propriedade do artista sobre sua obra. A propriedade intelectual surge no Renascimento. Rookmaaker é mais um intelectual que aponta o Renascimento como o início da desintegração da cultura cristã. Ele lembra que, apesar de todo o normativismo presente no período imediatamente anterior, havia espaço para a autonomia da expressão. Para ele (2010, p. 13), “valorizava-se a qualidade em vez de originalidade e da novidade; ainda assim, os artistas poderiam ser eles mesmos”. Depreende-se de tudo isso que o apontamento de Barfield sobre os acréscimos à palavra criação e, também, a concepção do artista como instrumento, suscitam mais uma palavra como reação esperada a tudo isso – *inspiração*. De acordo com ele (2007, p. 192, 193), esse vocábulo, nos séculos XVII e XVIII, remeteria, principalmente, à perspectiva mítica grega que entendia o trabalho dos poetas e profetas como sendo porta-vozes diretos de seres superiores,

[...] seres como as Musas, que inspiravam ou ‘soprava-lhes o impulso divino’. [...] essa visão chegou à Inglaterra no Renascimento e durou como um elemento da teoria estética até o século XVIII, se é que se pode dizer que ela desapareceu por completo mesmo agora⁶⁶.

Barfield esclarece que esse ponto de vista não deixou de ser contestado, perdendo, dessa maneira, seu antigo significado literal para ganhar contornos mais modernos, isto é,

⁶⁴ “[...] its constant use in ecclesiastical Latin had saturated it with the special meaning of creating, in divine fashion, out of nothing, as opposed to the merely human making, which signified the rearrangement of matter already created, or the imitation of ‘creatures’”.

⁶⁵ O verbo criar nesse sentido na língua hebraica é בָּרָא (*barah*). Esse verbo sempre tem a Deus como Agente Criador. Aquele que é capaz de criar a partir do nada (*ex nihilo*).

⁶⁶ “[...] beings such as the Muses, who inspired or ‘breathed into’ them the divine afflatus. [...] this conception came to England at the Renaissance and lasted as an element of aesthetic theory well on into the eighteenth century, if it can be said to have died out altogether even now”.

metafóricos. Com isso, o *instinto*, o que quer isso fosse, passaria a comandar a escrita como algo dentro do artista e não vindo de fora dele, como no caso da inspiração. Por conseguinte, “o artista tornou-se um gênio, alguém com dons especiais, que poderiam ser usados para dar a humanidade algo de uma importância quase religiosa – a obra de arte. De certa forma, a arte tomou o lugar da religião”. (ROOKMAAKER, 2010, p. 14). No ensaio *Árvore e Folha* (2017, p. 52), Tolkien apresenta um fragmento do poema *Mythopoeia*, o qual foi dedicado a Lewis. Essa dedicatória é significativa, pois indica, de alguma forma, uma ligação existente com a ideia de inspiração. Lewis adorava os mitos, apesar de “[...] chamar a criação de contos de fadas de ‘Sussurrar uma mentira através da Prata’”. (p. 52). Tolkien e Lewis entendiam que a escrita deles acabava por revelar ao subcriador que o inventor ancestral buscado não é o homem e, sim, Deus – a fonte última de onde se deriva todas as coisas, o Criador e Autor Original. Isso se daria porque “ocasionalmente vislumbra-se na mitologia algo realmente ‘mais elevado’: a Divindade, o direito ao poder (diverso da sua posse), o devido culto; na verdade, ‘religião’”. (TOLKIEN, 2017, p. 25). Nesse ponto do ensaio, Tolkien critica Andrew Lang por dizer que mitologia e religião são coisas distintas. Tolkien apresenta duas possibilidades para esse aspecto: foram misturadas ou separadas no decurso do tempo “[...] e desde então tenham voltado devagar, tateando, através de um labirinto de erros, através da confusão, rumo à refusão”. (TOLKIEN, 2017, p. 25). Portanto, o sussurrar através da prata torna-se um eco, um vislumbre. O artista não é um gênio e sim aquele que nos dá vestígios da transcendência.

Lewis deixa isso de forma explícita em *O Grande Abismo* (2009). Na parte em que um pintor ainda passeia por uma espécie de Purgatório, o Espírito guia diz a ele que ele teria de beber da água de uma nascente, semelhante às águas do *Letes*⁶⁷ e, dessa maneira, “ao beber dela irá esquecer para sempre todo senso de propriedade sobre suas obras. Irá apreciá-las, sem orgulho e sem modéstia, como se fossem de outra pessoa”. (LEWIS, 2009, p. 97). Fica claro o porquê de Tolkien dar grande importância à *invenção independente*, em detrimento da *herança* e da *difusão* na questão das origens das histórias. Embora a concepção moderna de invenção e inspiração se distanciem do que propunha Barfield, como enfatiza Kirstin Johnson (2007), Tolkien entendia que eles possuíam valor, como atesta uma de suas cartas endereçadas ao escritor W. H. Auden. Ele assegura que “[...] não estava inventando, mas relatando (imperfeitamente) e às vezes tinha de esperar até que o ‘que realmente havia acontecido’ viesse à tona”. (CARPENTER, 2006, p. 204).

⁶⁷ Rio do esquecimento presente na mitologia grega e, também, em *A Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Tolkien finaliza sua resposta à questão das origens dos contos voltando-se novamente para o que apresentou George Dasent sobre a questão das origens dos elementos narrativos, isto é, o contentar-se com a “sopa” servida, em vez de se buscar ver os “ossos” com que é feita.

Voltemos por um momento à ‘Sopa’ que mencionei acima. Falando da história das histórias, e especialmente dos contos de fadas, podemos dizer que a Panela de Sopa, o Caldeirão da História, estava sempre fervendo, e que lhe foram continuamente acrescentados novos ingredientes, saborosos ou não. (TOLKIEN, 2017, p. 26).

Nesse momento, Tolkien está deixando evidente seu posicionamento de que o importante não é a questão histórica, mas sim, o fator literário de todas as histórias. Todos os ingredientes, ou elementos fantásticos, tornaram-se linguagem poética, quer dizer, têm agora valor literário. Entraram no caldeirão da sopa, o qual é fervido lentamente. Northrop Frye (2017, p. 38), ao falar sobre a tensão existente entre o relato novo e o antigo, argumenta com o seguinte teor: “não estou dizendo que não há nada de novo na literatura; estou dizendo que tudo é novo, mas também reconhecível como a mesma espécie de coisa que o velho [...]”. Essa fala de Frye encontra ressonância em Tolkien⁶⁸. Há algumas similaridades entre o livro *A imaginação Educada e Árvore e Folha*. Em seu conto *Folha por Niggle* (TOLKIEN, 2010, p. 110, 111), no momento em que o personagem principal, Niggle, encontra o lugar-fonte de sua criação, ele avista sua Grande Árvore e uma série de outras árvores. Imediatamente, Niggle a vê como “[...] uma variação da Grande Árvore, porém bem peculiar [...]”. É a partir dessa imagem que Tolkien entende a criação literária. Ela viria de uma Grande Árvore espelhada em toda a criação artística, porém, o que se tem é apenas o reflexo da Verdadeira Árvore. No final do conto, o título torna-se notório. O quadro que Niggle estava pintando foi todo desmantelado.

A maior parte dele esfarelou-se, mas uma bela folha ficou intacta. Atkins mandou emoldura-la. Mais tarde legou-a ao Museu Municipal, e por muito tempo ‘Folha: por Niggle’ lá esteve pendurado num nicho, e poucos olhos a notaram. Mas, por fim, o Museu foi destruído por um incêndio, e a folha e Niggle foram inteiramente esquecidos em sua antiga região. (TOLKIEN, 2010, p. 117).

⁶⁸ É bem possível que Frye tenha lido os escritos de Tolkien, pois, na época em que Frye estudou em Oxford, especificamente em Merton – uma das faculdades que compõe a Universidade –, Tolkien lecionava nessa mesma faculdade.

2.1 – O que os contos se tornaram para nós

Até os séculos 17 e 18, os contos de fada eram – e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos – contados tanto para adultos quanto para crianças. Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. Chegou-se mesmo a dizer que os contos de fada representavam a filosofia da roda de fiar (Rocken Philosophie). (FRANZ, 1990, p. 7, 8)

Marie-Louise von Franz, no seu livro *A interpretação dos contos de fadas* (1990), assegura que o interesse científico pelos contos de fadas iniciou-se no século XVIII a partir do empenho por encontrar um conhecimento mais primitivo, terreno e instintivo. Ela ainda recorda que o neopaganismo estava tomando corpo na Alemanha e que mais tarde viria a ser percebido explicitamente na escola romântica alemã. Um dos proponentes da busca foi o filósofo alemão J. G. Herder (1744-1803). Segundo Franz (1990, p. 8), para Herder “[...] tais contos continham as remanescências de uma velha crença há muito enterrada, expressas nos símbolos”. Foi com essa ideia em mente que muitos folcloristas organizaram coleções de contos de fadas. No período vitoriano (1837 a 1901), havia um verdadeiro culto às fadas que só finalizou após a Primeira Guerra Mundial. Com o fomento da publicação das coleções, as fadas estiveram presentes nas mais diversas criações artísticas. Dentre elas, “a pintura de fadas vitoriana, que teve seu auge na década de 1840, popularizou a imagem de fadas minúsculas, lindas e aladas que habitavam flores e frequentavam cogumelos e mata (Maas)”⁶⁹. (DROUT, 2006, p. 186). Ademais, aos contos de fadas foram sendo agregadas as crianças como leitoras prioritárias. Dessa maneira, abandonaram o entendimento dos séculos precedentes, conforme se infere do excerto que abre esse tópico.

Tolkien confessa que teve esse posicionamento também. Contudo, ele reavaliou sua postura procurando resgatar o entendimento de que contos de fadas não são exclusivamente para crianças. Ele esclarece que uma pretensa conexão essencial entre crianças e contos de fadas é um acidente doméstico. Para ilustrar essa ideia, ele diz que os contos de fadas foram atribuídos ao berçário assim como os adultos fazem com a mobília velha quando não a querem mais. Eles a jogam em um quarto, pois não veem mais serventia para elas e também não se importam se está sendo usada de modo inapropriado. Um fator adicional, segundo Tolkien, é que as famílias

⁶⁹ “Victorian fairy painting, which had its heyday in the 1840s, popularized the image of tiny, beautiful, winged fairies that inhabited flowers and frequented toadstools and woodlands (Maas)”.

que podiam pagar uma babá para cuidar das crianças geralmente o faziam⁷⁰. Essas babás eram uma grande fonte de

[...] conhecimentos rústicos e tradicionais esquecidos por seus ‘superiores’; elas transmitiam esses conhecimentos às crianças. Mas, de acordo com Tolkien, a fonte secou-se. Isso não prova que as crianças eram as “[...] destinatárias desse ‘saber popular’ em extinção. (TOLKIEN, 2010, p. 41).

Outro ponto importante para Tolkien é que as crianças não esboçariam uma maior compreensão; além disso, a relação delas com os contos é fomentada por um gosto artificial e não por algo inato a elas; dado que, se fosse inato, cresceria com o tempo e não diminuiria. Contudo, somente algumas crianças expressam um gosto especial pelos contos. A intenção de Tolkien é resgatar a ideia de que contos de fadas são uma arte plena e perfeitamente adulta, além de demonstrar que a ideia de um banimento moderno dos contos de fadas ao universo infantil somente lhe trouxe prejuízos, especialmente valorativo. De acordo com ele (2017, p. 34) “[...] o valor dos contos de fadas não pode ser encontrado considerando as crianças em particular”. Portanto, ele enfatiza na resposta à sua terceira pergunta que a análise referente aos contos de fadas não deve se limitar a rastrear a história linear de sua origem, em razão de que maior proveito terá se se “[...] considerar o que eles são, o que se tornaram para nós e que valores os longos processos alquímicos do tempo produziram neles”. (TOLKIEN, 2017, p. 19). Tolkien, ao lidar com a questão de se ter as crianças como leitoras essenciais dos contos de fadas, usa alguns apontamentos sugeridos por Andrew Lang. Segundo Tolkien (2010, p. 43),

a apresentação do primeiro volume da série fala de ‘crianças para as quais e pelas quais são contadas’. ‘Representam’, diz ele, ‘a juventude do homem fiel aos seus primeiros amores, e têm seu gume de crença que não perdeu o corte, um apetite recente por maravilhas’. ‘É verdade?’, continua, ‘é a grande pergunta feita pelas crianças’.

Tolkien, como um bom classista, gosta de definir bem seus termos para que o leitor saiba bem o terreno em que está pisando. Ele acredita que quando Andrew Lang usou as ideias de crença e apetite por maravilhas estava falando de coisas similares ou aproximadas. Contudo, para Tolkien seriam coisas completamente diferentes. Lang teria usado o termo crença no sentido de que algo existisse ou pudesse ocorrer no mundo real. Tolkien insiste que, se isso for verdadeiro, o contador de histórias se aproveitaria da credulidade das crianças. Razão pela qual

⁷⁰ Esse é o caso de C. S. Lewis que relembra com muito carinho sua babá.

Lang coloca como sendo a grande pergunta feita pelas crianças a da veracidade das narrativas. Dessa forma, as crianças não saberiam distinguir fato de ficção. Tolkien é peremptório em assegurar que as crianças são capazes de ter “[...] *crença literária* quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la”. (TOLKIEN, 2010, p. 43).

Tolkien (2017) reinterpreta um conceito literário desenvolvido por Samuel T. Coleridge – a “suspensão voluntária da descrença”. Esse entendimento se pauta na decisão voluntária do leitor em não desacreditar o cenário em que está sendo colocado. Embora ele saiba que a história foi inventada, a aceita como verdade pelo bem da própria história. Isto significa que o espectador está disposto a aceitar limitações da história que lhe é apresentada, sacrificando o realismo ou plausibilidade da situação em proveito do entretenimento. Para Tolkien, o efeito proposto por Coleridge não seria a melhor descrição do que se passa com o leitor. O que ocorre é a Crença Secundária quando há o verdadeiro encantamento, dado que essa crença pertence ao Mundo Secundário. Cabe salientar que, para Tolkien, o Mundo Primário ou extratextual é identificado com o mundo físico, ou seja, aquele que é a fonte e origem para se criar outros mundos. Por sua vez, o Mundo Secundário ou textual seria a representação do Primário, criado por escritores com a intenção de provocar o estranhamento, o deleite; logo, esse Mundo tende à fantasia. Com base nisso, para Tolkien, instaurar mundos secundários sólidos que concebam a Crença Secundária seria uma Subcriação.

Richard Purtill, no livro *J. R. R. Tolkien: Myth, Morality, and Religion* (2003), ao falar sobre as dimensões que um mito pode assumir, expõe três formas pelas quais ele pode manifestar-se – mito original, mito literário e mito filosófico. O mito em seu sentido original, antes de ter sua compreensão ampliada, objetivava honrar os deuses e heróis, inspirar os ouvintes, ao invés de meramente narrar histórias. Os ouvintes viam os mitos a transmitir significados morais e religiosos. “Os mitos também tinham uma conexão próxima com o ritual; eles foram interpretados em cerimônias de vários tipos”⁷¹. (2003, p. 12). Com base nisso, Purtill, ao tratar sobre as características atinentes à mitologia tolkieniana, reconhece que, embora possua uma qualidade ímpar, ela não pode ser considerada um mito verdadeiro, dada sua compreensão de mito original. Porém, numa abordagem mais ampla do sentido de mito, o *Legendarium* tolkieniano qualificar-se-ia como mito. Isso porque as obras tolkienianas não servem para culto, rituais. Não são lidas em busca desse sentido religioso. Da mesma forma, pode-se estender esse posicionamento às obras narnianas de Lewis. O outro aspecto da manifestação do mito diz respeito à relação do mito original com o mito literário. Essa conexão

⁷¹ “*Myths also had a close connection with ritual; they were acted out in ceremonies of various kinds*”.

está atrelada ao uso de “[...] personagens e heróis míticos para fins puramente literários”⁷². (PURTILL, 2003, p. 13). De acordo com Purtil, essas histórias não são vistas como verdadeiras nem pelo escritor nem pelo público leitor. Elas podem conter tanto lições religiosas quanto morais – algo compartilhado com o mito original. Já o mito filosófico, obviamente, trabalha ideias filosóficas por meio de alegorias e metáforas. Essas ideias são tomadas como verdadeiras; entretanto, a história, na qual está alicerçada, não. “Não há conexão com o ritual, e até mesmo o elemento da *história* pode ser bastante atenuado”⁷³. (PURTILL, 2003, p. 13).

Purtill ainda faz uma correlação do mito original com o que ele intitula de Gospel – narrativas dos atos de Deus, tendo os santos como os heróis. Além do mais, esse vínculo seria visto a partir do aspecto religioso, moral, ritual e também sob uma gama muito grande de estilos literários. De acordo com Purtil, o que é relatado no Gospel é aceito pelo crente tradicional como literal e historicamente verdadeiro em todos os seus elementos, até mesmo nos mínimos detalhes, porquanto não foi projeto de imaginação humana. Tolkien estabelece uma distinção clara entre crença primária destinada ao Evangelho bíblico e crença secundária voltada para a ficção. Haveria algo entre essas duas formas, que foi seguida pelo mundo pré-cristão, a crença intermediária, isto é, o mito não era considerado como completamente verdadeiro.

A dificuldade é que você não pode simplesmente *escolher* acreditar em qualquer história arbitrária apresentada como mito original. Os crentes no mito original da época pré-cristã cresceram em uma atitude geral de aceitação dos mitos originais de sua cultura. Eles poderiam se recusar a acreditar neles por qualquer um dos numerosos motivos, mas não precisavam fazer um esforço especial, trabalhar em um estado de espírito especial, para dar uma crença intermediária aos mitos originais de sua sociedade⁷⁴. (PURTILL, 2003, p. 15).

Portanto, os mitos produziram uma espécie de crença e é ela que Coleridge propõe seja suspensa. De acordo com Michael Tomko (2017), essa suspensão seria uma falta de qualidade da criação artística que provocaria um colapso no fator crença. Logo, há uma atitude natural de suspeita. Se esse posicionamento for tido como ponto de partida, todo encontro com a criação artística seria desacreditado. A teoria tolkieniana envolve a subcriação de mundos e, devido a

⁷² “On another side, original myth is related to literary myth, which is the use of mythical characters and heroes for purely literary purposes”.

⁷³ “There is no connection to ritual, and even the element of story may become very attenuated”.

⁷⁴ “The difficulty is that you cannot simply choose to believe in any arbitrary story presented as original myth. Pre-Christian believers in original myth grew up in a general attitude of acceptance of the original myths of their culture. They could refuse to believe in these for any of a number of reasons, but they did not need to make a special effort, work themselves into a special frame of mind, to give intermediate belief to the original myths of their society”.

esse fato, não pode haver hesitação quanto à “veracidade” do que expõe a narrativa como a proposta de Coleridge sugere. O que deve ocorrer, segundo Tolkien, é a Crença Secundária.

Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. [...] Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um faz de conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós. (TOLKIEN, 2010, p. 44).

Como se vê, Tolkien aponta a suspensão voluntária da descrença como um “substituto da coisa genuína”. Ademais, assegura que esse estado da mente é reflexo que se apresenta desgastado, roto ou sentimental. À vista disso, seria melhor percebido nos adultos quando em presença de contos de fadas. Eles “são mantidos ali e sustentados pelo sentimento (lembranças da infância ou ideias de como deveria ser a infância). Pensam que deveriam apreciar o conto. Mas, se realmente o apreciassem por ele mesmo, não teriam que suspender a incredulidade: criariam [...]”. (TOLKIEN, 2010, p. 45). Essa perspectiva de se apreciar o conto por ele mesmo é uma das características buscada por Tolkien como subcriador. Em uma de suas cartas, na qual ele explicita que uma de suas grandes obras – *O Senhor dos Anéis* (2001) – fora concebido para exibir a crença de que contos de fadas podem ter os adultos como leitores, ele diz,

porque acredito que o conto de fadas possui seu próprio modo de refletir a ‘verdade’, diferente da alegoria, ou da sátira (tolerada), ou do ‘realismo’, e de algumas maneiras mais poderoso. Mas, em primeiro lugar, deve ter sucesso apenas como uma história, instigar, agradar e até mesmo, no momento certo, comover, e dentro do seu próprio mundo imaginário conferir-lhe crédito (literário). (CARPENTER, 2006, p. 223).

Tolkien reitera que os contos de fadas apresentariam três faces: a *Mística*, que se voltaria para o Sobrenatural, a *Mágica*, para a Natureza, o *Espelho do Desdém*, voltado ao homem. Como sua principal análise é a *Mágica*, visto que ele a vê como sendo a face basilar do Reino Encantado, ele não discorre sobre as outras faces. Entretanto, manifesta que, “[...] o grau em que as outras aparecem (se é que aparecem) é variável, e pode ser decidido pelo contador de histórias”. (TOLKIEN, 2010, p. 32). Tolkien entendia que, embora a arte apontasse para o sobrenatural, havia maneiras de se deixar isso permear a narrativa sem de fato ser explícito quanto à manifestação. Esse posicionamento de Tolkien conduz novamente para a

ressignificação que ele propôs sobre os elementos apresentados por Dasent – sopa narrativa, ossos, caldeirão, cozinheiro.

O que Tolkien está argumentando é que a seleção é feita pelo cozinheiro, o qual dará o sabor que desejar à sopa narrativa, isto é, à narrativa literária, dado que ele possui total liberdade para fazê-lo. Ele pode manipular porque tem a habilidade para lidar com os 3 aspectos que estão dentro do Caldeirão invenção (independente), difusão (no espaço), herança (no tempo) e assim pela lenta fervura dos ingredientes disponíveis dentro do Caldeirão, caldeia sua estória de modo satisfatório. “Há muitas coisas no Caldeirão, mas os Cozinheiros não mergulham a concha completamente às cegas. Sua seleção é importante. Afinal de contas os deuses são deuses, e é uma questão importante que tipo de histórias se conta sobre eles”. (TOLKIEN, 2010, p. 37). É constante a atitude de Tolkien de resgatar características que a sociedade moderna perdeu. Dessa vez, trata-se da ideia do escritor como um encantador, um mágico. Para ele (2017, p. 30), “não é de espantar que *spell*, em inglês, signifique ao mesmo tempo uma história contada e uma fórmula de poder sobre homens viventes”. Essa dupla significação da palavra *spell* reflete a capacidade do contador de histórias de manipular bem o poder que possui para produzir o verdadeiro Encantamento literário.

Owen Barfield (2007, p. 200) diz que o poeta inglês John Dryden (1631-1700) havia identificado “[...] a maneira de escrever própria das fadas [...]”. Por seu turno, na época de outro poeta inglês, Joseph Addison (1672-1719), ouvia-se constantemente que “[...] escritores e seus escritos referidos em termos de terra das fadas, encantamentos, magia, feitiços, varinhas ... Shakespeare, nos é dito por um escritor, é um mago mais poderoso que o seu próprio Próspero⁷⁵,⁷⁶”. Esse é o sentido pretendido por Tolkien quando ele usa o termo Magia ou Encantamento. Ele não estaria ligado à característica de produzir-se poções, manipular a realidade por meio de encantamentos. Mas, sim, com o poder de produzir arte. Ele deixa isso mais uma vez bem claro em um ensaio sobre o conto de George MacDonald, *A chave dourada* (2013). Para Tolkien (2015, p. 69, 70),

[...] a verdade é que *fairy* [fada] originariamente nem significava uma ‘criatura’, pequena ou grande. Significava encantamento ou magia e o mundo ou país encantado onde vivia gente maravilhosa, grande e pequena, com estranhos poderes da mente e da vontade, para o bem e para o mal. Ali todas

⁷⁵ Possivelmente, trata-se da personagem Próspero da obra *A Tempestade*, Shakespeare.

⁷⁶ “*Dryden had already distinguished the ‘fairy’ way of writing, and from Addison’s time we constantly hear writers and their art referred to in terms of fairyland, enchantments, magic, spells, wands, ... Shakespeare, we are told by one writer, is ‘a more powerful magician than his own Prospero’*”.

as coisas eram maravilhosas: terra, água, ar e fogo, e todos os seres vivos e crescentes, bichos, pássaros, e árvores e ervas, eram estranhos e perigosos, pois possuíam poderes ocultos e eram mais do que aparentavam aos olhos mortais. Assim, quando *fairy* era associada a outra palavra (usada como adjetivo), como varinha ou história ou madrinha, ou em Fada Rainha e Terra das Fadas, não significava (e ainda não significa) ‘uma fadinha bonitinha’. Significa poderoso, mágico, pertencente à Terra-Fada, uma pessoa importante e perigosa, ainda que fosse bela, Rainha do mundo encantado e de todo o seu povo. Uma história de fadas é uma história sobre esse mundo, um vislumbre dele; se você a ler, entrará na Terra-Fada tendo o autor como guia.

Tolkien (2010, p. 53) assevera que se os contos de fadas possuem a dignidade de serem escritos e lidos como um “[...] ramo natural da literatura [...]”, aos adultos caberiam determinados valores e funções presentes nesses contos mais do que a crianças, quais sejam: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo.

2.1.1 – Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo

A fantasia não borra os contornos do mundo real, porque depende deles. (TOLKIEN, 2010, p. 87).

No período vitoriano, havia uma polêmica entre a literatura realista e imaginativa. Esse fator era fruto do Racionalismo iluminista que desejava trocar a fantasia humana por história, arqueologia, paleontologia e geologia como fontes do saber humano. O Iluminismo entendia que a mente era apenas um repositório de informações⁷⁷. Além do mais, a imaginação podia “[...] ser capaz de combinar ou associar ideias, mas não era vista como uma verdadeira força criativa capaz de produzir algo novo”⁷⁸. Owen Barfield (2007), discorrendo sobre os termos fantasia e imaginação, fala sobre o desenvolvimento semântico desses vocábulos. De acordo com ele, existiam várias palavras que exprimiriam a sensação de não haver uma conexão entre os mundos objetivo e subjetivo. Dentre elas, o vocábulo grego *phantasia*. No período da Escolástica – entre os séculos IX ao XVI –, Barfield (2007, p. 198) diz que predominavam os termos grego e latino, *phantasia* e *imaginatio*; ademais, “[...] fantasia e imaginação são ambas encontradas em Chaucer no sentido de ‘uma imagem mental ou ideia’, ou mais particularmente

⁷⁷ “Como disse John Stuart Mill, o enaltecimento da imaginação ‘expressa a revolta da mente humana contra a filosofia do século XVIII’”. (COLERIDGE, 2005, p. 32).

⁷⁸ “*Imagination might be able to combine or associate ideas, but it was not seen as a truly creative force that could produce something new*”. (WOLF, 2012, p. 30).

‘uma imagem de algo que ou não tem existência real ou ainda não existe’⁷⁹. Segundo Barfield, é Shakespeare quem teria captado que a imaginação seria a intérprete e força criadora da mente. Esse aspecto foi esquecido, sendo retomado somente no movimento romântico.

Em vista disso, Coleridge, como representante do romantismo inglês, não concordava com a ideia defendida pelo Iluminismo sobre a imaginação como repositório da mente. Ele sustentava que a imaginação era ativa e bastante criativa. De acordo com Mark Wolf (2012, p. 30), “[...] para Coleridge, a imaginação era um atributo divinamente designado, e, como resultado disso, até mesmo um dever sagrado”⁸⁰. Coleridge entendia que a imaginação poderia ser dividida em duas partes: a primária e a secundária. A imaginação primária permitiria que se coordenasse e interpretasse os dados sensoriais, tornando, com isso, o mundo compreensível. Esse processo dar-se-ia de modo inconsciente. Já a imaginação secundária “dissolve, difunde, dissipa” os conceitos e elementos do mundo, objetivando recriar algo novo. Essa por seu turno ocorre de modo consciente.

A IMAGINAÇÃO, eu considero tanto como primária ou secundária. A imaginação primária, eu asseguro ser o poder da vida e agente principal de toda a percepção humana, e como uma repetição na mente finita do ato eterno de criação do infinito EU SOU⁸¹. A imaginação secundária, eu considero como um eco da antiga, coexistente com a vontade consciente, mas ainda idêntica com a primária no tipo de sua agência, e diferindo apenas em grau, e no modo de sua operação. Dissolve-se, difunde-se, se dissipa, a fim de recriar; ou em que este processo torna-se impossível, e ainda em todos os eventos que se esforça para idealizar e unificar. É essencialmente vital [...] ⁸².

Tolkien abre a seção sobre fantasia discorrendo sobre os termos imaginação e *fancy*. Ele diz que à imaginação foi conferido o atributo de ser mais especial, mais elevada; a ela caberia a capacidade de produção de consistência interna de realidade. Já o vocábulo *fancy* – “[...] (uma

⁷⁹ “[...] *fantasy and imagination are both found in Chaucer in the sense of ‘a mental image or reflection’, or more particularly ‘an image of something which either has no real existence or does not yet exist’*”.

⁸⁰ “*Thus, for Coleridge, imagination was a divinely-appointed attribute, and as a result, even something of a sacred duty*”.

⁸¹ Esse é um termo teológico que designa a pessoa de Deus. Foi a forma como ele se apresentou a Moisés no Monte Sinai ao ser interrogado sobre qual seria o Seu Nome.

⁸² “*The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital [...]*” (WOLF, 2012, p. 30).

forma reduzida e depreciatória da palavra antiga *Fantasy*)” – seria incumbida a faculdade de produção de imagens. (TOLKIEN, 2010, p. 54). Por seu lado, Owen Barfield (2007, p. 200, 201) destaca que essa distinção foi fruto do romantismo que procurou estabelecer uma diferenciação entre as “doces ilusões” de algo mais duradouro, isto é, condizente com o espírito romântico. Coleridge foi o responsável por assentar essa separação entre *fancy* e imaginação. “*Fancy*, desde seus dias, significou antes o poder de inventar imagens ilustrativas – o adorno lúdico, por assim dizer, da Natureza; porém, a imaginação é o poder de criar a partir de formas que se tornam parte da Natureza [...]”⁸³. (2007, p. 200, 201). Tolkien discorda do posicionamento assumido por Coleridge nesse quesito. Para ele, esses vocábulos são apenas variações de grau da imaginação e não de espécie.

Mas em tempos recentes, em linguagem técnica, não normal, a Imaginação muitas vezes tem sido considerada algo mais elevado do que a mera criação de imagens, atribuída às operações relacionadas a *Fancy* (uma forma reduzida e depreciatória da palavra mais antiga *Fantasy*). (TOLKIEN, 2010, p. 53, 54).

Tolkien (2010, p. 54) faz uma brincadeira e atribui a si o poder de *Humpty Dumpty*⁸⁴ e usa o termo *fantasia* para agregar “[...] tanto a Arte Subcriativa em si como uma qualidade de estranheza e admiração na Expressão, derivada da Imagem: uma qualidade essencial à história de fadas”. Em outras palavras, Tolkien (2010, p. 54, 55) procura recuperar o sentido antigo pertencente à palavra imaginação combinando “[...] os conceitos derivados de ‘irrealidade’ (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário, de liberdade de dominação dos ‘fatos’ observados, em suma, do fantástico)”. De acordo com Walter Boechat (2009, p. 17) “mitopoese [gr. *mũthopoiêis, eós*] é a palavra composta que, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, deriva de: mito e poese. Significa: origem, criação de um mito ou dos mitos; mitopoética”. Em Tolkien, esse sentido está atrelado a todo um universo; além disso, a palavra fantasia seria o equivalente de imaginação, sendo uma atividade humana natural ou mesmo um direito tendo como uma de suas consequências a livre escolha do subcriador. Portanto, ela seria um procedimento racional e não irracional, visto que, para Tolkien (2010, p. 54), a Arte estabeleceria um “[...] vínculo operativo entre a imaginação e o resultado final – a subcriação”. Com isso, ele contrapõe-se à corrente que dizia que a fantasia era algo infantil e deveria ser

⁸³ “*Fancy, since his day, has meant rather the power of inventing illustrative imagery – the playful adornment, as it were, of Nature; but imagination is the power of creating from within forms which themselves become a part of Nature [...]*”.

⁸⁴ “Personagem de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* que diz: ‘Quando eu uso uma palavra, ela significa exatamente o que eu quero que signifique – nem mais nem menos’”. (2010, p. 54).

rejeitada. Ademais, a imaginação seria identificada com o ato de subcriação, no sentido de instauração mitopoética do mundo secundário e, dessa maneira, ela teria a capacidade de dissolver, dissipar e difundir os elementos presentes na sopa narrativa para produzir algo novo, mas com sabor e temperos antigos.

Como a fantasia é um direito humano, para Tolkien (2017), ele é exercido de modo derivativo, ou seja, Deus é o Criador de toda a realidade e o ser que criou e capacitou a produzir mais variedades às Suas Obras, isto é, o ser humano, subcria. Em uma de suas cartas, Tolkien afirma que a variação de grau e espécie encontrada na natureza parece “provir de uma fonte de invenção incalculavelmente mais rica do que a nossa”. (CARPENTER, 2006, p. 377). O que apontaria para um *desígnio* no qual razão e motivos são perceptíveis. Consequentemente, para Tolkien, esse fato também conduziria a uma *Mente*.

Apenas uma *Mente* pode ter propósitos de qualquer modo ou grau parecidos com os propósitos humanos. De maneira que imediatamente qualquer pergunta: ‘Por que a vida, a comunidade de seres vivos, apareceu no Universo físico?’ introduz a pergunta: Existe um Deus, um Criador-Planejador, uma *Mente* a qual nossas mentes se assemelham (sendo derivadas dela), de modo que Ela nos é parcialmente inteligível? [...] Assim, pode-se dizer que o principal propósito da vida, para qualquer um de nós, é aumentar, de acordo com nossa capacidade, nosso conhecimento de Deus por todos os meios que tivermos, e ficarmos comovidos por tal conhecimento para louvar e agradecer. (CARPENTER, 2006, p. 378).

George MacDonald e Samuel Coleridge viam o ser humano como um ser que se encontra acima de toda a criação, posto que a ele, e, somente a ele, foi dado partilhar da imagem do Criador. Dessa maneira, espelharia um dos atributos divinos: o de ser criador. Para eles, a imaginação capacita o inventor de mundos a imitar a mente do Criador. Com isso, imitar a mente do Criador consiste em se encontrar novas formas de se combinar esses elementos criados, e isso dar-se-ia via imaginação, conforme lembra Gabriele Greggersen.

A diferença entre ambos é que, enquanto Deus chama à existência⁸⁵, o homem é chamado a ela. O artista nada mais é do que um imitador de modelos preexistentes na mente criada ou no mundo circundante. [...]. Nós só podemos ter Shakespeare como modelo de criatividade e arte, esclarece MacDonald, porque há alguém que o criou antes de tudo. Enquanto nós temos ideias na cabeça, Ele nos tem a nós e toda a realidade criada em Sua mente. Enquanto nós precisamos das mediações para expressar ideias, Ele imprime a sua própria natureza na criação. (GREGGERSEN, 2012, p. 59).

⁸⁵ O verbo criar nesse sentido na língua hebraica é בָּרָא (barah). Esse verbo, na maioria de suas manifestações, tem a Deus como Agente Criador. Aquele que é capaz de criar a partir do nada (*ex nihilo*).

Em 1893, George MacDonald escreveu um pequeno ensaio – *The Fantastic Imagination*⁸⁶ – o qual teve um grande efeito em Tolkien e seu ensaio *Árvore e Folha* (2017). MacDonald buscou demonstrar como a imaginação molda-se às leis para criar mundos com consistência interna, dando-lhe limitações para que possa ser utilizada de modo correto e coerente. Para MacDonald, da mesma forma que há leis no mundo natural (sendo elas a rocha que sustentaria esse mundo), o inventor de mundos pode propor *novas leis* que também dariam sustentação à sua criação.

Uma vez inventado seu mundo, a lei suprema que se segue é a de que haverá harmonia entre as leis pelas quais o novo mundo começou a existir; e, no processo de sua criação, o inventor se apega a essas leis. No momento em que ele se esquece de uma delas, ele torna sua história, por seus próprios postulados, inacreditável. Para poder viver um momento em um mundo imaginado, devemos ver as leis de sua existência obedecidas⁸⁷. (WOLF, 2012, p. 30, 31).

Esse é um exemplo da influência que MacDonald teve sobre Tolkien. Ele deixa claro que “o que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um ‘subcriador’ de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo”. (TOLKIEN, 2010, p. 44). Dessa maneira, a fantasia possui a competência de produzir um mundo subcriado no qual há a indução da crença secundária. Além do mais, a construção de mundos secundários não precisa ser possível para ser plausível, porque não têm relação com a possibilidade, mas sim com a desejabilidade – o desejo por arte subcriativa viva e realizada, o qual é “[...] um complexo de muitos ingredientes, alguns universais, outros particulares aos homens modernos (inclusive às crianças modernas), ou mesmo a certas espécies de homens”. (TOLKIEN, 2010, p. 47).

As possibilidades que a fantasia proporciona ao subcriador dão a ela, segundo Tolkien (2010, p. 55), o *status* de Arte num grau elevadíssimo, “[...] de fato, a forma mais próxima da pura, e, portanto (quando alcançada) a mais potente”. Com efeito, em Tolkien, a qualidade de estranheza presente em sua definição de fantasia incluía capacidade de promover o que ele

⁸⁶ Uma versão desse ensaio está disponível no Gutenberg Project. <https://www.gutenberg.org/files/9393/9393-h/9393-h.htm>.

⁸⁷ “*His world once invented, the highest law that comes next into play is, that there shall be harmony between the laws by which the new world has begun to exist; and in the process of his creation, the inventor must hold by those laws. The moment he forgets one of them, he makes the story, by its own postulates, incredible. To be able to live a moment in an imagined world, we must see the laws of its existence obeyed*”.

chama de *Recuperação*, isto é, poder olhar e surpreender-se novamente, livrar-se da possessividade, da familiaridade e assim, perceber melhor as semelhanças e dessemelhanças das coisas triviais; visto que

dizemos que as conhecemos. Tornaram-se algo como as coisas que uma vez nos atraíram pelo brilho, ou pela cor, ou pela forma, e pusemos as mãos nelas e as trancamos em nosso tesouro, adquirimo-las, e ao adquiri-las paramos de olhá-las. (2010, p. 66).

A recuperação ou renovação da saúde é uma retomada do olhar, do “[...] ver as coisas como nós devemos (ou deveríamos) vê-las’ – como coisas à parte de nós mesmos”. Em outras palavras, é a recuperação do Encantamento; uma vez que, por a fantasia lidar com coisas simples e fundamentais, ela revela toda a “[...] potência das palavras e o prodígio das coisas, como pedra, madeira, ferro, árvore e grama, casa e fogo, pão e vinho”, quer dizer, toda a maravilha das coisas. (TOLKIEN, 2010, p. 68).

Outra das funções que a Arte Subcriativa apresentaria é o *Escape*. A noção de *Escape* permearia toda a literatura de fantasia e, segundo Tolkien, é uma de suas principais aplicabilidades. O Romantismo utilizou esse artifício largamente, pois dizia que a realidade era alienante e que o indivíduo carecia de uma forma de evadir-se dessa alienação. Tolkien (2010, p. 68) defende que há um mau uso e uma má compreensão do que é *Escape*, sobretudo quando se toma a perspectiva do que se intitula “Vida Real”. Nessa acepção, “[...] em geral o *Escape* é evidentemente muito prático, e pode até ser heroico”. Tolkien questiona o sentido atribuído à Vida Real, o qual está conectado, principalmente, com os avanços tecnológicos. Dessa forma, ele se embate com a visão materialista de mundo, que endossa ser o mundo primário mais real do que o secundário. A fala dele é irônica.

Quão real, quão chocantemente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um pé de olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista! [...] ‘A crueza e a feiura da vida europeia moderna’ – dessa vida real cujo contato devemos saudar – ‘são sinais de inferioridade biológica, de reação insuficiente ou falsa ao ambiente’. (TOLKIEN, 2010, p. 71, 72).

Essa característica da literatura de fantasia fez – e faz – muitos críticos não terem muito apreço por ela. Entretanto, Tolkien procura demonstrar que o *Escape* não faz esse tipo de literatura ser menor. Ele afiança que há dois tipos de *Escape* que dependem da disposição do escapista: o *escape* do prisioneiro e a fuga do desertor. É nesse ponto que está a confusão na aplicação da ideia do *Escape*. O desertor foge de suas obrigações e responsabilidades. Tolkien

diz que esse tipo obscurece o Verdadeiro Escape, aquele que escapa da prisão para a liberdade. Richard Sturch (2001, p. 34) externa que o “Escape, portanto, não é apenas legítimo, mas desejável – desde que o fugitivo não abandone a causa quando livre”⁸⁸. Isto quer dizer que o ser humano precisa de algumas formas nas quais ele encontra refúgio para si. À vista disso, o posicionamento que Tolkien quer defender atrela-se à ideia de tentar ver o mundo como uma grande prisão. Com efeito,

por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. (TOLKIEN, 2010, p. 68).

O Escape vincula-se ao cumprimento de antigos desejos. Conforme Tolkien (2010, p. 73), “faz parte da enfermidade essencial desses dias – produzindo o desejo de escapar não de fato da vida, mas sim de nosso tempo presente e da miséria que nós mesmos fizemos – estarmos agudamente conscientes tanto da feiura de nossas obras quanto de seu mal”. Ademais, esses outros “escapismos” marcariam presença nos contos de fadas e acabam por oferecer satisfação e consolo. Como exemplo disso, o explorar velhas limitações, o conversar com outros seres, o de voar livremente, a necessidade de se cumprir promessas; “e por fim existe o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte”. (2010, p. 76). No seu poema *Mythopoeia*, Tolkien diz que

Viram a Morte e a derrota final,
sem em desespero fugir do mal,
mas à vitória viraram a lira,
seus corações qual legendária pira,
iluminando o Agora e o Que Tem
Sido
com brilho de sóis por ninguém
vivido. (LOPES, 2006, p. 160).

O Escape permite que se saia da miséria encontrada no mundo primário. Escapa-se ao Mundo Secundário para se encontrar a fonte de força para se lutar contra essas misérias, visto que ajuda a recuperar a visão clara que se perdera. Essa postura vê na literatura uma capacidade de auxiliar na construção de um mundo melhor. Nesse sentido, o poder de distanciamento

⁸⁸ “Escape, then, is not only legitimate but desirable - provided that the escaper does not desert the cause when free”.

trazido pela literatura é algo a ser valorizado e não desprezado. Desse modo, há uma conexão clara entre as funções apresentadas por Tolkien, visto que o *Escape* demanda o que Tolkien chama de *Consolo do Final Feliz*, proporcionando algo bem mais profundo do que a simples satisfação de desejos antigos. A história precisa de um final feliz, ela não pode parar na derrota final. O olhar para a vitória faz o leitor ter um vislumbre de algo que extrapolaria o campo literário. Em uma carta de 1956, Tolkien (CARPENTER, 2006, p. 245) ratifica alguns de seus posicionamentos e dá mostras de aguardar uma conclusão da história. “Na verdade, sou um cristão, e de fato um católico romano, de modo que não espero que a ‘história’ seja algo além de uma ‘longa derrota’ – embora contenha (e em uma lenda possa conter de forma mais clara e comovente) algumas amostras ou vislumbres da vitória final”. Esse é um dos motivos da vitória ser cantada pelas cordas da lira. Tolkien sustenta essas afirmações contrapondo o efeito produzido pela Tragédia, isto é, a catástrofe – “a verdadeira forma do Drama” – com o seu oposto, a *eucatástrofe*, quer dizer, a boa catástrofe. “O conto eucatastrófico é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada”. (TOLKIEN, 2010, p. 76, 77).

Em carta endereçada a seu filho Christopher, Tolkien demonstra como cunhou o termo *eucatástrofe*. (CARPENTER, 2006). Ele apresenta algumas situações flagrantemente trágicas alcançadas por uma súbita reversão em Alegria, na qual a sensação de júbilo superou toda a tristeza. Com isso, a eucatástrofe é uma “graça repentina e milagrosa” que não nega o pesar, o fracasso, ou como Tolkien (2010, p. 77) denomina, a *discatástrofe*. Porém, vê-lhes como necessários à alegria da libertação. Para Tolkien (2017, p. 77), *Pesar e Alegria* são reconciliados na eucatástrofe, dado que “ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar”. Esse vislumbre é um fator unificador da “verdade literária” – crença secundária – com o reconhecimento de que as “[...] coisas realmente funcionam no Grande Mundo para o qual nossa natureza é criada”. (CARPENTER, 2006, p. 101).

Ao usar o termo *evangelium*, o alerta que faz Richard Purtill (2003) – ao dizer que Tolkien não estava propondo escrever evangelho, ou que seus escritos, fossem tidos por evangelho e, assim recebessem a crença primária – é de grade valia. A intenção de Tolkien é deixar claro que “não é apenas um ‘consolo para o pesar do mundo, mas uma satisfação, e uma resposta à pergunta: ‘É verdade?’”. Tolkien assegura que a resposta inicial que ele deu a essa pergunta satisfaz a parte artística do subcriador, “mas na ‘eucatástrofe’ enxergamos numa breve visão que a resposta pode ser muito maior – pode ser um lampejo longínquo ou eco do

evangelium no mundo real”. (TOLKIEN, 2010, p. 79). O que Tolkien está afirmando é que o subcriador deseja que sua narrativa seja de fato verdadeira. Ademais, há uma narrativa que ultrapassa essa forma e assume a História – a Encarnação de Cristo, a qual é permeada de Alegria e Pesar.

Os Evangelhos contêm uma história de fadas, ou uma narrativa maior que engloba toda a essência delas. Contêm muitas maravilhas – peculiarmente artísticas, belas e emocionantes: ‘míticas’ no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo – e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. Mas essa narrativa entrou para História e o mundo primário. O desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. O nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. (TOLKIEN, 2010, p. 80).

Dessa forma, os contos de fadas ao apresentar os quatro elementos primordiais – a *Fantasia*, *Recuperação*, *Escape* e *Consolo* – proporciona, através da eucatástrofe, ecos do Evangelho no mundo, uma vez que a Arte subcriativa é um eco do poder de Criação Divino. Com efeito, o ensaio de Tolkien gravita em torno dessa notável questão: a *Grande Eucatástrofe* – toda a literatura ansiava por esse evento.

O *Evangelium* não ab-rogou as lendas; ele as consagrou, em especial o ‘final feliz’. O cristão ainda precisa trabalhar, com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer; mas agora pode perceber que todas as suas inclinações e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido. (TOLKIEN, 2010, p. 81).

3 – Convergências e Divergências entre Lewis e Tolkien: Amizade, religião, posição literária

A Teologia cristã pode acomodar a ciência, a arte, a moralidade, e as religiões não-cristãs. A perspectiva da ciência não é capaz de acomodar nenhuma dessas coisas, nem mesmo a própria ciência. Creio no cristianismo assim como creio que o Sol nasceu, não apenas porque o vejo, mas porque por meio dele eu vejo tudo mais. (LEWIS, 2017, p. 138).

De acordo com Colin Duriez (2006, p. 52), “Lewis gradativamente assumiu muitas das preocupações de Tolkien, tais como a escrita séria de fantasia e contos de fada, e compartilhava seu amor apaixonado pela linguagem, em especial depois de sua conversão ao cristianismo”. Muitos acreditam que, por causa da grande amizade entre os dois, haveria uma concordância irrestrita nos mais diversos assuntos. Porém, isso está longe de ser verdadeiro. O biógrafo Michael White (2013, p. 128, 129) explicita que Tolkien “[...] via a si mesmo e a Lewis como sendo os que mais tinham gostos e opiniões semelhantes, além de intelectualmente iguais”, entretanto, Lewis “[...] era no geral, um indivíduo mais expressivo e menos ortodoxo que Tolkien”. Lewis era um verdadeiro amante da literatura, tendo crescido num ambiente cercado pelos mais diversos livros, conforme atesta em sua autobiografia *Surpreendido pela Alegria* (2015). Por seu lado, Tolkien era um grande entusiasta das línguas. Isso não quer dizer que Tolkien não era um apreciador da literatura, e sim que seu foco principal estava primeiramente nas línguas sendo que foi a partir delas que criou seu Mundo Secundário.

Os *corpi* literários tolkieniano e lewisiano têm similaridades, no entanto, há elementos presentes em um que não se encontram no outro. Isso corrobora a ideia de que, apesar de amigos, divergiam em alguns pontos. Lewis recomendava o ensaio tolkieniano sobre conto de fadas, *Árvore e Folha* (2017). Dizia que talvez fosse “[...] a contribuição mais importante que alguém já tenha dado a esse tema”. (2011, p. 745). Nesse ensaio, Tolkien deixa claro que a marca distintiva do verdadeiro conto de fadas estaria no Reino Encantado. Outro ponto é que a teoria subcriativa, além de ser uma metodologia pela qual o subcriador trabalharia, é também uma forma de adoração e encontro com o Criador, dado estar embebida nos aspectos da fé. Em uma de suas cartas, Tolkien confirma a preferência por esse tipo de literatura.

Escrevo coisas que podem ser classificadas como contos de fadas [...] porque desejo escrever esse tipo de história e nenhum outro. Faço isso porque [...], acredito que meu comentário sobre o mundo seja mais fácil e naturalmente expresso nessa forma. (CARPENTER, 2006, p. 283).

Esse excerto de Tolkien ecoa profundamente em Lewis. Em seu ensaio “*Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito*” (2017), Lewis parece fazer uma citação direta de Tolkien, mas há nuances importantes que o distingue. De acordo com ele (2017, p. 70), “[...] (como Autor) escrevi contos de fadas porque o conto de fadas parecia a Forma ideal para as coisas que eu tinha a dizer”⁸⁹. A preocupação dele, assim como a de Tolkien, estava em perceber o efeito do conto de fadas no homem moderno e, nesse quesito, os dois foram afetados pelos escritos de Chesterton. Este (2013) afirmou que sua primeira e última filosofia foi aprendida nos contos de fadas, visto que seriam absolutamente racionais. Além disso, Chesterton chama a atenção para a atitude dos escritores modernos. Segundo ele, o julgamento feito por eles era o de que a Natureza não era apreciada como deveria ser pelos antigos, justamente por causa do elemento sobrenatural. Desse modo, “os modernos poetas de segunda categoria são naturalistas e nos falam dos bosques e dos riachos, enquanto os cantores dos velhos poemas épicos e das fábulas eram supernaturalistas e nos falavam dos deuses desses mesmos bosques”. (p. 79, 80).

É essa grande tradição contida nos contos antigos que Lewis e Tolkien querem recuperar, dado que os contos de fadas, ao darem vislumbres de outros mundos no qual se pode encontrar o Eterno no temporal, ecoariam o caminho até Ele. Tolkien (2017, p. 31) sustenta que essas narrativas “[...] abrem uma porta para Outro Tempo, e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos fora de nosso tempo, talvez fora do próprio Tempo”. Com efeito, Tolkien e Lewis viam que a imaginação espelha a Verdade de seu Criador, posto que o ser humano foi criado à imagem e semelhança Dele. Com isso, a imaginação seria “[...] um meio de transposição que descreve realidades espirituais em linguagem imaginativa”. (GREGGERSEN, 2003, p. 66).

Cabe aqui uma importante ponderação feita por Richard Sturch (2001). Segundo ele, embora o posicionamento religioso fosse a base da teoria e da crítica literária tanto de Tolkien quanto de Lewis, a produção imaginativa deles não era uma propaganda religiosa. Nesse ponto, ele parece reverberar a máxima de Chesterton (2010) de que um cristão ao escrever qualquer coisa não pode fazê-lo sem expressar a visão de mundo que o guia e isso não se coaduna com propaganda. Sturch ainda faz a ressalva de que em Tolkien esse processo é feito de modo mais implícito do que em Lewis. Michael White (2013, p. 192) concordaria com a afirmação de Sturch, em razão de atestar que “[...] apesar de não haver um cristianismo específico em

⁸⁹ “[...] (as Author) I wrote fairy tales because the fairy tale seemed the ideal Form for the stuff I had to say”.

nenhuma das ficções de Tolkien – sem Bíblias, sem crucifixos, sem altares – o ‘espírito cristão’ está em toda parte”.

No capítulo anterior dessa dissertação, foi apresentada a tese de Richard Purtill (2003) sobre a classificação dos mitos em: *mito original*, *mito literário* e *mito filosófico*. Foi dito também que Purtill enquadraria Tolkien e Lewis no segundo grupo, ou seja, no dos que produzem mito literário. Lewis, por sinal, tem um posicionamento particular sobre o que seria mito. Em seu livro *Um experimento em crítica literária* (2009), expõe algumas características do que entende como sendo uma estrutura mítica. Esse ponto é de fundamental importância para se compreender a composição literária lewisiana. Ele reconhece a dificuldade intrínseca na definição desse termo; inclusive, chega até a afirmar que poderia propor outra terminologia para designar o que pretendia, mas acaba por se render à palavra mito, apesar de ver inconvenientes nessa atitude. Sobre isso, faz um importante alerta.

Uma vez que defino os mitos por seu efeito sobre nós, está claro para mim que a mesma história pode ser um mito para um homem e para outro não. Seria um erro fatal se meu objetivo fosse fornecer critérios pelos quais podemos classificar histórias como míticas ou não-míticas. Mas esse não é meu objetivo. Interessam-me os modos de ler [...]. (LEWIS, 2009, p. 44).

Como se percebe desse excerto, Lewis não pretende traçar as origens do mito, sejam elas quais forem. Seu propósito é o de ver o impacto que os mitos provocam. Nesse sentido, em certa medida, concorda com Tolkien sobre a questão de os efeitos serem o que realmente importa para o estudioso. Para Lewis (2009, p. 41), “[...] a expressão grega *muthos* [...]” significaria “[...] qualquer tipo de história”; todavia, explicita seis atributos delimitadores. O primeiro ponto é o *extraliterário*, isto é, a importância do mito não se concentraria na exposição verbal. Ele seria independente, em outras palavras, o efeito provocado independeria de sua escrita, visto que,

o homem que toma contato pela primeira vez com o que é para ele um grande mito, por meio de um relato verbal vazio, vulgar ou escrito de maneira cacofônica, descarta e ignora a escrita de má qualidade e dá atenção apenas ao mito em si. (LEWIS, 2009, p. 44).

O segundo atributo está ligado ao prazer que o mito proporciona. Para Lewis, ele não dependeria do suspense ou da surpresa promovidos pela narrativa, pois o sabor e a qualidade peculiares tornam o final inevitável. A terceira particularidade está na redução da empatia humana ao mínimo, quer dizer, “de modo algum projetamo-nos intensamente nas personagens.

Elas são como formas que se movem num outro mundo”, isto é, são símbolos. (LEWIS, 2009, p. 42). A quarta qualidade é que “o mito é sempre, num certo sentido do termo, ‘fantástico’. Lida com o impossível e o sobrenatural”. Como quinta especificidade, a imponência do mito o torna sério e grave, mesmo quando a experiência é triste ou alegre, por essa razão, “um mito cômico (na minha concepção de *mito*) é impossível”. Esse aspecto leva Lewis a ver como sexta marca do mito um despertar de um temor respeitoso, porquanto se sente a presença de um poder divino. Essa parece ser uma das razões porque Lewis afirma a impossibilidade de o mito ser cômico.

3.1 – *Autor e Homem* – duas faces de um criador de mitos

O homem imaginativo em mim é mais velho, mais continuamente operativo, e, nesse sentido, é mais fundamental do que o escritor religioso ou o crítico. Foi ele quem, primeiramente, me fez tentar (com pouco sucesso) ser poeta. ‘Foi ele quem, em resposta à poesia dos outros, me fez um crítico e, em defesa dessa resposta, às vezes um crítico controverso. Foi ele quem, depois da minha conversão, levou-me a dar corpo à minha crença religiosa em formas simbólicas ou mitopoéticas, que vão de Cartas de um Diabo⁹⁰ a uma espécie de ficção científica teologizada. E foi claro que ele me trouxe, nos últimos anos, para escrever a série de histórias narnianas para crianças [...]’⁹¹. (LEWIS, 2017, p. 568).

Esse fragmento permite que vários autores assinalem as marcas distintivas da escrita lewisiana. Para o ensaísta brasileiro Ricardo Gouvêa (2006), três seriam os fatores preponderantes: a fé cristã, o profundo conhecimento da cosmovisão medieval e sua ‘sensibilidade poética’. Por seu lado, John Fleming (2015) assegura que Lewis, como grande estudioso da literatura que era, dominava três grandes instrumentos surpreendentes: extraordinária erudição, imaginação maleável, grande capacidade de manusear as palavras. A respeito dessa última asserção, revela que Lewis “[...] tinha, em altíssimo grau, aquela capacidade definida por Pope⁹² como ‘verdadeiro engenho’ – a capacidade de pôr em palavras, com perfeição, ‘aquilo que muitas vezes se pensou, mas nunca se soube dizer tão bem’.

⁹⁰ *Diabo* é a tradução de *Screwtape*, um termo criado por Lewis em seu livro *The Screwtape Letters* de 1942, que foi traduzido por Cartas de um diabo a seu aprendiz (LEWIS, 2014).

⁹¹ “*The imaginative man in me is older, more continuously operative, and that sense more basic than either the religious writer or the critic. It was he who made me first attempt (with little success) to be a poet. It was he who, in response to the poetry of others, made me a critic, and, in defence of that response, sometimes a critical controversialist. It was he who after my conversion led me to embody my religious belief in symbolical or mythopoetic [sic] forms, ranging from Screwtape to a kind of theologised science fiction. And it was of course he who has brought me, in the last few years, to write the series of Narnian stories for children [...]*”.

⁹² Trata-se de poeta britânico Alexander Pope (1688-1744).

(FLEMING, 2015, p. 32). Os escritos lewisianos demonstram uma integração da razão, emoção e imaginação. Fato que o fez ser reconhecido como *racionalista romântico* (PIPER e MATHIS, 2017). Há em Lewis uma simplicidade na abordagem de temas complexos, ao mesmo tempo, em que não se mostra simplista.

O filósofo americano William H. Gass (1924-2017), em seu livro *A ficção e as imagens da vida* (1974), aponta como sendo dupla a tarefa enfrentada pelo escritor e que, resguardadas as devidas proporções, podem ser vistas em Lewis e, também, em Tolkien. A primeira está ligada ao trabalho árduo e habilidoso da técnica para apresentar ou exibir o mundo criado, pois o autor não pode evitar sua criação, uma vez que “o objetivo estético de qualquer ficção é a criação de um mundo verbal, ou parte significativa desse mundo, vivo, através de toda ordem de seu Ser”. (1974, p. 20). A segunda incumbência é a coerência filosófica desse mundo criado, algo que exigiria reflexão e sensibilidade. Entretanto, “[...] não se pede ao artista que construa uma filosofia adequada, mas um mundo filosoficamente adequado [...]. Uma filosofia pode ser ‘adequada’ sem ser verdadeira”. (GASS, 1974, p. 21,22). Essa criação de mundos, Gass vê como “divertimentos divinos”, pois os criadores brincariam de deuses. Essa perspectiva é interessante, haja vista que se depreende dela – embora, esse não seja o ponto externado por Gass – que o papel do artista é o de criação de mundos coerentes e que essa habilidade é comparável com a de Seu Criador.

Os dois encargos expostos por William Gass podem de alguma forma ser encontrados na composição crítica e literária lewisiana, porquanto em seu ensaio *Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito* (2018), Lewis identifica que há duas razões a guiar a composição literária – a razão do *Autor* e a do *Homem*⁹³. É, também, nessa distinção que Lewis se diferencia um pouco da proposta subcriativa tolkieniana, apesar de ter sido influenciado por ela. Conforme Colin Duriez (2003, p. 192), “Tolkien levou a ideia da subcriação muito além do que C. S. Lewis, não gostando da falta de subcriação genuína em *As Crônicas de Nárnia* de Lewis, a qual ele considerava [...] como muito alegórica”⁹⁴. Esse ensaio juntamente com *Três maneiras de escrever para crianças* (2011)⁹⁵ e o livro *Um experimento em crítica literária* (2009) estruturam o posicionamento de Lewis sobre sua mitopoiesis.

⁹³ Ao usar o vocábulo *Homem*, Lewis está apenas usando-o em seu sentido genérico para se referir ao ser humano em geral.

⁹⁴ “Tolkien took the idea of subcreation much further than C. S. Lewis, disliking the lack of genuine subcreation in Lewis’s *Chronicles of Narnia*, which he regarded [...] as too allegorical”.

⁹⁵ Esse ensaio foi inserido como parte integrante do livro *As Crônicas de Nárnia* volume único na edição brasileira.

O ensaio *Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito* (2018) é iniciado com Lewis apresentando duas funcionalidades renascentistas atinentes à produção literária – agradar e instruir, o *dulce ut docere*⁹⁶. Embora não se prenda a essa noção em razão das corruptelas pelas quais ela teria passado, Lewis toma emprestado o posicionamento de Tasso⁹⁷. Segundo Lewis (2018, p. 90), “ele disse que o poeta, enquanto poeta, preocupava-se unicamente com o prazer. Mas todo poeta era também homem e cidadão; nessa qualidade ele deveria, e desejaria, tornar sua obra edificante e agradável”. Assim, surgem as razões do *Autor* e do *Homem*. A primeira englobaria o impulso criativo presente na mente do *Autor* que fervilha para ganhar corpo⁹⁸, isto é, ele precisa de uma *forma* mitopoética que lhe dê sentido. “Quando essas duas coisas se encontram, você tem completo o impulso do Autor”. (2018, p. 91). Em outras palavras, o *Autor*, como autor, pode escrever para o seu simples prazer e desejo pessoal. Entretanto, “embora o Autor esteja nesse estado, o Homem, é claro, terá de criticar o livro proposto a partir de um ponto de vista bastante diferente”. A segunda razão, então, passa a buscar as motivações, valores e princípios que justificam a consubstanciação do impulso criativo.

Talvez a coisa toda seja muito frívola e trivial (do ponto de vista do Homem, não o do Autor) para justificar o tempo e os esforços que isso envolveria. Talvez teria sido pouco edificante quando pronto. Ou, quiçá, na verdade, (neste ponto, o Autor se anima), parece que será ‘bom’, não apenas no sentido literário, mas ‘bom’ de modo geral. (LEWIS, 2018, p. 91).

Esse entendimento lewisiano deixa evidente a distinção entre ele e Tolkien. Para este, a arte seria autossuficiente e não precisaria estar vinculada a nenhum aspecto pedagógico, apesar de ver que a arte teria um quesito moral intrínseco. Philip Tallon (2012) assegura que esse último tópico é o que distanciaria Tolkien do movimento da *arte pela arte*. Segundo Tallon, houve uma mudança na concepção da arte e da beleza no século XIX. A arte teria sido libertada da necessidade da instrução e da moral, passando a possuir um fim válido em si mesma, porquanto faltaria a ela uma praticidade e utilidade. Tallon lembra a fala do poeta inglês e expoente do movimento, Oscar Wilde (1854-1900). Ele teria dito que “a arte está fora do alcance da moral, pois seus olhos estão fixos em coisas belas, imortais e em constante

⁹⁶ Antoine Compagnon (COMPAGNON, 2009), ao falar sobre o poder da literatura, aponta esse princípio como sendo o primeiro. Ele encontraria em Aristóteles o seu fundamento, quando de sua reabilitação da poesia.

⁹⁷ Devido à não especificação de Lewis, o tradutor aponta dois possíveis nomes que poderiam ter sido usados por ele – Bernardo Tasso (1493-1569) ou o filho dele Torquato Tasso (1544-1595).

⁹⁸ Essa noção foi introduzida no capítulo anterior.

transformação. À moral pertencem as esferas mais baixas e menos intelectuais”. (2012, p. 130). Tolkien procurava expressar acima de tudo a beleza. Esse era o seu objetivo maior. Conseqüentemente, seu Mundo Secundário foi subcriado para manifestar esse fato. Foi Lewis quem mostrou a Tolkien que esse seu trabalho merecia ir além do mero divertimento. O crítico de arte Hans Rookmaaker via que o movimento da *arte pela arte* era um ponto fora da curva, pois transformava a arte em religião⁹⁹. Apesar de ele não falar especificamente sobre o que Lewis marca como sendo a função precípua do *Homem*, isto é, avaliar o trabalho desenvolvido pelo impulso criativo mediante uma visão de mundo, deixa claro que a arte comunica por meio de uma forma, sendo essa qualidade esperada na arte. “A comunicação acontece sempre por meio da forma, e a forma sempre comunica valores e significados”. (ROOKMAAKER, 2010, p. 49).

Em Tolkien e Lewis, a forma escolhida é o conto de fadas com sua estrutura mítica. No ensaio *Três maneiras de escrever para crianças* (2011), Lewis, assim como Tolkien, faz uma defesa dos contos de fadas como literatura tanto para crianças quanto para adultos. Ele concorda com as asseverações de Tolkien sobre o conto de fadas não ser exclusividade infantil; além do mais, “[...] é certamente minha opinião que um livro que vale a pena ser lido apenas na infância não vale a pena ser lido”. (LEWIS, 2018, p. 94). A primeira maneira de se escrever para crianças, Lewis (2011, p. 742) diz que é ruim, dado que procura “[...] dar ao público o que ele quer. As crianças, evidentemente, constituem um público especial; basta descobrir o que elas querem e lhes oferecer exatamente isso [...]”. O segundo modo, Lewis declara que, aparentemente, assemelha-se ao primeiro, pois a narrativa nasceria também do contato com as crianças, efetivamente do contar-lhes as histórias. A semelhança reside aí, uma vez que se dá à criança também o que ele quer. Todavia, essa criança é concreta, ela não foi concebida “[...] como uma espécie estranha cujos hábitos ele precisa ‘identificar’ [...]”. (2011, p. 742). Dessa forma, diferentemente do primeiro modo, esse seria bom. Lewis afirma que essa é a maneira de Lewis Carroll, Kenneth Grahame e também de Tolkien¹⁰⁰. “A terceira maneira, a única que sou capaz de usar, consiste em escrever uma história para crianças porque é a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer”. (2011, p. 742). Lewis (2018) declara que a maneira que escreve lhe vem como imagens; aliás tudo começaria com elas para, em seguida, vir a *forma*. As imagens, então, se organizam em acontecimentos gerando a história, as quais parecem

⁹⁹ Esse ponto já foi discutido no capítulo 2.1 – Imitar a mente do Criador – uma cosmovisão para a arte.

¹⁰⁰ Ao colocar Tolkien nesse grupo, Lewis não está dizendo que *Legendarium* é infantil ou teria surgido desse modo. Apenas está identificando que as obras infantis de Tolkien surgiram do fato de ele conta-las primeiro aos filhos.

[...] não exigir nenhum interesse de amor e nenhuma psicologia próxima. Mas a Forma que exclui essas coisas é o conto de fadas. E, no momento em que pensei sobre isso, eu me apaixonei pela própria Forma: sua brevidade, suas restrições severas à descrição, seu tradicionalismo flexível, sua hostilidade inflexível a toda análise, digressão, reflexão e ‘conversa fiada’. Fiquei apaixonado por ela. (LEWIS, 2018, p. 92, 93).

Lewis está exemplificando como se deu a criação de *As Crônicas de Nárnia* (2011)¹⁰¹. Muitos tomam o seu surgimento como se ele tivesse escolhido as crianças como público alvo e, nesse caso, selecionado algumas informações sobre a psicologia infantil para, então, de posse dessas informações, optar por uma faixa etária bem como pelas doutrinas cristãs que seriam enfatizadas e, por fim, tudo seria inserido no formato de contos de fadas alegórico¹⁰². Lewis (2018, p. 92) é taxativo em negar essa possibilidade asseverando que não poderia escrever desse jeito, porquanto, “tudo começou com imagens: um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó, um magnífico leão. No começo, nem havia nada de cristão sobre eles; esse elemento apareceu por vontade própria. Fazia parte da ebulição”. Depois que as imagens tivessem sido forjadas na forma que se lhe apresentou, Lewis sustenta que, o prazer do Autor teria de ser confrontado com a razão do Homem.

Essa consolida-se no seu entendimento de que o mito é uma forma eficaz de apresentar uma cosmovisão. A conversa com Tolkien e Hugo Dyson em 1931, que levou à conversão de Lewis ao cristianismo, auxiliara nessa compreensão; bem como, o livro *O Homem Eterno* de Chesterton (2010), ao sugerir que a mitologia seria uma busca. Assim, Lewis optou por dar um sabor mais místico ao caldeirão de sua sopa e, portanto, à sua subcriação. Esse é mais um ponto no qual Lewis se individualiza dos escritos tolkienianos. Tolkien (2017) disse que a face dos contos de fadas era tripla: a *Mística* que seria direcionada ao sobrenatural, a *Mágica* volver-se-ia para a Natureza e o *Espelho do desdém e compaixão* encaminharia sua face ao homem. Ele foi bem claro ao fazer a sua escolha pela face mágica e dizer que ela era a verdadeira peculiaridade do Reino Encantado. Contudo, ele sugeriu que o aparecimento das outras faces é “[...] variável, e pode ser decidido pelo contador de histórias”. (2017, p. 32). Foi exatamente isso que Lewis fez, visto que, de acordo com Alister McGrath (2014, p. 145), “para Lewis, aprender [por meio da literatura] é ‘experimental’ jeitos de olhar o mundo e ver quão bem funcionam”.

¹⁰¹ As Crônicas de Nárnia é uma série de sete livros, escritos durante o período de 1949-1954. Nárnia é o mundo secundário lewisiano.

¹⁰² Inclusive o Tolkien pensava assim.

O homem que se contenta em ser apenas ele mesmo e, portanto, ser menos, vive numa prisão. Meus próprios olhos não são suficientes para mim, verei por meio dos olhos dos outros. A realidade, mesmo vista por meio dos olhos de muitos, não é suficiente. Verei o que outros inventaram. [...] Mas lendo a grande literatura, torno-me mil homens e ainda permaneço eu mesmo. Como o céu noturno no poema grego, vejo com uma miríade de olhos, mas ainda assim sou eu quem vê. Aqui, tal como no ato religioso, no amor, na ação moral e no conhecimento, transcendendo a mim mesmo. E nunca sou mais eu mesmo do que ao fazê-lo. (LEWIS, 2009, p. 120, 121).

Purtill (2003) faz um apontamento interessante sobre o entendimento de Lewis referente ao mito e, desse modo, essa forma de olhar lewisiano vai ganhando corpo. Segundo ele, há uma forte presença da *ideia numinosa*¹⁰³ como fator inspirador, isto é, a presença do sobrenatural. Além do mais, como vem sendo exposto, Lewis e Tolkien partilhavam esse princípio – cada um ao seu estilo. No entanto, conforme Purtill, a ênfase numinosa tolkieniana volta-se para o passado não registrado e que precisa ser descoberto. Tolkien era apaixonado pela tradição da *Atlântida*, o lendário continente que teria desaparecido. Em seu *Legendarium*, há uma narrativa que rememora esse evento, a “Queda do continente de *Númenor*”. Por outro lado, em Lewis, o mito, em princípio, apontaria para o futuro. Essa perspectiva parece ter fundamento, haja vista que, na conclusão do livro *As Crônicas de Nárnia*, Lewis assenta que as aventuras das personagens tanto na Terra como em Nárnia seriam apenas o início e o fim de uma etapa, porquanto, “agora, finalmente, estavam começando o Capítulo Um da Grande História que ninguém jamais leu: a história que continua eternamente e na qual cada capítulo é muito melhor do que o anterior”. (2011, p. 737).

Outro ponto que Alister McGrath (2014) menciona é que Lewis via a era moderna aprisionada, ou melhor, *encantada* por uma metanarrativa secular e secularizante, isto é, completamente materialista. Lewis se contrapunha a esse encantamento que “[...] tem saturado tão profundamente nosso pensamento que precisamos de um ‘feitiço mais forte’ para anular seu poder”. (MCGRATH, 2014, p. 65). Esse viria mediante o encantamento da imaginação e, nesse quesito, das três facetas às quais se dividiriam a abordagem lewisiana – o *homem imaginativo*, o *escritor religioso* e o *crítico literário* –, o imaginativo era a mais forte, como ficou claro pela citação que abre esse tópico, dado que ele sempre teve um grande apetite literário. Em Lewis, há a presença extremamente preponderante do termo *anseio*. Em sua autobiografia (2015), está

¹⁰³ A noção de *numinoso* foi trabalhado extensamente por Rudolf Otto no seu livro *O sagrado* (2007). Para ele, o numinoso possui a característica da inefabilidade, ou seja, da não apreensão pela razão, pois é misterioso em sua constituição. Embora, Lewis e Tolkien vejam que a experiência numinosa possua o lado não-racional, nesse ponto está sendo enfatizado o caráter racional da experiência.

evidente que ele o associa ao vocábulo *Alegria*¹⁰⁴, um desejo forte que traz vislumbres de algo, mas que sua experiência era sempre fugaz.

Aquilo que sentimos então foi bem descrito pelo poeta Keats como ‘a viagem de volta para o eu habitual’. [...]. Por alguns minutos tivemos a ilusão de pertencer a esse mundo. Agora despertamos para descobrir que essa não é a realidade. Somos simplesmente espectadores. A beleza sorriu, mas não foi para nos receber; sua face se voltou em nossa direção, mas não para nos ver. (LEWIS, 2017, p. 45).

Esse excerto é interessante. Há no ser humano uma sensação de não pertencimento, uma inquietação por encontrar respostas, de ser recebido e acolhido por algo que o complete. Lewis não está falando de uma *beleza* inanimada, isto é, ligada aos objetos físicos, à qual não notaria de fato o ser humano. Com isso, parece que Lewis estava se contrapondo à teoria literária do professor I. A. Richards (1893-1979)¹⁰⁵. De acordo com Colin Duriez (2006, p. 54), Richards

reduziu os valores (como beleza) àquilo que era mensuravelmente disponível ao leitor. Os valores em literatura, acreditava, são meramente uma capacidade de satisfazer os sentimentos e desejos dos leitores. A linguagem da literatura é subjetiva e emotiva, sem descrever um estado objetivo de coisas no mundo real.

Pode-se estabelecer um contraponto entre as ideias de Richards e Lewis. Conquanto em Lewis haja uma satisfação do anseio, o que esse representa tem um ar muito mais grave e solene, dado tratar-se de um *anseio espiritual inextinguível* mais do que apontado pelo anseio naturalista presente em Richards. No livro *O peso de Glória* (2017), Lewis evidencia o que tenciona com o vocábulo *glória*. Significaria *fama* ou *luminosidade*. À primeira acepção vincula-se a ideia de ser reconhecido, notado; enquanto que, para a segunda, Lewis demonstra espanto ao ter constatado que vários escritores cristãos, tais como “[...] Milton, Johnson¹⁰⁶ e Tomás de Aquino consideravam a glória celestial muito abertamente como fama ou boa reputação [...], a fama com Deus, aprovação ou (poderia dizer) ‘apreciação da parte de Deus’”. (2017, p. 41). Lewis entende que Aquele que causa prazer ou terror voltará ao ser humano a sua Face para conferir *glória* inexprimível ou atribuir vergonha que não será curada. Pensar nessa atribuição de *glória*, assegura Lewis, revelaria outro elemento do anseio espiritual. Isso porque,

¹⁰⁴ Essa característica foi exposta no Capítulo 2.2 – encontrando a Alegria.

¹⁰⁵ Foi um importante crítico literário e também um dos fundadores da Nova Crítica. Ele era um naturalista e teria unido aspectos do positivismo à crítica literária.

¹⁰⁶ John Milton (1608-1674) e Samuel Johnson (1709-1784) – grandes pensadores ingleses.

não desejamos meramente *ver* a beleza, embora, sabe Deus, mesmo isso já seria uma recompensa e tanto. Queremos algo mais que não pode ser posto em palavras – ser unidos à beleza que vemos, estar nela e recebê-la em nós mesmos, nos banhar nela, nos tornar uma parte dela¹⁰⁷. É por isso que povoamos o ar, a terra e a água com deuses e deusas, ninfas e elfos – para que, embora não consigamos, ainda assim essas projeções possam apreciar em si mesmas aquela beleza, graça e poder de que a natureza é a imagem. (LEWIS, 2017, p. 47).

Nesse sentido, como salientou Tolkien (2017, p. 36), a “porta para Outro Tempo” se abrirá. Esse é um dos motivos da ideia numinosa lewisiana concentrar-se no futuro. Gabriele Greggersen (2001, p. 136) lembra que a compreensão de mito em Lewis teria a característica de sinalizar “[...] um universo preternatural¹⁰⁸ ou imanente (que se justifica por si mesmo)”. Com isso, ela quer dizer que as experiências numinosas fundamentam-se na compreensão delas *invadirem* a pessoa que a vivencia e não de analisa-la ou mesmo de filosofar sobre a sua vida, dado que “o mito lida [...] com classes inteiras de experiências; com o todo, antes da parte; com arquétipos, antes de conceitos. Lida antes de mais nada, com o metafísico”. Com efeito, em Lewis (2011, p. 172) há a ideia da “magia ainda mais profunda de antes da aurora do tempo”. Essa perspectiva pode perfeitamente ser associada ao que Tolkien (2017) intitula de *Evangelium*, no qual há o vislumbre fugaz da Alegria, que consubstancia a verdade literária e traz o consolo da vitória final, isto é, a *eucatástrofe*.

Para Greggersen, essa magia teria no *Evangelium* a sua fonte de poder. Ela estabelece esse entendimento conectando a palavra inglesa *spell*¹⁰⁹ com o Criador – *God’s Spell* (Magia de Deus), de onde teria derivado a palavra *Gospel* (Evangelho). Essa percepção, mais uma vez, encontra alicerce no entendimento lewisiano de que uma narrativa pode revelar algo *além do* mero natural, sendo, portanto, um contrafeitiço ao secularismo e seus derivados. Em *Surpreendido pela Alegria* (2015), Lewis demonstra que, em sua infância, não teve a presença do sobrenatural em sua vida mesmo indo à Igreja. Esse fato repercutiu ao longo de sua vida, pois ele chega a questionar “por que as pessoas consideram tão difícil sentir o que lhes é dito que deviam sentir sobre Deus ou sobre os sofrimentos de Cristo? Concluí que o principal motivo era que lhes tinha sido dito o que deveriam fazer”. (2018, p. 93). Consequentemente, o propósito

¹⁰⁷ Cabe salientar que Lewis é taxativo em negar que esteja tratando da ideia de ser absorvido na natureza e ser uma parte com ela.

¹⁰⁸ “[...] *preter* no latim significa ‘além-de’ (enquanto *super* significa ‘superior’)”. (GREGGERSEN, 2001, p. 136).

¹⁰⁹ Da mesma forma que Tolkien (2017) - “não é de espantar que *spell*, em inglês, signifique ao mesmo tempo uma história contada e uma fórmula de poder sobre homens vivos”. Esse parecer foi apresentado no capítulo 2.3.1 - O que os contos se tornaram para nós.

do *Homem* vê no contar histórias a possibilidade de remover essa dificuldade paralisante, em virtude de que ela promoveria o efeito catártico, isto é, a cura. Desse jeito, se retiraria a inibição prejudicial para que se possa sentir a *potência real* do elemento sobrenatural, introduzido em um mundo imaginário livre, do mesmo modo que ele sentira ao ter sua mente batizada pela leitura do livro *Phantastes* (2015).

Nesse livro, a personagem Anodos tem acesso à Terra das Fadas por pertencer à linhagem das fadas por parte de sua avó, algo que ele desconhecia. Nessa Terra, ele caminha pela floresta e tem diversas aventuras. Uma delas o leva até uma casa em que reside uma ogra. Ao olhar dentro de um dos armários, uma *sombra* o encontra e, a partir desse momento, o seguiria durante toda a sua estadia naquela Terra. A ogra diz que,

a sombra de todo mundo está correndo para lá e para cá tentando acha-lo. Acredito que vocês chamam de outra coisa no seu mundo: a sua te encontrou, como quase certamente toda pessoa que olhar dentro daquele armário o fará, especialmente depois de conhecer um na floresta, que eu ousei dizer que você conheceu. (2015, p. 91).

Lewis tinha em George MacDonald um mestre. MacDonald via a imaginação conectada com verdades fundamentais, sendo um caminho para se alcançar a Deus. Lewis apresenta uma compreensão referente à *sombra* que encontra Anodos. Ele declara que

[...] não sabia ainda (e demorava a aprender as coisas) o nome da nova qualidade – a sombra brilhante – que pairava nas viagens de Anodos. Hoje sei. Era a Santidade. [...] Mas agora via a sombra brilhante saindo do livro, entrando no mundo real e pairando ali, transformando todas as coisas comuns sem no entanto se alterar. Ou, mais precisamente, via as coisas comuns sendo engolidas pela sombra brilhante. (LEWIS, 2015, p. 160-162).

Eis o porquê de Lewis dar mais ênfase à parte mística dos contos de fadas do que Tolkien. A linguagem bíblica está completamente embebida na ideia de se adorar ao Criador na *beleza* de sua *Santidade*. Com efeito, esse fator parece fazer parte da compreensão lewisiana do ser abraçado e recebido pela beleza, que seria, então, uma *Pessoa*. Além disso, verifica-se como o excerto que expõe a fala da ogra reverberaria em *As Crônicas de Nárnia* (2011). Os paralelos são tão fortes que quase se aproximam de uma citação direta.

– Nosso mundo é Nárnia – soluçou Lúcia. – Como poderemos viver sem vê-lo? – Você há de encontrar-me, querida – disse Aslam. – Está também em nosso mundo? – perguntou Edmundo. – Estou. Mas tenho outro nome. Têm de aprender a conhecer-me por esse nome. Foi por isso que os levei a Nárnia,

para que, conhecendo-me um pouco, venham a conhecer-me melhor. (LEWIS, 2011, p. 514).

Por causa desse ar grave que circunda a atmosfera do Reino Encantado lewisiano, ele (2018, p. 94) sinaliza que está tratando de contos de fadas e não de histórias infantis, dado que “[...] estava escrevendo ‘para crianças’ apenas no sentido de excluir o que eu supunha que não gostariam ou não entenderiam, não no sentido de escrever para estar aquém do interesse do adulto”. É nesse sentido que Lewis reconhece que escreveu para crianças. À vista disso, retomando o que ele disse no seu ensaio *Três maneiras de escrever para crianças* (2011), no terceiro modo, o qual foi escolhido por ele, a *forma* imbrica-se com a *mensagem*.

É como se algo referente a um momento grandioso nos tivesse sido comunicado. Os esforços recorrentes da mente para alcançar – queremos dizer, sobretudo, conceituar – esse algo podem ser observados na tendência persistente da humanidade de conferir aos mitos explicações alegóricas. E, após todas as alegorias terem sido experimentadas, sentimos que o mito em si continua a ser mais importante do que elas. (LEWIS, 2009, p. 43).

3.2 – Parábola Lewisiana – por uma fantasia cristã

O poeta é livre para inventar regiões de estranhamento e beleza além do limite da possibilidade, para seu próprio deleite. [...]. Sob o pretexto da alegoria, outra coisa entrou em cena [...]; algo que, sob vários nomes, está à espreita no fundo de toda a poesia romântica. Não estou falando que esse ‘outro mundo’ seja o da religião, mas o da imaginação; a terra anelada, o Paraíso Terrestre, o jardim a leste do sol e a oeste da lua. (LEWIS, 2012, p. 86).

A corrente intitulada por Harry Blamires¹¹⁰ como uma *renascença literária menor* via que toda a cultura procurava se expressar por valores seculares e naturais. Eles se contrapuseram a esses princípios. Lewis estava entre eles. Em um artigo de 1946 designado por *O declínio da religião*, ele empenha-se em enfatizar que esse declínio não era do cristianismo de fato, mas, sim, do que ele chama de *teísmo vago*, quer dizer, “[...] a mera ‘religião’ – ‘moralidade tingida de emoção’, ‘o que o homem faz com sua solidude’, ‘a religião de todos os homens bons’ [...]”. (2017, p. 120). Dessa forma, todos os que estavam ligados à essa *renascença* envidaram esforços para mostrar a validade do cristianismo para a cultura moderna.

¹¹⁰ Esse ponto foi abordado no Capítulo 2.

Lewis, em outro ensaio *Christinity and literature*¹¹¹, reconhece que a narrativa cristã bem como o sentimento cristão podem ser expressos pela literatura. Ele não está defendendo uma arte sagrada em que se possa atribuir crença primária, isto é, certa devoção em torno dela. Segundo ele, num sentido amplo, a literatura cristã não precisa abarcar somente as narrativas em que figurariam temas sagrados, mas tudo que é escrito por cristãos. Ele argumenta que essa produção literária deve seguir os procedimentos naturais destinados à literatura em geral. Dessa forma, o fracasso ou o sucesso literário estariam conectados a esses mesmos dispositivos e não à obediência ou desobediência aos princípios cristãos. Lewis (2014, p. 12) lembra que “o dever do educador moderno não é o de derrubar florestas, mas o de irrigar desertos. A defesa adequada contra os sentimentos falsos é inculcar os sentimentos corretos”.

Isso torna evidente o que ele nomeia de *a razão do Homem*. Esse também é um ponto de discordância entre Lewis e Tolkien. Conquanto este compartilhasse com aquele o desejo de mostrar quão nociva é a visão materialista, discordava da forma como deveria ser feito. Como já afirmado, os dois viam no conto de fadas um campo propício para dizer o que pretendiam. Tolkien fez questão de fazer com que suas convicções religiosas perpassassem suas obras de modo mais sutil. Ele deixa isso claro em uma de suas cartas.

Por razões que não elaborarei, isso parece-me fatal. Mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo ‘real primário’. (CARPENTER, 2006, p. 141).

Por outro lado, Lewis escreveu, de modo incontestável, fantasia cristã, conforme o crítico literário Gene E. Veith (2006). Não obstante, por deixar essas ideias tão marcantemente às claras em suas obras, Lewis foi acusado de ter escrito contos alegóricos. Até mesmo Tolkien o censurara por isso. Porém, até que ponto essa compreensão estaria correta? Para responder a esse questionamento, faz-se necessários alguns apontamentos.

Colin Duriez (2003) assevera que, em Lewis e Tolkien, a fantasia cristã iluminaria o mundo natural fazendo com que se aprecie as suas belezas. Segundo ele, a imaginação seria uma faculdade mental e “a fantasia um poder e produto da imaginação, assim como o pensamento é um poder e produto do intelecto. Como o pensamento é a razão em ação, a fantasia é a imaginação trabalhando. Tanto a imaginação quanto a fantasia são difíceis de serem

¹¹¹ Esse ensaio faz parte do livro *Christian Reflections: defending the Faith* (LEWIS, 2016) editado por Walter Hooper, o qual contém uma série de ensaios escritos e apresentados por Lewis em diversos momentos de sua vida. Além disso, foi lido para o Clube Socrático de Oxford. Esse foi fundado em 1941 com o intuito de avaliar os pros e contra da Religião cristã, segundo Lewis.

definidas”¹¹². (2003, p. 95). Ainda conforme Duriez (2003), a fantasia tem como prerrogativa chamar a atenção para sua natureza ficcional, o que levaria à necessidade de ser bem estruturada para alcançar os seus intentos. Desse modo, como salienta Duriez, a preocupação e o interesse lewisiano na fantasia não se concentram na estrutura como em Tolkien. Ao que tudo indica, Duriez está dizendo que o grande foco lewisiano convergiria para valorizar mais o aspecto da *razão do Homem*, mas sem perder de vista a *razão do Autor*.

Seu objetivo era de olhar para a fantasia sem tirar os pés da realidade, criando um mundo imaginário, Nárnia. Ele usou seres bem distintos dos reais, figuras extraídas de vários mitos para dar expressão à sua visão de mundo. São centauros, ninfas, feiticeiras, sereias, magos, faunos e tantos outros seres mitológicos. (GREGGERSEN, 2006, p. 93).

Lewis era marcadamente reconhecido por abordar questões morais e religiosas em suas obras de ficção. Esse fato, talvez, esteja conectado com a própria natureza dos contos de fadas. Eles por si só têm uma pedagogia, uma forma de educar por meio de sua narrativa e linguagem universal, isto é, “[...] dos exemplos, que deve ser aplicado como princípio comum unificador dos contos de fadas, mitos, parábolas, provérbios, etc”. (GREGGERSEN, 2001, p. 41). Além do que está presente na superfície dos contos de fadas, por exemplo, o prazer literário encontrado em toda a trama narrativa que “[...] sozinha possui sua beleza, sozinha existe como objeto de contemplação. Não dúvida de que abaixo da superfície há muito mais” e a captação desse algo a mais é apreendida por uma “[...] imaginação completamente desperta de uma mente lógica”. (LEWIS, 2009, p. 43). Essa noção parece repercutir o defendido por Chesterton (2010) sobre o conto de fadas ser racional.

Isso posto, o trecho que introduz esse tópico traz um motivo que é notório na literatura lewisiana. A noção da necessidade de construção de um jardim que se perdera no tempo e no espaço. “Entrar lá é entrar num mundo em que a natureza se humaniza, se torna nossa, é entrar num espaço e num tempo que nos devolvem e nos ampliam o ser”. (HENRIQUES e BARROS, 2013, p. 13). Em Lewis, esse jardim é chamado de Nárnia¹¹³. Um lugar fantástico onde a

¹¹² “*Fantasy is a power and product of the imagination, as thought is a power and product of the intellect. As thought is the reason in action, fantasy is the imagination at work. Both imagination and fantasy are difficult to define*”.

¹¹³ Nárnia faz parte de uma série de sete livros escritos e publicados por Lewis durante o período de 1949 a 1954 intitulado de *As Crônicas de Nárnia* (LEWIS, 2011). O objetivo desse tópico não é o de fazer uma análise detida de toda a coleção, muito menos de concentrar-se em um livro específico. Tenciona-se apenas, de um modo breve, apresentar uma forma de se ler essa coleção diferente da que se habituou designar como um exemplo de alegoria lewisiana e, com isso, asseverar a ideia de que essa forma estaria dentro das *razões do Homem* introduzidas no tópico anterior.

manifestação do sobrenatural é visível; ademais, esse mundo está em conexão direta com a Terra, possuindo diversas formas de se entrar em seus domínios. São muitos personagens que participam de suas narrativas, mas há a presença de uma figura especial, um ser extraordinário que dá sentido e vida a esse mundo, o Leão Aslam. Ele é a figura criadora e redentora de Nárnia. Ele a cria, morre como forma expiatória para salvar um dos personagens e ressuscita por causa da magia mais profunda de antes da aurora dos tempos. Além disso, como atesta Colin Duriez (2005, p. 116, 117),

diversos dos temas importantes em Nárnia dizem respeito aos elementos espirituais e transcendentais da vida humana. De forma primordial, eles agregam dimensão às preocupações filosóficas e teológicas de Lewis. Igualmente a seu amigo J. R. R. Tolkien, Lewis acreditava que narrar histórias é o modo mais natural de exprimir espiritualidade e verdade sobre a natureza da realidade.

Gabriele Gregersen (2001) defende a tese de que, ao invés de se tratar a criação fantástica lewisiana como alegórica, ela deveria ser vista como uma pedagogia do conto, ou melhor, “da *parábola*”, a qual apresentaria simplicidade, bom senso e “sólida e coerente visão filosófico-teológica do mundo”. A *alegoria* é uma forma narrativa que possui uma longa história e diversas abordagens e subdivisões. Lewis não desgostava dela, ao contrário, dizia que “em certo sentido, a alegoria não pertence ao homem medieval, mas, sim, ao homem como um todo ou, até mesmo, à mente em geral”. (LEWIS, 2012, p. 55). Segundo João A. Hansen, em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (1986), alegoria viria da junção das palavras gregas *allós* (outro) e *agourein* (falar). “Retoricamente, metáfora continuada que diz *b* para significar *a*, baseando-se numa relação de semelhança entre *b* e *a* [...]”. (1986, p. 110). Por sua vez, para Nicola Abbagnano (2015), a alegoria esteve ligada a um método de se interpretar à Bíblia que objetivava encontrar além dos fatos e pessoas, verdades universais de cunho religioso ou moral. Contudo, em tempos recentes, ela perdera seu valor não sendo mais vista como capaz de apresentar a natureza ou a função da poesia porque limitaria ou, até mesmo, impossibilitaria a autonomia da linguagem poética.

Boa parte da estética moderna declara, por isso, que a Alegoria é fria, pobre e enfadonha; e insiste que na interpretação da poesia e, em geral, da arte, com base no *símbolo*, que pode ser vivo e evocador porque a imagem simbólica é autônoma e tem interesse em si mesma, isto é, interesse que não transforma sua referência convencional em conceito ou doutrina. (ABBAGNANO, 2015, p. 24, 25).

Lewis era conhecedor desse fato. Com efeito, segundo Duriez, Lewis foi categórico em negar a possibilidade de ter feito de *As Crônicas de Nárnia* (2011) contos alegóricos. Em uma carta escrita em 1958, Lewis expressa isso com maior clareza.

Por alegoria quero dizer uma composição (pictórica ou literária) em que as realidades imateriais são representadas por objetos físicos fictícios, por exemplo, [...] em Bunyan¹¹⁴, um gigante representa o Desespero. Se Aslam representasse a Deidade imaterial da mesma forma que o Gigante Desespero representa o Desespero, ele seria uma figura alegórica. Na realidade, porém, ele é uma invenção que dá uma resposta imaginária à pergunta: ‘Como Cristo poderia ser se realmente existisse um mundo como Nárnia e Ele escolhesse encarnar e morrer e ressuscitar *naquele* mundo como Ele realmente fez no nosso mundo? Isso não é alegoria de forma nenhuma¹¹⁵. (LEWIS, 2017, p. 608).

Lewis vê esse tratamento dispensado como simbólico e não como alegórico. Entretanto, Duriez (2005) assegura que há a possibilidade de contos simbólicos conterem elementos alegóricos mesmo que não sejam inseridos nesse gênero. Para ele, isso aconteceria nas parábolas bíblicas. A esse respeito, o teólogo holandês Simon Kistemaker (1930-2017) afirmava que as parábolas presentes no Novo Testamento poderiam ser encaixadas em três categorias principais: *parábolas autênticas*, *histórias em forma de parábolas* e *ilustrações*. No primeiro caso, usava-se um fato cotidiano que era prontamente compreendido pelos ouvintes, ou seja, a verdade transmitida era de fácil assimilação. No segundo tipo, ela não estaria ligada a uma verdade clara ou a um costume reconhecível de pronto.

A história em forma de parábola [...] se refere a um acontecimento em particular, que teve lugar no passado – geralmente a experiência de uma pessoa. [...] o interesse dessas histórias não está na narrativa, porque o que é significativo nelas não é o fato, mas a verdade transmitida. (KISTEMAKER, 2002, p. 16).

Já a última categoria serviria de exemplo, de paradigma, contendo exemplos a serem imitados ou evitados. Kistemaker ressalva ainda que a principal diferença entre alegoria e

¹¹⁴ John Bunyan (1628-1688) foi um escritor inglês. Escreveu o livro o *Peregrino*, uma alegoria cristã.

¹¹⁵ “By an allegory I mean a composition (whether pictorical or literary) in wh. Immaterial realities are represented by feigned physical objects e.g., [...] in Bunyan a giant represents Despair. If Aslan represented the immaterial Deity in the same way in which Giant Despair represents Despair, he would be an allegorical figure. In reality however he is an invention giving an imaginary answer to the question, ‘What might Christ become like if there really were a world like Narnia and He chose to be incarnate and die and rise again in that world as He actually has done in ours?’ This is not allegory at all”.

parábola estaria na interpretação dispensada a cada uma. Na primeira, todos os seus pormenores devem ser tomados como possuidores de significado. Já a parábola,

[...] por sua vez, é fiel à vida e ensina, geralmente, apenas uma verdade básica. Os pormenores da história são o sustentáculo da mensagem que a parábola transmite. Não devem ser analisadas ponto a ponto e interpretadas como uma alegoria, pois perderiam o seu significado. (KISTEMAKER, 2002, p. 16).

É nesse contexto judaico-cristão que Gabriele Greggersen firma sua tese. Para ela, dado o potencial pedagógico que a obra *As Crônicas de Nárnia* (2011) apresenta, deveria ser lida e analisada como o “*mashal* semita” usado por Cristo, isto é, como uma espécie de parábola. Em outras palavras, como uma estrutura narrativa que transmitiria uma verdade espiritual. Para ela (2006), a construção de uma espécie de parábola por Lewis permitiria que os leitores fossem transportados para um mundo em busca de sentido, para terem experiências com a transcendência. Esse procedimento atenderia uma gama significativa de pessoas.

Os problemas humanos são transportados para o plano antropomórfico, ou seja, para o mundo das criaturas mitológicas, onde certas características são respeitadas em seus seres: a maldade da feiticeira, a falta de inteligência do burro, a coragem do leão etc. São seres mitológicos revestidos de forma humana, um pouco como nas lendas gregas. (GREGGERSEN, 2006, p. 94).

Tal fato, além de ser extremamente interessante, também pode ser associado ao que Tolkien diz sobre a mensagem por trás de todo conto de fadas, o *Evangelium*, isto é, a apresentação do vislumbre fugaz da alegria que traz o final feliz – o consolo aguardado. Márcio Vasconcellos (2010) recorda que, em Lewis, a Alegria estaria relacionada a uma saudade pela transcendência, e também, pelo Reino divino, quer dizer, “toda a Alegria lembra algo. Nunca é uma posse, sempre um desejo por algo remoto no tempo ou no espaço, ou ainda ‘prestes a vir a ser’”. (LEWIS, 2015, p. 75). É preciso lembrar que a literatura fantástica ao longo de seu desenvolvimento no que tange ao período a partir do século XVIII, sofreu alterações profundas na forma como era percebida ao mesmo tempo em que havia um ‘desencantamento do mundo’ para as coisas sagradas, para com o sobrenatural – sobretudo, a partir do Racionalismo e do Iluminismo. Kant, ao dizer que o Iluminismo era a saída do homem da sua imaturidade, pareceu sugerir que o homem maduro seria aquele liberto dos mitos, da magia e do efeito de terror e assombro que o sobrenatural causaria. Luiz Paulo Grinberg assegura que,

naquele início de século XX, convivia-se com duas visões de mundo, bastante diversas e separadas: a *mecânica*, científica, ligada à análise e à reflexão, e a *intuitiva*, relacionada à fantasia e à imaginação. De um lado, o mundo da razão e dos fatos objetivos; de outro, a realidade dos sonhos e da subjetividade”. (GRINBERG, 2003, p. 20).

Como vem sendo mostrado ao longo dessa dissertação, Tolkien e C.S. Lewis foram dois grandes autores e acadêmicos que marcaram e modificaram a compreensão e produção de literatura fantástica no século XX. Ainda conforme Grinberg,

a partir da última década do século XX, porém, a ciência positivista passou a ser criticada e a soberania da razão contestada. A visão mecânica e unilateral do homem, da mente e da natureza havia destruído os mitos tradicionais e muitas certezas de ordem metafísica. Se, por um lado, o racionalismo científico tinha levado às conquistas científicas, que haviam contribuído de maneira extraordinária para o bem-estar material do indivíduo e da sociedade, por outro, conduzira ao empobrecimento da espiritualidade, a um mundo desencantado, em que deixava de haver lugar para a maioria de seus mitos. (GRINBERG, 2003, p. 21).

Com esse contexto em vista, não é difícil perceber o motivo de Lewis ver no mito um ar grave. Além disso, tanto a narrativa lewisiana quanto a tolkieniana procura despertar um temor respeitoso pelo elemento sobrenatural e, assim, buscam recuperar a tradição do falar-se dos *deuses do bosque* e não somente sobre o bosque em si, como marcou Chesterton (2013). A percepção de que a narrativa apresentaria um momento grandioso demandando a união da razão, da imaginação e da fé para compreender o que teria sido comunicado através do exercício imaginativo, é perceptível nos escritos deles. Em Lewis (2014), há um desejo indelével pelo Paraíso que precisa ser melhor reconhecido no ser humano, pois esse sente dificuldade em percebê-lo. Lewis diz que uma das razões para isso estaria na formação que prenderia a atenção humana nesse mundo – a visão materialista. Ademais, “a maior parte das pessoas, se tivesse aprendido a examinar profundamente seus corações, saberia que querem, e querem com veemência, algo que não pode ser alcançado neste mundo”. (LEWIS, 2014, p. 179).

Esse é um dos motivos pelos quais Lewis vê a *razão do Homem* como capaz de auxiliar o autoconhecimento humano por meio da criação imaginativa, ou subcriação, pois como diz Antonio Magalhães no livro *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo* (2000, p. 101), “não faltam exemplos de como parábolas, imagens, motivos da Bíblia são usados nos grandes e pequenos escritos da literatura ocidental. Em todos eles, há uma tentativa de recontar a história a partir de novas vivências ou questioná-las a partir de novos valores”.

Considerações Finais

Ele não possui, é claro, uma historicidade do mesmo tipo daquela do NT, que é composto virtualmente de documentos contemporâneos, enquanto o Gênesis é separado por não sabemos quantas tristes gerações exiladas desde a Queda, mas certamente houve um Éden sobre esta própria terra infeliz. Ansiamos todos por ele e estamos constantemente vislumbrando-o: toda nossa natureza no seu maior brilho e na menor das corrupções, no seu caráter mais gentil e mais humano, ainda está embebida com sentimento de “exílio”. (CARPENTER, 2006, p. 109).

A intenção da presente dissertação não foi a de analisar a mitologia de Tolkien e nem a de Lewis em particular e, sim tentar descrever o processo criativo-mitopoético expresso em alguns de seus textos críticos. Eles são dois autores que fizeram história ao longo do século XX com suas teorias literárias, com suas cátedras universitárias e com suas produções científicas. Juntos procuraram escrever ficção fantástica para um público adulto, desestigmatizando esse tipo de literatura. A literatura de fantasia teve de reconquistar seu espaço no cenário literário no início do século XX. Isso porque, como demonstra Rosa López (2004), o universo ficcional mítico possui leis que não descrevem do mesmo modo a realidade do cotidiano e a mítica. A ideia é a de que, no relato mítico, o real não é retratado de maneira consistente com os padrões do realismo, com a objetividade devida; não lidando, assim, com os problemas sociais de modo claro e efetivo, algo que se tornou a marca dos escritos literários do início do século XX. C. S. Lewis, no livro *Um experimento em crítica literária* (2009, p. 56), garante que

ninguém que eu conheça chegou ao ponto de afirmar que uma obra ficcional não pode se prestar a uma leitura adulta civilizada a menos que represente a vida tal como constatamos que ela seja ou temos a probabilidade de vir a constatar, experimentalmente. Contudo, esse pressuposto parece espreitar tacitamente no fundo de muita crítica e discussão literária. Podemos sentir isso tanto no abandono ou no descrédito generalizado a que foram relegados o romântico, o idílico e o fantástico, quanto no imediatismo com que se estigmatizaram essas instâncias como ‘escapismo’.

A perspectiva da narrativa mítica é atemporal, por isso sua validade não se expira. Ainda de acordo com Lewis (2009, p. 59), o espírito de quase todas as narrativas anteriores ao século XIX era marcado pelo que era *excepcional, notável*, e não pelas coisas cotidianas; na medida em que “a atenção está concentrada em algo concreto e individual: no terror, no esplendor, na maravilha, na piedade ou no absurdo de um caso particular, seja o que for, mas sempre algo para além do comum”. Com isso, a abordagem para a compreensão da narrativa mítica tem de

ser diferente da empregada no realismo. Isso porque usa diferentes linguagens e procura respostas para questões diferentes do discurso realista.

[...] O Fantástico ou o Mítico é um Modo disponível em todas as idades para alguns leitores; para outros, em idade alguma. Em todas as idades, se é bem usado pelo autor e atende ao leitor correto, ele tem o mesmo poder: generalizar enquanto permanece concreto, apresentar de forma palpável não conceitos ou mesmo experiências, mas classes inteiras de experiência e descartar irrelevâncias. Mas, em seu melhor, pode fazer mais: pode nos dar experiências que nunca tivemos e, portanto, em vez de ‘comentar a vida’, pode enriquecê-la. Estou falando, é claro, sobre a coisa em si, não de minhas próprias tentativas. (LEWIS, 2018, p. 94, 95).

Tolkien e Lewis também fizeram frente às mudanças ocorridas no século XX, respondendo a elas, até certo ponto, de forma contracultural. A amizade que nutriam fez com que a eles se juntassem grandes nomes da literatura mundial. Formaram alguns grupos de discussão literária e filosófica. Um desses foi os *Inklings*, o qual fez muito para que houvesse uma valorização da tradição cristã e da arte de modo geral e, mais especificamente, da literatura. Michael White, ao falar sobre a importância desse grupo, cita o jornalista britânico Nigel Reynolds.

Em 1997 (logo após as primeiras pesquisas apontarem Tolkien como o autor mais popular do século e colocarem o romance de Lewis, publicado em 1950, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, em uma das primeiras colocações), o jornalista Nigel Reynolds comentou; ‘[A pesquisa] sugere que os Inklings, um clube que se reunia para beber em Oxford nos anos 1930, têm sido uma força mais poderosa que o Grupo Bloomsbury¹¹⁶, o Algonquin, de Nova York, a turma de Hemingway em Paris ou o grupo de escritores de W. H. Auden e Christopher Isherwood nos anos 1930. (WHITE, 2013, p. 127).

A amizade de Lewis e Tolkien foi longa o suficiente para deixar marcas perceptíveis na cultura. Gabriele Greggersen afirma que,

Embora houvesse atritos e ruídos na comunicação entre Lewis e Tolkien, o relacionamento deles contribuiu muito para lançar pontes entre os campos da linguística e da literatura. E não somente estas, mas também entre as ciências humanas em geral: filosofia, história, educação e a mãe de todas as ciências, a teologia. (GREGGERSEN, 2003, p. 59).

¹¹⁶ “Grupo de artistas e intelectuais britânicos que existiu entre 1905 e o fim da Segunda Guerra Mundial, formado por romancistas, ensaístas, pintores, críticos, economistas e jornalistas como Virginia Woolf, E. M. Foster, John Maynard Keynes, Duncan Grant, Clive Bell e Leonard Woolf, entre outros”. (WHITE, 2013, p. 127).

Para Lewis e Tolkien, o mito é de importância marcante em seus trabalhos. Lewis diz que

Os mitos já foram aceitos como verdade literal, depois alegórica (pelos estoicos), como história confusa (por Evêmero), como mentiras sacerdotais (pelos filósofos do Iluminismo), como ritual imitativo na agricultura trocado por proposições (nos dias Frazer). Partindo de uma filosofia naturalista, o resultado será provavelmente parecido com a visão de Evêmero ou com a de Frazer. Mas não sou naturalista. Acredito que muitas fontes se misturam na imensa massa de mitologia que chegou até nós – história verdadeira, alegoria, ritual, prazer humano e contar histórias etc. No entanto, incluo entre essas fontes o sobrenatural, tanto diabólico quanto divino. [...] Se minha religião é errada, então ocorrências de aspectos semelhantes em histórias pagãs são, claro, exemplos de mesmo erro ou de outro similar. Mas, se ela é verdadeira, então, as histórias podem muito bem ser *preparatio evangelica*, traços divinos na forma poética e ritual da mesma verdade central que mais tarde foi enfocada e (digamos assim) tornada história na Encarnação. (LEWIS, 2017, p. 131)

Esse excerto de Lewis demonstra o quanto sua visão sobre os mitos foi alterada depois de uma longa conversa que teve com Tolkien e Hugo Dyson. Passou da concepção de mitos como ‘sussurrar uma mentira através da Prata’ ao *preparatio evangelica*¹¹⁷. (TOLKIEN, p. 52). Em outras palavras, seria a defesa de que as narrativas míticas conteriam vestígios ou vislumbres verdadeiros sobre a divindade e, assim, esperavam que o mito se tornasse fato. Esse entendimento está baseado na compreensão de que o cristianismo apresentaria uma narrativa que se assemelharia ao mito¹¹⁸, com um grande diferencial, tornou-se fato. Lewis em *Surpreendido pela Alegria* (2015, p. 62) diz que “ninguém jamais tentou mostrar em que sentido o cristianismo cumpriu o paganismo, ou como o paganismo prefigurou o cristianismo”. Uma possível resposta pode ser encontrada no projeto subcriativo deles. A subcriação tolkieniana pode ser entendida como uma narrativa pagã que prefiguraria o cristianismo, dado não haver citações diretas ao cristianismo, ao contrário, parece haver um paganismo presente. Não obstante, afirmou que o subcriador, ao preparar a sua sopa narrativa, lhe dá o sabor desejado e, nesse caso, o sabor é cosmovisão cristã católica (2017).

Por seu turno, em Lewis, há um desenrolar comprobatório do cristianismo como cumprindo os anseios e vislumbres de um salvador pretendido por toda a mitologia. O que para eles foi resolvido na Encarnação de Cristo ao trazer *ser, sentido e verdade* à realidade, isto é, trouxe um *ponto fixo* no qual a humanidade pode produzir *beleza, valor, riquezas* e

¹¹⁷ Seria uma espécie de preparação ao evangelho.

¹¹⁸ Lembrando que eles entendiam o vocábulo *mito* como sendo um termo técnico e, que não se referia a algo falso.

conhecimento, posto que a realidade estava *fraturada* devido à Queda da humanidade. Em sua teoria subcriativa expressa no livro *Árvore e folha* (2017), Tolkien deixa claro que o objetivo dos contos de fadas, isto é, da mitologia, é a apresentação da *Eucatástrofe* – a virada repentina que se dá dentro de uma trama que modifica a catástrofe e traz a lume os quatro princípios que norteiam a subcriação: *Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo*. Portanto, foi graças ao heroísmo de Cristo que a Queda teria sido revertida e aguarda a completude do processo, isto é, a *consumação* do intento divino ao encarnar. “Nunca se contou uma história que os homens mais quisessem descobrir que é verdadeira, e não há nenhuma outra que tantos homens cétricos tenham aceito como verdadeira por seus próprios méritos”. (TOLKIEN, 2017, p. 69).¹¹⁹

Tolkien, ao tratar da teoria subcriativa, apresenta o conceito da *crença secundária*. Quer dizer, quando há o verdadeiro *Encantamento* no Mundo Secundário, que é completo e autossuficiente. Portanto, essa subcriação literária não se reduziria a representar o mundo, mas a subcriar um mundo com leis próprias. Nesse sentido, ao tratar do aspecto da hesitação, a Tolkien (2017, p. 14) assevera que seus escritos sejam apresentados como “verdadeiros”. Em razão disso, apesar de os escritores terem carta branca para subverter as leis da natureza – incluindo as leis da física – a coerência interna, a constância e a consistência das regras estabelecidas para estes mundos devem ser seguidas. Em sua concepção, a arte cria o Mundo Secundário, ou melhor, o mundo imaginado com uma característica peculiar, não pode haver *hesitação* na narrativa. As sentenças, as frases subcriam esse mundo como um espaço interpretativo que deixa o texto vívido.

A subcriação pode ser entendida como uma *teologia do romance*, como afirma Colin Duriez (2005). Por conseguinte, a subcriação pressupõe a aceitação de que há um Criador doador da liberdade imaginativa e vê o ser humano como imagem e semelhança Dele. Com efeito, é a partir desse aspecto que George MacDonald – fantasista e uma espécie de mentor tanto de Lewis quanto de Tolkien – via o ato criativo como a “imitar a mente do Criador”. A palavra subcriação alinha-se à analogia entre os produtos da criação imaginativa e a Criação divina. Mircea Eliade (2013, p. 34) diz que “o que deve tornar-se ‘o nosso mundo’, deve ser ‘criado’ previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses”; ademais, ele diz que o homem seria “[...] como imitador dos gestos divinos [...]”. (ELIADE, 2013, p. 49, 50). Por sua vez, Richard Sturch (2001) afirma que MacDonald evita

¹¹⁹ Um ponto que deve ser constantemente lembrado é que Lewis e Tolkien não estavam fazendo propaganda ou apologia ao cristianismo, porém como cristãos, não poderiam deixar de transparecer a visão de mundo que abraçavam. O ponto alto da teoria literária deles era o de liberdade imaginativa e criativa.

usar a palavra *criação* para designar seus produtos imaginativos e, como a palavra subcriação não havia sido cunhada ainda, via o artista como *descobridor*, um *fabricante*¹²⁰. Lewis e Tolkien concordam com essa premissa. Lewis, em uma carta de 1943 à Irmã Penelope (2017), discorda totalmente da ideia de se usar a palavra *criação* para o trabalho artístico. Ele preferia usar o termo *invenção*. Tolkien, por outro lado, via-se como um *descobridor* em vez de *inventor* de fantasia literária. É por meio dessa característica, o imitar a mente divina, que o ser humano cumpre o estabelecido pelo que é conhecido na teologia como *Mandato Cultural*, ou seja, o ordenamento divino de cultivar a Terra em todos os seus aspectos tornando-a o seu lar. Dessa forma, é por meio de sua consciência religiosa cristã (católica e protestante), que o cristão age na realidade que o cerca.

Toda dissertação envolve recorte e essa não seria diferente, ainda mais ao tratar de dois autores, mesmo que próximos. As particularidades são complicadoras na hora de se contrapor as ideias. Como exemplo disso, a partir do aspecto da hesitação Tolkien e Lewis se diferenciam, posto que Lewis aceitava a subcriação, mas não se prendia por completo aos seus aspectos compositivos. Tolkien via a necessidade de o Mundo Secundário ser autossuficiente, isto é, deveria usar o mínimo possível dos elementos constantes do Mundo Primário. Por exemplo, Tolkien desconsiderava completamente a posição assumida por Lewis em colocar um Papai Noel em *As Crônicas de Nárnia* (LEWIS, 2011). Para ele, não tinha o menor cabimento e, por essa inclusão de elementos do Mundo Primário em sua subcriação, Tolkien via a que a subcriação lewisiana de *As Crônicas de Nárnia* teriam fracassado. Entretanto, Lewis não hesitou em tomar emprestado elementos de outras mitologias ou até mesmo de outras narrativas. Lewis estaria pontuando que haveria uma ligação muito forte entre esses mundos. Seu objetivo era o de mostrar que a Encarnação de Cristo era a resposta aguardada por essas narrativas. A inclusão do Papai Noel em *As Crônicas* estaria em conformidade com um aspecto puramente imaginativo expresso por Chesterton, a quem Lewis admirava bastante. Chesterton diz que

Papai Noel não é uma alegoria da neve e do azevinho; ele não é simplesmente a substância chamada neve que depois recebe artificialmente uma forma humana, como o boneco de neve. É algo que confere um novo significado ao mundo branco e às plantas sempre-verdes; de modo que a própria neve parece quente em vez de fria. O teste, portanto, é puramente imaginativo. (2010, p. 111).

¹²⁰ “It is probably best, he says, to avoid the word ‘creation’ (‘sub-creation’ had not been coined at the time), and the artist is at least as much a ‘Troveur’, a Finder, as a ‘Poietes’, a Maker”. (STURCH, 2001, p. 29).

Outro exemplo da distinção entre eles está presente no próprio texto fundador da teoria subcriativa, *Árvore e folha* (2017). Tolkien era conhecido por ser um ferrenho opositor das novidades do progresso tecnológico. Ele diz que “a luminária elétrica de rua pode de fato ser ignorada, simplesmente porque é tão insignificante e transitória. Seja como for, os contos de fadas têm coisas mais permanentes e fundamentais para falar”. (2017, p. 59). Lewis colocou uma luminária, um poste em seu Mundo secundário. “Aqui é a terra de Nárnia: tudo que está entre o lampião e o grande castelo de Cair Paravel, nos mares orientais”. (2011, p. 107).

Mesmo com os fatores complicadores, é possível pensar que a subcriação seria um termo que unificaria as singularidades deles. “Os que não têm interesse pelo tema de um autor talvez não tenham nada de valioso a dizer sobre seu estilo ou estrutura”. (LEWIS apud LOGAN, 2015, p. 46).

Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ALVES, R. **O que é Religião**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BANDEIRA, M. **Antologia Poética - Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BARFIELD, O. **History in English Words**. Kindle. ed. London: Lindisfarne Books, 2007.
- BERGER, P. **Um rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- BIERZER, B. **J.R.R. Tolkien's sanctifying myth: understanding Middle-earth**. Delaware: Isi Books, 2002.
- BOECHAT, W. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-265.
- CARPENTER, H. **J. R. R. Tolkien: uma biografia**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **As cartas de J.R.R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- _____. **The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Their Friends**. Kindle. ed. London: HarperCollins Publishers, 2006.
- CARTER, L. **O Senhor do Senhor dos Anéis: o mundo de Tolkien**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHESTERTON, G. K. **O Homem Eterno**. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.
- _____. **Ortodoxia**. Campinas: Ecclesiae, 2013.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

COLERIDGE, S. T. **A balada do velho marinheiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

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

DAWSON, C. **Progresso e Religião: uma investigação histórica**. São Paulo : É Realizações, 2012.

_____. **A formação da cristandade: das origens na tradição judaico-cristã à ascensão e queda da unidade medieval**. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **Criação do Ocidente: a Religião e a Civilização Medieval**. São Paulo: É Realizações, 2016.

DÍAZ, J. A. E. **Deus nas tradições filosóficas: aporias e problemas da teologia natural**. São Paulo: Paulus, v. 1, 2003.

D'ONOFRIO, S. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2000.

DOWNING, D. C. **S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**. São Paulo: Editora Vida, 2006.

DROUT, M. D. C. (Ed.). **J.R.R. Tolkien encyclopedia: scholarship and critical assessment**. New York: Routledge, 2006.

DURANT, G. **O imaginário**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURIEZ, C. **The C. S. Lewis encyclopedia: a complete guide to his life, thought, and writings**. New Jersey: Inspirational Press, 2003.

_____. **Manual prático de Nárnia**. São Paulo: Novo Século, 2005.

_____. **O dom da amizade: Tolkien e C. S. Lewis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A ideia de cultura**. 2ª. ed. São Paulo : Unesp, 2011.

_____. **A morte de Deus na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ELIADE, M. **Origens: história das religiões**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Origens: história e sentido na religião**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELIOT, T. S. **A ideia de uma sociedade cristã e outros escritos**. São Paulo: É Realizações, 2016.

FERRAZ, S. A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas. In: _____ **Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades**. São Paulo: Revista Brasileira de História das Religiões, v. III, 2006. p. 249.

FILHO, C. R. C. **O Evangelho da Terra Média**: leituras teológico-literárias da obra de J.R.R. Tolkien. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

FILHO, G. B. M. **Teologia e imaginário**. São Paulo: Reflexão, 2011.

FLEMING, J. V. O crítico literário. In: MACSWAIN, R.; WARD, M. **C. S. Lewis**: além do universo mágico de Nárnia. São Paulo: Martins Fontes, 2015. Cap. 1, p. 19 a 35.

FLIEGER, V. **Splintered light**: Logos and Language in Tolkien's World. Edição Kindle. ed. Ohio: The Kent State University Press, 2002.

_____. There would always be a fairy-tale: J. R. R. Tolkien and the folklore controversy. In: CHANCE, J. **Tolkien the Medievalist**. London: Routledge, 2003. Cap. 3, p. 26 a 35.

FRANCHETTO, B.; LEITE, Y. **Origens da linguagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FRANZ, M.-L. V. **A interpretação dos contos de fadas**. 3ª. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

FRYE, N. **The Great Code**: the Bible and Literature. New York: Harcourt, 2002.

_____. **Anatomia da Crítica**: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **A imaginação educada**. São Paulo: Vide Editorial, 2017.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GASQUE, L. **Rookmaaker**: arte e mente cristã. Viçosa, MG: Ultimato, 2012.

GASS, W. H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1974.

GIBELLINI, R. **Teologia do século XX**. São Paulo: Loyola, 1992.

GOUVÊA, R. Q. Um convite para ler C. S. Lewis. In: GREGGERSEN, G. **O Evangelho de Nárnia**: ensaios para decifrar C. S. Lewis. São Paulo: Vida Nova, 2006. p. 11-21.

GREGGERSEN, G. **A antropologia filosófica de C.S. Lewis**. São Paulo: Mackenzie, 2001.

_____. **O Senhor dos Anéis**: da fantasia à ética. Minas Gerais: Ultimato, 2003.

_____. **O Evangelho de Nárnia**: Ensaios para decifrar C.S. Lewis. São Paulo: Vida Nova, 2006.

_____. Tradução comentada de “A chave-de-ouro” de George MacDonald. **Notandum**, Porto , 30 Dezembro 2012. 57-76.

GRINBERG, L. P. **Jung: o homem criativo**. 2ª. ed. São Paulo: FTD, 2003.

GRONINGEN, G. V. **Criação e Consumo**. São Paulo: Cultura Cristã, v. I, 2002.

HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HARRISON, P. **'Religion' and the religions in the English Enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press , 2002.

HART, T.; KHOVACS, I. **Tree of tales: Tolkien, literature, and theology**. Waco, Texas: Baylor University Press, 2007.

HEINBERG, R. **Memórias e visões do paraíso: explorando o mito universal de uma idade de ouro perdida**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

HELD, J. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

HENRIQUES, M.; BARROS, N. **Olá, consciência! Uma viagem pela filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2013.

HORTON, M. S. **O cristão e a cultura**. 2. ed. São Paulo : Cultura Cristã, 2006.

JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Eds.). **The Cambridge companion to fantasy literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

JOHNSON, K. Tolkien's Mythopoesis. In: HART, T.; KHOVACS, I. **Tree of tales: Tolkien, literature, and theology**. Texas: Baylor University Press, 2007. Cap. 3, p. 25 a 38.

KERMODE, F. **Romantic Image**. 3ª. ed. New York: Routledge Classics, 2004.

KISTEMAKER, S. **As parábolas de Jesus: uma análise prática e atual para um estudo profundo do ensino de Cristo**. 2ª. ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2002.

KUYPER, A. **Calvinismo**. São Paulo: Cultura Cristã, 2002.

_____. **Em toda a extensão do cosmos**. Brasília: Monergismo, 2017.

_____. **Sabedoria e prodígios: graça comum na ciência e na arte**. Brasília: Monergismo, 2018.

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

LANG, A. **O fabuloso livro Azul**. Renan Santos. ed. Porto Alegre: Concreta, v. I, 2016.

_____. **O fabuloso livro Vermelho**. Porto Alegre: Concreta, v. II, 2017.

- _____. **O fabuloso livro Verde**. Porto Alegre: Concreta, v. III, 2018.
- LEITH, J. H. **A Tradição Reformada: Uma Maneira de Ser a Comunidade Cristã**. São Paulo: Pendão Real, 1997.
- LEPARGNEUR, H. **A Secularização**. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- LEWIS, C. S. **Surprised by Joy: the shape of my early life**. New York: Harvest Book, 2002.
- _____. **De este y otros mundos: ensayos sobre literatura fantástica**. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- _____. **O grande abismo**. São Paulo: Vida, 2009.
- _____. **Um experimento em crítica literária**. São Paulo: UNESP, 2009.
- _____. **Um experimento na crítica literária**. São Paulo: Unesp, 2009.
- _____. **As Crônicas de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, v. Único, 2011.
- _____. **Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- _____. **Os quatro amores**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. **A abolição do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. **Cartas de um diabo a seu aprendiz**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. **Cristianismo puro e simples**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. **Surpreendido pela alegria**. Minas Gerais: Ultimato, 2015.
- _____. **Christian reflections: defending the faith**. New York: HarperCollins, 2016.
- _____. **Ética para viver melhor: diferentes atitudes para agir corretamente**. São Paulo: Planeta, 2017.
- _____. **Letters of C. S. Lewis**. São Francisco: Harper One, 2017.
- _____. **O peso da glória**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.
- _____. Sometimes Fairy Stories May Say Best What's To Be Said. In: LEWIS, C. S. **On Stories: and others essays on literature**. San Francisco: HarperOne, 2017. p. 67 a 72.
- _____. **Sobre histórias**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- LOGAN, S. O teórico da literatura. In: MACSWAIN, R.; WARD, M. **C. S. Lewis: além do universo mágico de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 37-53.

- LOPES, R. J. **A Árvore das Estórias: Uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J. R. R. Tolkien.** Dissertação (Dissertação em Estudos Linguísticos Literários em Inglês) - USP. São Paulo, p. 230. 2006.
- LÓPEZ, R. S. **O Senhor dos Anéis e Tolkien: o poder mágico das palavras.** [S.l.]: Devir, 2004.
- MACDONALD, G. **A chave dourada.** Rio de Janeiro: Dracaena, 2013.
- _____. **Phantastes: a terra das fadas.** São Paulo: Dracaena, 2015.
- MAGALHÃES, A. **Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo.** São Paulo: Paulinas, 2000.
- MCGRATH, A. **A vida de C.S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia.** São Paulo: Mundo Cristão, 2013.
- _____. **Conversando com C. S. Lewis.** São Paulo: Planeta, 2014.
- _____. **The intellectual world of C. S. Lewis.** London: Wiley-Blackwell, 2014.
- NAUGLE, D. K. **Cosmovisão: a história de um conceito.** Brasília: Monergismo, 2017.
- NIEBUHR, H. R. **Cristo e Cultura.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1967.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica.** 3ª. ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- NOVO TESTAMENTO TRILÍNGUE: GREGO, P. E. I. **Do pecado à salvação pela graça.** São Paulo: Vida Nova, Efésios, 2:10.
- OLSEN, C. **Explorando o universo do Hobbit: mensagens secretas, curiosidades e a filosofia na história da Terra Média.** São Paulo: Lafonte, 2012.
- OTTO, R. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional.** São Leopoldo: Sinodal/ EST; Petrópolis; Vozes, 2007.
- PAIM, A. **Problemática do Culturalismo.** Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 1995.
- PEARCE, J. **Convertidos literários.** Balneário Camboriú: Danúbio Editora, 2017.
- PIPER, J.; MATHIS, D. (Eds.). **O racionalista romântico: Deus, vida e imaginação na obra de C. S. Lewis.** Brasília: Monergismo, 2017.
- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- PURTILL, R. L. **J.R.R. Tolkien: myth, morality, and religion.** San Francisco : Ignatius Press, 2003.

REILLY, R. J. **Romantic Religion**: a study of Owen Barfield, C. S. Lewis, Charles Williams and J. R. R. Tolkien. Massachusetts: Lindisfarne Books, 2006.

RICHTMANN, F. P. **O sentido da cultura cristã**: uma pesquisa histórico-sociológica. São Paulo: Herder, 1968.

ROOKMAAKER, H. **A arte não precisa de justificativas**. Minas Gerais: Ultimato, 2010.

SAYERS, D. L. **A mente do Criador**. São Paulo: É Realizações, 2015.

SCHAEFFER, F. A. **A arte e a Bíblia**. Minas Gerais: Ultimato, 2010.

SIRE, J. W. **O universo ao lado**: um catálogo básico sobre cosmovisão. 4ª. ed. São Paulo: Hagnos, 2009.

STABLEFORD, B. **Historical dictionary of fantasy literature**. Maryland: The Scarecrow Press, 2005.

STOTT, J. **Os Cristãos e os Desafios Contemporâneos**. Minas Gerais: Ultimato, 2014.

STURCH, R. **Four Christian fantasists**: a study of the fantastic writings of George MacDonald, Charles Williams, C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien. Zurich: Walking Tree Publishers, 2001.

SVENSSON, M. C. S. **S. Lewis**: una introducción. Chile: Instituto de Estudios de la Sociedad, 2017.

TALLON, P. "Uma bela bobagem": arte e beleza em O Hobbit. In: IRWIN, W.; BASSHAM, G.; BRONSON, E. **O Hobbit e a filosofia**: para quando você tiver perdido seus anões, seu mago e seu caminho. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012. p. 129-138.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, v. Único, 2001.

_____. **Sobre histórias de fadas**. 2ª. ed. São Paulo: Conrad, 2010.

_____. **Contos Inacabados**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Ferreiro de Bosque Grande**. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **Árvore e folha**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes , 2017.

TOMKO, M. **Beyond the Willing Suspension of Disbelief**: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien. Edição do Kindle. ed. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

TURNER, S. **Cristianismo criativo? - uma visão para o cristianismo e as artes**. São Paulo: W4 Editora, 2006.

VAN TIL, H. R. **O conceito calvinista de cultura:** a única teologia da cultura que é, de fato, relevante para o mundo. São Paulo: Cultura Cristã, 2010.

VASCONCELLOS, M. S. D. **O canto de Aslam:** uma abordagem do mito na obra de C.S. Lewis. São Paulo: Reflexão, 2010.

VEITH, G. E. **A alma do O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa.** Rio de Janeiro: Habacuc, 2006.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura.** 3ª. ed. Portugal: Europa América, 1976.

WHITE, M. **O senhor da fantasia.** Rio de Janeiro: Darkside, 2013.

WILSON, N. D. **Notas da xícara maluca:** Maravilhe-se de olhos bem abertos no mundo falado por Deus. Brasília: Monergismo, 2017.

WOLF, M. J. P. **Building imaginary worlds:** the theory and history of subcreation. New York: Routledge, 2012.

WORDSWORTH, W. Poetry Foundation, 2018. Disponível em:
<<https://www.poetryfoundation.org/poems/50285/surprised-by-joy>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

WULF, A. **A invenção da natureza:** a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. São Paulo : Planeta, 2016.