



Instituto
Reformado
de São Paulo



O PROBLEMA DO MAL EM OBRAS LITERÁRIAS DE LEWIS E TOLKIEN

Dra. Aliana Georgia Carvalho Cerqueira



AULA 1
CULTURA LITERÁRIA E PENSAMENTO
REFORMADO

© 2003 POR JOHN MACARTHUR AND
RICHARD MAYHUE
PUBLICADO ORIGINALMENTE POR
CROSSWAY BOOKS

TÍTULO ORIGINAL
Think biblically!

TRADUÇÃO
Oswaldo Chamorro

REVISÃO
*João Guimarães
Patricia Murari*

CAPA
Souto design

DIAGRAMAÇÃO
Patricia Caycedo

1ª edição – Junho - 2005

COORDENADOR DE PRODUÇÃO
Mauro W. Terrenqui

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Imprensa da Fé

Todos os direitos desta edição
reservados à EDITORA HAGNOS
Rua Belarmino Cardoso de Andrade, 108
São Paulo - SP - 04809-270
Tel/Fax: (xx11) 5668-5668
e-mail: hagnos@hagnos.com.br
www.hagnos.com.br

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Pense biblicamente! : recuperando a visão cristã de mundo /
editor geral John MacArthur com corpo docente do the Master's
College ; editores associados Richard Mayhue, John A. Hughes;
[tradução Oswaldo Chamorro]. -- São Paulo :Hagnos, 2005.

Título original: Think Biblically! Vários colaboradores.

ISBN 85-89320-71-5

Bibliografia.

1. Vida cristã - Ensino bíblico I. MacArthur, John, 1939-.

II. Mayhue, Richard. III. Hughes, John A., 1949-.

05-0918

CDD-230

Índices para catálogo sistemático:

1. Teologia cristã 230

**GLORIFICANDO A DEUS
NA CULTURA LITERÁRIA E ARTÍSTICA**

GRANT HORNER

VIVEMOS EM UM MUNDO DECAÍDO. Muitas vezes, se diz que ele *está decaído* mais do que está *decaído*. A cultura parece tornar-se pior a cada dia. Exércitos de comentaristas, tanto os que estão na política conservadora quanto os que apóiam a cultura judeu-cristã, inundam as estantes de livros, as páginas das revistas, e as ondas aéreas com mensagens de perdição imoral da cultura, e proclamam que se não lutarmos para preservar o centro moral da cultura ocidental, seremos invadidos pelo mal dos “ismos”. Aqui, pode-se citar o “ismo” que se deseja: marxismo, pós-modernismo, feminismo etc.

Ironicamente, é muito fácil e comum para os cristãos olhar para a área da vida chamada *humanidades* – arte, cultura, literatura, filosofia, e assim por diante – e identificar essas realizações humanas como a *fonte* de muitos males existentes no mundo. Mas talvez devêssemos considerar a possibilidade de que essas realizações culturais – assim como os “ismos” tanto de esquerda quanto de direita – não sejam simples ou meramente fontes, mas principalmente reflexos da natureza básica do ser humano. Esses reflexos deveriam ser interpretados por intermédio de um padrão que seja bíblicamente baseado e não culturalmente determinado. Se os cristãos tentam adotar a *cultura* – literatura, filmes, artes e filosofias fruto da criatividade do homem – de um ponto de vista humano e cultural, estarão atuando em desobediência a Deus. O ponto de referência da cultura é relativo e mutante, enquanto o padrão de Deus é absoluto e imutável.

O exemplo de Calvino

Apesar de que possa parecer um ponto de partida incomum, desejo iniciar a minha argumentação citando uma passagem sobre um dos mais importantes e influentes pensadores da História cristã, João Calvino (1509-1564). Sua obra mais famosa, *A Instituição da Religião Cristã*, (mais popularmente *Institutas*) foi repetidamente revisada entre os anos 1536 e 1559 e é surpreendentemente compreensível até os dias atuais. Essa obra é tão amplamente lida que nada menos que 39 edições distintas, inclusive versões em latim, francês, espanhol, holandês, alemão e italiano, foram produzidas entre os anos 1557 até 1599.¹ O trabalho de Calvino, concordando ou não com sua posição teológica, é um exemplo obrigatório do discernimento bíblico² referente à cultura. É fascinante observar o tratamento dado por ele às várias idéias humanas sobre este tema básico:

Loucura seria querer aceitar dos filósofos a definição da alma, dos quais quase nenhum, a exceção de Platão chegou a afirmar que é imortal. Todos os demais discípulos de Sócrates se aproximaram um pouco da verdade, mas nenhum deles se atreveu a falar claramente para não afirmar aquilo do qual não tinham absoluta certeza. A opinião de Platão foi melhor, porque considerou a imagem de Deus na alma.³

Quando Calvino discute a natureza da alma, ele começa examinando o pensamento de grandes filósofos, os quais estudou intensamente⁴ em sua educação humanista-cristã clássica, típica do século 16. Ele observa que Platão (429-347 a.C.), apesar de ser um filósofo pagão, tem uma visão admiravelmente precisa – ele é o “mais correto”. Isto implica que há um padrão final de julgamento do qual é possível estar mais perto ou mais longe. Alguém poderia perguntar: “Mais correto que quem?”. Respondemos: mais que os outros filósofos cuja argumentação revela seu **profundo erro**. Como Calvino sabe isso? Muito simples, pela leitura e análise dos trabalhos deles e comparando-os com a Escritura – o modelo principal da verdade. Calvino então continua:

Porém, somos obrigados a nos afastar até certo ponto dessa forma de ensino, pois os filósofos não conheceram a corrupção da natureza, que provém do castigo da queda de Adão, e confundem lamentavelmente os dois estados do homem que são muito diferentes um do outro.⁵

Calvino observa que o erro básico dos filósofos é sua pressuposição de que a humanidade **não está** em estado de depravação. Ninguém pode entender a **natureza humana** sem compreender a **natureza decaída** dela – e identificar a sua própria natureza decaída igualmente. Calvino então explica a visão bíblica da alma humana:

A divisão que usaremos será considerar duas partes na alma: entendimento e vontade. Essa divisão se adapta muito bem ao nosso objetivo. O papel do entendimento é examinar e julgar as coisas que lhe são apresentadas, para verificar qual deve ser aprovada e qual rejeitada. A função da vontade é escolher e seguir o que o entendimento julgou que era bom, e rejeitar o que ele condenou, fugindo disso. Não caímos nas armadilhas das sutilezas de Aristóteles, que afirma que o entendimento não tem nenhum movimento próprio e por si mesmo, mas que a eleição seria o que move o homem... É suficiente dizer, portanto, para não confundir-nos com questões supérfluas, que o entendimento é como um líder ou governador da alma; que a vontade sempre tem os olhos fixos nele e não deseja fazer nada até que ele o determine.⁶

Ele também menciona Aristóteles (384-322 a.C.), que foi um discípulo de Platão e defendeu muitas idéias diferentes sobre a natureza do universo. Ele criticou parcialmente a concepção de Aristóteles de como a mente funciona; até chama essas idéias de *minutiae* (insignificantes) e “inúteis”.

O ponto principal é o relacionamento entre o *entendimento* e a *vontade*. O *entendimento* faz distinção ou julgamentos sobre aquilo que é percebido. A *vontade* segue-se ao entendimento e envolve a capacidade de suceder o julgamento com ação. Primeiro passo: vejo uma fatia de bolo e concluo que ele deve ser delicioso – entendendo a natureza do chocolate alemão. Segundo passo: levar o bolo do prato até a minha boca – a vontade de comer.

O propósito de examinar esses escritos de um dos maiores teólogos da Igreja é duplo: Primeiro, eles mostram que estudar e interagir com a cultura não corrompe necessariamente uma pessoa. De fato, ela deveria tornar tal pessoa mais forte, como fez com Calvino. Segundo, de acordo com a Bíblia, os crentes têm mais facilidade de compreensão e vontade, segundo Calvino afirma em seus escritos. É no relacionamento crítico entre

o *entendimento* e a *vontade* que se encontram a ordem e a necessidade de exercer o discernimento.

Discernimento: exploração, descoberta e escolha

O mal e o bem estão localizados na esfera da escolha. Escultura, música, poesia, pintura, cinema – estas são entidades abstratas sem uma natureza moral inerente. Na abstração, essas coisas não têm mais ou menos natureza moral que um motor de oito cilindros ou um par de pés-de-pato. A natureza moral é aquilo que criamos quando atribuímos satisfação. Toda criação humana revela a decadência da humanidade e reflete, queira ou não, aquilo que Deus disse sobre o homem – que embora ele esteja irremediavelmente decaído, ainda possui a *imagem de Deus*, a imagem de Deus. Além disso, pelo desígnio soberano do Senhor, os seres humanos decaídos fazem algumas observações precisas essenciais, e a partir daí, criam produtos culturais (por exemplo, o *Hamlet* de Shakespeare, o *Ion* de Platão, ou ainda o filme *O crepúsculo dos deuses* de Billy Wilder) que, em certa medida, representam aspectos do universo. Por causa de nossa natureza decaída, essas observações e representações, apesar de tudo, sempre conterão erros. Como observadores decaídos, nossa tarefa mais difícil é discernir a verdade do erro.

Muitos dirão: “E daí? Isso é só entretenimento ou material educacional ou simplesmente cultura *pop* irrelevante”. Mas estas respostas são muito simplistas, e nenhuma delas é bíblica. De fato, na vida do cristão, *nada é irrelevante*. Se os crentes foram comprados, não com coisas terrenas corruptíveis, mas com o incalculavelmente precioso sangue de Cristo (1 Pe 1.18,19), então toda ação e pensamento devem estar sob Seu Senhorio (2 Co 10.5). Uma resposta bíblica à cultura artística e literária não tem apenas valor pragmático, ela também honra a Deus e é, na realidade, um ato de obediência direta ao Senhor. Ignorar ou minimizá-la é, realmente, desobediência. O isolamento e a permissividade também o são, apesar de serem erros opostos.

Leve-se em conta a atual febre entre os evangélicos por ficção e filmes “cristãos”. Desconsiderando os méritos estéticos desses produtos de consumo, podemos observar que muitos cristãos estão extraindo grande parte de suas teologias (especialmente as escatológicas) dessas fontes, em vez de ir diretamente às Escrituras. Há, potencialmente, um grande perigo nessa tendência. O melhor filme ou trabalho de ficção cristão nunca terá o efeito poderoso que a “simples” Escritura tem. Somente a Palavra pode discernir os pensamentos e os intentos do coração – tanto de autores quanto de leitores (Hb 4.12), e ela é perfeita por si só, convertendo a alma (Sl 19.7).

É crucial compreender que este capítulo não é uma crítica a certos autores, gêneros, estilos ou mesmo ao conteúdo. Nosso desejo é oferecer, em vez disso, uma série de habilidades e estratégias para negociar num mundo cheio de decisões. Algumas dessas decisões envolvem a resposta individual a produtos culturais – livros de vários tipos, filmes, música, e assim por diante. Esta é uma abordagem aplicável não apenas à área de estudo deste autor na literatura e no cinema, mas também é útil para aplicação nas outras formas de expressão cultural e artística, desde comerciais de televisão até óperas italianas, desde Steinbeck até Camus, de *Seinfeld* a *Doonesbury*. Todo dia nos deparamos com programas de entrevistas radiofônicas, anúncios de revistas, programas de entretenimento educativo na TV a cabo, e uma enxurrada quase anestesiante de material cultural. Além disso, estamos constantemente expostos a uma ampla variedade de informações que nos chegam com o rótulo de “cristão” ou “gospel”: sermões, fitas, livros, revistas, músicas, conferências, fóruns de discussão na internet. Como é possível processar, organizar e avaliar todo esse material? Com *discernimento bíblico*:

Ora, qualquer que se alimenta de leite é inexperiente na palavra da justiça, pois é criança; mas o alimento

sólido é para os adultos, os quais têm, pela prática, as faculdades exercitadas para discernir tanto o bem como o mal
(Hb 5.13,14).

É até possível que um crente tenha um “expert” particular para que o municie com argumentos sobre os “pode ou não pode” do envolvimento estético, mas isto não resultará igualmente em crescimento espiritual verdadeiro. Ensinar o processo de discernimento é realmente o caminho certo para cultivar um jardim que certamente dará muito fruto. Considere que o “expert” também use do discernimento para tirar conclusões. O simples fato de entregar uma lista definida de material aceitável a um grupo de ouvintes dificilmente ensinará o complexo processo do discernimento. Mas examinar os variados elementos culturais que inevitavelmente nos rodeiam, e então ensinar estudantes como discernir bíblicamente entre o bem e o mal, o ruim e o pior, o bom e o melhor, é o caminho estratégico para viver como estrangeiros e peregrinos neste mundo decaído, passando vitoriosamente por esse caminho, e transmitindo-o à geração vindoura. O primeiro elemento nesse processo é o discernimento correto da condição humana. Se este item crítico não for compreendido apropriadamente, então não haverá discernimento preciso de nada.

O ponto de partida crucial no compromisso do cristão com qualquer aspecto da cultura deve ser sempre uma antropologia bíblica. É importantíssimo, primordial mesmo, ter compreensão bíblica da condição humana, derivada da doutrina explícita e dos princípios implícitos das Escrituras. Assim, a pergunta mais importante é: o que Deus diz sobre nossa natureza decaída e nosso relacionamento com a cultura humana igualmente decaída? Infelizmente, a análise da cultura artística não se resolve com simples chavões bíblicos como “Não assistirás a filmes” ou “Lerás Montaigne e Lyotard, porém não os antigos romances de Shakespeare ou as comédias anteriores a 1596”. É necessário focar

princípios mais elevados, mantendo sempre em primeiro plano da discussão a doutrina fundamental da depravação do homem.

Algumas questões úteis

Há diversas áreas centrais que devem ser consideradas ao tentar abordar os produtos culturais a partir de uma perspectiva bíblica:

- ***Qual é a postura moral aparente do trabalho em questão?*** O bem está representado como bem, e o mal como mal? Essas categorias estão difusas, mescladas, ou até mesmo, invertidas? Há um sentido de justiça, de qualquer tipo, envolvido? O homem está representado como bom, mau ou nenhum dos dois?
- ***Qual é a visão de mundo aparente do autor?*** Deus está no universo na obra que está sendo analisada? Qual é a idéia de Deus envolvida? O universo é um lugar com livre-arbítrio ou determinismo fatalista? Quem vencerá no fim? O bem ou o mal? A vida tem ou não algum significado, seja ele aleatório ou proposital? O universo é algo que faz sentido e está indo a algum lugar, ou não?
- ***O que é aceitável – ou seja, o que é verdadeiro?*** Que partes dessa representação concordam com a revelação bíblica, e em que concorda?
- ***O que deve ser rejeitado como falso?*** O que está contra a revelação bíblica, e em que ponto específico está em desacordo?
- ***Deve alguém se afastar ou tomar parte da cultura, e em que medida?*** Como uma pessoa pode glorificar a Deus por intermédio de sua experiência com esse produto cultural?

As questões restantes são diretamente mais pessoais e práticas:

- ***A participação nesse produto cultural pode ser usada para a glória de Deus?*** É possível e apropriado que tal

participação (assistir a um filme, ler um livro) venha a glorificar a Deus por intermédio da obediência? Ela é edificante?

- ***Seria essa participação prejudicial à vida espiritual?*** Ela levaria uma pessoa a se tornar insensível ao pecado e às súplicas desesperadas dos perdidos? Faria com que alguém adotasse as filosofias mundanas que podem ser positivas ou negativas?
- ***É esta uma área de problemas de ordem pessoal?*** Teria alguém passado por problemas em alguma dessas áreas (por exemplo, a representação negativa de um romance em novelas como *Madame Bovary*, ou a figura positiva do ateísmo materialista num filme contemporâneo)? Alguém consideraria qualquer um dos materiais apresentados como sedutor ou atrativo no sentido pecaminoso? Se a resposta for positiva, deveria arriscar sua transparência mental, usando sua liberdade em Cristo como racionalização? A consciência de um indivíduo usufruindo esse produto cultural é tranqüila ou desassossegada?
- ***A obediência do crente foi comprometida a ponto de ele não reconhecer isto como área problemática?*** Qual é sua motivação pessoal? Há desejo sincero de glorificar a Deus pelo discernimento da obediência, ou o indivíduo está se enganando ao pensar que aquele pecado não é um pecado ou que a tentação não é tentação? Há compreensão da antropologia bíblica verdadeira?

A cristandade e as artes através da história

Muitos cristãos têm usado as narrativas do Antigo Testamento como justificativa bíblica para uma total alienação da cultura mundana. Por exemplo, em Êxodo 34.11-16 o Senhor ordena aos israelitas destruir os altares idólatras dos locais pagãos para evitar contaminar-se com suas iniquidades. Entretanto, usar essa passagem para justificar

uma simples atitude anticultural aplicável universalmente a todos os cristãos não tem base bíblica por diversas razões. Primeiro, porque a Igreja e Israel *não* são a mesma coisa (Rm 11). Segundo, porque aos cristãos não lhes foi ordenado lutar (no sentido físico) pelo Reino de Deus (Jo 18.36). Terceiro, porque a questão dos israelitas em relação aos pagãos era principalmente a idolatria (Êx 34.17), e não a cultura em si. Apesar da idolatria ser a raiz contaminada que eventualmente corrompe a cultura, o problema é, essencialmente, o *pecado*, e não a *cultura*, a qual simplesmente carrega as marcas do pecado. A existência de profetas que vivem na sociedade, mas que rejeitam e condenam o pecado existente nela, é evidência disso. Deus não julga nem redime as culturas que são corrompidas por causa dos indivíduos que as criaram. Ao contrário, Ele julga os indivíduos por sua natureza pecaminosa particular.⁷

A IDADE MÉDIA

Agostinho (354-430), um distinto pensador e líder da Igreja, foi um especialista na área da retórica, a qual, no mundo antigo, era uma mescla de filosofia e literatura criada para tornar alguém um poderoso comunicador. Agostinho aparentemente foi levado, por intermédio de seu estudo da filosofia, a procurar sabedoria nas Escrituras,⁸ e ele viu vaidade e inutilidade potenciais nas artes. Em seu livro *Doutrina Cristã*,⁹ Agostinho distingue entre “usar” e “deleitar”. Estamos rodeados por coisas nas quais podemos “deleitar-nos”, mas a coisa mais importante que devemos fazer é “usar” tudo aquilo que nos leva para mais perto de Deus, o verdadeiro objeto de “deleite”. Nossa tendência decaída é deixar de lado o verdadeiro prazer (encontrado somente em Deus) por divertimento pessoal com simples prazeres terrestres. Devemos aprender a fazer as escolhas certas.

De outro lado, Tertuliano (c. 160-220), um dos pais da Igreja, um separatista estrito, amaldiçoou a filosofia e o

entretenimento. De qualquer forma, suas observações mostram que ele havia sido educado pelos métodos clássicos, pelo menos em seus primeiros anos. Ele dedicou um breve, porém veemente capítulo de seu livro *Apologeticus*¹⁰ à denúncia dos filósofos e da filosofia, condenando-os por inteiro.

Esses dois antigos pensadores representam a linha de pensamento típica dos cristãos através dos tempos. Podemos usar e aproveitar com discernimento os elementos culturais que nos cercam, ou podemos nos separar radicalmente de toda cultura. A primeira posição é arriscada; a segunda é essencialmente impossível.

A REFORMA

Muitos cristãos se surpreendem ao aprender que a grande maioria dos reformadores protestantes teve sua educação profundamente arraigada nos clássicos pagãos. O período da Reforma coincidiu com a Renascença, o ressurgimento do interesse nos clássicos pagãos e na antiga cultura cristã, que ocorreu na Itália nos séculos 15 e 16, e se espalhou para o norte por toda a Europa, culminando na Renascença inglesa dos séculos 16 e 17. Muitos evangélicos consideram a Renascença como um “período maligno” porque ele marcou o levante do que mais tarde se tornou o humanismo secular. De qualquer forma, esse período também pavimentou o caminho para a Reforma. Martinho Lutero (1483-1546) percebeu o crescimento paralelo da Renascença com a Reforma, dizendo que Deus sempre prepara os meios para um grande movimento de Suas mãos, ao levantar uma geração de estudiosos lingüísticos, como foi nos tempos bíblicos com João Batista, que preparou de igual forma um caminho reto e claro.¹¹ De fato, a Reforma não ocorreria sem o surgimento da imprensa, do estudo do grego, e do exame crítico dos textos, coisas essas que foram características marcantes da Renascença.

Humanismo

O humanismo começou como uma teoria ou sistema cultural e educacional, focado na recuperação do aprendizado clássico pelo exame dos antigos textos em latim e grego. Enquanto o latim era amplamente usado entre os estudiosos durante a Idade Média (500-1500), o grego era praticamente desconhecido. Isto, entretanto, começou a mudar lentamente na Itália durante a última parte do período medieval.

Tudo o que restava do passado romano e grego eram ruínas e livros. Ruínas não falam, mas livros sim. Os novos estudiosos tornaram-se conhecidos como *umanistas* – ou seja, “professores” do ensino clássico. Dessa palavra italiana foi derivada a nossa palavra *humanismo*. O Humanismo, então, não se referia originalmente a uma filosofia humana ou centrada no homem, mas sim ao processo de aprendizagem e ensino da linguagem na Renascença que prepararam o caminho para a Reforma. A maioria dos humanistas era composta, de fato, por teístas cristãos clássicos, e o humanismo foi fortemente ligado ao protestantismo. O maior dos humanistas, Desiderius Erasmus (1466-1536), produziu a primeira edição grega crítica do Novo Testamento em 1516. Isto significa que os estudiosos podiam estudar o *texto original do Novo Testamento*, não mais limitados à tradução latina católica de Jerônimo (c. 345-419), a *Sacra Vulgata* (ou *Vulgata Latina*). Lutero e os reformadores usaram a nova erudição grega para lançar seus ataques contra a Igreja Católica medieval.

O humanismo pavimentou literalmente o caminho para a Reforma, porque os ideais que promoveu se tornaram o modelo para a educação de homens como Lutero e Calvino. Os primeiros protestantes ingleses, como John Colet (c. 1467-1519 – o primeiro inglês a pregar com o texto grego do Novo Testamento) eram quase todos humanistas clássicos, cuja educação lhes permitiu ler cuidadosa e criticamente as línguas antigas. O Novo Testamento, escrito em *koiné* ou grego comum, é um documento surpreendentemente curto

(o autor foi muito bom em ir diretamente ao ponto!). Para facilitar o estudo do grego, e ao mesmo tempo aprender sobre o passado, os humanistas estudaram cada texto antigo que lhes passou pelas mãos, fossem eles filosóficos, teológicos ou literários, cristãos ou pagãos. As habilidades desses humanistas incluíram necessariamente mais que apenas lingüística – o leitor obediente e efetivamente cristão necessitava desenvolver a habilidade do discernimento também.

Lutero

Lutero recebeu educação essencialmente clássica, liberal-artística, humanística, renascentista. Pelo exame de seu trabalho, percebe-se essas características. No entanto, ele foi altamente crítico dos pensadores pagãos, conhecendo-os muito bem por ter recebido sua instrução baseada neles. Sua famosa obra *De Servo Arbitrio (A Escravidão da Vontade, 1525)* foi escrita em resposta ao livro de seu amigo Erasmo, *De Servo Libero (Na Liberdade da Vontade)*. Erasmo sustentava que o homem tinha capacidade moral de decidir por si mesmo e escolher a obediência a Deus. Lutero retrucou de modo veemente que o homem era totalmente corrupto, e escravo da natureza pecaminosa herdada de Adão. Os dois amigos tiveram uma rica experiência educacional humanista, mas Lutero, de forma magistral, tomou o humanismo menos crítico de Erasmo e, por meio de uma engenhosa concatenação de referências de textos tanto pagãos quanto bíblicos, estruturados como uma litania, mostrou a seu amigo o quadro não-escritural que surgiu de tudo isso com relação à natureza humana. Em apenas uma dúzia de páginas, Lutero faz alusões a autores clássicos, filósofos e retóricos como Horácio, Lúcio, Epicuro, Virgílio, Quintiliano, Boetio, Plínio, Aristóteles, Demóstenes e Cícero. Eles ainda são mesclados com uma grande quantidade de referências a textos bíblicos.

Lutero, ao se referir ao uso das Escrituras por Erasmo (e, por extensão, das fontes pagãs também), reprova o humanista com a reprimenda: “Podes ver, então, quão sonolentamente examinaste essas passagens”.¹² Apesar de sua excelência como um estudioso textual, Erasmo não lia nem estudava com *discernimento suficiente*. Ele simplesmente mesclava pensamentos pagãos e bíblicos em vez de avaliar o aprendizado humano baseado única e exclusivamente sobre o modelo da Palavra divina. A erudição de Lutero permanece como exemplo importante do discernimento bíblico-crítico.

Calvino

Podemos considerar Calvino como um caso semelhante. Educado classicamente nas humanidades, especialmente em leis e teologia, mas também em literatura e filosofia, ele mostrou o importante papel que o discernimento deve desempenhar em todas as atividades intelectuais. O primeiro tópico de Calvino em sua obra magna *A Instituição da Religião Cristã* tem a ver com o discurso de Paulo para alguns filósofos atenienses, um grupo de epicureus e estóicos do Areópago (isto é, o Campo de Marte). Em sua discussão sobre o conhecimento de Deus sobre o ser humano, Calvino cita as palavras de Paulo: “...porque nele vivemos e nos movemos...” (At 17.28).¹³ O que é fascinante observar aqui, apesar de Calvino não haver deixado pistas sobre isso, é que essa citação também contém, ela mesma, uma citação. O apóstolo menciona dois clássicos poetas gregos pagãos (provavelmente Epimenedes e Aratus) nessa passagem.¹⁴ O ponto de Paulo era mostrar aos gregos que até em seus próprios poetas, separados do único Deus verdadeiro por causa de seus pecados, era possível reconhecer algumas coisas básicas sobre Sua existência. O que deve ser observado em relação à citação de Paulo – e à citação de Calvino da citação de Paulo – é que ele havia lido amplamente os poetas pagãos e não tinha objeções em citá-los. Além disso, Calvino havia lido sobre o uso pelo apóstolo Paulo dos autores

pagãos e considerava isto como um texto importante referente à teologia em geral e ao conhecimento cultural em particular, a ponto de ter iniciado sua maior obra com esse trecho e ter se referido a esse texto, mais tarde, diversas vezes.¹⁵

Que características Paulo, Lutero e Calvino compartilhavam? **O desejo e a habilidade de ler e pensar com discernimento.** Eles concordavam com tudo o que liam ou ouviam? Claro que não, mas chegaram a uma concordância ou discordância por intermédio de cuidadosa análise e de raciocínio crítico baseado nos textos bíblicos. Eles reconheceram a verdade e o erro, e utilizaram esse reconhecimento, esse discernimento, para tomar as decisões corretas e servir a Deus e a Seu povo? É claro que sim! É muito fácil enxergar esse processo nas obras de Calvino. Praticamente todas as páginas de suas *Institutas* e da maioria de seus outros trabalhos estão repletas de citações e alusões a obras pagãs. E elas são inevitavelmente comparadas às Escrituras. A maioria dos pagãos a interpreta equivocadamente na maior parte do tempo, mas alguns deles de vez em quando fazem observações corretas a respeito dela. Esse princípio, conhecido como a doutrina calvinista da **graça comum**, tem como principal fonte escrita o trecho de Romanos 1.19,20. Certas qualidades básicas de Deus e, igualmente, do homem são criadas em cada mente humana. Esta informação é então transformada em conclusões, algumas corretas, mas a maioria incorretas. Deus nos dá esse conhecimento, mesmo sabendo que o rejeitaremos, a não ser que Sua graça nos chame ao arrependimento, porém, os que não se arrependem não terão desculpas.

PURITANISMO

A atual e popular imagem que se tem dos puritanos dos séculos 16 e 17 da Inglaterra e da América é um pouco mais que uma caricatura de mercadores carrancudos, infelizes, anti-sexo, vestidos de preto, obcecados em ser os “eleitos de Deus”. Na realidade, os puritanos eram com freqüência criticados pela

alta cúpula dos anglicanos por serem demasiado risonhos! Os puritanos certamente levavam muito a sério sua fé, mas seu foco estava na santidade, majestade e soberania de Deus, que levam a uma vida feliz, e não a uma religião legalista.¹⁶

É claro que, os puritanos não eram um grupo monolítico e, sendo assim, havia entre eles uma variedade de opiniões sobre arte, educação e cultura humana. Os puritanos estavam divididos em relação à arte, com alguns poucos argumentando contra todo tipo de arte, reagindo violentamente contra a sensualidade católica. Muitos, entretanto, sustentavam que a literatura tem valor funcional e que as artes em geral eram uma oportunidade para exercitar o discernimento crítico bíblico e a obediência. A arte literária sempre esteve sujeita a conflitos, baseados numa oposição entre uma força do “bem” e outra do “mal”. A literatura revelaria o modo como o mundo decaído funciona. Um dos maiores exemplos disto é o impressionante trabalho do puritano John Milton, especialmente seu grande poema épico *Paraíso Perdido* (1674). Milton é o principal exemplo de humanista cristão clássico. Sua obra *Paraíso Perdido* é um poema de 10.576 linhas que reconta a história da queda de Satanás e da humanidade, nos moldes dos épicos clássicos de Homero, Virgílio e Dante. Milton faz alusão a nada menos que 1.500 autores, pagãos e cristãos, por intermédio de todo tipo de assunto que se possa imaginar. O que é ainda mais surpreendente é o fato de que Milton *ditou o poema* – ele era cego e demonstrou sua admirável memória, revelando uma vida inteira e intensa de aprendizado. A maturidade de seu discernimento em relação a uma gama de conhecimento humano para a glória de Deus é exemplo de humildade.

Em *The Sinfufulness of Sin*¹⁷ (*A Iniquidade do Pecado*), o puritano Ralph Venning faz citações do épico mitológico *Metamorphoses*, a obra central do poeta latino clássico mais importante da antiguidade, Ovídio, que também foi notório pela autoria de alguns dos poemas mais vívidos e eróticos jamais escritos, *Amores* e *Ars Amatoria*. O texto de Venning

transborda de citações às Escrituras, apesar de demonstrar seus estudos sobre os pagãos. Isto significa que os cristãos devem impregnar-se de material pagão? É claro que não! O que Venning fez foi criticar bíblicamente tudo o que ele encontrou de errado durante toda a sua vida. Neste caso, percebe-se que ele leu *alguns* materiais de Ovídio e fez uma hábil aplicação, usando todo seu discernimento bíblico.

CRISTANDADE CONTEMPORÂNEA

Alguns cristãos fundamentalistas do século 20 eram radicalmente contra qualquer tipo de arte. Entretanto, como regra geral, sua real preocupação não era com a arte em si, mas com a *representação positiva* do mal e da imoralidade. A questão central é como o mal é retratado – negativa ou positivamente? O cinema era o alvo principal, devido ao rápido crescimento dessa forma de mídia durante o mesmo período do crescimento do fundamentalismo. Ramos legalistas da cristandade condenavam todo tipo de filme, literatura e cultura artística como sendo inerentemente má e por isso devendo ser evitada pelos cristãos, enquanto que aqueles com uma visão mais liberal tendiam por inclinar-se excessivamente em direção à permissividade ampla. Nenhuma dessas posições é bíblica. Uma análise descuidada e sem espírito crítico sobre tudo o que está disponível no mercado da cultura é estupidez; mas o isolamento extremo não é bíblico nem mesmo possível.¹⁸

O que diz a escritura?

Como nem sempre é possível resolver a questão satisfatoriamente por intermédio de passagens bíblicas específicas, é necessário procurar alguns princípios. Porque cremos que a Palavra de Deus é absolutamente suficiente e perfeita para todas as questões de fé e prática, além de ser inequívoca e infalível, aceitamos que os princípios que nela encontramos provêm tudo

o que é necessário para que efetivamente possamos interagir com a cultura. O Espírito não fica segurando a mão do crente e não fica dizendo sim ou não para toda opção possível, mas Ele nos dá sabedoria para podermos fazer as escolhas certas, e influencia a consciência, incomodando-nos quando fazemos escolhas erradas (Rm 2.15).

É claro que a criatividade em si não é má. Deus é o Criador de tudo, inclusive da criatividade. A habilidade criativa humana é reflexo direto da imagem de Deus no ser humano (Gn 1.26,27). A criatividade nunca foi proibida pela Escritura, mas transformar em ídolos os objetos criados é obviamente um pecado (Êx 20.4-6). Por causa da Queda, a humanidade agora é completamente corrupta; o ser humano não consegue fazer o bem, mesmo sabendo o que é bom (Rm 1; 3.10-12), e não pode fazer outra coisa que não o mal (Ef 2.3). O homem, algumas vezes, aparenta estar fazendo o bem, mas até isso é evidência da depravação humana. Quando uma pessoa decaída e não redimida faz uma “boa ação”, com freqüência há pelo menos uma ponta de motivação egoísta, e ainda que (teoricamente falando) não exista esse egoísmo, o simples fato de uma pessoa executar essa boa ação, conclui-se que é inerentemente pecaminosa, porque a ação humana, por melhor que seja, é imperfeita e portanto, corrupta aos olhos de Deus (Pv 21.4). Mãos contaminadas acabam contaminando tudo que fazem, mesmo realizando boas ações. A santidade é principalmente purificação, e não uma simples limpeza.

Talvez a passagem mais familiar e útil quando se trata de examinar a resposta cristã à cultura artística seja Filipenses 4.8. Há aqui uma lista positiva de qualidades que caracterizam as coisas em que os crentes deveriam pensar, coisas com que ocupar a mente, coisas com que devemos ser preenchidos. O versículo 8 está comprimido entre duas referências à paz de Deus (v. 7 e 9); a paz de Deus conduz o cristão a meditar nas coisas boas citadas pelo versículo 8, e tal meditação o preenche ainda mais com a paz de Deus. É bom destacar também que essa passagem contém uma pressuposição geral: se os crentes

pensarem nas coisas que Paulo explicitamente listou, então eles também deverão *descobri-las*.

Descobrimos aqui o processo bíblico de discernimento: verificar o que há ao redor e daí, deliberada e obedientemente, escolher o bem em vez do mal e fazer dele o objeto de nossa meditação. Essa exortação não deve ser usada como desculpa para expor-se a coisas que inflamem nossos desejos sensuais, que desonrem a Deus e que poluam a mente. O discernimento deve conduzir à rejeição absolutamente imediata e à recusa em explorar o objeto ou idéia, ou então deve provocar um sentido de liberdade à consciência para aprofundar-se nos estudos nessa área específica. O texto de Filipenses 4.8 deveria sempre ser usado em harmonia com 1 Tessalonicenses 5.21: "...mas ponde tudo à prova. Retende o que é bom". Infelizmente, a carne quer compreender essa passagem como uma "carta branca" para experimentar tudo o que surgir, infundindo assim uma falsa confiança de que é fácil manter-se a uma distância segura de qualquer material pecaminoso. Assim, para podar essa linha de pensamento, o apóstolo imediatamente precede essa admoestação com a ordem resumida no versículo 22: "Abstende-vos de toda espécie de mal". A versão King James, em inglês, é ainda mais vívida: "Abstende-vos de toda aparência do mal".

O princípio é claro. Mas há ainda uma pergunta: No caso de dúvida, a participação nessa atividade pode mesmo *parecer* má? O mal com freqüência se disfarça como bem, mas apenas rara e brevemente um cristão com discernimento pode ser enganado a ponto de pensar que algo bom é realmente mau. A bondade é essencialmente aberta e clara; ela não tem nada a esconder. O mal opera pela má orientação, engano e decepção. Novamente, a chave é o discernimento: o mal e o bem estão quase sempre mesclados neste mundo e são difíceis de discernir, por causa da habilidade perceptual limitada pela Queda. Um poema, por exemplo, nunca terá todas as qualidades positivas de Filipenses 4.8. Ele pode ser "verdadeiro", mas não "recomendável";

“amável” em um sentido estético, mas não “justo”. Muitos poemas “lindíssimos” são radicalmente opostos a Deus e à Sua justiça.

Outra passagem crucial está em 2 Coríntios 10.2-7. Sempre ouvimos a parte central dessa passagem, os versículos 4 e 5, mas o contexto é extremamente iluminador. Paulo contrasta o caminhar *na* carne com o caminhar *segundo* a carne.¹⁹ Ele diz que, apesar de ter um corpo carnal normal e viver em um mundo carnal cheio de oportunidades para desobedecer que satisfazem à carne, ele não andarão sob o poder ou controle da carne. Mais ainda, os cristãos nunca deveriam lutar contra a carne com armas carnis. E isso é possível porque pelo poder de Deus, Ele oferece armas específicas de combate espiritual que são divinamente poderosas para derrubar fortalezas.

O significado da metáfora “fortalezas” está sujeito a várias interpretações, mas no contexto fica claro que ela se refere aos pensamentos carnis que caracterizam um universo de idéias – a cultura humana como inimiga do Deus santo. Tal inimizade é principalmente a idolatria, e Paulo a enxerga na forma de raciocínios, imaginação (versão King James) e idéias que exaltam a si mesmas, contra *o conhecimento de Deus*. A tarefa do crente é reunir *todas* essas racionalizações, pensamentos, teorias, filosofias, obras literárias, criações artísticas – tudo, a soma total do pensamento e criatividade humanos – em uma posição de submissão ante o conhecimento de Deus. Esse conhecimento se encontra exclusivamente num único lugar: as Sagradas Escrituras. Paulo nos encoraja a avaliar tudo, a medir tudo, a *discernir entre tudo* com o modelo das Escrituras.

Alguém poderia perguntar: Como é possível buscar um versículo na Bíblia enquanto se assiste a um filme ou se lê uma revista ou poema? Não é possível. Mas como Tiago 1.21 explica, o crente deve receber “...com mansidão a palavra em vós *implantada*, a qual é poderosa para salvar as vossas

almas” (grifo do autor). A tradução King James diz “gravada”, e a representação grega da fala quer dizer “palavra enraizada”. A Escritura ordena aos crentes que permitam que ela se enraíze em seu ser por intermédio da leitura constante, da meditação, da memorização e da obediência. A Palavra em nós arraigada, gravada e enraizada refaz, reconstrói e renova a mente, tornando-a semelhante à mente de Cristo. É dessa forma que assuntos e eventos podem ser julgados apropriadamente. Isto não pode ser interpretado como licença para expor-nos a tudo em igual medida. Uma pessoa não precisa se aproximar de uma obra pornográfica ou, igualmente, de um faminto tigre de Bengala para saber que são perigosos. E até mesmo uma avaliação a distância é uma avaliação; isto é discernimento, e é essa atitude que honra a Deus.

Quanto mais o discernimento crítico bíblico for praticado, mais bem desenvolvidas irão se tornando as habilidades. Com a mente armada e renovada dessa forma (Rm 12.2; 2 Co 4.16; Ef 4.23; Cl 3.10; 1 Pe 2.2), um crente pode encarar *qualquer coisa* e fazer um julgamento correto. Hebreus 5.11-14 encoraja a que a mente seja impregnada com as *Escrituras*, que fornecem todas as condições para o discernimento apropriado durante as interações diárias inevitáveis com a cultura do mundo. Os cristãos *não* são chamados a saturar suas mentes com cultura, para daí querer entendê-la por intermédio de flagelação doutrinária decorando a Concordância Bíblica de *Strong*. Confiança excessiva na habilidade de discernimento e autocontrole de um indivíduo (Pv 25.28) por si só é demonstração de discernimento muito pobre. O texto de Provérbios 21.12 afirma que o homem justo *observa* a casa do ímpio. *É* possível aprender por intermédio do mau exemplo. Entretanto, é importante evitar a tendência humana (Pv 23.17) em demorar-se demasiadamente sobre esses exemplos e acabar invejando os prazeres aparentes do mal.

Três questões cruciais

Chega o momento em que um crente com discernimento deve fazer uma série de escolhas. Considere as três seguintes questões centrais:

1. *As pessoas têm condições de fazer escolhas corretas assim como observações e representações?*

As pessoas são completamente depravadas em todos os aspectos de seu ser e não têm condições de fazer escolhas corretas se não contarem com a assistência da graça de Deus. Apesar de sermos responsáveis por seguir a Deus em nossa vida, Ele ainda reina soberanamente sobre todos nós (Pv 16.9). E isto inclui nossas decisões, tanto erradas quanto corretas. Nenhum ser humano pode estar em plena retidão diante de Deus ou fazer escolhas corretas sem Sua graça (Rm 3.10), seja ela a graça salvadora ou a graça comum oferecida a todo homem (Mt 5.45). Além disso, não devemos confiar em nossa própria sabedoria, mas sim no temor de Deus e evitar o mal (Pv 3.7). Os cristãos são habilitados pelo Espírito de Cristo que habita em nós para viver vidas nas quais possamos tomar sempre decisões que agradam a Deus (Gl 2.20). Mas mesmo assim, os crentes ainda lutam contra o pecado, o auto-engano e a arrogância de se acharem capazes de vencer por conta própria (Cl 3.5-9). A única decisão realmente importante que um ser humano pode fazer é a de submeter-se inteiramente ao plano divino de salvação em Cristo por intermédio do arrependimento, e isso não é algo que somente nós fazemos, mas é algo que Ele faz (Jo 15.16; Ef 2.8,9).

2. *Há algo que se possa chamar de sabedoria ou verdade fora da esfera de Deus e Sua Palavra?*

Aqui, a definição de verdade passa a ser crucial. Uma observação exata (ou seja, correspondente com a realidade) e a representação disso são obviamente possíveis.²⁰ Um homem pode ver uma fotografia da mulher que lhe deu à luz e o criou, e se referir a ela como mãe. Esta é uma afirmação

exata e verdadeira. Ele pode escrever uma história biográfica essencialmente precisa sobre ela, ou um poema, uma canção, ou ainda, fazer uma pintura ou escultura. Todas essas coisas podem, em maior ou menor grau, ser consideradas como verdadeiras ou exatas. Entretanto, se ele começa a produzir um texto filosófico (ou fictício) a respeito da natureza essencial de sua mãe, e esse texto parte de princípios bíblicos básicos – por exemplo, sugerindo que ela é “boa” por natureza – então surge, nesse ponto, um problema. Deixou de ter as características bíblicas da verdade.

Eis a dificuldade: parte da representação é “verdadeira” (ela é a mulher que lhe deu à luz e o criou), e parte *não é* (ela é boa por natureza). A frase “toda verdade é a verdade de Deus” é o clichê com mais freqüência ouvido nesse tipo de situação. Novamente, a definição dos termos é crucial. Se a “verdade” é a soma total de tudo o que concorda com a realidade do mundo que Deus fez e sobre o qual reina, desde o significado simples de João 3.16 até a maneira como as células se dividem, então o rumo certo para se chegar a toda verdade é a verdade de Deus. Mas por causa da natureza humana completamente decaída antes da salvação, e da porção da natureza humana decaída ainda existente após a salvação, nossa tendência é enxergar apenas aquilo para o qual há (ou aparenta ter) evidência e então afoitamente concluímos que tal coisa seja parte da “verdade de Deus”. Mas nada pode ser declarado como verdade apenas pelo fato de que é difícil encontrar argumentos contrários. Todo os dias, pessoas que a Bíblia chama de totalmente depravadas fazem coisas que são aparentemente “boas”.

Como podem pessoas más fazer coisas boas? Parte da resposta reside na compreensão bíblica apropriada da natureza e percepção humana decaída. Se a autoridade final para que uma pessoa pressuponha que algo é verdade é a visão mecanizada e naturalista de Charles Darwin a respeito do universo, então esse indivíduo encontrará evidências da evolução no estudo da natureza. Se alguém decide seguir os ditames da teoria

psicológica, encontrará evidências para seguir esse rumo. Uma pessoa que confia na autoridade dos jornais sensacionalistas acreditará que alienígenas estão recebendo conselhos de Elvis Presley e John F. Kennedy para que invadam o mundo, os quais foram abduzidos e substituídos por mortos semelhantes a eles. Da mesma forma, a crença sólida do cristão na Bíblia tanto cria quanto confirma sua visão de mundo. As atitudes e pressuposições adotadas por uma pessoa em relação ao mundo são a maior influência na formação dos conceitos que ela tem sobre o mundo. *Alguns* tipos de fé precedem *todo* tipo de conhecimento; é justo que os cristãos concordem nisto, enquanto muitos outros não.

Então a questão não é se há sabedoria ou verdade fora da Palavra de Deus. Esta é uma pergunta absurda. A questão mais importante é: minhas crenças e percepções se harmonizam com Deus ou com outra coisa?

3. *Há qualquer valor no estudo da cultura humana – em particular, a cultura artística?*

Tudo deve ser feito para a glória de Deus (1 Co 10.31),²¹ e certamente o estudo ou participação na cultura humana devem ser feitos em proporções cuidadosamente equilibradas. Somente a Escritura ilumina, condena e transforma homens e mulheres. Shakespeare faz algumas observações muito pertinentes da experiência humana, mas suas obras jamais converteram um pecador. Não está além do domínio da possibilidade, entretanto, que Deus use soberanamente a experiência educacional de um cristão ocasionalmente, inclusive o estudo de Shakespeare, para gerar um crescimento espiritual genuíno. O que é crucial entender, de outro lado, é que uma leitura cuidadosa de *Hamlet* não pode por ela mesma conduzir a uma experiência espiritual verdadeira. A comparação piedosa, consciente e com sábio discernimento entre o que Shakespeare diz e o que as Escrituras dizem é que causará mudança. As Escrituras são o juiz definitivo de tudo sobre a Terra. Ao ler, ouvir música, ou estudar um argumento filosófico *à luz das Escrituras*, podemos

fazer muitas coisas: Em primeiro lugar, obedecemos a Deus (se vamos julgar anjos, porque não seríamos capazes de julgar livros? [1 Co 6.3]), e, em segundo lugar, somos capacitados a, *deliberada* e *sabiamente*, proteger-nos do mundanismo, que irá nos rodear, estejamos ou não engajados com a cultura, intencionalmente ou não.

Os mesmos cristãos que condenam um crente por estudar “aquele Shakespeare pagão” ou “Platão, aquele filósofo inspirado pelo diabo” absorverão inconscientemente grandes doses de platonismo e humanismo secular todos os dias, ao ouvirem programas e músicas do rádio, ou assistir à TV e filmes. Os pensamentos importantes da maioria dos pensadores e artistas influentes eventualmente acabam por escapar do âmbito dos livros, universidades e salas de aula para infiltrar-se nas mentes dos que nunca buscaram um estudo formal. Virtualmente, todo comercial de televisão comunica o platonismo ou o aristotelianismo. Anúncios de sapatos italianos em revistas de moda são tão repletos de filosofia quanto obras de Marco Aurélio ou Descartes – trata-se apenas de um tipo diferente de sistema psicológico de entrega. Seria difícil encontrar uma única pessoa no mundo ocidental que não tenha alguma idéia a respeito da “mente inconsciente” e da “formação da psique na infância”. Não é necessário freqüentar aulas universitárias de psicologia para aprender algo sobre Freud. As teorias psicológicas literalmente criaram nossa cultura e entraram profundamente na Igreja. Muitos anos atrás, durante um diálogo com Peter Gay, o famoso historiador de Yale e compilador da biografia de Freud, perguntei-lhe se Freud havia sido “prescritivo ou descritivo” – se ele tinha descrito apropriadamente a mente humana, ou se simplesmente criou uma nova maneira de explicar-nos a nós mesmos. Ele respondeu de maneira muito franca: “as duas coisas”. Freud, Jung e Piaget estão desde comerciais de iogurte até em contracapas de jornal; Louis Althusser e as teorias francesas marxistas têm dado a motoristas de

caminhão do Alabama “sua” visão de como a sociedade “realmente” funciona. Não há diferença real entre baixa e alta cultura, exceto que as idéias básicas podem ser expressas de forma mais ou menos sofisticada. Ou seria o caso de que as idéias mais sofisticadas (2 Co 2.11) são aquelas capazes de alcançar o coração sem serem detectadas?

O maior prazer estético de todos

Assim, os cristãos são estimulados a ter discernimento crítico bíblico em relação à cultura. Mas como julgar quando estamos passando por um momento de experimentação estética? Ter experiências estéticas é claramente dom de Deus, assim como todos os prazeres benéficos o são. Mas por causa do pecado inerente ao ser humano, a maldade perverte as boas dádivas de Deus e as transforma em ídolos. Em vez de agradecer a Deus por Sua graciosa provisão de tudo – inclusive do prazer – essa pessoa O troca por *qualquer outra coisa* para esvaziar sua mente dos pensamentos sobre Deus (Rm 1.21-23). Tudo pode se tornar um ídolo, e um prazer estético não é diferente.

Aos crentes é dado o privilégio de adorarem a Deus Todo-Poderoso na *beleza* da santidade (Sl 96.9). Assim, Deus é o objeto definitivo de beleza, de prazer estético. Amá-lo, servi-lo e adorá-lo é *prazeroso*.²² Ele é mais amável que qualquer pintura, mais satisfatório que o prato mais sofisticado e saboroso, e mais enriquecedor que o melhor concerto erudito. Os cristãos deveriam alegrar-se totalmente com Sua beleza incompreensível. Ele é o Criador da beleza e o melhor exemplo dela. A razão de alguém existir e a coisa mais bela que pode experimentar é: “...contemplan a formosura do SENHOR...” (Sl 27.4).

Deve-se, é claro, reconhecer o fato de que a beleza terrena pode cegar-nos para não percebermos as horríveis realidades negativas. Um exterior atraente pode mascarar um interior podre. Os cristãos com freqüência se encontrarão envolvidos na apreciação da beleza, apenas para que baixem a guarda e

permitam a entrada de pensamentos malignos. Mais ainda, a vida toda é uma experiência estética. Toda árvore sob a qual se estiver sentado, toda brisa morna que se possa sentir, todo riso entre mãe e filha, são experiências estéticas. Objetos estéticos que são criados deliberadamente para o divertimento – sonatas, poesia lírica, obras dramáticas, novelas – são muito similares, e assim mesmo requerem, como tudo o mais na vida, uma atitude de discernimento. A risada de uma mãe pode não conter exatamente uma visão de mundo como tal – mas pode-se estar certo que o *Rei Lear* de Shakespeare contém essa cosmovisão. A dificuldade é aprender como desfrutar experiências estéticas de maneira que agrade e glorifique a Deus sem transformá-las em ídolos. Os crentes devem aprender a experimentar tudo na vida como se estivessem *coram Deo* – ou seja, “diante de Deus”, em Sua presença. Todo momento da vida é uma oportunidade para exercer a obediência a Ele. Deve-se reter o que é bom e resistir e rejeitar o que é mau, o que é contra Deus, contra Sua Palavra e Sua vontade. Os cristãos podem “deleitar-se”, como diz Agostinho, mas o objeto apropriado de deleite é Deus. Só é apropriado “desfrutar” as demais coisas no universo quando se “tem consciência” que o maior deleite é agradar a Deus e obedecê-lo.

Mas, como é possível desfrutar algo, ao mesmo tempo em que se passa a julgar tal coisa? Enquanto estava datilografando este ensaio em uma tarde de sexta-feira em meu escritório, com uma brisa suave de verão californiano entrando pela janela, ouvia a *Serenata Nº 10 em Si Bemol* de Mozart. Esta talvez seja a obra musical mais melodiosa que já ouvi. Mas eu nem estava pensando sobre isso nesse momento – estava concentrado no meu prazo de entrega dos originais para a editora! Não preciso realmente analisar isso para ter uma visão de mundo complexa. Se me viro e pego um livro da estante, aí é outra história. Mesmo que o autor seja um cristão e que o conheça pessoalmente, mesmo assim tenho de pensar muito bem e comparar a mensagem com a Escritura. Isto é um trabalho árduo, mas que também pode ser prazeroso – especialmente se tenho a música de Mozart me acompanhando

ao fundo. Mas como discernir crítica e bíblicamente – ou seja, considerando cuidadosamente a crítica de um ponto de vista bíblico – e mesmo assim achar *prazer* nisso? Isto é como se acomodar bem na poltrona para ouvir alguém declamar o poema inglês *Beowulf**!

Antes da Queda, o *livre desfrutar* tudo, em Deus, era algo natural e fundamental para Adão e Eva. Havia apenas uma única ordem para obedecer, e tudo o mais na Criação estava à disposição para o prazer deles em Deus. Após a Queda, a *obediência discernente*, num mundo de ambigüidade e tentações em potencial, tornou-se a atividade central, porém, os Estados Unidos do século 21 têm uma cultura do prazer, um jardim virtual de deleites terrenos. As pessoas trabalham arduamente, mas também se divertem muito. As roupas, casas e até mesmo os veículos são projetados para o “desfrute”. Muitos americanos, na maioria cristãos, infelizmente se sentam como zumbis na frente da televisão, dos filmes e dos computadores num estado de hipnose tal que parecem estar drogados de prazer, recusando-se (ou talvez sendo incapazes) de sequer formular um *pensamento* genuíno sobre o que estão encontrando. E a participação sem espírito crítico é simples absorção. Quando estamos expostos a algo potencialmente destrutivo, é possível discernir um caminho por intermédio do produto cultural para emergirmos a salvo do outro lado, tornando-nos pessoas melhores por isso, por meio do discernimento espiritual. De outro lado, alguém pode ser exposto a algo que tenha apenas erros ou pecados mínimos, e ainda assim ser seriamente afetado por causa do embotamento espiritual. Uma das razões de haver tantos erros nas igrejas evangélicas atuais é porque os cristãos não têm tempo para ler as Escrituras *preferindo* continuar com seus entretenimentos

[N.T.]**Beowulf* é um antiqüíssimo poema épico sobre o herói inglês que dá nome à obra, poema esse que contém 3.182 linhas

favoritos. Assim, suas Bíblias – a única ferramenta que lhes ajudaria a discernir a influência da cultura – se tornam porta-copos de couro para o refrigerante e o controle remoto.

Surge novamente a pergunta: “Bem, então como posso me *divertir* quando estou tão ocupado analisando, criticando e teologizando?”. Para responder, vejamos algumas questões fundamentais. Primeiro, os crentes *não estão* aqui para desfrutar o mundo ou para amar o sistema cultural mundano. Segundo, os cristãos *são chamados*, e até mesmo convocados, para julgar o mundo por intermédio de modelos bíblicos. Terceiro, se alguém leva a sério o primeiro ponto, mas não o segundo, ele se tornará mais e mais como o mundo e menos como Cristo. Entretanto, se os cristãos fazem o que diz o segundo ponto, estarão participando *biblicamente* da cultura, aprendendo como desfrutar alguns dos prazeres de ser uma pessoa enquanto usufrui o maior prazer de todos – a obediência a Deus (Sl 119.35,103). O primeiro (a participação na cultura, inclusive prazeres estéticos) é um simples subproduto da obediência a Deus e nunca deve tornar-se um ídolo. Isso é apenas uma forma subsidiária da graça de Deus, a qual Ele derrama sobre todos. De maneira semelhante, posso desfrutar o prazer da beleza de minha esposa; e porque ela é um presente de Deus para mim, é mais apropriado que eu *ame mais a Deus do que a ela*. O resultado disso é a alegria conjugal verdadeira que honra a Deus.

O que os crentes precisam reconhecer é que, assim como o mundo, eles também buscam o prazer com frequência em lugares errados. Todo o prazer benfazejo está em Deus, na obediência a Seus preceitos, que não são pesados. *Eu creio piamente que o maior prazer estético de todos é o do discernimento crítico-bíblico*. E isto ocorre não apenas pela interação com objetos belos ou idéias estimulantes; isto acontece porque a obediência a Deus é amável, preciosa e agradável. Os crentes deveriam ser hábeis em criticar, julgar e desfrutar a cultura humana melhor que qualquer pessoa. Os cristãos não deveriam afastar-se da experiência cultural – ler um livro, ouvir

uma música, apreciar uma pintura – tendo assim um momento existencial simplesmente temporal, breve, e já concluído. ***Cristãos obedientes que exercitam o discernimento deixam marcas na Terra, através do exercício divino baseado na Palavra. Cada momento, cada escolha em nossa vida tem impacto espiritual.*** Deus é glorificado na obediência tanto quanto em Sua graciosa misericórdia quando pecamos.

Julgamento e discernimento são privilégio e deleite que Deus oferece a Seus filhos. Os crentes têm de testar e provar todas as coisas – algumas pela rejeição absoluta, outras pela simples exploração, e pela análise aprofundada. Essa capacidade é desenvolvida com o tempo por intermédio da prática cuidadosa, preferivelmente sob a sábia orientação de cristãos mais experientes no discernimento, e sempre conduzida à luz dos modelos bíblicos de santidade. Os cristãos se tornam espiritualmente mais fortes por exercer o discernimento bíblico de maneira prática, sabendo que, enquanto não possam evitar as tentações, também não é recomendável buscá-las. A tentação com certeza surgirá.

O prazer estético é criação de Deus, fazendo parte de nossa faculdade de julgamento. Não devemos separar as duas coisas. Se negarmos nosso sentido estético natural e o virmos como algo mau, ***então exercemos, de fato, um julgamento – errado – no qual inevitavelmente temos prazer.*** O julgamento pode ser um prazer iníquo ou um deleite correto, dependendo de nossa atitude. Não devemos fazer do prazer estético um ídolo (estetismo); porém um perigo ainda mais sutil é transformar o processo de discernimento em ídolo (julgamentalismo), tanto por sustentar uma visão antiarte/antiintelectual não-bíblica quanto por defendermos uma atitude permissiva perigosa (novamente, o estetismo). O discernimento de um crente deve ser humilde e escritural, reconhecendo a tendência em errar, em justificar o pecado, e em adotar a auto-suficiência – mas também levando adiante

a preciosa esperança da beleza deslumbrante de Deus e Sua gloriosa bondade como o modelo principal.

Vivemos em um mundo decaído, que parece tanto estar ainda *caindo* quanto já estar completamente *caído*. Não podemos mudar o curso da cultura; ela não é remissível, porque não está perdida – as pessoas, sim, estão. O que os cristãos *podem* fazer é viver daqui por diante fixando sempre suas mentes na glória eterna do Deus vivo.

...Ouvi-me vós todos, e entendei. Nada há fora do homem que, entrando nele, possa contaminá-lo; mas o que sai do homem, isso é o que o contamina (Mc 7.14,15).

LEITURAS ADICIONAIS

SCHAEFFER, Francis A. *The God Who is There: Speaking Historic Christianity into the Twentieth Century*. Chicago: IVP, 1968: também disponível em *The Complete Works of Francis A. Schaeffer*, Vol. 1 (Wheaton, IL: Crossway Books, 1982).

SIRE, James W. *How to Read Slowly: A Christian Guide to Reading with the Mind*. Downers Grove, IL: IVP, 1978.

_____. *The Universe Next Door: A Basic World View Catalog*, 2^a. ed. Downers Grove, IL: IVP, 1988.

NOTAS

- ¹ Há aproximadamente uma nova edição por ano (não simplesmente uma nova impressão) durante 40 anos. Isto nem sequer inclui as primeiras 12 edições de 1536 a 1559. Esse tipo de popularidade é equivalente aos autores de ficção que são bestsellers no mercado popular secular atualmente. Alister McGrath, *A Life of John Calvin* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1990), 141-142.
- ² Discernimento é uma das mais cruciais habilidades para os cristãos desenvolverem e provavelmente a que mais falta no meio evangélico contemporâneo. O termo em questão (diakrino) ocorre em várias formas diferentes em Mt 16.3, 1 Co 11.29 e 12.10 e Hb 5.14. Nestas passagens, o grego original tem o significado de separação, distinção, julgamento, discernimento ou fazer uma avaliação judicial (isto é, pesar os fatos e chegar a uma conclusão apropriada).
- ³ João Calvino, *Institutes of the Christian Religion* (ICR), 1.15.8.

4. Muitos evangélicos e fundamentalistas que provavelmente se chamem a si mesmos calvinistas e também sustentam que os cristãos nunca devem se envolver em atividades culturais “contaminadas” como filosofia ou literatura, terminam ficando realmente surpreendidos sempre que realmente lêem qualquer dos escritos originais de Calvino. Ao contrário da crença popular, suas obras são muito simples, diretas e muito acessíveis; mas o que realmente assusta àqueles que se encontram com sua obra pela primeira vez é sua referência constante e evidente ao paganismo, da mesma forma como menciona as fontes cristãs. Não que Calvino cite o paganismo como concordando com ele, nem muito menos o sugerindo como base para a conduta cristã; no entanto, ele estabelece o alicerce para os cristãos baseado em seu discernimento, estudo crítico e seu uso da cultura que o rodeia.
5. Calvino, ICR, 1.15.7.
6. *Ibidem*.
7. Deus, evidentemente, tem julgado culturas, grupos de pessoas e nações; a raiz, no entanto, é sempre o pecado individual que compõe o maior grupo cultural anti-Deus. Posso percorrer os salões de um museu de egiptologia e ver uma estátua de Anúbis (um ídolo para os egípcios, mas não para mim, 1 Co 8.4) e aprender sobre mitologia antiga e cultura sem que isso me leve a cair em idolatria. O objeto cultural de idolatria em si (uma estátua de um rapaz com uma cabeça de chacal) não é o problema – é o resultado do problema, que é o pecado. O objeto cultural pode ser discernido e julgado pela cuidadosa e exaustiva leitura da Bíblia pelos cristãos. Isto não significa que todos os artefatos culturais possam ser certamente discernidos no mesmo nível de exposição. Posso olhar para uma obra feita pelo artista renascentista italiano Giorgione com uma pequena preocupação pela possibilidade de ser corrompido, enquanto experimento a misteriosa beleza de uma pintura como *A Tempestade*. Ler uma obra escrita pelo teólogo existencialista Soren Kierkegaard requer consideravelmente mais cuidado e discernimento, mas é tão interessante para mim quanto é para outros em termos de teologia histórica. Ver pornografia, no entanto, não tem valor algum e levaria somente a pecado de minha parte. Sei que são apenas imagens; conheço o conteúdo; sei que isso desonra a Deus, degrada o ser humano, viola a beleza do casamento e arruína verdadeiros relacionamentos. Não preciso saber mais.
8. Em *Confessions* 3.4, Agostinho relata como foi atraído à prática da sabedoria pela leitura de Cícero Hortensius. Ele descreve como começou a alterar seus desejos de glória buscando a *immortalitatem sapientiae* – a imortalidade do entendimento. Agostinho parece reconhecer, no entanto, que não foi convertido pela filosofia pagã – ele cita Colossenses 2.8 para lembrá-lo de não se deixar contaminar pela vã filosofia humana; mas reconhece que Deus usou soberanamente sua experiência de ter conhecido a obra de Cícero para atrair o pecador Agostinho para Ele. Ele conclui o capítulo declarando que aprendeu finalmente a importância do discernimento: Não importa quanto um livro possa “instruir, educar e estar corretamente escrito”; se não estiver centrado no nome de Cristo, nunca estará em condições de ser completamente aprovado. Ele poderá ser lido amplamente, porém com cuidado, com discernimento. Muito ironicamente, o próximo capítulo servirá como advertência sobre o risco de nos tornarmos demasiadamente confiantes em nossa habilidade de detectar e resistir ao erro: Agostinho relata novamente como ele foi facilmente enlaçado pelo erro do culto Manichean.
9. Agostinho, *On Christian Doctrine, Book I*, capítulos 4 e 5.
10. Tertuliano, *Apologeticus*, capítulo 46.

11. Lutero reconheceu que a educação, especialmente o ensino de idiomas, foi um componente absolutamente necessário para o sucesso da Reforma. Veja Philip Schaff, *History of the Christian Church*, Vol. 7 (Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 1910), 512-515.
12. Martin Luther: *Selections from His Writings*, ed. John Dillenberger (Nova York: Anchor Books, 1961), 174.
13. Calvino, ICR, 1.1.1.
14. Esta é uma incrível evidência da absoluta soberania de Deus. As próprias palavras do filósofo e poeta pagão terminam sendo incorporadas ao texto das Sagradas Escrituras – a qual é inspirada por Deus e perfeita, eternamente estabelecida no céu (SI 119.89)!
15. Mais tarde, Calvino discutirá essa passagem novamente em ICR, 1.5.3, reconhecendo Aratus como a provável fonte da citação de Paulo em Atos 17.
16. Uma das abordagens mais equilibradas é a muito acessível *Worldly Saints de Leland Ryken* (Grand Rapids, MI: Zondervan, 1986).
17. Ralph Venning, *The Sinfulness of Sin* (Edinburgh: Banner of Truth, 1997), 61.
18. Veja a obra *Successful Christian Parenting* de John MacArthur para uma abordagem sucinta e prática por que o discernimento engajado (e no caso dos pais, o ensino do discernimento) é preferível ao isolacionismo (Dallas, 1998), 35-40. John Milton (e outros puritanos) estabeleceu o mesmo ponto repetidamente:
 ...para o puro todas as coisas são puras, não apenas comidas e bebidas, mas todos os tipos de conhecimento do que é bom ou mau; o conhecimento não pode se sujar, nem por conseguinte os livros, se a vontade e a consciência não forem sujas... O bem e o mal que conhecemos no âmbito deste mundo crescem juntos quase que inseparavelmente; e o conhecimento do bem está tão envolvido e combinado com o conhecimento do mal, e sendo semelhantes em tantas coisas, são difíceis de serem discernidos... Aquele que pode compreender e considerar o vício, com todos os seus engodos e falsos prazeres, e ainda abster-se, e ainda distinguir, e ainda preferir aquilo que é verdadeiramente melhor, é um verdadeiro guerreiro cristão. Não posso louvar uma virtude fugaz e isolada, despreparada e sem fôlego, que nunca sai e vê seu adversário, mas foge da corrida, onde se deve competir por um galardão imortal, não sem poeira e calor... (Areopagítica, 1644, em John Milton: *Selected Prose and Poetry*, ed. C. A. Patrides [Columbia, MO: University of Missouri Press, 1965], 211-213).
19. “Sensualidade” (sarx) aqui significa os “alcances naturais do homem”, os quais, é claro, são limitados e tentados pelo pecado (*Vine’s Expository Dictionary of New Testament Words*, Vol. 1, Londres: Oliphants Ltd., 1940), 108.
20. Se textos literários, filmes ou outras obras de arte apresentam verdadeiras (isto é, precisas) apresentações do mundo, então irão concordar com a cosmovisão bíblica (como uma história que retrata as características malignas de quem tem motivações malignas que serão justamente punidos em algum momento; isto é, eles merecem isso – mas ao mesmo tempo os “mocinhos” têm suas próprias falhas, fraquezas etc.). Tal produto cultural nunca será inteiramente “verdade”, é claro. Mas se um texto apresenta o homem como basicamente bom com boas motivações, então aquele texto também concorda com a cosmovisão bíblica – porque o texto em si, como um artefato cultural humano, mostra a tendência depravada do homem para representar a ele mesmo como bom! Um crente que discerne bem tudo isto, julgará todas as coisas através das Escrituras. Uma mente saturada com as Escrituras pode

ser edificada também pela experiência. A dificuldade surge quando se apresenta a questão: o que acontece com crentes imaturos com discernimento fraco? – e esta é precisamente a razão pela qual os cristãos mais fortes e maduros devem com a maior diligência possível, ensinar o discernimento pelo exemplo e prática aos crentes mais jovens. Esta é uma necessidade suprema na igreja nos dias atuais. Se tais crentes são incapazes de identificar cosmovisões incorretas em filmes e livros, como poderão lutar eficazmente na igreja?

- ²¹ Como sempre, quando se fala da liberdade que temos em Cristo, como nesta passagem, o Espírito adverte o leitor para não transformar liberdade em rebeldia: O próximo versículo nos adverte para não ofender ninguém com aquilo que fazemos.
- ²² Veja, por exemplo, qualquer um dos livros de John Piper, especialmente *The Pleasures of God* (Sisters, OR: Multnomah, 2000).



AULA 2
O PROBLEMA DO MAL

O mal será bem quando Aslam chegar,
Ao seu rugido, a dor fugirá,
Nos seus dentes, o inverno morrerá,
Na sua juba, a flor há de voltar.
(C. S. Lewis – AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: O LEÃO, A FEITICEIRA E O
GUARDA-ROUPA)

UM CAPÍTULO DA GRANDE HISTÓRIA: O CONFLITO NARRATIVO

Dra. Aliana Georgia Carvalho Cerqueira

O problema do mal é um tema crucial no cristianismo, além de ser um importante objeto da apologética. A luta do bem contra o mal faz parte também do imaginário humano, representada na arte em diversas acepções, de diferentes modos, e no mito de vários povos. Mas qual é a perspectiva reformada do assunto e de que maneira se desenvolve na literatura? Neste texto, assumimos a responsabilidade de responder à primeira parte da questão. Ao longo das demais aulas, o tema será tratado na literatura de Tolkien e de Lewis.

Estes dois escritores cristãos compuseram obras de fantasia imensas, em que vemos as forças do bem e do mal lutarem. Enquanto o mal “grita” e o bem avança silenciosamente (porque poder não é necessariamente estrondoso), a narrativa literária não evade da questão primordial da origem do mal, antes, mostra, metaforicamente ou alegoricamente, sem titubear, esse problema que acomete a toda humanidade e do qual o universo fantástico dos autores mencionados também não ficou imune.

Com sua cosmovisão bem desenvolvida, a narrativa literária pode indicar que o cristianismo é a última esperança do homem para resolver o problema do mal. Mas como responder à pergunta da existência do mal apesar de haver um Deus que é bom e todo-poderoso? Antes de entrar na aparente polêmica, é necessário esclarecer que existem dois tipos básicos de mal: o mal moral, relacionado à injustiça, e o mal físico, atrelado ao sofrimento, conforme Sayão (2012). Ademais, cumpre começar pela origem do mal, nela reside a chave para entender que Deus é imaculado, e a criação dele refletia seu caráter e essência, e tudo era bom: “Deus viu tudo o que havia feito, e eis que era muito bom.” (Gênesis 1. 31). Também vale a pena lembrar que autores como Lewis, o qual viu a maldade e a corrupção de perto ao participar da Grande Guerra e ao passar por tantos lutos e perdas, afirmou que fora “surpreendido pela alegria”. Em meio ao sofrimento, não

só buscou explicar o problema da dor, mas tinha certeza do amor de Deus e da alegria vindoura. Não por acaso, o último capítulo do seu livro, *O problema do sofrimento*, titula-se “O céu”, em que escreveu sobre “o outro lado da história”.

Desse modo, o tema desta disciplina é um dos capítulos da grande história humana e, somente por isso, já poderia ser considerado fundamental o seu estudo. Como afirmam Bartholomew e Goheen (2017), quando temos conhecimento somente de um episódio de alguma história, não a entendemos bem. Porém, quando conhecemos seu início, meio e fim, podemos compreender qualquer um de seus episódios. A vida, como uma grande narrativa, também tem seus episódios incompreensíveis, já que não conhecemos o todo da história, especialmente o seu final. Ou, nas palavras dos autores mencionados, “precisamos de alguma percepção da ‘grande história’ do mundo antes do significado de qualquer acontecimento em nossa vida fazer sentido.” (p. 19). Isso torna-se mais evidente, e difícil, quando pensamos no sofrimento humano, na existência da dor, do mal, que se manifesta de várias formas, individual ou coletivamente, ou quando nós mesmos estamos sofrendo. O problema do mal não é simplesmente a tentativa de explicar a existência dos infortúnios da vida, mas reavivar a esperança pelo conhecimento da verdade: há uma história muito maior do que o(s) episódio(s) que conseguimos visualizar, e tudo fará sentido no seu desenlace final.

A narrativa pode dar sentido à vida. Para entender o mundo, tomar decisões de como devemos viver, dependemos de alguma história. Psicólogos reconhecem que o ser humano tem um monólogo interior – o qual gera as suas ações – regido por uma narrativa (Backus e Chapián, 2011). Por sua vez, filósofos e teólogos assumem que uma história é a melhor forma de falar sobre como o mundo realmente é (Bartholomew e Goheen, 2017).

Existem muitas metanarrativas, cosmovisões ou grandes narrativas, que formam a base do pensamento e modo de vida do indivíduo. Neste momento, estamos prestes a falar de uma parte da história, a qual é a história verdadeira de todo o mundo. Ela inicia-se com a criação. Pela vontade de Deus, todas as coisas foram criadas, pela sua voz, tudo foi ganhando forma e o vazio deu lugar ao espaço, ao tempo e à matéria: “[...] porque criaste todas as coisas e por tua vontade elas vieram a existir e foram criadas.” (Apocalipse 4. 11). Chama-nos a atenção o fato de que, no início, o mal não havia sido

mencionado. Tudo era bom, e esta palavra se repete algumas vezes na narrativa da criação: “Ao longo de Gênesis 1, a repetição da palavra ‘bom’ é um lembrete de que toda a criação procede de Deus e, que em seu estado inicial, ela reflete de modo maravilhoso o seu próprio desígnio e plano para ela.” (BARTHOLOMEW E GOHEEN, 2017, p. 48).

Após esse início belíssimo, de uma criação agradável e boa, estruturada pela palavra de Deus, instaura-se um problema. Como uma história que possui um início mais ou menos harmonioso e, logo depois, advém um conflito central que interrompe esse estado inicial, aparece algo que precisa de correção. A história da queda é o começo do conflito cósmico. Interessante notar como diversas obras literárias versam sobre esse acontecimento dramático da humanidade, do universo, pois marcou toda a criação, obras como *O paraíso perdido*, de John Milton.

Embora muitos estudiosos tentem lidar com a narrativa de Gênesis 3 figurativamente, como um mito ou lenda, ela faz parte da narração localizada no capítulo 2, vs. 4., iniciada com a expressão “esse é o relato da criação dos céus e da terra...”, a qual deixava claro a bondade da natureza e do ser humano, e o capítulo seguinte apresenta uma continuidade do relato, indicando que a narração ali realmente aconteceu. Ademais, “Esta não é uma fábula ou mito. A narrativa tem todas as características de um fato histórico, e é tratada como tal em toda a Escritura.” (MACARTHUR, 2005, p. 131). E, então, o narrador do Gênesis descreve um ser que leva o homem à queda, em seu plano maligno, ele “afasta o homem da obediência que devia a Deus, para que, a um só tempo, não só despoje a Deus da justa honra, mas ainda precipita o próprio homem na ruína.” (CALVINO, Livro I, capítulo XIV, parágrafo 15, p. 176).

Gênesis 3 é um dos capítulos mais importantes e fundamentais em toda a Bíblia e alicerce de tudo o que vem após ele, segundo MacArthur (2005). Nada faria sentido na vida ou nas Escrituras sem ele. É a explicação da condição do universo e o estado da humanidade, o dilema humano, a razão da necessidade de um Salvador e o que Deus faz através da História. O autor ainda afirma: “[...] a verdade revelada em Gênesis 3 é a base necessária para uma visão de mundo verdadeira e precisa. Toda visão de mundo que ignora essa base está total e perdidamente errada.” (MACARTHUR, 2005, p. 125). Não se pode ignorar esse ponto da história, ele é crucial para a compreensão do todo, e

enquanto enuncia uma grande tristeza pelo lamentável e dramático ocorrido, também anuncia a solução e o desfecho que toda a criação aguarda expectante.

Nenhuma outra cosmovisão oferece resposta à existência e ao dilema do mal no mundo. Os conceitos de bem e mal são inatos na psique humana e as teorias existentes não conseguem dar conta do problema da inclinação natural do ser humano ao mal, como a Teoria da Evolução. Esta termina por negar a realidade do mal. Se a evolução natural é correta e não há Deus, tampouco há princípios morais. Ou, como afirmava certa personagem de *Os irmãos Karamazóv*, “[...] se Deus não existe, não há virtude e ela é inútil.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 646). As noções do bem e do mal seriam conceitos vagos. Mas a realidade é que o homem caiu, e a humanidade vai de mal a pior, em declínio moral e espiritual. O mal é um evidente e sério problema. Basta ler o jornal da manhã para dar-se conta de que há algo errado com o ser humano, ou olhar para si mesmo, com franqueza. A própria natureza, toda a criação, geme e sente as consequências dessa catástrofe.

Entre Gênesis 2. 24, quando tudo na criação era bom, e Gênesis 3.1, trecho em que aparece um ser maligno, a serpente enganosa, houve algum evento, a rebelião de Satanás. Esse ser oposto a Deus estava determinado a macular a beleza da criação, a deturpar suas palavras, enganar o ser humano e levá-lo à destruição. MacArthur (2005) afirma que a queda de Satanás deve ter acontecido em um hiato entre o final da criação (marcado pelo descanso) e os eventos de Gênesis 3. Desse modo, o primeiro livro da Bíblia mantém uma perspectiva terrena da história da criação, silenciando quanto à queda de Satanás, ocorrida no plano celestial. Porém, a partir de outras partes da Palavra, podemos entender que esse ser era um anjo que caiu por causa do orgulho. Em Ezequiel, lemos uma palavra profética contra o rei Tiro, mas, em seu contexto, há uma mensagem que vai além do rei mencionado, vai à fonte sobrenatural da sua perversidade, orgulho e autoridade corrupta, conforme explica MacArthur (2005). Era a mensagem profética de Deus contra Satanás. Em alguns versículos do capítulo 28, por exemplo, lemos:

Você era o modelo da perfeição, cheio de sabedoria e perfeito em formosura. Você estava no Éden, jardim de Deus, e se cobria de todas as pedras preciosas: sárdio, topázio, diamante, berilo, ônix, jaspe, safira, carbúnculo e esmeralda.

Os seus engastes e ornamentos eram feitos de ouro e foram preparados no dia em que você foi criado. Você era um querubim da guarda, que foi ungido. Eu o estabeleci. Você permanecia no monte santo de Deus e andava no meio das pedras brilhantes. Você era perfeito nos seus caminhos, desde o dia em que foi criado até que se achou iniquidade em você. (EZEQUIEL 28:12b-15 – Nova Almeida Atualizada).

Para MacArthur (2005), essa descrição refere-se à criatura caída que no Éden disfarçou-se de serpente para enganar o primeiro casal. Em que pese a controvérsia dessa passagem, gerando diferentes interpretações teológicas, há um ponto relevante: esse ser foi criado de modo perfeito, mas a falha cresceu dentro de si, não foi resultado da sua criação:

Como essa criatura pôde não ficar satisfeita com sua perfeição? O que poderia tê-la provocado a rebelar-se contra seu criador? O texto não nos fornece uma explicação, a não ser enfatizar a verdade de que a falha cresceu dentro da criatura mesma e, em nenhum sentido, foi resultado de qualquer imperfeição na maneira como ela foi criada. E sua queda e ruína tampouco foram impostas contra a sua vontade. Foi uma escolha que ela fez por si mesma, chegando voluntariamente a esse estado de degradação eterna. (MACARTHUR, 2005, p. 135).

Vale mencionar que, na obra clássica de João Calvino, *As Institutas*, não encontramos detalhes desse acontecimento narrado em Ezequiel, antes, os pontos em que a Escritura deixa claro: Satanás é o autor do mal, suas ações são más desde o início. Jesus mesmo testificou: “[...] Ele foi assassino desde o princípio e jamais se firmou na verdade, porque nele não há verdade. Quando ele profere mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira.” (João 8. 44). E, em outras passagens, como na primeira carta joanina: “João também dá a entender isso mesmo em sua Epístola [1Jo 3.8], quando escreve que ele peca desde o princípio. Pois na verdade ele o entende como sendo o autor, guia e arquiteto de toda maleficência e iniquidade.” (CALVINO, Livro I, capítulo XIV, parágrafo 15, p. 176).

Dessa maneira, podemos concluir que a malignidade atribuída à natureza de Satanás não provém da criação, mas da depravação. Como lemos no Evangelho de João, podemos compreender que se ele não persistiu na verdade, significa que, antes havia estado nela. Reiteramos: tudo que foi criado era bom. O mal nasceu na criatura, não no Criador:

Como, porém, o Diabo foi criado por Deus, lembremo-nos de que esta malignificência que atribuímos à sua natureza não procede da criação, mas da depravação. Tudo quanto, pois, tem *ele* de condenável, sobre si evocou por *sua* defecção e queda. Pois visto que a Escritura nos adverte, para que não venhamos, crendo que *ele* recebeu de Deus exatamente *o que é agora*, a atribuir ao próprio Deus o que *Lhe* é absolutamente estranho. Por esta razão, Cristo declara [Jo 8.44] que Satanás, quando profere a mentira, fala do que é próprio à *sua natureza*, e apresenta a causa: 'porque não permaneceu na verdade.' De fato, quando estatui que *Satanás* não persistiu na verdade, implica em que outrora ele estivera nela; e quando *o faz* pai da mentira, *Lhe* exime isto: que não se impute a Deus a falta da qual *ele* mesmo foi a causa. Mas, embora essas *considerações* fossem expressas de forma sucinta e não com tanta clareza, no entanto são mais do que suficientes, para que de toda insinuação cavilosa se vindique a majestade de Deus. (CALVINO, Livro I, capítulo XIV, parágrafo 16, p. 177 – grifo do autor).

Calvino, citando o Evangelho de João, adverte-nos a não atribuir a Deus o que não é próprio de sua essência, ou o que *Lhe* é totalmente estranho. Deus é Santo e bom, Satanás foi a causa de sua própria queda. Não sabemos como pode haver surgido o mal dentro de um ser criado bom. Sabemos que Eva foi enganada pela serpente, mas esta já apresentava malignidade: “a mais astuta/enganosa que todos os animais” Gn 3. 1. Os apóstolos João e Paulo identificam-na como Satanás. Assim, a verdade da origem do mal foi revelada a nós, mas sem mais detalhes ou narrações específicas. Destarte, o que não está mais claro na Escritura não convém saber, tão somente seria alimentar nossa curiosidade, sem edificação. O resumo desse capítulo da história é este, a respeito dos seres malignos, Satanás e seus anjos:

[...] na criação original foram anjos de Deus; mas, em degenerando, perderam-se e se fizeram instrumentos de perdição a outros. Pois o que era proveitoso de se conhecer, claramente se ensina em Pedro e Judas [2Pe 2.4; Jd 6]: 'Deus não poupou', dizem eles, 'aos anjos que pecaram e não conservaram sua origem; ao contrário, abandonaram sua morada.' E Paulo, mencionando os anjos eleitos [1Tm 5.21], sem dúvida contrasta com eles tacitamente os réprobos. (CALVINO, Livro I, capítulo XIV, parágrafo 16, p. 177).

Então, Deus não criou o mal. Mas suas criaturas, tendo vontade livre, reagiram de tal forma. E tudo isso está no controle de Deus, nada foge à Sua vontade:

Apesar da influência maléfica e da total incorrigibilidade da perversidade desses seres [os anjos caídos], de alguma forma, eles fazem parte do plano de Deus para mostrar sua misericórdia e graça, e oferecer salvação aos seres humanos

decaídos. O tempo para a destruição já está definido (Mt 8:29). O castigo deles é absolutamente certo, mas enquanto os propósitos de Deus não forem cumpridos, eles ainda desfrutam certa liberdade para avançar em seus planos – talvez para provar no final que não há mal concebível sobre o qual Deus não possa triunfar (MACARTHUR, 2005, p. 136).

No mesmo sentido, podemos entender que o mal faz parte do desígnio de Deus, não escapa ao Seu poder e determinação. Ele planejou a Salvação mesmo antes da queda de Satanás, antes da fundação do mundo, de acordo com o apóstolo Paulo: “Antes da fundação do mundo, Deus nos escolheu, nele, para sermos santos e irrepreensíveis diante dele.” (Efésios 1: 4). Desse modo, concluímos que tanto a queda de Satanás, como o engano da serpente no Jardim do Éden, fazem parte do plano eterno de Deus.

Saber essa verdade sobre o mal, mais que o prenúncio da tragédia instaurada, recorda-nos a alegria futura. Além de compreender que tudo estava nos planos do Eterno, em Sua soberania, vemos, já nesse mesmo capítulo da história, a promessa da solução que viria: “Porei inimizade entre você e a mulher, entre a sua descendência e o descendente dela. Este lhe ferirá a cabeça, e você lhe ferirá o calcanhar.” Gênesis 3. 15. Alguém destruiria Satanás, alguém nascido da mulher. O plano de redenção estava em curso, o início da calamidade apontou também o amor incondicional de Deus e seu plano maravilhoso. Ademais, ao vestir Adão e sua mulher com roupas de peles, estava mostrando que somente Ele é capaz de cobrir apropriadamente a vergonha do pecado e, nesse processo, deve haver necessariamente um derramamento de sangue, conforme Hebreus 9: 22. Todo o cenário mostra uma realidade inescapável, mas, igualmente, um projeto maior de salvação.

Essa é uma das verdades do pensamento reformado a respeito do problema do mal. O mal não foi uma surpresa para Deus, como algo alheio à Sua vontade. Estava sob a ordem divina, assim como Ele decreta todas as coisas. Entretanto, vale ressaltar aquilo que vem a ser a segunda verdade do problema tratado. Ainda tendo decretado a existência de todas as coisas, mesmo o mal, isso não torna Deus o seu autor. Como já vimos, o autor do mal é criatura, não o Criador. Satanás e o ser humano, sendo livres quando foram criados, escolheram desobedecer a Deus. É como um ato reativo da livre vontade dessas criaturas. Após o pecado, no entanto, a única inclinação do ser decaído é o mal. A não ser que a Graça o alcance, o ser humano sempre tenderá ao mal. Como,

então, podemos explicar melhor a questão do mal e da soberania de Deus? Recorramos, mais uma vez, à Bíblia.

Várias passagens bíblicas iluminam o ponto que estamos a discutir. Deus usa as obras dos ímpios e a disposição destes para executar seus juízos, mas Ele próprio permanece limpo de toda maldade, esclarece Calvino no capítulo XVIII das *Institutas*. O que parece incomum, desastroso ou sem sentido na história (a qual, recordemos, vemos somente fragmentada), ainda está no controle do Senhor. Mesmo as ações dos maus, tudo está de acordo com a Sua vontade. São os desdobramentos desta, que não entendemos, mas podemos saber, por fé, que têm sentido, ainda que alheios à nossa mente humana limitada.

Para melhor compreensão, podemos recordar a metáfora usada por João Calvino na explicação do controle de Deus sobre todos os acontecimentos – como em um navio ou embarcação: quem detém o timão é Deus. O que os homens maquinem, ou mesmo Satanás, Deus lhes dirige os propósitos a fim de executar Seus juízos. Mesmo as autoridades humanas são instituídas por Deus, como lemos na Epístola aos Romanos. E como não recordar as palavras de Cristo a Pilatos? Este indagou o motivo do silêncio do Mestre, reafirmando a autoridade que tinha tanto para soltá-lo como para crucificá-lo. Ao que Jesus respondeu: “— O senhor não teria nenhuma autoridade sobre mim se de cima não lhe fosse dada.” João 19. 11. No mesmo sentido, Calvino comenta a afirmação do apóstolo Pedro sobre a morte de Jesus: “a este, conforme o plano determinado e a presciência de Deus, vocês mataram, crucificando-o por meio de homens maus.” (Atos 2:23). Logo, judeus, soldados e Pilatos fizeram exatamente o que estava sob o decreto da mão e do plano de Deus.

Outras figuras bíblicas também revelam a soberania de Deus, mesmo sobre as ações dos maus. Se Deus detém o timão da história, não existe a permissão absoluta. Ele não é um observador passivo, mas o capitão da nave. Logo, os maus agem segundo a permissão divina, mas uma permissão reguladora. Ele decreta todas as coisas e permite os acontecimentos ruins, mas estes estão dentro de seu plano:

Se a obcecação e insânia de Acabe é o juízo de Deus, desvanece-se o constructo imaginário da permissão absoluta, pois seria ridículo que o Juiz apenas permitisse o que queria que fosse feito, contudo não o decretasse e não

determinasse a execução aos serventuários. (CALVINO, Livro I, capítulo XVIII, parágrafo 1, p. 230 – grifo do autor).

Em I Reis 22. 20-23, podemos ler a passagem explicada nesse trecho das *Institutas*. Um juiz, na qualidade de inquiridor, decreta o que deseja, não é mero observador dos acontecimentos. As ações empedernidas de Acabe levaram-no à morte, mas essa obstinação foi dada pelo próprio Senhor para executar o juízo. Podemos concluir que existe a providência de Deus, não uma permissão absoluta. Assim, os vasos para honra agirão como corresponde a tais, e os vasos para desonra mostrarão, também, a que foram destinados. Em outras palavras:

[...] uma vez se diz que a vontade de Deus é a causa de todas as coisas, a providência é estatuída como moderatriz em todos os planos e ações dos homens, de sorte que não apenas comprove sua eficiência nos eleitos, que são regidos pelo Espírito Santo, mas ainda obrigue os réprobos à obediência. (CALVINO, Livro I, capítulo XVIII, parágrafo 2, p. 232-233).

A providência de Deus é determinada por estatuto, isto é, estabelecida como moderadora de tudo que os homens fazem. Mas vale ressaltar que isso não isenta os homens das suas ações e, igualmente, não é correto incriminar a Deus pelo fato de fazer uso dos ímpios para seus propósitos eternos. Os ímpios, em sua inclinação ao mal, agem em oposição a Deus, não em obediência a seu preceito. É o que esclarece Calvino, ao chamar atenção à diferença entre vontade e preceito. Os ímpios podem ser instrumentos para Deus levar à execução o que decretou em seu juízo secreto, mas estes não o fazem por obediência a Deus, mas exatamente em sua rebelião, violando o seu preceito deliberadamente.

Podemos compreender essa verdade com o caso dos filhos de Eli, em I Samuel 2. 25b: “Mas não ouviram a voz de seu pai, porque o Senhor os queria matar.”, e a partir de outras referências bíblicas que afirmam a supremacia da vontade divina, como Salmos 115. 3: “O nosso Deus está no céu e faz tudo como lhe agrada.”, e, ainda, quando permite fatalidades, como em Amós 3. 6: “Será que sobrevirá algum mal à cidade, sem que o Senhor o tenha feito?”. A despeito de toda calamidade, mesmo a guerra, a crueldade de alguns povos contra os judeus, a destruição de Jerusalém ou quando da divisão do reino de Israel:

Jeremias declara ser obra de Deus tudo quanto de crueldade os caldeus praticaram na Judéia, por cuja razão Nabucodonosor é chamado “servo de Deus” [Jr 25.9; 27.6]. Reiteradamente, apregoa Deus que por seu assobio [Is 5.26; 7.18], pelo clangor de sua trombeta [Os 8.1], por *seu* império e mandado, os ímpios são incitados à guerra; ao assírio chama “vara de meu furor e machado que aciona em minha mão” [Is 5.26; 10.5]; a destruição da cidade santa e a ruína do templo denomina obra sua; Davi, não murmurando contra Deus, ao contrário, reconhecendo-o como justo Juiz, confessa também que de seu mandado provinham as maldições de Simei [2Sm 16.1]: “O Senhor”, diz ele, “o mandou amaldiçoar.” Mais vezes, *ainda*, ocorre na história sagrada que tudo quanto acontece procede do Senhor, como o cisma das dez tribos [1Rs 11.31]; a morte dos filhos de Eli [1Sm 2.34]; e muitíssimos *outros fatos* da mesma natureza. (CALVINO, Livro I, capítulo XVIII, parágrafo 2, p. 232-233).

Note-se que são afirmações recorrentes, não passagens isoladas, mas um modo de execução de juízo, uma forma de atuação que não somente reflete o pensamento ou cosmovisão do Antigo Testamento, mas mostra a forma de ação de Deus ao longo da história. Ele tem o controle, o timão nunca sai de suas mãos. Um dos dramas narrativos que resume essa perspectiva é o livro de Habacuque.

Esse relato acontece em formato de diálogo retratando uma jornada do ‘temor à fé’, nas palavras de Martyn Lloyd-Jones. Habacuque começa reclamando do pecado em Judá e pergunta a Deus até quando ele toleraria (1.1-4). Deus responde que levantaria os caldeus como instrumento do castigo sobre Judá (1.5-11). O profeta reage com mais preocupação, pois aparentemente Deus estaria proliferando mais injustiça (1.12-2.1). Deus responde mostrando que os caldeus também seriam punidos por causa de sua soberba, enquanto o justo viveria pela fé (2.2-5). Deus complementa essa revelação trazendo cinco palavras de maldição sobre os soberbos, demonstrando sua glória sobre todas as nações (2.6-20). A última reação de Habacuque é de louvor cantado expressando espanto diante de um Deus tão grandioso, mas também descanso em ser povo dele (3.1-19). (CAMPOS JÚNIOR, 2012, p. 20),

A jornada de Habacuque em busca de respostas divinas mostra uma preocupação sincera a respeito do mal e uma devoção mais vívida ao conhecer o Deus que estava “permitindo deliberadamente” toda aquela destruição. Sendo um diálogo entre Deus e o profeta que, em certo sentido, lembra-nos o diálogo entre Deus e Jó, cria um ambiente mais pessoal, cheio de franqueza sobre os dilemas existenciais, do qual o leitor pode identificar-se profundamente. O autor supracitado ainda destaca:

O profeta encarna algumas das nossas crises mais profundas quanto ao sofrimento ao nosso redor. Ele pergunta coisas a Deus que alguns crentes teriam vontade de fazê-lo, mas temem pecar. Porém, ele também recebe palavras vindas de Deus que o transformam a tal ponto que despertam uma confiança inabalável. Habacuque termina o seu livro expressando essa confiança com palavras que estão entre as mais queridas e amadas de todo o Antigo Testamento. (CAMPOS JR., 2012, p. 21)

Essas palavras estão no capítulo 3 de Habacuque. São palavras profundas, que confrontam todo aquele que deseja viver pela Escritura. Transformada em versos de hinos por vários compositores cristãos, são versículos conhecidos:

Ainda que a figueira não floresça, nem haja fruto na videira; ainda que a colheita da oliveira decepcione, e os campos não produzam mantimento; ainda que as ovelhas desapareçam do aprisco, e nos currais não haja mais gado, mesmo assim eu me alegro no SENHOR, e exulto no Deus da minha salvação. (Habacuque 3. 17-18)

A manifestação de Deus havia renovado o profeta. A percepção do conflito cósmico atinge o domínio da individualidade (Sayão, 2012). Habacuque entende que reconhecer a Deus e ser-lhe fiel é a forma correta de reagir contra o mal, cujo poder é alastrante e de igual modo contaminante. A disposição do seu interior é vista na declaração dos versículos anteriores, um espírito exultante que pode também ter propagação e influência.

Uma doutrina importante que é um dos temas em Habacuque, e já mencionada nas citações de Calvino, porém ainda não detalhada, é a doutrina da providência de Deus. Esta não se relaciona somente com livramentos ou milagres em que Deus provê recurso ou escape. Antes, diz respeito ao governo de Deus sobre toda a criação, mesmo detalhes da nossa vida, ou quando não vemos um propósito imediato em situações ruins. Às vezes, conseguimos ver propósito a médio ou longo prazo, mas certos acontecimentos nunca terão resposta imediata, quiçá na eternidade. Deus controla a natureza, como o mar e a tempestade, mas também o ser humano, dirigindo até suas escolhas (Campos Júnior, 2012). Se esse controle total gera incômodo, fica o exemplo do profeta Habacuque, pois nele despertou louvor. Novamente, trazemos a metáfora da embarcação: de detalhes considerados efêmeros na vida de pessoas simples a grandes acontecimentos dramáticos e “decisivos” na história da humanidade, Deus detém o timão:

O Deus das Escrituras não é um Deus que intervém em certos momentos da história, ele é o Deus que age em toda a história, sempre conduzindo-a conforme o seu propósito. Deus não só se preocupa com pardais, flores e fios de cabelo (Mt 6.25-30; 10.29-30; Lc 21.18), mas ele também tem nas mãos as estratégias militares de super potências como a Babilônia, como nos mostra a história de Habacuque. (CAMPOS JÚNIOR, 2012, p. 23).

A própria literatura pode esclarecer a questão do controle de Deus sobre os maus, como, por exemplo, a personagem tolkiana Golum, em *O senhor dos anéis*. Apesar de sua dubiedade, dupla personalidade, sendo estudada até por pesquisadores da psicanálise, e alguns a considerarem anti-herói, claramente não é uma personagem boa, já que sua mente já foi manipulada e entorpecida pelo anel. Em que pesem todas as suas contribuições à jornada de Frodo e Sam, e sua traição aos dois hobbits, ao final, acaba tendo um papel decisivo no desfecho da história. Porém, não foi em honra e com um objetivo benéfico que o fez, senão por sua própria cobiça pelo “um anel”, levando-o à ruína ao mesmo tempo em que cumpriria o desígnio de destruir o terrível objeto de uma vez por todas.

De modo semelhante, no romance *A última batalha*, de Lewis, várias personagens agindo conforme sua própria irresponsabilidade, corroboram com os propósitos de Aslam em expor a verdade. No final, quer queiram e desejem, quer não, acabam executando exatamente o que Ele planejou.

Entender que Deus é soberano dá-nos esperança, não somente porque podemos confiar na verdade de que Ele tem o controle, mas também descansar em seu caráter santo, justo e perfeito. Somos limitados demais para compreender sua mente, mas Ele deixa pequenos flashes de sua imensidão eterna, revelados na Palavra e, às vezes, mostrados pela cultura, qual a arte literária, como testemunho aos homens.

Este é um capítulo visto como que por espelho de bronze, ainda deformado, pouco visível, mas cheio de nuances de uma grandiosidade que nos escapa. A grande narrativa pode ser vislumbrada, de relance, enchendo os corações de temor e esperança. Capítulo após capítulo, Deus se mostra santo, perfeito, misericordioso e justo. Mal podemos esperar para ler o último episódio dessa jornada inesperada, mesmo que testemunhemos a chegada de um macaco que se faz passar por Aslam, ou, nas Terras Médias, contemplemos quase todos os homens sucumbirem ao poder traiçoeiro do “um anel”.

Enquanto vemos que a natureza clama, a iniquidade cresce, o amor de muitos se esfria, as enfermidades sem razão nos assolam, imaginamo-nos como um barco na maior tormenta de alto mar já registrada. Parece demasiado imponderado afirmar a alguém, cujo pai foi morto por delinquentes implacáveis durante um assalto, ou a uma mãe, cujo filho morreu por uma bala perdida, ou, ainda, a uma jovem, cuja mãe padece há mais de 20 anos com uma doença incurável, que em tudo Deus tem um propósito, que nessa tormenta Ele detém o timão. É válido recordar-lhes que este Deus Soberano e Santo assumiu a forma de servo, sentiu na pele o sofrimento deles, esvaziando-se até a morte mais humilhante e dolorosa.

Não há narrativa difícil e catastrófica que não seja superada pela realidade da cruz e do túmulo vazio. E, assim, podemos afirmar que Aslam vencerá no final. E que Sauron será derrotado. De modo surpreendente, o mal ainda será extirpado de uma vez e para sempre.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira de (tradutor). **A Bíblia Sagrada**. Nova versão atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/naa>. Acesso: 29 mar 2023.

BACKUS, W. CHAPIAN, M. **Dígase la verdad**. Miami: Betania, 2011.

BARTHOLOMEW, Craig G., GOHEEN, Michael W. **O drama das Escrituras: encontrando o nosso lugar na história bíblica**. São Paulo: Vida Nova, 2017.

CALVINO, João. **As institutas ou tratado da religião cristã**. V. 1. Edição clássica.

CAMPOS JÚNIOR, H. C. **Triunfo da fé: lidando com o problema do mal: um estudo em Habacuque**. São José dos Campos, SP: Fiel, 2012.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os Irmãos Karamazov**. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2020.

MACARTHUR, J. **Pense Biblicamente!:** recuperando a visão cristã do mundo. São Paulo: Hagnos, 2005.

SAYÃO, Luiz. **O problema do mal no antigo testamento: o caso de Habacuque**. São Paulo: Hagnos, 2012.



AULA 3
LITERATURA FANTÁSTICA

**debates
debates
debates**

**teoria da
literatura**

tzvetan todorov
**INTRODUÇÃO À
LITERATURA
FANTÁSTICA**



EDITORA PERSPECTIVA

Índice

1. Os gêneros literários
2. Definição do fantástico
3. O estranho e o maravilhoso
4. A poesia e a alegoria
5. O discurso do fantástico
6. Os temas do fantástico: introdução
7. Os temas do *eu*
8. Os temas do *você*
9. Os temas do fantástico: conclusão
10. A literatura e o fantástico

Biografia do autor

Bibliografia do autor

Obras citadas

2. DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO

Primeira definição do fantástico. —A opinião dos predecessores. —O fantástico em *Manuscrito de Saragoça* (Jan Potocki). —Segunda definição do fantástico, mais explícita e mais precisa. —Outras definições que se descartam. —Um singular exemplo do fantástico: *Aurelia* de *Nerval*.

Alvaro, o protagonista de *O diabo apaixonado* de *Cazotte*, vive há vários meses com um ser, de sexo feminino que, segundo suspeita, é um espírito maligno: o diabo ou algum de seus seguidores. Seu modo de aparição indica às claras que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino), ofensas reais que recebe parecem, pelo contrário, demonstrar que se trata de uma mulher, e de uma mulher apaixonada. Quando Alvaro lhe pergunta de onde vem, Biondetta responde: “Sou uma Sílfide (gênio do ar. *mit. céltica e germânica*), e uma das mais importantes...” (pág. 198). Mas, existem as sílfides? “Não podia imaginar nada do que ouvia, prossegue Alvaro. Mas, o que tinha que imaginável em minha aventura? Tudo isto me parece um sonho, dizia-me, mas, acaso a vida humana é outra coisa? Sonho de maneira mais extraordinária que outros, isso é tudo. (...) Onde está o possível? Onde o impossível?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, pergunta-se (e junto com ele também o faz o leitor) se o que lhe acontece é certo, se o que o rodeia é real (e então as Sílfides existem) ou se, pelo contrário, trata-se de uma simples ilusão, que adota aqui a forma de um sonho. Alvaro chega mais tarde a ter relações com esta mesma mulher que *talvez* é o diabo, e, assustado por esta idéia, volta a perguntar-se: “Terei dormido? Serei bastante afortunado como para que tudo não tenha sido mais que um sonho?” (pág. 274). Sua mãe também pensará: “sonhaste esta granja e todos seus habitantes” (pág. 281). A ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho?: verdade ou ilusão?

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos

merecem algo mais que uma simples menção. Mas reservaremos esta discussão para o último capítulo deste estudo.

Semelhante definição, é, pelo menos, original? Encontramo-la, embora formulada de maneira diferente, a partir do século XIX.

O primeiro em enunciá-la é o filósofo e místico russo **Vladimir Soloviov**: “No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (citado por **Tomachevski**, pág. 288). Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, **Montague Rhodes James**, repete quase os mesmos termos: “É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada” (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis.

Temos também um exemplo alemão, mais recente: “O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam” (**Olga Reimann**). Esta lista poderia ser alargada indefinidamente. Advirtamos, entretanto, uma diferença entre as duas primeiras definições e a terceira: no primeiro caso, quem vacila entre as duas possibilidades é o leitor; no segundo, o personagem. Mais adiante voltaremos a tratar este ponto.

Terá que assinalar, além disso, que se as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. Sem nos deter muito daremos alguns exemplos tirados dos textos “canônicos”. Em **Le Conte fantastique en France**, **Castex** afirma que “O fantástico ... se caracteriza ... por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (pág. 8). **Louis Vax**, em **Arte e a Literatura fantástica** diz que “O relato fantástico ... nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (pág. 5). **Roger Caillois**, em **Au couer du fantastique**, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (pág. 161). Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrase recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na inalterável legalidade cotidiana”. Estas definições se encontram globalmente incluídas em que propunham os primeiros autores citados e que implicava já a existência de duas ordens de acontecimentos: os *do mundo natural* e os *do mundo sobrenatural*. Mas a definição do **Soloviov**, **James**, etc., assinalava além disso a possibilidade de subministrar duas explicações do acontecimento sobrenatural e, por conseguinte, o fato de que *alguém* tivesse que escolher entre elas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que propusemos derivava delas. Além disso, põe a ênfase no caráter diferencial do fantástico (como linha divisória entre o estranho e o maravilhoso), em lugar de transformá-lo em

uma substância (como o fazem **Castex**, **Caillois**, etc.). Em termos mais gerais, é preciso dizer que um gênero se define sempre com relação aos gêneros que lhe são próximos.

Mas a definição carece ainda de nitidez, e é no referente a este ponto onde devemos ir mais à frente que nossos predecessores. Já se destacou que não se especificava com claridade se o que vacilava era o leitor ou o personagem, nem quais eram os matizes da vacilação. *O diabo apaixonado* oferece uma matéria muito pobre para uma análise mais rigorosa: a dúvida, a vacilação só nos preocupa um instante. Recorreremos pois a outro livro, escrito uns vinte anos depois, que nos permitirá formular um maior número de perguntas, se trata de um livro que inaugura magistralmente a época do relato fantástico: *Manuscrito de Saragoça* de **Jan Potocki**.

A obra nos relata em primeiro lugar uma série de acontecimentos, nenhum dos quais, tomado separadamente, contradiz as leis da natureza tais como a experiência nos ensinou à conhecer; mas sua acumulação já expõe problemas. Alfonso van Worden, herói e narrador do livro, cruza as montanhas de Serra Moréia. de repente, seu empregado Mosquito desaparece; horas depois, também desaparece seu laçao López. Os habitantes do lugar asseguram que fantasmas rondam pela região: trata-se de dois bandidos recentemente enforcados. Alfonso chega a uma estalagem abandonada e se dispõe a dormir; mas com a primeira badalada da meia-noite, “uma bela negra semi nua, com uma tocha em cada mão” (pág. 36) entra em seu quarto e o convida a segui-la. Leva-o até uma sala subterrânea onde é recebido por duas jovens irmãs, belas e vestidas com ligeiras roupas. Dão-lhe de comer e beber. Alfonso experimenta sensações estranhas, e uma dúvida nasce em seu espírito: “Não sabia já se eram mulheres ou demônios disfarçados de mulher” (pág. 39). Contam-lhe logo suas vidas e lhe revelam ser suas próprias primas. Mas o relato se interrompe com o primeiro canto do galo; e Alfonso recorda que, “como se sabe, os espectros só têm poder da meia-noite até o primeiro canto do galo”(pág. 36).

Tudo isto, de mais está dizê-lo, não provém das leis da natureza tal como as conhece. No máximo, pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar. Alfonso volta para a cama, as duas irmãs o acompanham (ou possivelmente isso não seja mais que um sonho); mas há algo indubitável: quando se acorda, já não se encontra em uma cama nem em uma sala subterrânea. “Entrevi o céu e me dava conta de que me achava ao ar livre (...). Encontrava-me sob a forca dos Irmãos. Mas os cadáveres dos dois irmãos de Zoto não penduravam ao ar, mas sim jaziam junto a mim” (pág. 49). Eis aqui, um primeiro acontecimento sobrenatural: as duas formosas moças se transformaram em dois cadáveres pestilentos.

Mas tudo isto não basta para convencer Alfonso da existência de forças sobrenaturais, circunstância que tivesse suprimido toda vacilação (e posto fim ao fantástico). Busca um lugar onde passar a noite e chega até a cabana de um ermitão, onde encontra a um possesso, Pacheco, que lhe relata sua história, estranhamente parecida com a do Alfonso. Pacheco pernoitou na mesma estalagem; baixou a uma sala subterrânea e passou a noite em uma cama com duas irmãs; à manhã seguinte, despertou sob a forca, entre dois cadáveres. Ao advertir esta semelhança, Alfonso fica de sobre aviso: adverte ao ermitão que não acredita nas assombrações, e dá uma

explicação natural para as desventuras de Pacheco. Entretanto, não interpreta da mesma maneira suas próprias aventuras. “Quanto a minhas primas, não duvidava de que fossem mulheres de carne e osso. Havia algo mais forte que tudo o que me haviam dito sobre o poder dos demônios, que me fazia acreditá-lo assim. Mas ainda durava minha indignação pelo mau ocorrido que me tinham jogado fazer dormir sob a forca” (pág. 80).

Entretanto, a presença de novos acontecimentos terá que reavivar as dúvidas de Alfonso. Volta a encontrar a suas primas em uma gruta, e uma noite chegam até sua cama. Estão dispostas a tirar à ele os cinturões de castidade, mas para isso, é necessário que o próprio Alfonso se desprenda de uma relíquia cristã que leva ao redor do pescoço, em cujo lugar, uma das irmãs ata uma de suas tranças. Logo que sossegados os primeiros ímpetos amorosos, ouve-se a primeira badalada da meia-noite ... Um homem entra então no quarto, joga às duas irmãs e ameaça ao Alfonso de morte obrigando-o logo a tomar uma bebida. À manhã seguinte, tal como podia se prever, Alfonso acordada sob a forca, junto aos cadáveres; ao redor de seu pescoço não há uma trança a não ser a corda de um enforcado. Ao voltar para a estalagem onde passou a primeira noite, descobre de repente, entre as pranchas do piso, a relíquia que lhe tinham tirado na gruta. “Não sabia já o que fazia... Pus-me a imaginar que não tinha saído realmente daquela maldita estalagem, e que o ermitão, o inquisidor [verá mais abaixo] e os irmãos de Zoto eram em realidade espíritos, surtos de mágicas e feitiçarias”, (pág. 127). Para fazer inclinar ainda mais a balança, volta a encontrar-se pouco depois com o Pacheco, a quem tinha entrevistado durante sua última aventura noturna, e que lhe dá uma versão totalmente distinta da cena: “Essas duas jovens, depois de lhe haver feito algumas carícias, tiraram-lhe do pescoço uma relíquia e, desde esse instante, perderam a meus olhos sua beleza e reconheci nelas aos dois enforcados do vale dos Irmãos. Mas o jovem cavalheiro, tomando-os por encantadoras criaturas, esbanjava-lhes as mais tenras palavras. Um dos enforcados, tirou-se a corda que tinha no pescoço e a pôs no pescoço do cavalheiro, que lhe demonstrou sua gratidão com novas carícias. Por último, correram as cortinas do leito e não sei o que fariam então, mas temo que algum horrendo pecado”. (pág. 129).

A quem acreditar? Alfonso sabe bem que passou a noite com duas mulheres: mas como explicar o despertar sob a forca, a corda ao redor do pescoço, a relíquia na estalagem, o relato do Pacheco? A incerteza, a vacilação, chegaram a seu ponto culminante, acentuadas pelo fato de que outros personagens sugerem ao Alfonso uma explicação sobrenatural das aventuras. Assim, o inquisidor que, em determinado momento, deterá o Alfonso e o ameaçará com torturas, pergunta-lhe: “Conhece duas princesas da Tunísia, ou melhor, à duas bruxas infames, execráveis vampiros e demônios encarnados?” (pág. 83). E mais tarde Rebeca, anfitriã de Alfonso terá que lhe dizer: “Sabemos perfeitamente que se trata de dois demônios fêmeas e que seus nomes são Emina e Zibedeia”. (pág. 144).

Alfonso fica sozinho durante alguns dias e sente que uma vez mais as forças da razão se apropriam dele. Quer dar aos acontecimentos uma explicação “realista”. “Recordei então algumas palavras pronunciadas por Dom Manuel de Sa, governador daquela cidade, que me fizeram pensar que não era inteiramente alheio à misteriosa existência dos Gomélez. Foi ele quem me

proporcionou meus dois criados, López e Mosquito, e não havia quem me tirasse da cabeça que tinham obedecido à ordens do governador quando me abandonaram à entrada do nefasto vale dos Irmãos.

“Minhas primas, e mesma Rebeca, haviam-me dito mais de uma, vez que seria submetido a prova. Quem sabe se na estalagem me deram uma bebida para dormir; nada mais fácil então que me levar dormido até a forca fatal. Pacheco poderia ter perdido seu olho por um acidente e não por causa de sua relação amorosa com os dois enforcados. Sua espantosa história podia ser muito bem uma fábula. Quanto ao ermitão, tão interessado sempre em descobrir meu segredo, era sem dúvida um agente dos Goméz que tinha o encargo de pôr a prova minha discrição. Por fim, Rebeca, seu irmão, Zoto e o chefe dos ciganos se puseram de acordo tudo para quebrantar meu valor”. (págs. 211-212).

Mas o debate não fica resolvido: diversos pequenos incidentes encaminharão ao Alfonso para a solução sobrenatural. Vê através da janela a duas mulheres que parecem ser as famosas irmãs; mas ao aproximar-se delas, descobre rostos desconhecidos. Lê logo uma história de demônios tão parecida com a sua que confessa: “Cheguei a pensar que, para me enganar, os demônios tinham animado cadáveres de enforcados” (pág. 158).

“*Cheguei a pensá-lo*”: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação.

Quem vacila nesta história? Advertimo-lo imediatamente: Alfonso, quer dizer o herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens.

A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas, é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular, como no *diabo apaixonado* e o *Manuscrito*? Em outras palavras, é necessário que a vacilação esteja *representada* dentro da obra? A maioria dos textos que cumprem a primeira condição satisfazem também a segunda. Entretanto, há exceções: tal o caso de *Vera de Villiers de l'Isle Adam*. O leitor se pergunta neste caso pela ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas que parece confirmado por uma série de indícios secundários. Agora bem, nenhum dos personagens compartilha esta vacilação: nem o conde do Athol, que crê firmemente na segunda vida de Vera, nem o velho servente Raymond. Por conseguinte, o leitor não se identifica com nenhum dos personagens, e a vacilação não está representada no texto. Diremos então que esta regra da identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem cumpri-la; mas a

maioria das obras fantásticas se submetem a ela.

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da *interpretação* do texto.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

A situação inversa se observa no caso da poesia. Se pretendermos que a poesia seja simplesmente representativa, o texto poético poderia ser freqüentemente considerado fantástico. Mas o problema nem sequer se expõe: se disser por exemplo que o “eu poético” se remonta pelos ares, não se trata mais que de uma seqüência verbal que deve ser tomada como tal, sem tratar de ir além das palavras.

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para *Manuscrito*, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades lingüísticas. Em uma frase de *Roger Caillois* podemos assinalar uma indicação referente a esta propriedade do fantástico: “Este tipo de imagens se situa no centro mesmo do fantástico, a metade do caminho entre o que dei em chamar imagens infinitas e imagens travadas [*entraves*]... As primeiras procuram por princípio a incoerência e rechaçam com teima toda significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado permite reconverter, termo por termo, em discursos correspondentes” (pág. 172).

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três.

Como se inscrevem estas três características no modelo da obra, tal como o expusemos sumariamente no capítulo anterior? A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto,

ou, com maior exatidão, ao que se denomina as “visões”: o fantástico é um caso particular de “visão ambígua”. A segunda condição é mais complexa: por uma parte, relaciona-se com o aspecto *sintático*, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se refere à apreciação dos personagens, relativa aos acontecimentos do conto; estas unidades poderiam receber o nome de “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. Por outra parte, refere-se também ao aspecto *semântico*, posto que se trata de um tema representado: o da percepção e sua notação. Por fim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura.

Podemos considerar agora nossa definição como suficientemente explícita. Para justificá-la plenamente, vamos compará-la uma vez mais com algumas outras. Trata-se, esta vez, de definições nas quais será dado observar não os elementos que têm em comum com a primeira, a não ser aqueles pelos quais diferem. De um ponto de vista sistemático, pode-se partir de vários sentidos da palavra “fantástico”.

Tomemos para começar o sentido que, embora poucas vezes enunciado, nos ocorre em primeiro lugar (o do dicionário): nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de produzir-se na vida diária, se nos atermos aos conhecimentos correntes de cada época relativos ao que pode ou não pode acontecer; assim o *Pequeno Larousse*, o define como aquilo “no qual intervêm seres sobrenaturais: *contos fantásticos*”. É possível, em efeito, qualificar de *sobrenaturais* aos acontecimentos; mas o sobrenatural, que é ao mesmo tempo uma categoria literária, não é aqui pertinente. É impossível conceber um gênero capaz de agrupar todas as obras nas quais intervém o sobrenatural e que, por este motivo, teria que abarcar tanto ao *Homero* como ao *Shakespeare*, ao *Cervantes* como ao *Goethe*. O sobrenatural não caracteriza as obras com suficiente precisão; sua extensão é muito grande.

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em se localizar-se do ponto de vista do leitor: não o leitor implícito ao texto, a não ser o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência ao *H. P. Lovecraft*, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura. Para *Lovecraft* o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. “A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. (...) Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (pág. 16). Os teóricos do fantástico invocam freqüentemente esse sentimento de medo ou de perplexidade, que a dupla explicação possível é para eles a condição necessária do gênero. Assim, *Peter Penzoldt* escreve: “Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de terror, que nos obrigam a nos perguntar se o que se tomar por pura imaginação não é, depois de tudo, realidade” (pág. 9). *Caillois*, por sua

vez, propõe como “pedra fundamental do fantástico”, “a impressão de estranheza irreduzível” (pág. 30).

Surpreende encontrar, ainda hoje, este tipo de julgamentos em boca de críticos sérios. Se estas declarações são tomadas textualmente, e se a sensação de temor deve encontrar-se no leitor, terei que deduzir (é este acaso o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio de seu leitor. Procurar a sensação de medo nos personagens tampouco permite definir o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de terror: tal por exemplo os contos de Perrault (o inverso do que afirma Penzoldt); por outra parte, há relatos fantásticos dos quais está ausente todo sentido de temor: pensemos em textos tão diferentes como *A Princesa Brambilla* de Hoffmann e *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. O temor se relaciona freqüentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias.

Por estranho que pareça, também se tentou situar o critério do fantástico no próprio autor do relato. Encontramos exemplos deste tipo no Caillois quem, por certo, não teme as contradições. Eis aqui como Caillois faz reviver a imagem romântica do poeta inspirado: “O fantástico requer algo involuntário, súbito, uma interrogação inquieta e não menos inquietante, surta de improviso de não se sabe que trevas, e que seu autor se viu obrigado a tomar tal como vinho...” (pág. 46); ou: “O gênero fantástico mais persuasivo é aquele que provém, não de uma intenção deliberada de desconcertar, a não ser aquele que parece surgir a pesar do autor mesmo da obra, quando não, sem que o advirta”, (pág. 169). Os argumentos contra esta “*intentional fallacy*” são hoje em dia muito conhecidos para voltar a formulá-los.

Ainda menos atenção merecem outros intentos de definição que freqüentemente se aplicam a textos que não são absolutamente fantásticos. Desta maneira, não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo. Nem tampouco como o faz Marcel Schneider na *littérature fantastique en France*: “O fantástico explora o espaço do interior; tem muito que ver com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação” (págs. 148-149).

Manuscrito de Saragoça nos deu um exemplo de vacilação entre o real e, por assim dizê-lo, o *ilusório*: perguntávamo-nos se o que se via não era engano ou engano da percepção. Em outras palavras, duvidava-se da interpretação que terei que dar a acontecimentos perceptíveis. Existe outra variedade do fantástico em que a vacilação se situa entre o real e o *imaginário*. No primeiro caso se duvidava, não de que os acontecimentos tivessem acontecido, mas sim de que nossa maneira de compreendê-los tivesse sido exata. No segundo, perguntamo-nos se o que se acredita perceber não é, de fato, produto da imaginação. “Discirno com dificuldade o que vejo com os olhos da realidade do que vê minha imaginação”, diz um personagem de Achim von Arnim (pág. 222). Este “engano” pode produzir-se por diversas razões que examinaremos mais adiante; demos aqui um exemplo característico, no que o atribui à loucura: *A princesa Brambilla* de Hoffman.

Durante o carnaval de Roma, a vida do pobre ator Giglio Fava se vê sacudida por

acontecimentos estranhos e incompreensíveis. Crê haver-se convertido em um príncipe, apaixonado por uma princesa e ter aventuras incríveis. Agora bem, a maior parte de quem o rodeia lhe asseguram que nada disso acontece, mas sim, que ele, Giglio, voltou-se louco. Tal o que pretende signor Pasquale: “Signor Giglio, sei o que lhe aconteceu; toda Roma sabe: teve você que deixar o teatro porque seu cérebro se perturbou...” (T. III, pág. 27). Há momentos em que o próprio Giglio duvida de sua conduta: “Estava inclusive disposto a pensar que signor Pasquale e Maese Bescapi tinham tido razão ao acreditá-lo um pouco louco” (pág. 42). Desta maneira, Giglio (e o leitor implícito) ficam na dúvida, ignorando se o que o rodeia é ou não produto de sua imaginação.

A este procedimento, simples e muito freqüente, pode opor-se outro que parece ser muito menos habitual e no que a loucura volta a ser utilizada —mas de maneira diferente— para criar a ambigüidade necessária. Pensamos em *Aurelia* de *Nerval*. Como se sabe, este livro relata as visões de um personagem durante um período de loucura. O relato está em primeira pessoa; mas o *eu* abrange aparentemente duas pessoas distintas: a do personagem que percebe mundos desconhecidos (vive no passado), e a do narrador que transcreve as impressões do primeiro (e vive no presente). A primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura mas sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso), nem para o narrador, que sabe que provêm da loucura ou do sonho e não da realidade (desde seu ponto de vista, o relato se relaciona simplesmente com o estranho). Mas o texto não funciona assim; *Nerval* recria a ambigüidade em outro nível precisamente ali onde não a esperava; e *Aurelia* resulta assim uma história fantástica.

Em primeiro lugar, o personagem não está de tudo decidido quanto à interpretação dos fatos: também ele crê às vezes em sua loucura, mas nunca chega à certeza. “Compreendi, à lombriga entre os alienados, que até então tudo não tinha sido para mim mais que ilusões. Entretanto, as promessas que atribuí a deusa Ísis pareciam realizar-se por uma série de provas que estava destinado a sofrer” (pág. 301). Ao mesmo tempo, o narrador não está seguro de que tudo o que o personagem viveu dependa da ilusão; insiste inclusive sobre a verdade de certos feitos relatados: “Interroguei aos vizinhos: ninguém tinha ouvido nada. E entretanto, ainda estou seguro de que o grito era real e que o ar do mundo dos vivos tinha sido estremecido por ele...” (pág. 281).

A ambigüidade depende também do emprego de dois procedimentos de escrita que penetram todo o texto.

Pelo geral, *Nerval* os utiliza simultaneamente: trata-se do imperfeito e da modelização. Esta última consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases: “chove fora” e “Talvez chove fora” se referem ao mesmo feito; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito falante, no relativo à verdade da frase enunciada. Ele imperfeito tem um sentido semelhante: se disser “Eu queria a *Aurelia*”, não preciso se ainda a sigo querendo; a continuidade é possível, mas por regra geral, pouco provável.

Agora, todo o texto de *Aurelia* está impregnado por estes dois procedimentos. poderiam-se citar páginas inteiras que corroborassem nossa afirmação. Vejamos alguns exemplos tomados

ao azar: “*Parecia-me* entrar em uma casa conhecida... Uma velha faxineira a quem chamava Margarida e *que me parecia* conhecer desde menino me disse. . . E *tinha a idéia de que* a alma de meu antepassado estava nesse pássaro... *Acreditei cair* em um abismo que atravessava o globo. *Sentia-me* levado sem sofrimento por uma corrente de metal fundido. . . *Tive a sensação* de que essas correntes estavam compostas por almas vivas, em estado molecular... *Resultava claro para mim* que os antepassados tomassem a forma de certos animais para nos visitar sobre a terra...” (págs. 259-260) etc. Se estas locuções não existissem, estaríamos dentro do mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, achamo-nos agora em ambos os mundos de uma vez. O imperfeito introduz, além disso, uma distância entre o personagem e o narrador, de maneira que não conhecemos a posição deste último.

Por uma série de incisões, o narrador toma distância com respeito aos outros homens, ao “homem normal”, ou, dito com maior exatidão, ao emprego corrente de certas palavras (neste sentido, a linguagem é o tema principal de *Aurelia*). “Recobrando aquilo que os homens chamam razão”, diz em certa oportunidade. E em outra: “Mas parece que se tratava de uma ilusão de minha vista” (pág. 265). Ou: “Minhas ações, aparentemente insensatas, estavam submetidas ao que se chama ilusão, segundo a razão humana” (pág. 256). Analise-mos esta frase: as ações são “insensatas” (referência ao natural) mas tão só “na aparência” (referência ao sobrenatural); estão submetidas... à ilusão (referência ao natural), ou mas bem, não, “ao que se chama ilusão” (referência ao sobrenatural); além disso, o imperfeito significa que não é o narrador presente quem pensa assim, a não ser o personagem de antigamente. E além esta frase, resumo de toda a ambigüidade de *Aurelia*: “Uma série de visões, talvez insensatas” (pág. 257). O narrador toma assim distancia com respeito ao homem “normal” e se aproxima do personagem: ao mesmo tempo a certeza de que se trata de loucura deixa espaço à dúvida. Agora bem, o narrador irá mais longe: retomará abertamente a tese do personagem, ou seja, que loucura e sonho não são mais que uma razão superior. Vejamos o que neste sentido dizia o personagem (pág. 266): “Os relatos de quem me tinha visto assim me causavam uma sorte de irritação quando percebia que se atribuía à aberração do espírito os movimentos ou as palavras que coincidiam com as diversas fases do que para mim era uma série de acontecimentos lógicos” (ao que a frase de *Edgar Allan Poe* responde o seguinte: “A ciência não nos ensinou ainda se a loucura é ou não o alto da inteligência”, H. G. S., pág. 95). E também: “Com a idéia que me tinha feito sobre o sonho, como capaz de abrir ao homem uma comunicação com o mundo dos espíritos, esperava...” (pág. 290). Mas vejamos como fala o narrador: “vou tratar... de transcrever as impressões de uma larga enfermidade que transcorreu por inteiro nos mistérios de meu espírito; e não sei por que emprego este termo enfermidade, pois jamais no que se refere, me senti melhor. Às vezes acreditava que minha força e minha atividade se duplicaram; a imaginação me trazia delícias infinitas (págs. 251-252). Ou: “Seja como for, acredito que a imaginação humana não inventou nada que não seja certo, neste mundo ou nos outros, e não podia duvidar do que tinha visto tão claramente” (pág. 276). Nestes dois fragmentos, o narrador parece declarar abertamente que o que viu durante sua pretendida loucura não é mais que uma parte da realidade, e que, por conseqüência, não esteve nunca doente. Mas se cada um das passagens começa em presente, a última proposição volta a

estar em imperfeita: reintroduz a ambigüidade na percepção do leitor. O exemplo inverso se encontra nas últimas frases de *Aurelia*: “Podia julgar de maneira mais sã o mundo de ilusões no que tinha vivido durante certo tempo. Entretanto, sinto-me ditoso das convicções que adquiri...” (pág. 315). A primeira proposição parece remeter todo o anterior ao mundo da loucura; mas então, como explicar essa dita pelas convicções adquiridas? *Aurelia* constitui assim um exemplar original e perfeito da ambigüidade fantástica. Esta ambigüidade gira, sem dúvida, em torno da loucura; mas em tanto que em *Hoffmann* nos perguntávamos se o personagem estava ou não louco, aqui sabemos de antemão que seu comportamento se chama loucura; o que se trata de saber (e é aqui para onde aponta a vacilação) é se a loucura não é, de fato, uma razão superior. No caso anterior, a vacilação se referia à percepção; no que acabamos de estudar, concerne à linguagem. Com *Hoffmann*, vacila-se sobre o nome que tem que dar-se a certos acontecimentos; com *Nerval*, a vacilação se localiza dentro do nome, quer dizer, em seu sentido.

3. O ESTRANHO E O MARAVILHOSO

O gênero fantástico, sempre evanescente. —Fantástico-estranho. —As “desculpas” do fantástico. —Fantástico e verossímil. —O estranho puro. —*Edgar Alan Poe* e a experiência dos limites. —O fantástico e a novela policial. —A síntese de ambos: *O quarto ardente*. —O fantástico-maravilhoso. —*A morta apaixonada* e a metamorfose do cadáver. —O maravilhoso puro. —Os contos de fadas. —Subdivisões: o maravilhoso hiperbólico, exótico, instrumental e científico (a ficção científica). —Elogio do maravilhoso.

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o

maravilhoso e o estranho. Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, por assim dizê-lo), tal como aparece nas novelas de Clara Reeves e da Ann Radcliffe; e a do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que compreende as obras do Horace Walpole, M. G. Lewis, e Mathurin. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito, a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos. Dito com maior exatidão, o efeito do fantástico se produz somente durante uma parte da leitura: na Ann Radcliffe, antes de que estejamos seguros de que tudo o que aconteceu pode receber uma explicação racional; em Lewis, antes de que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. Uma vez terminado o livro, compreendemos —em ambos os casos— que o fantástico não existiu. Podemos nos perguntar até que ponto tem validade uma definição de gênero que permitiria que a obra “trocasse de gênero” ante a aparição de uma simples frase como a seguinte: “Nesse momento, despertou e viu as paredes de seu quarto...” Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Semelhante categoria não teria, por outra parte, nada de excepcional. A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente.

Aqui também se expõe o problema da unidade da obra. Consideramos esta unidade como uma evidência incontrovertível e temos por sacrílego todo corte praticado em um texto (segundo a técnica do *Reader's Digest*). Mas as coisas são, sem dúvida, mais complexas; não esqueçamos que na escola, onde se produz a primeira experiência da literatura, e que é, ao mesmo tempo, uma das mais importantes, só se lêem “partes escolhidas” ou “extratos” das obras. Um certo fetichismo do livro segue vivo na atualidade: a obra se transforma de uma vez em objeto precioso e imóvel e em símbolo de plenitude; o corte se converte assim em um equivalente da castração. Quanto mais livre a atitude dê um Khlebnikov, que compunha poemas com fragmentos de poemas anteriores e que encorajava aos redatores e inclusive aos tipógrafos a corrigir seu texto! Só a identificação do livro com o sujeito explica o horror que inspira o corte.

Assim que se examinam em forma isolada as partes da obra, pode-se pôr provisoriamente entre parêntese o fim do relato; isto nos permitiria incorporar ao fantástico um número de textos muito maior. A edição de *Manuscrito de Saragoça* atualmente em circulação oferece uma boa prova: privado de seu final, no que a vacilação desaparece, o livro pertence por inteiro ao fantástico. Charles Nodier, um dos pioneiros do fantástico na França, tinha plena consciência deste fato e o trata em um de seus contos, *Inés das Serras*. Este texto se compõe de duas partes sensivelmente iguais; o final da primeira nos some na perplexidade: não sabemos como explicar os fenômenos estranhos que se produzem; entretanto, tampouco estamos dispostos a admitir o sobrenatural com tanta facilidade como o natural. O narrador vacila então entre duas condutas: interromper seu relato nesse ponto (e ficar no fantástico) ou continuar (e, portanto, sair do

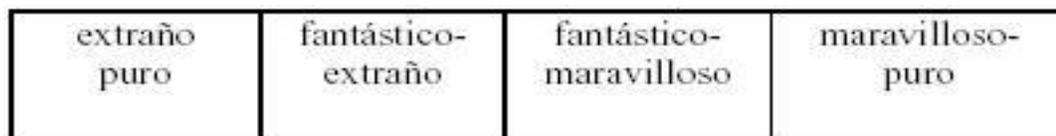
fantástico). Por sua parte, declara a seus ouvintes que prefere deter-se, e se justifica desta maneira: “Qualquer outro desenlace seria vicioso pois modificaria a natureza de meu relato” (pág. 697).

Entretanto seria errôneo pretender que o fantástico só pode existir em uma parte da obra. Há textos que conservam a ambigüidade até o final, quer dizer, além desse final. Uma vez fechado o livro, a ambigüidade subsiste. Um exemplo notável o constitui, neste caso, a novela do **Henry James** *A volta do parafuso*: o texto não nos permitirá decidir se os fantasmas rondam a velha propriedade, ou se trata das alucinações da governanta, vítima do clima inquietante que a rodeia. Na literatura francesa, a novela de **Prosper Mérimée**, *A Vênus de Ille*, oferece um exemplo perfeito dessa ambigüidade. Uma estátua parece animar-se e matar a um recém casado; mas ficamos no “parece” e não alcançamos nunca a certeza.

Seja como for, não é possível excluir de uma análise do fantástico, o maravilhoso e o estranho, gêneros aos quais se sobrepõe. Mas tampouco devemos esquecer que, como o diz **Louis Vax**, “a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão” (pág. 98).

Examinemos com mais atenção dois vizinhos. Advirtamos que em cada um dos casos surge um sub-gênero transitivo: entre o fantástico e o estranho, por uma parte, e o fantástico e o maravilhoso, por outra. Estes sub-gêneros compreendem as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou o estranho. Estas subdivisões poderiam representar-se mediante o seguinte diagrama:

*



*(trad.): Estranho-puro; Fantástico-estranho; Fantástico-maravilhoso; Maravilhoso-puro

No gráfico, o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos.

Começemos por fantástico-estranho. Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e freqüentemente condenou) esta variedade com o nome de “*sobrenatural explicado*”.

Daremos como exemplo do fantástico-estranho o mesmo *Manuscrito de Saragoça*. Todos os milagres estão racionalmente explicados ao final do relato. Alfonso encontra em uma gruta ao

ermitão que o tinha recebido ao princípio, e que é o grande sheik dos Gomélez em pessoa. Este lhe revela o mecanismo dos acontecimentos acontecidos até esse momento: “Dom Emanuel de Sa, governador de Cádiz, é um dos iniciados. Tinha-te enviado ao López e a Mosquito que lhe abandonaram nas fontes do Alcornoque (...) Mercê a uma bebida hipnótica puderam transportá-lo sob a força dos irmãos Zoto, onde despertou à manhã seguinte. dali chegou até minha ermida onde encontrou o terrível possesso Pacheco que é, em realidade, um bailarino basco. (...) Ao dia seguinte, passou por uma prova muito mais cruel: a falsa Inquisição que te ameaçou com horríveis tortura mas que não conseguiu dobrar sua coragem” (trad. alemã, pág. 734), etc.

Como se sabe, até esse momento a dúvida se mantinha entre dois pólos: a existência do sobrenatural e uma série de explicações racionais. Enumeremos agora os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: está, em primeiro lugar, o azar, as coincidências —pois no mundo sobrenatural não há azar, pelo contrário, reina o que se pode chamar o “pandeterminismo” (o azar será a explicação que reduz o sobrenatural em *Inés das Serras*); segue logo o sonho (solução proposta no diabo apaixonado), a influência das drogas (os sonhos do Alfonso durante a primeira noite), os enganos, os jogos trocados (solução essencial no *Manuscrito de Saragoça*), a ilusão dos sentidos (mais adiante veremos alguns exemplos com *A morte apaixonada* por *Gautier* e *O quarto ardente* do *J. D. Carr*), por fim, a loucura como em *A princesa Brambilla*. Existem evidentemente dois grupos de “desculpas” que correspondem à oposição real-imaginário e real-ilusório. No primeiro grupo não se produziu nenhum feito sobrenatural, pois não se produziu nada: o que se acreditava ver não era mais que o fruto de uma imaginação desordenada (sonho, loucura, drogas) . No segundo, os acontecimentos ocorreram realmente, mas se deixam explicar por vias racionais (casualidades, enganos, ilusões).

Terá que recordar que nas definições do fantástico, atadas mais acima, a solução racional se dava como “completamente desprovida de probabilidade interna” (*Soloviov*) ou como “uma porta suficientemente estreita como para não poder ser utilizada” (*M. R. James*). De fato, as soluções realistas que recebem o *Manuscrito de Saragoça* ou *Inés das Serras* são absolutamente inverossímeis; pelo contrário, as soluções sobrenaturais tivessem sido verossímeis. No conto de *Nodier* a coincidência é muito artificial; quanto ao *Manuscrito*, o autor não tenta nem sequer lhe dar um final acreditável: a história do tesouro, da gruta da montanha, do império dos Gomélez é mais difícil de admitir que a da mulher transformada em carniça. Por conseguinte, o verossímil não se opõe absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e do personagem. Dentro do gênero fantástico, é verossímil que se dêem reações “fantásticas”.

Junto com estes casos, nos que nos encontramos no estranho um pouco a nosso pesar, por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação

semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar. Vemos porque a definição é ampla e imprecisa, como também o é o gênero que descreve: diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado do fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura (as novelas de **Dostoievsky**, por exemplo, podem localizar-se na categoria do estranho). Segundo **Freud**, o sentimento do estranho (das *Unheimliche*) relacionaria-se com a aparição de uma imagem originada na infância do indivíduo ou da raça (isto seria uma hipótese que fica por verificar, pois não há uma coincidência perfeita entre esse emprego do termo e o nosso). A pura literatura de horror pertence ao estranho; muitas obras do **Ambrose Bierce** poderiam nos servir aqui de exemplo.

Como vemos, o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, a do medo. relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão (o maravilhoso, pelo contrário, terá que caracterizar-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens).

Um conto do **Edgar Poe**, *A queda da casa Usher* ilustra o estranho próximo ao fantástico. O narrador chega uma noite à casa, chamado por seu amigo Roderick Usher quem lhe pede que o acompanhe durante um certo tempo. Roderick é um ser hipersensível, nervoso, que adora a sua irmã, nesse momento gravemente doente. Esta morre uns dias depois, e os dois amigos, em lugar de enterrá-la, colocam o corpo em um dos porões da casa. Transcorrem alguns dias; durante uma noite de tormenta, enquanto os dois homens se encontram em uma habitação em que o narrador lê em alta voz uma antiga história de cavalaria, os sons descritos na crônica parecem ser o eco dos ruídos que se ouvem na casa. Por fim, Roderick Usher fica de pé, e diz, com voz baixa: “Enterramo-la viva!” (N.H.E., pág. 105). E em efeito, a porta se abre, e a irmã aparece na soleira. Roderick e sua irmã se abraçam e caem mortos. O narrador foge da casa, bem a tempo para vê-la desmoronar-se no lago vizinho.

O estranho tem aqui duas fontes. A primeira está constituída por coincidências (tantas como em uma história em que intervém o sobrenatural explicado). A ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes poderia parecer sobrenatural; mas Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa escreve o seguinte: “O olho de um observador minucioso tivesse descoberto talvez uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em *zigzague através* da parede e ia perder se nas funestas águas do lago” (pág. 90). E a respeito de lady Madeline: “Crise freqüentes, embora passageiras, era o singular diagnóstico” (pág. 94). Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la.

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não se relaciona com o fantástico a não ser com o que poderia chamar uma “experiência dos limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de **Poe**. **Baudelaire** já dizia dele: “Ninguém relatou com mais magia que ele, as exceções da vida humana e da natureza”; e **Dostoievsky**: “ **Poe** escolhe quase sempre a realidade mais excepcional, põe seu personagem na situação mais excepcional, no plano exterior

ou psicológico...” (Por outra parte, Poe escreveu sobre este tema um conto “meta-extranhão”, titulado *O anjo do estranho*). Na queda da casa Usher o que perturba ao leitor é o estado estranhamente doentio dos irmãos. Em outras obras, o que terá que provocar o mesmo efeito serão as cenas de crueldade, a complacência no mal, o crime. A sensação de estranheza parte, pois, dos temas evocados, ligados a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva está constituída pela transgressão, é possível aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho.

Desta maneira, o fantástico resulta, em definitivo, excluído da *casa de Usher*. Em termos gerais, não há, na obra de Poe, contos fantásticos em sentido estrito, excetuando talvez as *Lembranças do Mr. Bedloe* e *O gato preto*. Quase todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso. Entretanto, tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, Poe está muito perto dos autores do fantástico.

Sabemos também que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; freqüentemente se afirma, por outro lado, que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas. Esclareçamos a natureza desta relação. A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviev e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a “desafiar a razão”, para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação. Temos um exemplo clássico: *O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie. Dez personagens se encontram presos em uma ilha; lhes anuncia (por disco) que todos terão que morrer, castigados por um crime que a lei não pode condenar; além disso, a natureza da morte de cada

um deles se encontra descrita no canto dos “*Dez negrinhos*”. Os condenados —e junto com eles o leitor— tratam em vão de descobrir quem executa os sucessivos castigos: estão sozinhos nas ilha, morrem um após o outro, cada um conforme o anunciou a canção; até o último que —e isto é o que produz a impressão do sobrenatural—, não se suicida mas sim é assassinado. Nenhuma explicação racional parece possível, terá que admitir a existência de seres invisíveis ou de espíritos. Por certo, esta hipótese não é verdadeiramente necessária e o leitor receberá a explicação racional. A novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, em tanto que a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos

elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma. Desta proximidade estrutural, resulta, entretanto, uma semelhança que é preciso assinalar.

Ao estudar a relação entre novelas policiais e histórias fantásticas, não pode deixar de examinar com cuidado a obra do **John Dickson Carr**. Um de seus livros expõe o problema de maneira exemplar: referimos ao *quarto ardente*. Como na novela da **Agatha Christie**, encontramos frente a um problema que a razão não pode aparentemente resolver, quatro homens abrem uma cripta em que, pouco dias antes foi depositado um cadáver; mas a cripta está vazia, e não é possível que durante esse tempo alguém a tenha aberto. Mais ainda: ao longo da história se fala de fantasmas e de fenômenos sobrenaturais. O crime que se levou a cabo tem uma testemunha, e essa testemunha assegura ter visto a assassina abandonar a habitação da vítima atravessando a parede, por um lugar onde duzentos anos antes tinha existido uma porta. Por outra parte, uma das pessoas implicadas no assunto, uma moça, crê ser uma feiticeira, ou, mais exatamente, uma envenenadora (a morte tinha sido provocada pelo veneno) que pertenceria a um tipo especial de seres humanos: os *não-mortos*. “Em uma palavra, os não-mortos são aquela pessoas — principalmente mulheres— que foram condenadas a morte por crime de envenenamento, e cujos corpos foram queimados na fogueira, mortos ou vivos”, esclarece-se mais adiante (pág. 167). Agora bem, ao folhear um manuscrito que recebeu da editorial onde trabalha. Stevens, o marido desta mulher, vê em uma fotografia que leva a seguinte lenda: *Enjoe d'Aubray, guilhotinada por assassinato em 1861*. E o texto prossegue com estas palavras: “Era uma fotografia da própria mulher do Stevens” (pág. 18). Como explicar que a mulher fora, perto de setenta anos depois, a mesma pessoa que uma célebre envenenadora do século XIX, e além disso guilhotinada? De maneira muito singela, segundo a mulher do Stevens, que está disposta assumir as responsabilidades do crime atual. Uma série de coincidências suplementares parece confirmar a presença do sobrenatural. Por fim, a chegada de um detetive começa a esclarecer tudo. A mulher que tinha sido vista atravessando a parede não era mais que ilusão óptica provocada por um espelho. O cadáver não tinha sido desaparecido mas sim estava habilmente escondido. A jovem Enjoe Stevens nada tinha em comum com as envenenadoras mortas desde antigamente, como se tinha pretendido fazer acreditar. Toda a atmosfera sobrenatural tinha sido criada pelo assassino com o fim de complicar o assunto e desviar as suspeitas. Mesmo que não se chegue a castigá-los, os verdadeiros culpados são descobertos.

Segue logo um epílogo graças ao qual *O quarto ardente* se separa da classe das novelas policiais que evocam simplesmente o sobrenatural, para entrar na dos relatos fantásticos. Reaparece Enjoe, que volta a pensar no assunto; simultaneamente, ressurgem o fantástico. Enjoe afirma (ao leitor) que ela é a verdadeira envenenadora, que, em realidade, o detetive era amigo seu (o qual é certo) e que toda sua explicação racional estava destinada a salvá-la (“Foi realmente muito hábil ao lhes dar uma explicação, um raciocínio que tivesse em conta tão só as três dimensões e o obstáculo das paredes de pedra”) (pág. 237).

O mundo dos não-mortos retoma seus direitos, e junto com ele, o fantástico: vacilamos a

respeito da solução a escolher. Mas terá que admitir que, finalmente, trata-se aqui menos de uma semelhança entre dois gêneros que de sua síntese.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão.

A morta apaixonada de **Théophile Gautier** pode servir de exemplo. É a história de um monge que, o dia de sua ordenação, apaixonou-se pela cortesã Clarimunda. Depois de alguns encontros furtivos, Romualdo (esse é o nome do monge) assiste à morte da Clarimunda. A partir desse dia, a mulher começa a aparecer em seus sonhos. Esses sonhos têm, por outra parte, uma propriedade estranha: em lugar de formar-se a partir das impressões da jornada, constituem um relato contínuo. Em seus sonhos, Romualdo já não leva a existência austera de um monge, mas sim vive em Veneza, em meio da luxuosidade de festas ininterruptas. E, ao mesmo tempo, constata que Clarimunda se mantém viva graças a seu sangue, da que se alimenta durante a noite...

Até esse momento, todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, proporcionada, em grande parte, pelo sonho (“Deus queira que seja um sonho!” [pág. 79], exclama Romualdo, assemelhando-se nisto ao Alvaro de *O diabo apaixonado*), e em parte também pelas ilusões dos sentidos: “Uma noite, enquanto eu passeava pelos atalhos rodeados de arbustos de meu jardim, *pareceu-me* ver, através da pracinha, uma forma de mulher” (pág. 93); “Por um instante, *acreditei* inclusive ter visto mover seus pés...” (pág. 97); “*Não sei se aquilo era uma ilusão ou o reflexo do abajur, mas se houvesse dito que o sangue voltava para circular baixo essa palidez sem brilho*” (pág. 99) etc. Por último, há uma série de acontecimentos que podem ser considerados como simplesmente estranhos e devidos à casualidade, mas Romualdo está disposto a ver neles a intervenção do diabo: “O estranho desta aventura, a beleza natural [!] da Clarimunda, o brilho fosforescente de seus olhos, o contato ardente de sua mão, a confusão em que me tinha sumido, a mudança súbita que se operou em mim, demonstravam-me claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada não era talvez maior que a luva que cobria sua garra” (pág. 90).

Pode ser o diabo, em efeito, mas também pode ser a simples casualidade. Até aqui permanecemos no fantástico puro. Mas nesse momento se produz um acontecimento que faz virar o relato. Outro abade, Serapião, se inteira (não se sabe como) da aventura de Romualdo. Leva ao jovem monge até o cemitério onde descansa Clarimunda; desenterra o ataúde, abre-o e Clarimunda aparece tão fresca como o dia de sua morte, com uma gota de sangue sobre seus lábios. .. Cheio de piedosa cólera, o abade Serapião lança água benta sobre o cadáver. “Assim que a pobre Clarimunda foi tocada pelo santo rocío, seu formoso corpo se desfez em pó e não foi mais

que uma horrível mescla relatório de ossos e cinzas semi-carbônizados” (pág. 116). Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas; estamos, pois, no terreno do fantástico-maravilhoso.

Um exemplo semelhante se encontra em *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. Também aqui, ao longo de todo o relato se pode vacilar entre acreditar na vida depois da morte ou pensar que o conde que acredita nela está louco. Mas ao final, o conde descobre em seu quarto a chave da tumba de Vera, chave que ele mesmo tinha jogado dentro da tumba; terá que acreditar então, que é Vera,, a morta, quem a levou ali.

Existe finalmente um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso da maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos.

Vê-se —assinalemo-lo ao passar— até que ponto resultava arbitrária a antiga distinção entre forma e conteúdo: o acontecimento evocado, que pertencia tradicionalmente ao “conteúdo”, transforma-se aqui em um elemento “formal”. O contrário é também certo: o procedimento estilístico (e por conseqüência “formal”) de modelização pode ter, como vimos na *Aurelia*, um conteúdo preciso.

Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. Os contos de Hoffmann exemplificam bem esta diferença: *Quebra-nozes e o rei dos ratos*, *O menino estrangeiro*, *A noiva do rei* pertencem, por características de escritura, ao conto de fadas; *A eleição de uma noiva*, no que o sobrenatural conserva o mesmo status, não é um conto de fadas. *As mil e uma noites* teria que ser caracterizado como uma série de contos maravilhosos mais que como contos de fadas (assunto que exigiria um estudo especial). Para marcar com precisão o maravilhoso puro, convém eliminar deste gênero diversos tipos de relatos, nos quais o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação.

1. poderia-se falar, em primeiro lugar, de um *maravilhoso hiperbólico*. Neste caso, os fenômenos são sobrenaturais só por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares. Assim, nas *mil e uma noites*, Simbad o marinho assegura ter visto “peixes de cem e duzentos cotovelos de longitude” ou “serpentes tão grosas e largas que tivessem podido tragar um elefante” (pág. 241). Mas talvez se trata de uma simples maneira de expressar-se (estudaremos este assunto ao tratar a interpretação poética ou alegórica do texto); poderia dizer-se, também, retomando um provérbio, que “os olhos do medo são grandes”. De todos os modos, esse tipo de sobrenatural não violenta muito a razão.

2. Bastante próximo a esta primeira variedade do maravilhoso encontramos o *maravilhoso exótico*. Relatam-se ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões nas que se desenvolvem os acontecimentos; por conseqüência, não há motivo para pô-los em dúvida. A segunda viagem do Simbad proporciona alguns exemplos excelentes. Descreve-se ao princípio o pássaro ruc, de dimensões prodigiosas: seu tamanho lhe permitia ocultar o sol, e “uma das patas do ave. . . era tão grossa como um grosso tronco de árvore” (pág. 241). É indubitável que este pássaro não existe na zoologia contemporânea; mas os ouvintes de Simbad estavam longe desta certeza e, cinco séculos depois, o próprio Galland afirma: “Marco Pólo em suas viagens, assim como também o Pai Martini, em sua história da China, falam desse pássaro”, etc. Um pouco mais adiante, Simbad descreve da mesma maneira o rinoceronte, que, entretanto, nos é bem conhecido: “Na mesma ilha há rinocerontes, que são animais mais pequenos que o elefante e maiores que o búfalo; têm um corno sobre o nariz, que mede aproximadamente um cotovelo de comprimento; este corno é sólido e está falho de um extremo ao outro. Em sua superfície se vêem traços brancos que representam a figura de um homem. O rinoceronte luta contra o elefante, atravessa-o com seu corno por debaixo do ventre, levanta-o e o coloca sobre a cabeça; mas como o sangue e a graxa do elefante caem sobre seus olhos e o cegam, o rinoceronte cai a terra e, coisa estranha [em efeito] o pássaro ruc se equilibra sobre eles, e toma entre seus agarra e os leva de alimento a seus pombinhos” (págs. 244-245). Este fragmento mostra, pela mescla de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico. Evidentemente, a mescla só existe para nós, leitores modernos, já que o narrador implícito do conto situa tudo no mesmo nível (o do “natural”).

3. Uma terceira variedade do maravilhoso poderia ser chamada o *maravilhoso instrumental*. Aparecem aqui pequenos *gadgets*, adiantamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas depois de tudo, perfeitamente possíveis. Na *História do príncipe Ahmed das mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são, ao princípio, um tapete mágico, uma maçã que cura, uma luneta de longo alcance; na atualidade, o helicóptero, os antibióticos ou as lentes longo alcance, dotados dessas mesmas qualidades, não dependem absolutamente do maravilhoso; o mesmo acontece com o cavalo que voa na *História do cavalo encantado*, ou com a pedra que gira na *História de Alí Babá*: basta pensar em um filme de espionagem recente (*A loira desafia ao F.B.I.*), no que aparece uma caixa de segurança secreta que só se abre quando seu dono pronuncia certas palavras. Terá que distinguir esses objetos, produtos da habilidade humana, de certos instrumentos às vezes aparentemente semelhantes, mas de origem mágica e que servem para ficar em comunicação com os outros mundos: assim, o lâmpada e o anel do Aladin, ou o cavalo na *História do terceiro calendário*, que pertence a outra variedade do maravilhoso.

4. O maravilhoso instrumental nos levou muito perto do que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso cientista*, e que hoje se denomina ficção científica. Aqui, o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época do relato fantástico, o que pertence ao maravilhoso cientista são as histórias

nas que intervém o magnetismo. O magnetismo explica “cientificamente” acontecimentos sobrenaturais, mas o magnetismo em si depende do sobrenatural. Tais, por exemplo, *O espectro noivo* ou *O magnetizador* de Hoffmann, ou *A verdade sobre o caso do senhor Valdemar* de Poe, ou *Um louco ?* de Maupassant. Quando não se desliza para a alegoria, a ficção científica atual obedece ao mesmo mecanismo. trata-se de relatos nos que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de maneira perfeitamente lógica. Possuem, do mesmo modo, uma estrutura da intriga, diferente da do conto fantástico; no capítulo X voltaremos a tratar este ponto.

A todas estas variedades de maravilhoso “desculpado”, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de maneira nenhuma. Não temos por que nos deter nisto: por um lado, porque os elementos do maravilhoso em tanto temas, serão examinados mais adiante (caps. VII-VIII). Por outro, porque a aspiração ao maravilhoso em tanto fenômeno antropológico supera o marco de um estudo que pretende ser literário. Isto será tanto menos de lamentar quanto que desde este ponto de vista, o maravilhoso foi objeto de trabalhos muito penetrantes; a maneira de conclusão, extraído de um deles, *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabilie, uma frase que define com precisão o sentido do maravilhoso: “Mais à frente da pulverização, da curiosidade, de todas as emoções que brindam os relatos, os contos e as lendas, além da necessidade de distrair-se, de esquecer, de procurar-se sensações agradáveis e aterradoras, a finalidade real da viagem maravilhosa é, e já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal” (pág. 24).



AULA 4
LITERATURA DE FANTASIA

J.R.R.TOLKIEN



SOBRE HISTÓRIAS
DE FADAS

HISTÓRIA DE FADAS

O que é uma história de fadas? Neste caso você se voltará em vão para o *Oxford English Dictionary*. Ele não contém referência à combinação *fairy-story*, e não auxilia muito sobre o assunto *fadas* em geral. No Suplemento, *fairy-tale*^[3] está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal está indicado como (a) um conto sobre fadas, ou em geral uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade.

Os dois últimos sentidos obviamente tornariam meu tópico desanimadoramente vasto. Mas o primeiro é demasiado restrito. Não para um ensaio - é amplo o bastante para diversos livros, mas restrito demais para dar conta do uso real. Em especial se aceitarmos a definição de *fadas* do lexicógrafo: “seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os afazeres dos homens, para o bem ou para o mal”.

Sobrenatural é uma palavra perigosa e difícil em qualquer um de seus sentidos, seja mais amplo ou mais estrito. Mas dificilmente poderá ser aplicada às fadas, a não ser que *sobre* seja considerado meramente um prefixo superlativo. Porque é o homem que é, ao contrário das fadas, sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta), a passo que elas são naturais, muito mais naturais do que ele. É essa sua sina. A estrada para a terra das fadas não é a estrada para o Paraíso - nem mesmo para o Inferno, creio, apesar de alguns terem afirmado que ela pode conduzir indiretamente até lá pelo dízimo do Diabo.

O see ye not yon narrow road

So thick beset wi' thorns and briers? That is
the path of Righteousness, Though after it
but few inquire.

And see ye not yon braid, braid road That
lies across the lily leven?

That is the path of Wickedness,

Though some call it the Road to Heaven. And
see ye not yon bonny road

That winds about yon fernie brae? That is
the road to fair Elfland,

Where thou and I this night maun gae.^[4]

Quanto ao tamanho diminuto, não nego que a idéia domine o uso moderno. Muitas vezes pensei que seria interessante tentar descobrir como foi que isso aconteceu, mas meu conhecimento não é suficiente para uma resposta precisa. Antigamente havia de fato alguns habitantes do Belo Reino que eram pequenos (mas certamente não diminutos), porém a pequenez não era a característica desse povo como um todo. O ser diminuto, elfo ou fada, é na Inglaterra (eu acho) em grande parte um produto sofisticado da fantasia literária.^[5] Talvez seja natural que na Inglaterra, onde o amor pelo delicado e fino freqüentemente ressurgiu na arte, a fantasia se volte, nesta questão, para o gracioso e diminuto, assim como na França ela foi à corte e secobriu de pó-de-arroz e diamantes. Porém suspeito que essa miudeza de flores-e- borboletas também tenha sido produto da “racionalização” que transformou o deslumbramento da Terra dos Elfos numa mera sutileza e a invisibilidade, numa fragilidade que podia esconder-se numa prímula ou encolher-se atrás de uma folha decapim. Parece ter entrado em voga logo depois que começaram as grandes viagens que tornariam o mundo estreito demais para conter ao mesmo tempo homens e elfos, quando a terra mágica de Hy Breasail no Oeste se transformou em meros Brasis, a terra da madeira da tintura vermelha.^[6] De qualquer forma, foi em grande parte um caso literário no qual William Shakespeare e Michael Drayton desempenharam seu papel.^[7] *Nymphidia*, de Drayton, é um ancestral daquela longa linhagem de fadas florais e duendes inquietos com antenas que tanto me desagradavam quando criançae que meus filhos, por sua vez, detestavam. Andrew Lang tinha sentimentos semelhantes. No prefácio do *Lilac Fairy Book*^[8] ele se refere aos contos de autores contemporâneos enfadonhos: “sempre começam com um garotinho ou uma garotinha que sai ao encontro das fadas dos narcisos, das gardênias e das flores de macieira [...] Essas fadas tentam ser engraçadas e fracassam, ou tentam fazer um sermão e têm êxito”.

Mas o caso começou, como disse, bem antes do século XIX, e há muito alcançou tédio, certamente o tédio de tentar ser engraçado e fracassar. *Nymphidia*, de Drayton, considerada uma história de fadas (uma história sobre fadas), é uma das piores já escritas. O palácio de Oberon tem paredes de pernas de aranha,

And windows of the eyes of cats, And for the roof, instead of slats, Is covered

with the wings of bats.^{9}

O cavaleiro Pigwiggen monta uma lacraia travessa, manda ao seu amor, a rainha Mab, uma pulseira de olhos de formiga e marca um encontro numa flor de primula silvestre. Mas a história contada em meio a toda essa lindeza é um obtuso conto de intriga e astutos intermediários. O galante cavaleiro e o marido furioso caem no atoleiro, e sua ira é acalmada por um gole das águas do Letes.^{10} Teria sido melhor que o Letes engolisse o caso todo. Oberon, Mab e Pigwiggen podem ser elfos ou fadas diminutos, o que não é o caso de Artur, Guinevere e Lancelot, mas a história sobre o bem e o mal da corte de Artur é muito mais uma “história de fadas” do que esse conto de Oberon. *Fairy*, como substantivo mais ou menos equivalente a *elfo*, é uma palavra relativamente moderna, quase não usada antes do período Tudor. A primeira citação no *Oxford Dictionary* (a única antes de 1450) é significativa. É do poeta Gower: *as hewere a faierie*.^{11} Mas não foi isso que Gower disse. Ele escreveu *as he were offaierie*, “como se tivesse vindo de Faërie [o Belo Reino]”. Gower estava descrevendo um jovem galante que busca enfeitiçar os corações das donzelas na igreja.

His croket kembd and thereon set A Nouche with a chapelet, Or elles one of grene leves
Which late com out of the greves, Al for he sholde seme freissh;
And thus he loketh on the fleissh, Riht as an hauk which hath a sihte Upon the foul ther he
schal lihte, And as he were of faierie He scheweth him tofore here yhe.^{12}

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. Porque o problema do verdadeiro povo do Belo Reino é que nem sempre se parecem com o que são, e ostentam a soberba e a beleza que usaríamos de bom grado. Pelo menos parte da magia que manejam para o bem ou para o mal do homem é um poder para brincar com os desejos de seu corpo e seu coração. A Rainha da Terra dos Elfos - que levou Thomas, o Rimador, em seu corcel branco como leite mais veloz que o vento - veio cavalgando junto à Arvore Eildon na forma de uma dama de encantadora beleza. Portanto, Spenser estava dentro da tradição verdadeira quando chamou os cavaleiros de seu Belo Reino pelo nome de *Elfe*. Este pertence a cavaleiros como Sir Guyon muito mais do que a Pigwiggen armado de ferrão de vespa.

Agora, apesar de ter somente mencionado (de forma bem inadequada) os *elfos* e as *fadas*, preciso retornar, porque me afastei do meu tema propriamente dito: as histórias de fadas. Disse que o sentido de “histórias sobre fadas” era demasiado restrito.^{13} E restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, porque no uso corrente do termo as histórias de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Belo Reino contém muitas coisas além de elfos, fadas, 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, os homens mortais, quando estamos encantados.

As narrativas que de fato se ocupam principalmente de “fadas”, isto é, de criaturas que na linguagem moderna também poderiam ser chamadas de “elfos”, são relativamente raras e, em geral, não muito interessantes. A maioria das boas “histórias de fadas” trata das *aventuras* dos homens no Reino Perigoso ou em seus confins sombrios. É natural porque, se os elfos são reais e de fato existem independentemente de nossas histórias sobre eles, então também isto certamente é verdade: a princípio os elfos não estão interessados em nós, nem nós neles. Nossos destinos são distintos, e nossas trilhas raramente se encontram. Mesmo nas divisas do Belo Reino nós os encontramos somente em algum cruzamento fortuito de caminhos.^{14}

A definição de história de fadas - o que é ou o que deveria ser - não depende portanto de qualquer definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do *Belo Reino*, do Reino Perigoso e do ar que sopra nessa terra. Não tente definir isso nem descrever diretamente. Não é possível fazê-lo. O Belo Reino não pode ser capturado numa rede de palavras, porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Ele tem muitos ingredientes, mas uma análise não necessariamente revelará o segredo do todo. No entanto espero que aquilo que direi mais tarde sobre as demais questões proporcione alguns vislumbres de minha visão imperfeita. Por ora só direi isto: uma “história de fadas” é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja sua finalidade principal - sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Belo Reino talvez possa ser traduzido mais proximamente por *Magia*^{15} - mas uma magia com disposição e poder peculiares, no pólo mais afastado dos artifícios vulgares do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente na narrativa, de uma coisa não se deve zombar: a própria magia. Nesse tipo de história ela precisa ser levada a sério, não

deve ser motivo de riso nem de muitas explicações. O conto medieval *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* é um exemplo admirável dessa seriedade.

Mas, mesmo que apliquemos apenas esses limites vagos e mal definidos, fica claro que muitos, até os entendidos em tais assuntos, usaram de forma muito descuidada o termo “conto de fadas”. Basta bater os olhos nos livros recentes que afirmam ser coleções de “contos de fadas” para ver que histórias sobre fadas, sobre abela família em qualquer uma de suas casas, ou mesmo sobre anões e duendes, são apenas uma pequena parte de seu conteúdo. Isso, como vimos, era de se esperar. Mas esses livros também contêm muitas narrativas que não usam nem mesmo resvalam o Belo Reino, e que na verdade nem deveriam ser incluídas.

Darei um ou dois exemplos de expurgos que eu realizaria. Isso reforçará o lado negativo da definição. Também se verá que conduzirá à segunda pergunta: quais são as origens das histórias de fadas?

O número de coleções de histórias de fadas é hoje muito grande. Em inglês provavelmente nenhuma rivalizará em popularidade, abrangência ou mérito geral com os 12 livros de 12 cores que devemos a Andrew Lang e sua esposa. O primeiro deles foi publicado mais de 50 anos atrás (1889) e continua sendo impresso. A maior parte de seu conteúdo passa no teste, com maior ou menor clareza. Não o analisarei, apesar de uma análise poder ser interessante, mas observo de passagem que, das histórias deste *Blue Fairy Book*^[16] nenhuma é primariamente sobre “fadas”, e poucas se referem a elas. A maioria dos contos provém de fontes francesas: na época foi de certo modo uma escolha justa, como talvez ainda seja (se bem que não para meu gosto, o atual ou de minha infância). Seja como for, a influência de Charles Perrault tem sido tão forte - desde que seus *Contes de ma Mère l'Oye* foram traduzidos pela primeira vez para o inglês, no século XVIII, e de outros excertos do vasto repertório do *Cabinet des Fées* que se tornaram famosos - que, se pedíssemos a uma pessoa para citar ao acaso um típico “conto de fadas”, suponho que ela muito provavelmente ainda mencionaria uma daquelas coisas francesas, como *O Gato de Botas*, *Cinderela* ou *Chapeuzinho Vermelho*. Algumas pessoas poderão lembrar-se primeiro dos *Contos de Grimm*.

Mas o que dizer sobre a aparição de *Uma Viagem a Lilliput* no *Blue Fairy Book*? Eu diria que essa narrativa *não* é uma história de fadas, nem como o autor a concebeu nem como aparece “condensada” ali pela srta. May Kendall. Está totalmente deslocada ali. Temo que tenha sido incluída simplesmente porque os liliputianos são pequenos, diminutos até - a única razão pela qual são notáveis. Mas a pequenez, no Belo Reino

como em nosso mundo, é apenas um acidente. Os pigmeus não estão mais próximos das fadas do que os patagônios. Não excludo essa história por causa de sua intenção satírica: existe sátira, sustentada ou intermitente, em narrativas que são indubitavelmente histórias de fadas, e a sátira muitas vezes pode ter sido intencional em contos tradicionais nos quais hoje não a percebemos. Excludo-a porque o veículo da sátira, por mais que seja uma invenção brilhante, pertence à classe das histórias de viajantes. Tais narrativas relatam muitos prodígios, mas são prodígios para ver neste mundo mortal, em alguma região do nosso próprio tempo e espaço; somente a distância as oculta. Os contos de Gulliver não têm mais direito de entrada do que as narrativas do Barão de Münchhausen, ou, digamos, do que *Os Primeiros Homens na Lua* ou *A Máquina do Tempo*. Na verdade, os Eloi e os Morlocks teriam mais direitos do que os liliputianos. Estes são simplesmente homens vistos de cima, sarcasticamente, do alto do telhado. Eloi e Morlocks vivem muito longe, num abismo de tempo tão profundo que lança um encantamento sobre eles. E, se são nossos descendentes, podemos recordar que outrora um antigo pensador inglês afirmou que os *ylfes*, os próprios elfos, descendiam de Adão através de Cairn.^[17] Esse encanto da distância, em especial do tempo distante, só é enfraquecido pela própria Máquina do Tempo, absurda e inacreditável. Mas vemos neste exemplo um dos principais motivos por que as fronteiras do conto de fadas são inevitavelmente dúbias. A magia do Belo Reino não é um fim em si mesma, sua virtude reside em suas operações - entre elas está a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é inspecionar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (como veremos) é entrar em comunhão com outros seres vivos. Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos com ou sem a interferência de máquinas ou de magia, e na medida em que tiver sucesso se avizinhará da qualidade de histórias de fadas e terá o seu sabor. Em seguida, após as histórias de viajantes, eu também excludiria, ou declararia inadequada, qualquer uma que usasse a maquinaria do Sonho, do sonhar do real sono humano, para explicar a aparente ocorrência de seus prodígios. No mínimo, ainda que sob outros pontos de vista o próprio sonho relatado fosse uma história de fadas, eu condenaria o todo como algo gravemente defeituoso: como um bom quadro numa moldura desfiguradora. É verdade que o Sonho não é alheio ao Belo Reino. Nos sonhos podem ser liberados estranhos poderes da mente. Em alguns deles uma pessoa pode, dentro de certos limites, desfrutar do poder do Belo Reino, esse poder que, mesmo enquanto concebe a história, lhe dá formas e cores vivas diante dos olhos. Às vezes um

sonho real pode de fato ser uma história de fadas de tranquilidade e destreza quase élficas - enquanto está sendo sonhado. Mas, se um escritor desperto lhe disser que seu conto é apenas uma coisa imaginada durante o sono, ele defraudará deliberadamente o desejo primordial no coração do Belo Reino: a compreensão do feito prodigioso imaginado, não importa a mente que o conceba. Muitas vezes diz-se que as fadas (em verdade ou mentira, não sei) produzem ilusões, que enganam os homens com “fantasia”, mas esse é um assunto bem diferente. É problema delas. Seja como for, tais trapaças acontecem no interior de narrativas em que as próprias fadas não são ilusões. Por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes da mente e dos propósitos dos homens.

De qualquer modo, é essencial à história de fadas genuína, diferentemente do uso dessa forma para fins menores ou aviltados, que ela seja apresentada como “verdadeira”. Em breve considerarei o significado de “verdadeira” nesse contexto. Mas, visto que a história de fadas trata de “maravilhas”, ela não pode tolerar qualquer moldura ou maquinaria que dê a entender que toda narrativa em que ocorrem é uma ficção ou ilusão. É claro que o próprio conto pode ser tão bom que torne possível ignorar a moldura. Ou pode ter sucesso e ser divertido como uma narrativa onírica. São assim as histórias da *Alice* de Lewis Carroll, com sua moldura e suas passagens de sonho. Por esse motivo (e por outros) elas não são contos de fadas. ^[18]

Há outro tipo de história fantástica que eu excluiria do título de “história de fadas”, outra vez certamente não porque não gosto dele - a saber, a pura “fábula de animais”. Escolherei um exemplo dos *Fairy Books* de Lang: *O Coração do Macaco*, um conto suaíli que aparece no *Lilac Fairy Book*. Nessa história, um tubarão malvado convence um macaco a montar em seu lombo e o leva até a metade do caminho para sua própria terra para então lhe revelar que o sultão de lá estava doente e precisava de um coração de macaco para curar sua moléstia. Mas o macaco logrou o tubarão e persuadiu-o a voltar, convencendo-o de que seu coração ficara em casa, pendurado num saco numa árvore. A fábula de animais, é claro, tem ligação com as histórias de fadas. Animais, pássaros e outras criaturas muitas vezes falam como homens nas verdadeiras histórias de fadas. Em parte (muitas vezes pequena), esse prodígio decorre de um dos “desejos” primordiais que estão próximos ao coração do Belo Reino: o desejo dos homens de se comunicar com outros seres vivos. Mas a fala dos animais, no tipo de fábula que se desdobrou em um ramo separado, tem pouca relação com esse desejo,

e freqüentemente se esquece dele por completo. A compreensão mágica por parte dos homens das linguagens próprias dos pássaros, dos animais e das árvores, é isto o que está muito mais próximo dos verdadeiros objetivos do Belo Reino. Mas nas histórias que não envolvem nenhum ser humano - ou nas narrativas em que os heróis e heroínas são animais e os homens e mulheres, quando aparecem, são simples coadjuvantes - e principalmente naquelas em que a forma animal é apenas uma máscara sobre um rosto humano, um artifício do satirista ou do pregador, nessas histórias temos fábulas de animais e não histórias de fadas, quer sejam *Reynard Raposa*, quer *O Conto do Padre da Freira*, quer o *Irmão Coelho*, ou simplesmente *Os Três Porquinhos*. As histórias de Beatrix Potter situam-se próximas dos limites do Belo Reino, porém, de acordo com o que penso, em geral do lado de fora.^{19} Sua proximidade deve-se em grande parte ao forte elemento moral: com isso quero dizer sua moralidade inerente, não alguma *significatio* alegórica. Mas *Peter Rabbit*, apesar de conter uma proibição, e apesar de existirem proibições na terra das fadas (como provavelmente existem em todo o universo, em todos os planos e em todas as dimensões), continua sendo uma fábula de animais.

Também *O Coração do Macaco* é claramente apenas uma fábula de animais. Suspeito que sua inclusão num “Livro de Fadas” não se deve em particular à sua qualidade como entretenimento, mas precisamente ao fato de dizer que o coração do macaco foi deixado para trás num saco. Isso era significativo para Lang, estudioso de folclore, mesmo que essa curiosa idéia seja usada somente como brincadeira, porquenesse conto o coração do macaco era de fato bem normal e estava no peito dele. Ainda assim, esse detalhe é claramente apenas um uso secundário de uma idéia antiga e muito difundida no folclore que ocorre nos contos de fadas^{20} - a idéia de que a vida ou a força de um homem ou de uma criatura possa residir em algum outro lugar ou objeto, ou em alguma parte do corpo (especialmente o coração), que pode ser destacada e escondida num saco, ou sob uma pedra, ou num ovo. Em um extremo da história registrada do folclore, essa idéia foi usada por George MacDonald em sua história de fadas *O Coração do Gigante*, que retira esse motivo central (bem como muitos outros detalhes) de contos tradicionais bastante conhecidos. No outro extremo, na verdade no que provavelmente é uma das mais antigas narrativas escritas, ela ocorre no Conto *dos Dois Irmãos* no papiro egípcio D'Orsigny. Ali o irmão mais moço diz ao mais velho: “Hei de encantar meu coração, e hei de colocá-lo no alto da flor do cedro. O

FANTASIA

A mente humana é capaz de formar imagens mentais de coisas que não estão presentes de fato. A faculdade de conceber as imagens é (ou era) naturalmente chamada de Imaginação. 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*^[40] (uma forma reduzida e depreciatória da palavra mais antiga *Fantasy*). Assim tenta-se restringir, eu deveria dizer perverter, a Imaginação ao “poder de dar a criações ideais a consistência interna da realidade”.

Por mais ridículo que possa ser alguém tão pouco instruído ter uma opinião sobre esse assunto crítico, arrisco-me a considerar a distinção verbal filologicamente inapropriada e a análise, imprecisa. O poder mental de criação de imagens é uma coisa, ou aspecto, e deveria apropriadamente ser chamada de Imaginação. A percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o controle, que são necessários para uma expressão bem-sucedida, podem variar em vivacidade e intensidade - mas essa é uma diferença de grau de Imaginação, não de espécie. A realização da expressão, que confere (ou parece conferir) “a consistência interna da realidade”,^[41] é na verdade outra coisa, ou aspecto, que necessita de outro nome: Arte, o vínculo operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação. Para meu presente objetivo preciso de uma palavra que possa englobar 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. Proponho, assim, arrogar-me os poderes de Humpty Dumpty^[42] e usar Fantasia para este fim: ou seja, num sentido que combine a seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade de dominação dos “fatos” observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente das conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* e *fantástico*, mas contente com elas: imagens de coisas que não somente “não estão presentes de fato”, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não possam ser encontradas ali. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens refletirem coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um vício.

Creio que a fantasia (nesse sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a forma mais próxima da pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente. É claro que a Fantasia começa com uma vantagem: a estranheza cativante. Mas essa vantagem tem sido voltada contra ela, e contribuiu para seu descrédito. Muitas pessoas não gostam de ser “cativadas”. Não gostam de nenhuma interferência no Mundo Primário, ou nos pequenos vislumbres dele que lhes são familiares. Portanto, elas confundem, de forma obtusa e até mal-intencionada, a Fantasia com o Sonho, no qual não existe Arte, ^{43} e com distúrbios mentais, nos quais não existe nem mesmo controle, como a ilusão e a alucinação.

Mas o erro ou a má intenção, engendrados pela inquietação e conseqüente aversão, não são a única causa dessa confusão. A Fantasia também tem uma desvantagem essencial: é difícil de alcançar. Ela pode ser, na minha opinião, não menos, e sim mais subcriativa, mas de qualquer modo descobre-se na prática que “a consistência interna da realidade” torna-se mais difícil de produzir quanto mais as imagens e os rearranjos do material primário forem diferentes dos arranjos reais do Mundo Primário. É mais fácil produzir esse tipo de “realidade” com material mais “sóbrio”. Portanto, com demasiada freqüência a Fantasia permanece rudimentar. Ela é e tem sido usada frivolamente, ou apenas de maneira quase séria, ou só como decoração: ela permanece apenas “fantasiosa”. Qualquer pessoa que tenha herdado o fantástico dispositivo da linguagem humana pode dizer o *sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou concebê-lo. Mas isso não é suficiente - apesar de já poder ser algo mais potente do que muitos “breves esboços” ou “reproduções da vida” que recebem louvores literários. Fazer um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja verossímil, impondo a Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil. Mas, quando elas são tentadas e executadas em algum grau, então temos uma rara realização da Arte: na verdade, a arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primário e mais potente.

Na arte humana a Fantasia é algo que deve ser deixado a cargo das palavras, da verdadeira literatura. Na pintura, por exemplo, a apresentação visível da imagem fantástica é tecnicamente fácil demais - a mão tende a exceder a mente, até mesmo derrubá-la. ^{44} Frequentemente o resultado é banal ou mórbido. É um infortúnio que o Teatro, uma arte fundamentalmente diversa da Literatura, seja tão comumente

contemplado juntamente com ela, ou como um ramo dela. Dentre esses infortúnios podemos citar a depreciação da Fantasia, que, pelo menos em parte, é devida ao desejo natural dos críticos de exaltar as formas de literatura ou “imaginação” que eles próprios preferem, de modo inato ou por treinamento. E a crítica num país que produziu um Drama tão relevante e possui as obras de William Shakespeare tende a ser demasiado dramática. Mas o Teatro é naturalmente hostil à Fantasia. Ela, mesmo do tipo mais simples, raramente tem êxito no Drama quando este é mostrado como deve ser, representado de forma visível e audível. As formas fantásticas não podem ser falsificadas. Homens vestidos de animais falantes podem redundar em bufonaria ou mimetismo, mas não alcançam a Fantasia. Isso, penso, é bem ilustrado pelo fracasso de sua forma bastarda, a pantomima. Quanto mais próxima da “história de fadas dramatizada”, pior ela é. Só é tolerável quando o enredo e sua fantasia se reduzem a uma mera estrutura vestigial para a farsa, e não se exige nem espera de ninguém a “crença” em qualquer parte da representação. Isso, é claro, deve-se em parte ao fato de que os produtores de teatro precisam, ou tentam, trabalhar com mecanismos para representar a Fantasia ou a Magia. Certa vez assisti a uma chamada “pantomima infantil”, a história do *Gato de Botas*, que tinha até a metamorfose do ogro em um camundongo. Caso tivesse havido um êxito mecânico, teria aterrorizado os espectadores ou então teria sido apenas um truque de prestidigitação de alta classe. Da forma como foi feito, apesar de alguma habilidade na iluminação, a incredulidade não foi tanto suspensa quanto enforcada, estripada e esquartejada.

E m *Macbeth*, ao ler a peça, acho as feiticeiras toleráveis: elas têm função narrativa e uma alusão de sinistro significado; no entanto são vulgarizadas, pobres representantes de sua espécie. Na peça são quase intoleráveis. Seriam totalmente intoleráveis se eu não fosse fortalecido por alguma lembrança de como são no texto. Dizem-me que eu me sentiria diferente se pensasse como as pessoas daquela época, com suas caçadas e julgamentos de feiticeiras. Mas isso equivale a dizer: se eu considerasse as feiticeiras possíveis, de fato prováveis, no Mundo Primário; em outras palavras, se elas deixassem de ser “Fantasia”. Esse argumento me dá razão. Ser dissolvida, ou degradada, é a sina provável da Fantasia quando um dramaturgo tenta usá-la, mesmo um dramaturgo como Shakespeare. *Macbeth* é de fato uma obra de arte de um teatrólogo que deveria, pelo menos naquela ocasião, ter escrito uma narrativa, caso tivesse habilidade ou paciência para essa arte.

Creio que uma razão mais importante do que a inadequação dos efeitos de palco

é esta: o Teatro, por sua própria natureza, já empreende uma espécie de magia falsa, digamos pelo menos substituta - *a apresentação visível e audível de pessoas imaginárias numa história*. Isso, por si só, é uma tentativa de falsificar a varinha do mágico. Introduzir fantasia ou magia adicional nesse mundo secundário quase mágico, mesmo com sucesso mecânico, é exigir algo como um mundo interno ou terciário. É um exagero. Pode até não ser impossível conseguir algo assim. Nunca o vi conseguido com êxito. Mas no mínimo não pode ser considerado a forma apropriada de Teatro, em que pessoas que caminham e falam são os instrumentos naturais da Arte e da ilusão.^[45]

Por este exato motivo - que no Teatro os personagens, e mesmo as cenas, não são imaginados, e sim contemplados de fato -, o Drama, apesar de usar material semelhante (palavras, versos, enredo), é uma arte fundamentalmente diferente da arte narrativa. Assim, se preferirmos o Teatro à Literatura (como fazem muitos críticos literários), ou formarmos nossas teorias críticas principalmente a partir dos críticos dramáticos, ou mesmo do Drama, estaremos sujeitos a compreender mal a pura criação de histórias e a restringi-la às limitações das peças de teatro. Por exemplo, provavelmente preferiremos os personagens, mesmo os mais ordinários e obtusos, aos objetos. Numa peça pode-se incluir muito pouca coisa a respeito de árvores como árvores.

Já o “Drama do Belo Reino” - aquelas peças que, conforme abundantes registros, os elfos muitas vezes apresentavam aos homens - é capaz de produzir Fantasia com um realismo e um caráter imediato que ultrapassam os limites de qualquer mecanismo humano. Como conseqüência, seu efeito usual (sobre um homem) é ir além da Crença Secundária. Se presenciarmos um drama do Belo Reino, nós estaremos, ou pensaremos estar, pessoalmente dentro de seu Mundo Secundário. A experiência pode ser muito semelhante ao Sonho, e às vezes (pelos homens) tem sido (ao que parece) confundida com ele. Mas no drama do Belo Reino estamos em um sonho que outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar à nossa compreensão. Ao experimentar *diretamente* um Mundo Secundário, a apóiação é forte demais, e nós a atribuímos à Crença Primária, não importa quão maravilhosos sejam os acontecimentos. Somos iludidos - se é essa a intenção dos elfos (sempre ou a qualquer tempo), é outra questão. Seja como for, eles mesmos não se iludem. Para eles essa é uma forma de Arte, distinta da Mágica ou da Magia propriamente dita. Eles não vivem nela, apesar de talvez serem capazes de gastar mais tempo com ela do que os artistas humanos. O Mundo Primário, a Realidade, é o

mesmo para elfos e homens, ainda que valorizado e percebido de modo diverso. Precisamos de uma palavra para essa destreza élfica, mas todas as palavras que lhe têm sido aplicadas foram obscurecidas e confundidas com outras coisas. Magia é uma que se apresenta prontamente, e já a utilizei anteriormente (p. 16), mas não devia tê-lo feito. Ela deveria ser reservada para as operações do Mágico. A Arte é o processo humano que produz Crença Secundária como subproduto (esse não é seu objeto único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, se bem que mais habilmente e sem esforço - é o que parecem mostrar os relatos. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para satisfação de seus sentidos enquanto estão dentro; mas em estado puro ele é artístico por desejo e propósito. A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário. Não importa quem se diga que a pratique, fada ou mortal, ela permanece distinta - não é arte, e sim técnica, seu desejo neste mundo é *poder*, dominação dos objetos e das vontades.

A Fantasia aspira à destreza élfica, o Encantamento, e quando bem-sucedida aproxima-se mais dele do que todas as formas da arte humana. No coração de muitas histórias de elfos feitas pelos homens reside, aberto ou oculto, puro ou misturado, o desejo por uma arte subcriativa viva e realizada, que (por muito que se lhe assemelhe no exterior) é internamente bem diferente da avidez por poder centrado em si mesmo que é o sinal do simples Mágico. E desse desejo que os elfos, em sua melhor parte (mas ainda assim perigosa), são feitos principalmente. E é deles que podemos aprender o desejo e a aspiração central da Fantasia humana - mesmo que os elfos sejam, e ainda mais na medida em que sejam, somente um produto da própria Fantasia. O desejo criativo só é enganado por imitações, sejam os artifícios, inocentes, mas desajeitados, do dramaturgo humano, sejam as fraudes malévolas dos mágicos. Nesse mundo, para os homens, ele é impossível de ser satisfeito, e portanto imperecível. Incorrupto, ele não busca ilusão nem feitiço ou dominação, mas enriquecimento compartilhado, parceiros no fazer e no deleite, não escravos.

A muitos a Fantasia, essa arte subcriativa que prega estranhas peças ao mundo e a tudo o que há nele, combinando substantivos e redistribuindo adjetivos, parece suspeita, se não ilegítima. A alguns ela parece no mínimo uma tolice infantil, algo que só serve para povos ou pessoas em sua juventude. Sobre sua legitimidade nada mais farei do que citar um breve trecho de uma carta que certa vez escrevi a um homem que

descreveu o mito e a história de fadas como “mentiras”. Para ser justo com ele, no entanto, devo dizer que foi bondoso e gentil o bastante para chamar a criação de histórias de fadas de “Sussurrar uma mentira através da Prata”.

“Dear Sir,” I said - “Although now long estranged, Man is not wholly lost nor wholly changed. Dis-graced he may be, yet is not de-throned, and keeps the rags of lordship once he owned: Man, Sub-creator, the refracted Light through whom is splintered from a single White to many hues, and endlessly combined in living shapes that move from mind to mind. Though all the crannies of the world we filled with Elves and Goblins, though we dared to build Gods and their houses out of dark and light, and sowed the seed of dragons - 'twas our right (used or misused). That right has not decayed: we make still by the law in which were made.”^[46]

A Fantasia é uma atividade humana natural. Certamente ela não destrói, muito menos insulta, a Razão; e não abranda o apetite pela verdade científica nem obscurece a percepção dela. Ao contrário. Quanto mais aguçada e clara for a razão, melhor fantasia produzirá. Se os homens estivessem num estado em que não quisessem conhecer ou não pudessem perceber a verdade (fatos ou evidências), então a Fantasia definharia até que eles se curassem. Se chegarem a atingir esse estado (o que não parece ser impossível), a Fantasia perecerá e se transformará em Ilusão Mórbida.

A Fantasia criativa está fundamentada no firme reconhecimento de que as coisas são assim no mundo como este aparece sob o Sol, no reconhecimento do fato, mas não na escravidão perante ele. Assim foi fundamentado na lógica o contra-senso que se exhibe nos contos e poemas de Lewis Carroll. Se as pessoas realmente não conseguissem distinguir entre sapos e homens, não teriam surgido histórias de fadas sobre reis sapos.

É claro que a Fantasia pode ser levada ao excesso. Pode ser malfeita. Pode ser empregada para maus usos. Pode até mesmo iludir as mentes das quais surgiu. Mas de que coisa humana neste mundo decaído isso não é verdade? Os homens não somente conceberam elfos, mas imaginaram deuses, e os adoraram, adoraram até mesmo aqueles mais deformados pelo mal de seu próprio autor. Mas fizeram falsos deuses a partir de outros materiais: suas opiniões, seus estandartes, seus dinheiros - até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas demandaram sacrifício humano. *Abusus non tollit usum.*^[47] A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador.

RECUPERAÇÃO, ESCAPE, CONSOLO

Quanto à velhice, seja pessoal ou pertencente aos tempos em que vivemos, pode ser verdade, como se supõe freqüentemente, que ela impõe incapacidades. Mas essa é principalmente uma idéia produzida pelo simples *estudo* das histórias de fadas. O estudo analítico de histórias de fadas é uma preparação tão ruim para apreciá-las ou escrevê-las como seria o estudo histórico do drama de todos os países e tempos para apreciar ou escrever peças de teatro. O estudo pode na verdade tornar-se deprimente. É fácil o estudioso sentir que, com toda sua labuta, está coletando apenas umas poucas folhas, muitas agora rotas ou deterioradas, da incontável folhagem da Arvore dos Contos, com as quais é atapetada a Floresta dos Dias. Parece que vão aumenta essa camada. Quem consegue projetar uma nova folha? Os padrões do botão até o desabrochar, e as cores da primavera até o outono, todos foram descobertos pelos homens muito tempo atrás. Mas isso não é verdade. A semente da árvore pode ser replantada em quase qualquer solo, mesmo em um tão saturado de fumaça (assim disse Lang) como o da Inglaterra. E claro que de fato a primavera não é menos bela porque vimos ou ouvimos falar de outros eventos semelhantes: eventos semelhantes, nunca o mesmo evento do começo ao fim do mundo. Cada folha, de carvalho, freixo e espinheiro é uma corporificação singular do padrão, e para alguns olhos este mesmo ano pode ser a corporificação, a primeira já vista e reconhecida, apesar de os carvalhos terem produzido folhas durante incontáveis gerações de homens.

Não desanimamos, ou não precisamos desanimar, com relação ao desenho porque todas as linhas precisam ser curvas ou retas, nem à pintura porque só existem três cores “primárias”. Na verdade podemos agora ser mais velhos, na medida em que somos herdeiros, na apreciação ou na prática, de muitas gerações de ancestrais nas artes. Nessa herança de fartura pode haver o perigo do tédio ou da ansiedade para ser original, e isso pode levar à aversão por um desenho fino, um padrão delicado ou cores “bonitas”, ou então à mera manipulação e elaboração excessiva de material antigo, engenhosa e insensível. Mas a verdadeira estrada para escapar de tal enfado não pode ser encontrada no que é intencionalmente inepto, canhestro e disforme, nem em fazer todas as coisas obscuras ou incessantemente violentas, nem na mistura de cores passando da sutileza à monotonia, ou na fantástica complicação de formas até o ponto da tolice a caminho do delírio. Antes de atingirmos tais estados precisamos de

recuperação. Precisamos olhar o verde outra vez e nos surpreender de novo (mas sem sermos cegados) com o azul, o amarelo e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos - e os lobos. As histórias de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por elas pode nos tornar, ou manter, infantis. A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada - a retomada de uma visão clara. Não digo “ver as coisas como elas são”, porque assimme envolveria com os filósofos, porém posso arriscar-me a dizer “ver as coisas comonós devemos (ou deveríamos) vê-las” - como coisas à parte de nós mesmos. Em qualquer caso, precisamos limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres do insípido borrão da trivialidade ou familiaridade - da possessividade. De todos os rostos, os de nossos *familiares* são ao mesmo tempo os mais difíceis para fazer truques fantásticos e os mais difíceis de ver com mais atenção, percebendo sua semelhança e dessemelhança: são rostos, e no entanto rostos singulares. Essa trivialidade é, de fato, apenas a penalidade da “apropriação”: as coisas triviais ou (no mau sentido) familiares são aquilo de que nos apropriamos, legal ou mentalmente. 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.

É claro que as histórias de fadas não são o único meio de recuperação ou profilaxia contra a perda. A humildade basta. E existe (especialmente para os humildes) *Mooreeffoc*, ou Fantasia chestertoniana. *Mooreeffoc* é uma palavra fantástica, mas poderia ser vista escrita em todas as cidades deste país. É a palavra *Coffee-room*⁽⁴⁸⁾ vista do lado de dentro em uma porta de vidro, como foi vista por Dickens num escuródia londrino, e usada por Chester-ton para denotar a estranheza de coisas que se tornaram triviais quando de repente são vistas por um novo ângulo. A maioria das pessoas concordaria que essa espécie de “fantasia” é bastante saudável, e que jamais lhe faltará material. Mas ela tem apenas, segundo penso, um poder limitado, porque recuperar o frescor da visão é sua única virtude. A palavra *Mooreeffoc* pode fazer-nos perceber de repente que a Inglaterra é um país totalmente estranho, perdido num passado remoto vislumbrado pela história, ou num futuro estranho e turvo que só poder ser alcançado numa máquina do tempo; ver a espantosa excentricidade e o interesse de seus habitantes, seus costumes e hábitos alimentares; porém nada pode fazer além

disso: agir como um telescópio temporal focalizado em um ponto. A fantasia criativa, por estar principalmente tentando fazer outra coisa (fazer algo novo), pode abrir nosso tesouro e deixar voar como pássaros engaiolados todas as coisas trancadas. Todas as jóias se transformam em flores ou chamas, e seremos alertados de que tudo o que tínhamos (ou conhecíamos) era perigoso e poderoso, não realmente acorrentado com eficácia, livre e selvagem, tão pouco nosso quanto éramos nós.

Os elementos “fantásticos” em verso e prosa de outras espécies, mesmo quando são apenas decorativos ou ocasionais, auxiliam essa liberação. Mas não tão inteiramente quanto uma história de fadas, uma coisa construída sobre a Fantasia ou acerca dela, da qual a Fantasia é o núcleo. A Fantasia é feita do Mundo Primário, mas um bom artífice ama seu material, e tem um conhecimento e uma sensibilidade da argila, da pedra e da madeira que só a arte de fazer pode proporcionar. Ao forjar Gram o ferro frio foi revelado; ao criar Pégaso os cavalos foram enobrecidos; nas Árvores do Sol e da Lua raiz e tronco, flor e fruto manifestam-se em glória.

E de fato as histórias de fadas tratam em grande parte, ou (as melhores) principalmente, de coisas simples e fundamentais, intocadas pela Fantasia, mas essas simplicidades tornam-se mais luminosas pelo seu ambiente. Porque o criador de histórias que se permite “tomar liberdades” com a Natureza pode ser seu amante, não seu escravo. Foi nas histórias de fadas que primeiro pressenti a potência das palavras e o prodígio das coisas, como pedra, madeira, ferro, árvore e grama, casa e fogo, pão e vinho.

Agora concluirei considerando o Escape e o Consolo, que naturalmente estão bem conexos entre si. Apesar de as histórias de fadas, é claro, de forma nenhuma serem o único meio de Escape, hoje em dia são uma das formas mais óbvias e (para alguns) abusivas de literatura “escapista”. Assim sendo, é razoável acrescentar a um estudo delas algumas considerações do termo “escape” na crítica em geral.

Afirmo que o Escape é uma das principais funções das histórias de fadas, e como não as reprovos é óbvio que não aceito o tom de desdém ou pena com que se usa “Escape” com tanta frequência hoje em dia: um tom em nada justificado pelos usos da palavra fora da crítica literária. Naquilo que aqueles fazem um mau uso do Escape gostam de chamar Vida Real, em geral o Escape é evidentemente muito prático, e pode até ser heróico. Na vida real é difícil culpá-lo, a não ser que fracasse. Na crítica parece ser tanto pior quanto mais obtém sucesso. Evidentemente estamos diante de um mau uso das palavras, e também de uma confusão de pensamento. 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. Usando o escape dessa forma, os críticos escolheram palavra errada e, anda mais, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor. Da mesma forma um porta-voz do Partido poderia ter denominado traição o fato de alguém desistir de fazer parte do Reich do Führer - ou de qualquer outro - ou até de criticá-lo. Do mesmo modo esses críticos, para piorar a confusão e assim desprezar seus oponentes, pregam seu rótulo de desdém não apenas na Deserção, mas no verdadeiro Escape, e nos que muitas vezes são seus companheiros, Repugnância, Raiva, Condenação e Revolta. Não apenas confundem o escape do prisioneiro com a fuga do desertor, mas parecem preferir a aquiescência do “colaboracionista” à resistência do patriota. Para quem pensa como eles, basta dizer “a terra que amavas está condenada” para desculpar qualquer traição, na verdade glorificá-la.

Um exemplo superficial: não mencionar (na verdade, não ostentar) num conto lâmpadas de rua elétricas, do tipo produzido em massa, é Escape (nesse sentido). Mas isso pode provir, quase certamente provém, de uma estudada aversão a um produto tão típico da Era Robótica, que combina elaboração e engenhosidade de meios com feiúra, e (muitas vezes) com resultado inferior. Essas lâmpadas podem ter sido excluídas do conto simplesmente por serem lâmpadas ruins, e é possível que uma das lições a ser aprendidas na narrativa seja a percepção desse fato. Mas aí vem o porrete: “As lâmpadas elétricas vieram para ficar”, dizem. Há muito tempo Chesterton observou veridicamente que, assim que ouvia que algo “viera para ficar”, sabia que muito logo aquilo seria substituído - na verdade seria considerado deploravelmente obsoleto e ordinário. “A marcha da Ciência, cujo ritmo é acelerado pelas necessidades da guerra, prossegue inexorável [...] tornando algumas coisas obsoletas e prefigurando novas evoluções no uso da eletricidade” - um anúncio. Ele diz a mesma coisa, só que de modo mais ameaçador. A lâmpada de rua elétrica pode de fato ser ignorada simplesmente porque é insignificante e transitória. Seja como for, as histórias de fada têm coisas mais permanentes e fundamentais sobre o que falar. O raio, por exemplo. O escapista não é tão servil aos caprichos da moda evanescente como aqueles oponentes. Ele não faz dos objetos (que podem bem racionalmente ser considerados ruins) seus mestres ou seus deuses, adorando-os como inevitáveis, até “inexoráveis”. E

seus oponentes, de desprezo tão fácil, não têm garantia de que ele parará por aí: ele poderá incitar as pessoas a derrubarem as lâmpadas de rua. O escapismo tem outro rosto, ainda mais perverso: a Reação.

Não faz muito tempo - por incrível que pareça - ouvi um erudito de Oxenford^[49] declarar que “saudava” a proximidade de fábricas robotizadas de produção em massa e o rugido do tráfego mecânico auto-obstruidor, porque isso punha sua universidade em “contato com a vida real”. Pode ser que ele quisesse dizer que a forma como os homens vivem e trabalham no século XX está crescendo em barbárie a uma taxa alarmante, e que a ruidosa demonstração disso nas ruas de Oxford pode servir de alerta de que não é possível preservar por muito tempo um oásis de sanidade num deserto de irracionalidade com simples cercados, sem real ação ofensiva (prática e intelectual). Temo que não quisesse. Seja como for, a expressão “vida real” nesse contexto parece ficar aquém dos padrões acadêmicos. É curiosa a idéia de que automóveis são mais “vivos” do que, digamos, centauros ou dragões. E pateticamente absurdo dizer que são mais “reais” do que, digamos, cavalos. Quão real, quão chocantemente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um pé de olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!

De minha parte, não consigo me convencer de que o telhado da estação de Bletchley é mais “real” do que as nuvens. E como artefato acho-o menos inspirador do que a lendária abóbada celeste. A ponte para a plataforma 4 é menos interessante para mim do que Bifröst vigiada por Heimdall com o Gjallarhorn. Não posso excluir da minha cultura de meu coração o questionamento de que, se os engenheiros ferroviários tivessem sido criados com mais fantasia, não poderiam ter feito coisa melhor do que fazem normalmente, com todos os seus abundantes meios. Creio que as histórias de fadas podem ser melhores Mestres de Artes do que o indivíduo acadêmico a quem me referi. Muito daquilo que ele (suponho) e outros (certamente) chamariam de literatura “séria” nada mais é do que brincar sob um telhado de vidro ao lado de uma piscina municipal. As histórias de fadas podem inventar monstros que voam pelo ar ou habitam as profundezas, mas ao menos não tentam escapar do céu ou do mar.

E, se por um momento deixarmos de lado a “fantasia”, nem mesmo creio que o leitor ou criador de histórias de fadas precise se envergonhar do “escape” do arcaísmo: de preferir não dragões, mas cavalos, castelos, veleiros, arcos e flechas; não apenas elfos, mas cavaleiros, reis e sacerdotes. Porque afinal de contas é possível que um

homem racional, após reflexão (bem desconexa da história de fadas ou do romance), chegue à condenação, pelo menos implícita no simples silêncio da literatura “escapista”, de coisas progressistas como fábricas, ou das metralhadoras e bombas que parecem ser seus produtos mais naturais e inevitáveis, ousemos dizer “inexoráveis”.

“A crueza e a feiúra da vida européia moderna” - dessa vida real cujo contato devemos saudar - “são sinais de inferioridade biológica, de reação insuficiente ou falsa ao ambiente”.^{50} O mais louco castelo que já saiu da sacola de um gigante numa extravagante narrativa gaélica não apenas é muito menos feio do que uma fábrica robótica como também é, (usando uma frase moderna) “num sentido muito real”, imensamente mais real. Por que não deveríamos escapar à “austera assíria” absurridade das cartolas ou ao horror morlockiano das fábricas, ou mesmo condená-los? Essas coisas são condenadas até mesmo pelos escritores da mais escapista de todas as formas de literatura, a Ficção Científica. Esses profetas freqüentemente predizem (e muitos parecem ansiar por isso) um mundo como uma grande estação ferroviária de telhado de vidro. Mas para eles, em regra, é muito difícil deduzir o que as pessoas *farão* numa cidade mundial como essa. Poderão abandonar a “plena panóplia vitoriana” em favor de trajes folgados (com zíperes), mas usarão essa liberdade principalmente, ao que parece, para brincar com brinquedos mecânicos no jogo de mover-se em alta velocidade, que logo satura. A julgar por alguns desses contos, ainda serão tão luxuriosos, vingativos e gananciosos como sempre, e os ideais de seus idealistas mal chegam além da esplêndida idéia de construir mais cidades do mesmo tipo em outros planetas. É de fato uma era de “meios aperfeiçoados para fins deteriorados”. 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 feiúra de nossas obras quanto de seu mal. Assim, para nós o mal e a feiúra parecem indissolúvelmente aliados. Achamos difícil conceber o mal e a beleza juntos. O temor da bela fada que perpassava as eras antigas quase nos escapa das mãos. Mais alarmante ainda: a bondade em si foi privada de sua beleza própria. No Belo Reino podemos de fato conceber um ogro que possui um castelo medonho como um pesadelo (porque a maldade do ogro assim o deseja), mas não podemos conceber uma casa construída com bom propósito - uma estalagem, um hotel para viajantes, o salão de um rei virtuoso e nobre - que seja ao mesmo tempo repugnantemente feia. Nos dias atuais

seria temerário esperar ver uma que não fosse feia - a não ser que tenha sido construída antes de nosso tempo.

Esse, no entanto, é o aspecto “escapista” moderno e especial (ou acidental) das histórias de fadas, que elas partilham com os romances e outras narrativas do passado ou a respeito dele. Muitas histórias do passado só se tornaram “escapistas” em seu apelo porque sobreviveram desde uma época em que os homens em regra se deleitavam com o trabalho realizado por suas próprias mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feitas pelo próprio homem.

Mas também existem outros “escapismos” mais profundos que sempre apareceram nos contos de fadas e nas lendas. Existem outras coisas mais repugnantes e terríveis das quais fugir do que o barulho, o fedor, a crueldade e a extravagância do motor de combustão interna. Existem fome, sede, pobreza, dor, pesar, injustiça, morte. E, mesmo quando os homens não estão enfrentando situações desagradáveis como essas, existem antigas limitações das quais as histórias de fadas oferecem uma espécie de escape, e velhas ambições e desejos (que tocam as próprias raízes da fantasia) aos quais oferecem um tipo de satisfação e consolo. Algumas são fraquezas ou curiosidades perdoáveis, como o desejo de visitar, livre como um peixe, o mar profundo, ou o anseio pelo vôo silencioso, gracioso e econômico do pássaro, esse anseio que o avião burla, exceto em raros momentos, quando visto alto e silencioso graças ao vento e à distância, voltando-se ao sol - isto é, precisamente quando é imaginado e não usado. Existem desejos mais profundos, como o de conversar com outros seres vivos. Sobre esse desejo, tão antigo quanto a Queda, fundamenta-se em larga medida o discurso dos animais e das criaturas nas histórias de fadas, e especialmente a compreensão mágica de sua fala característica. Essa é a raiz, e não a “confusão” atribuída aos homens do passado não registrado, uma alegada “ausência de sentimento de separação entre nós e os animais”.^[51] Um sentimento vivo dessa separação é muito antigo, mas também uma sensação de que foi um rompimento: um estranho destino e uma culpa repousam sobre nós. Outras criaturas são como outros reinos com que o Homem rompeu relações, e que agora só vê de fora, ao longe, encontrando-se em guerra com eles ou nos termos de um inquietante armistício. Há alguns poucos que têm o privilégio de fazer algumas viagens para o exterior; outros precisam se contentar com histórias de viajantes - mesmo sobre sapos. Falando da história de fadas *O Rei Sapo*, bastante estranha mas muito difundida, Max Müller perguntou com seu modo empertigado: “Como foi que uma história como essa chegou

a ser inventada? Os seres humanos, podemos esperar, sempre foram suficientemente ilustrados para saber que o casamento entre um sapo e a filha de uma rainha é absurdo”. De fato podemos esperar isso! Porque se não fosse assim essa narrativa não teria nenhum propósito, já que depende essencialmente do senso do absurdo. Origens folclóricas (ou conjeturas a respeito) são totalmente alheias a essa questão. De pouco adianta considerar o totemismo, porque certamente, não importando os costumes e as crenças sobre sapos e poços existentes por trás dessa história, a forma do sapo foi e está preservada na história de fadas^{52} precisamente porque era esquisita e o casamento era absurdo, na verdade, abominável. É claro, porém, que nas versões que nos dizem respeito, gaélicas, alemãs, inglesas,^{53} não há de fato um casamento entre uma princesa e um sapo: este era um príncipe encantado. E o pontocrucial da narrativa não reside em pensar que sapos possam ser esposos, mas na necessidade de manter promessas (mesmo aquelas com conseqüências intoleráveis) que, juntamente com a observância de proibições, perpassa toda a Terra das Fadas. Essa é uma nota das trompas da Terra dos Elfos, e não é uma nota vaga.

E por fim existe o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte. As histórias de fadas fornecem muitos exemplos e maneiras de fazer isso, que poderia ser chamado de verdadeiro espírito *escapista*, ou (eu diria) *fugitivo*. Mas outras histórias (notadamente as de inspiração científica) e outros estudos também os fornecem. As histórias de fadas são feitas por homens, não por fadas. As histórias humanas de elfos sem dúvida estão repletas do Escape da Imortalidade. Mas não se pode esperar que nossas narrativas sempre se ergam acima do nosso nível comum. Frequentemente se erguem. Nelas, poucas lições são ensinadas mais claramente do que o fardo do tipo de imortalidade - ou melhor, vida serial in-finda - para a qual o “fugitivo” gostaria de fugir. A história de fadas é especialmente competente para ensinar tais coisas, antigamente e ainda hoje. A morte é o tema que mais inspirou George MacDonald.

Mas o “consolo” das histórias de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todas as histórias de fadas completas precisam tê-lo. No mínimo diria que a Tragédia é a verdadeira forma do Drama, sua função mais elevada, mas o contrário vale para a história de fadas. Já que não parecemos possuir uma palavra que expressa esse contrário, vou chamá-lo de *Eucatastrofe*. O conto *eucatastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo das histórias de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (porque não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas),^{54} essa alegria, que é uma das coisas que as histórias de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas - ou de outro mundo - ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. 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.

O sinal de uma boa história de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, não importa quão desvairados sejam seus eventos, quão fantásticas ou terríveis aventuras, ela pode proporcionar à criança ou ao adulto que a escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão de fôlego, um batimento e ânimo no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes como aqueles dados por qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar.

Até mesmo as histórias de fadas modernas conseguem às vezes produzir esse efeito. Não é algo fácil de fazer; depende de toda a história que é o cenário da virada, e ainda assim reflete uma glória para o começo. Uma narrativa que tenha êxito nesse ponto, em qualquer medida, não fracassou por completo, quaisquer que sejam seus defeitos e qualquer que seja a mistura ou confusão de propósitos. Isso acontece até na história de fadas *Príncipe Frígio*, do próprio Andrew Lang, ainda que seja insatisfatória de muitas maneiras. Quando “cada cavaleiro reviveu, ergueu a espada e exclamou: -Vida longa ao Príncipe Prigio”, a alegria tem um pouco daquela estranha qualidade mítica da história de fadas, maior do que o evento descrito. Não teria essa qualidade na narrativa de Lang se o evento descrito não fosse uma “fantasia” de conto de fadas mais séria do que o conteúdo principal da história, que é em geral mais frívolo, com o sorriso meio zombeteiro do sofisticado *Conte* palaciano.^{55} O efeito é muito mais poderoso e pungente num conto sério do Belo Reino.^{56} Em tais narrativas, quando chega a “virada” repentina, temos um penetrante vislumbre da alegria e do desejo do coração, que por um momento ultrapassa a moldura, rompe de fato a própria teia da história e deixa passar um lampejo.

“Seven long years I served for thee, The
glassy hill I clamb for thee,

The bluidy shirt I wrang for thee,
And wilt thou not wauken and turn to me?"[\[57\]](#)

Ele ouviu e se voltou para ela.[\[58\]](#)

EPÍLOGO

Essa “alegria” que escolhi como sinal da verdadeira história de fadas (ou romance), ou como selo para ela, merece mais algumas considerações.

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)^[59] seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição dedicionário - “consistência interna da realidade” -, é difícil conceber como isso pode acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade. A qualidade peculiar da “alegria” na Fantasia bem-sucedida pode portanto ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente. Não é apenas um “consolo” para o pesar do mundo, mas uma satisfação, e uma resposta à pergunta: “E verdade?” A resposta a essa pergunta que dei inicialmente foi (muito corretamente): “Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim, é verdade nesse mundo”. Isso basta ao artista (ou à parte artística do artista). Mas na “eucatástrofe” enxergamos numa breve visão que a resposta pode ser maior - pode ser um lampejo longínquo ou eco do *evangelium* no mundo real. O uso dessa palavra dá uma indicação de meu epílogo. É um assunto sério e perigoso. É presunção minha tocar em tal tema, mas se por algum tipo de graça o que digo tiver alguma validade sob algum ponto de vista, é claro que é apenas uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica: finita somente porque é finita a capacidade do Homem para quem isso foi feito.

Eu me arriscaria a dizer que, abordando a História Cristã dessa direção, por muito tempo tive a sensação (uma sensação alegre) de que Deus redimiou as corruptas criaturas-criadoras, os homens, de maneira adequada a esse aspecto da sua estranha natureza, e também a outros. Os Evangelhos contêm uma história de fadas, ou uma narrativa maior que engloba toda a essência delas. Contêm muitas maravilhas - peculiarmente artísticas,^[60] 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 a 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. Ela tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Não há conto já contado que os homens mais queiram descobrir que é verdadeiro, e não há nenhum que tantos homens céticos tenham aceitado como verdadeiro por seus próprios méritos. Porque sua Arte tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-lo leva à tristeza ou à ira.

Não é difícil imaginar a peculiar exaltação e alegria que sentiríamos se alguma história de fadas especialmente bela se revelasse “primariamente” verdadeira, se sua narrativa fosse História, sem com isso necessariamente perder o significado mítico ou alegórico que possuía. Não é difícil, porque não se é obrigado a tentar conceber algo de qualidade desconhecida. A alegria seria exatamente da mesma qualidade, se não do mesmo grau, da alegria proporcionada pela “virada” em uma história de fadas: uma alegria como essa tem o próprio sabor da verdade primária. (Do contrário seu nome não seria alegria.) Ela olha para a frente (ou para trás - neste contexto a direção não importa) em direção à Grande Eucatástrofe. A alegria cristã, a *Gloria*, é da mesma espécie, mas é preeminentemente (infinitamente, se não fosse finita nossa capacidade) elevada e jubilosa. Mas essa história é suprema, e verdadeira. A Arte foi verificada. Deus é o Senhor, dos anjos e dos homens - e dos elfos. A Lenda e a História encontraram-se e fundiram-se.

Mas no reino de Deus a presença do maior não deprecia o pequeno. O Homem redimido ainda é homem. A história e a fantasia ainda prosseguem, e devem prosseguir. 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. É tão grande a

generosidade com que foi tratado que talvez agora possa, razoavelmente, ousar imaginar que na Fantasia ele poderá de fato auxiliar o desfolhamento e múltiplo enriquecimento da criação. Todas as histórias poderão tornar-se verdade, e no entanto, redimidas por fim, elas poderão ser tão semelhantes e dessemelhantes às formas que lhes damos como o Homem, finalmente redimido, será semelhante e dessemelhante ao decaído que conhecemos.



AULA 5
C. S. LEWIS:
DIÁLOGO ENTRE TEOLOGIA E LITERATURA



Marcio Simão de Vasconcellos

Teologia e Literatura Fantástica
A redenção na *Trilogia Cósmica* de
C. S. Lewis

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Teologia do Departamento de Teologia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Joel Portella Amado
Co-orientador: Prof^ª. Eliana Yunes

Rio de Janeiro
Março de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Marcio Simão de Vasconcellos

Graduado em Teologia pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil (STBSB), campus Petrópolis, e pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Especialista em Ciências da Religião pela Faculdade Teológica do Rio de Janeiro (FATERJ). Professor de grego e Novo Testamento no Seminário Teológico Batista de Duque de Caxias (STBDC). Possui interesse em investigar a relação entre a Teologia e a cultura contemporânea, mantendo um diálogo aberto com a Literatura e a pós-modernidade.

Ficha Catalográfica

Vasconcellos, Marcio Simão de

Teologia e literatura fantástica: a redenção na *Trilogia Cósmica* de C. S. Lewis / Marcio Simão de Vasconcellos ; orientador: Joel Portella Amado ; Co-orientador: Eliana Yunes. – 2014.

172 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Teologia, 2014.

Inclui bibliografia

1. Teologia – Teses. 2. Redenção. 3. Literatura Fantástica. 4. I C. S. Lewis. I. Amado, Joel Portella. II. Yunes, Eliana. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Teologia. IV. Título.

CDD: 200

Como isso ocorreu? Como alguém que odiava a idéia de um “Interferente transcendental”¹⁶, noção que parecia aos olhos de Lewis tão central à fé cristã, tornou-se um defensor tão profundo da idéia cristã de que “Deus estava em Cristo reconciliando consigo o mundo não imputando aos homens as suas transgressões” (2ª Co 5.19)? Na elaboração de uma resposta, torna-se obviamente necessário apresentar a biografia de Lewis, ainda que de maneira resumida (2.1), a fim de percebermos como a redenção assumiu o caráter de tema estruturador de sua vida.

A partir desta narração descritiva, o objetivo deste capítulo é refletir sobre como Lewis compreendia a relação entre a literatura de fantasia – em especial, os contos de fada – enxergando-a como espaços geradores de sentido (2.2). Depois, analisaremos a compreensão de Lewis sobre o tema da redenção, enquanto tema teológico, a partir de seus textos de não ficção (2.3). Apresentaremos, também, resumidamente, a narrativa da *Trilogia Cósmica*¹⁷ (2.4) para, num capítulo posterior, refletirmos sobre como esta obra ficcional de C. S. Lewis, como exemplo de sua literatura fantástica, se relaciona com o conceito de redenção cristã.

2.1

Biografia de C. S. Lewis

Cedi enfim no período letivo subsequente à Páscoa de 1929, admitindo que Deus era Deus, e ajoelhei-me e orei: talvez, naquela noite, o mais deprimido e relutante converso de toda a Inglaterra. Não percebi então o que se revela hoje a coisa mais ofuscante e óbvia: a humildade divina que aceita um converso mesmo em tais circunstâncias.

C. S. Lewis

Se nós, quando inimigos, fomos reconciliados com Deus mediante a morte do seu Filho, muito mais, estando já reconciliados, seremos salvos pela sua vida.

Romanos 5.10

¹⁶ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 177

¹⁷ A *Trilogia Cósmica* é composta pelos livros: *Além do planeta silencioso*, *Perelandra* e *Uma força medonha*. Em 2.4, descreveremos a narrativa de cada um dos livros de forma sucinta.

Clive Staples Lewis nasceu na cidade de Belfast, Irlanda do Norte, em 19 de novembro de 1898. Seus pais eram Albert, o filho de um advogado, e Florence, a filha de um pastor. Ambos tinham temperamentos bastante diferentes: enquanto Albert era compulsivo, de emoções imprevisíveis e, como disse Lewis, um homem que “tinha mais capacidade de ser passado para trás que qualquer outro homem que conheci”¹⁸, Florence (ou Flora) era mais equilibrada, tranqüila e alegre.

A infância de Lewis foi marcada por três elementos importantes que moldaram sua visão de mundo. O primeiro foi a amizade com o irmão, Warren, três anos mais velho que ele, com quem dividiu quase os mesmos prazeres e segredos. Lewis fala com carinho do relacionamento com o irmão, considerando-o muito mais do que um irmão mais velho, mas como um aliado ou cúmplice. Este tipo de relação permaneceu firme durante o decorrer dos anos.¹⁹ No quadro que Lewis traça de sua infância há também uma menção toda especial à babá Lizzie Endicott, “na qual mesmo a exigente memória da infância não consegue apontar falhas – nada que não seja bondade, folia e bom-senso”²⁰. Em alguns de seus escritos, inclusive numa de suas obras mais famosas, as *Crônicas de Nárnia*, o termo “babá” ou sinônimos indica algo verdadeiro e positivo. Em *Príncipe Caspian*, um dos volumes da série, por exemplo, é uma ama quem primeiro fala da glória da antiga Nárnia ao jovem Caspian, criando no menino o desejo de reviver os tempos áureos narnianos, ao lado de Aslam²¹.

Juntamente com o irmão, Lewis criou um mundo imaginário repleto de animais falantes – “ratos cavalheirescos e coelhos que cavalgavam em cotas de malha para matar não gigantes, mas gatos”²² – uma Terra dos bichos, entretanto, surpreendentemente diferente da futura terra de Nárnia. A Casa Nova, localizada em Little Lea, para qual a família de Lewis havia se mudado em 1905, possui uma

¹⁸ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 17

¹⁹ Ibid., p. 13-14. A este respeito, Downing nos informa que quando Lewis foi ferido numa explosão de uma granada, em 15 de abril de 1918, seu irmão Warren, ao saber da notícia, “tomou emprestada uma bicicleta e pedalou 90 quilômetros em meio ao som de canhões para ficar ao lado do irmão.” (Cf.: DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 94). O primeiro livro da Trilogia Cósmica, *Além do planeta silencioso*, é dedicado a Warren, um “crítico perene da ficção espaço-tempo.”

²⁰ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 13

²¹ LEWIS, C. S., **As crônicas de Nárnia: volume único**, p. 312-313

²² LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 20

certa similaridade com a casa do professor Kirke, em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*: ambas possuíam longos corredores, imensas salas vazias, e, até mesmo, um enorme guarda-roupa de carvalho, trabalhado à mão e construído pelo avô de Lewis. Este guarda-roupa servia de esconderijo para as crianças. Além disso, espalhados por todo canto da casa, havia livros de todos os tipos possíveis, que forneceram ao jovem Lewis um arcabouço literário bastante eclético e abrangente.

A Casa Nova é praticamente um personagem de relevo na minha história. Sou um produto de longos corredores, cômodos vazios e banhados pelo sol, silêncios no piso superior, sótãos explorados em solidão, ruídos distantes de caixas-d'água e tubos murmurantes, e o barulho do vento sob as telhas. Além disso, de livros infindáveis. (...) Havia livros no escritório, livros na sala de estar, livros no guarda-roupa, livros (duas fileiras) na grande estante ao pé da escada, livros num dos quartos, livros empilhados até a altura do meu ombro no sótão da caixa-d'água, livros de todos os tipos, que refletiam cada efêmero estágio dos interesses dos meus pais – legíveis ou não, uns apropriados para crianças e outros absolutamente não.²³

O segundo marco foi a morte de sua mãe, vítima de câncer, no dia 23 de agosto de 1908, quando Lewis tinha apenas nove anos de idade. O impacto desta perda repercutiu em toda a família Lewis. O pai nunca se recuperou completamente, e, devido ao seu temperamento impetuoso, além da esposa, perdia também os filhos que encontravam refúgio na mútua companhia. Lewis escreve em sua autobiografia que ele e o irmão passavam “a depender cada vez mais exclusivamente um do outro para obter tudo aquilo que tornava a vida suportável; a ter confiança só um no outro”²⁴. Os motivos para essa separação entre pai e filho, talvez, possam ser explicadas pelo próprio Lewis. Ainda em *Surpreendido pela Alegria*, ele reconhece que a angústia da perda provoca reações distintas em pessoas de idades diferentes²⁵. Esse mesmo processo foi vivenciado por um Lewis adulto, após a morte de sua esposa Helen Joy Gresham, também vítima de câncer. Em *Anatomia de uma dor*, livro que descreve as emoções de Lewis após esta perda, ele fala da dificuldade de lidar com seu afilhado, Douglas Gresham, filho de Joy.

Não consigo falar sobre ela com as crianças. Quando tento fazer isso, aflora-lhes ao rosto não o pesar, nem o amor, nem o medo, tampouco a piedade, mas a pior de todas as manifestações, o embaraço. Eles me olham como se eu estivesse praticando um ato indecente. Torcem para que eu pare. Com a morte da minha

²³ Ibid., p. 17-18

²⁴ Ibid., p. 26

²⁵ Ibid., p. 26

mãe, sentia exatamente a mesma coisa diante da mais simples menção a seu nome por meu pai. Não posso culpá-los. Os meninos são assim.²⁶

A relação entre pai e filho permaneceu conturbada durante muito tempo. Após a morte do pai, em setembro de 1929, Lewis escreveu uma carta a seu amigo de infância, Arthur, na qual afirmava que tinha percebido o modo abominável com o qual tratara seu pai; em suas palavras, este era o pior pecado que cometera.²⁷

Warren, irmão de Lewis, escreveu em seu diário que havia um calendário shakesperiano dependurado na parede do quarto em que sua mãe morrera; seu pai preservou, pelo restante da vida, a frase indicativa do dia da morte da esposa: “Os homens devem suportar suas vidas a partir deste momento”²⁸. O próprio Lewis registrou o impacto que essa perda produziu nele mesmo e em seu irmão:

Para nós, meninos então, a verdadeira perda acontecera antes da morte de nossa mãe. Nós a perdemos de forma gradual, à medida que ela lentamente se retirava da nossa vida, nas mãos de enfermeiros, delírios e morfina, e à medida que toda a nossa existência se mudava em algo estranho e ameaçador, enquanto a casa era tomada de odores esquisitos, ruídos no meio da noite e sinistras conversas sussurradas.²⁹

Para Lewis, a morte da mãe foi como se o continente estável que sustentava sua vida houvesse submergido, e “toda a felicidade serena, tudo o que era tranquilo e confiável”³⁰ tivesse desaparecido. A descrição que ele faz do cenário que cercou a morte de Flora é bastante semelhante à narrativa da doença da mãe de Digory, uma das crianças que vêem a criação de Nárnia, em *O Sobrinho do Mago*. No livro, contudo, a mãe de Digory é curada por uma maçã mágica trazida da terra de Aslam.

Digory respirou fundo e, na ponta dos pés, dirigiu-se ao quarto da mãe. Muitas vezes a vira naquela mesma atitude, afundada nos travesseiros, o rosto pálido e magro de trazer lágrimas aos olhos. O menino tirou do bolso a Maçã da Vida. (...) Uma semana depois, sem dúvida nenhuma, a mãe de Digory achava-se melhor.³¹

O último elemento que marcou a vida de C. S. Lewis foi a busca pela Alegria. Em termos lewisianos, Alegria relaciona-se com a saudade pela transcendência e, em última instância, por Deus e seu Reino. Lewis afirma em sua

²⁶ LEWIS, C. S., **Anatomia de uma dor: um luto em observação**, p. 34

²⁷ Cf. DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 153

²⁸ DURIEZ, Colin, **Manual prático de Nárnia**, p. 52

²⁹ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 26

³⁰ *Ibid.*, p. 28

³¹ LEWIS, C. S., **O sobrinho do mago**, p. 179, 181

autobiografia que “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’”³². Lewis chama esta sensação – Alegria – de um desejo que, embora não satisfeito, é “mais desejável que qualquer outra satisfação”³³. Em outras palavras, é um anseio inconsolável, uma saudade por algo que ultrapassa até mesmo a própria sensação; um sentimento de nostalgia que marca uma presença constante em toda a obra literária de Lewis. A Alegria, em si mesma, era sinal para outra realidade, para a qual ela despertava o desejo. E mais: para Lewis, a Alegria deixava seus rastros na existência cotidiana sob a forma de um “anseio do anseio que acabara de sumir. Durara só um momento; e em certo sentido tudo o mais que me acontecera até então era insignificante diante disso.”³⁴. Em outras palavras, a experiência tornava o mundo mais encantado. É em torno da busca pela Alegria, compreendida nesses termos, que a vida de Lewis se desenvolveu.

Na experiência de Lewis, este desejo pela Alegria foi despertado precocemente. E é interessante perceber que esse despertar que gerou o desejo de encontrar o Mistério – ou, para usar suas palavras, encontrar e ser encontrado pelo “Outro Inimaginável ou Insustentável”³⁵ – se deu por via da literatura, especialmente a literatura de fantasia: os contos de fada, subcriações dos seres humanos; os aromas do Norte – as “regiões vastíssimas do céu setentrional”³⁶ que chegavam a Lewis por esse tipo de literatura e traduziam, em imagens, os mitos nórdicos, os relatos do Valhalla e Avalon; enfim, as narrativas heróicas, românticas ou cômicas que explicitavam, para o jovem Lewis, elementos da vida humana dificilmente perceptíveis por outras vias.

O encontro com essa dimensão mais real que a realidade – denominada por Lewis de Alegria – também se deu pelo vislumbre de sua presença em coisas aparentemente comuns, como um jardim de brinquedo, criado pelo irmão, mas sumamente importantes:

Meu irmão levou ao nosso quarto a tampa de uma lata de biscoitos que ele havia coberto de musgo e decorado com galinhos e flores, para fazer dela um jardim de

³² LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 84. É interessante observar que o nome daquela que se tornaria sua esposa é Joy (alegria, em inglês).

³³ *Ibid.*, p. 25

³⁴ *Ibid.*, p. 23

³⁵ LEWIS, C. S., **Oração: cartas a Malcolm**, p. 17

³⁶ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 24

brinquedo, ou uma floresta de brinquedo. Foi o primeiro contato que tive com a beleza. O que o jardim de verdade não conseguira fazer, fizera o jardim de brinquedo: tomei consciência da natureza – de fato não como um celeiro de formas e cores, mas como algo frio, úmido, fresco, exuberante [...] Enquanto eu viver, a imagem do Paraíso terá algo do jardim de brinquedo do meu irmão.³⁷

Após a morte da mãe, Lewis e o irmão foram enviados para uma escola, a Wynyard School em Watford, Surrey. Em função do diretor arbitrário e sádico (mais tarde, considerado realmente insano³⁸), das péssimas condições estruturais da escola, e do ensino absolutamente insuficiente, esta escola foi posteriormente apelidada por Lewis de Belsen, fazendo referência ao campo de concentração nazista. Quando esta escola foi fechada, em 1910, Lewis foi transferido para outra instituição: a Cherbourg House, uma escola preparatória em Malvern, Worcestershire. Por essa época, o jovem Lewis abandonou a fé cristã, assumindo um materialismo filosófico. Esta mudança se fez acompanhar de uma imensa sensação de alívio: as orações feitas à noite, ainda na Wynyard School, sob o peso de produzir, pela força de vontade, uma clara percepção que demonstrasse reflexão sobre o que se dizia na prece³⁹, foram alegremente substituídas pela libertação do fardo da religião; “do tirano meio-dia da revelação, passei ao frio

³⁷ Ibid., p. 14-15. Esse fato manteve-se presente na consciência de Lewis durante toda sua vida, levando-o a não abandonar o mundo em prol de qualquer experiência de arrebatamento místico. A espiritualidade de Lewis, bem como toda sua teologia desenvolvida a partir dela, não o afastava das coisas do mundo cotidiano. Isso é demonstrado em diversas de suas obras, em especial, no livro *Cartas a uma senhora americana*, no qual Lewis escreveu inúmeras cartas tratando de questões espirituais mas também de situações comuns, como animais de estimação, resultados de exames médicos, resenhas de livros diversos, dietas, temperaturas etc, de modo bem semelhante às cartas da mística Santa Tereza. Aliás, em Lewis, a própria Natureza era um convite para um encontro místico: os céus misteriosos e distantes, as planícies ensolaradas, os montes praticamente inacessíveis, tudo isso arrebatava seus sentidos e lhe transmitia lampejos da Alegria. Cf.: LEWIS, C. S., **Cartas a uma senhora americana**, p. 47-48, 60, 88, 106-107, 132 e LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p 147, 150-151.

³⁸ Lewis afirma, quase sessenta anos depois, em uma carta datada de 6 de julho de 1963, que “só algumas semanas atrás percebi de repente que finalmente eu tinha perdoado o cruel diretor da escola que tornou tão escuro os dias de minha infância”. LEWIS, C. S., **Cartas a uma senhora americana**, p. 147

³⁹ Lewis descreve esta situação em outra de suas obras, *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Nesta, o “diabo-aprediz” recebe as seguintes orientações a respeito da oração, fornecidas por seu tio, um secretário infernal responsável por ensiná-lo na arte de tentar os cristãos: “Talvez você possa persuadi-lo [o cristão] a almejar algo totalmente espontâneo, introspectivo, informal, livre de regras; e isso na verdade significará, para um iniciante, o esforço para produzir em si mesmo um estado de espírito vagamente devocional no qual a verdadeira concentração de vontade e inteligência não desempenham nenhum papel. (...) Faça-os ficar observando os próprios pensamentos e tentar produzir sentimentos pela ação de sua própria vontade. (...) Quando estiverem orando em busca de perdão, deixe-os tentar sentirem-se perdoados. Ensine-os a avaliar cada prece pela capacidade que elas têm de produzir o sentimento desejado; nunca os deixe suspeitar que o fracasso ou o sucesso dessa empreitada irá depender em grande medida de como se sentem no momento – bem ou mal, cansados ou relaxados.”. LEWIS, C. S., **Cartas de um diabo a seu aprendiz**, p. 17-18

ocaso do Pensamento Superior, onde nada havia a obedecer”⁴⁰. A leitura dos clássicos, em especial Virgílio, também contribuiu para essa decisão.

Ninguém jamais tentou mostrar em que sentido o cristianismo cumpriu o paganismo, ou como o paganismo prefigurou o cristianismo. A posição aceita parecia ser a de que as religiões eram normalmente uma mera miscelânea de absurdos, embora a nossa – feliz exceção – fosse perfeitamente verdadeira. (...) 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? Será, afinal, que eu precisava continuar tratando-a de forma diferente? Desejava ardentemente não ter de fazê-lo.⁴¹

Por que essas reações marcaram a vida de Lewis nesse momento? Uma possível resposta surge de outra obra autobiográfica, uma alegoria escrita em 1932 chamada *O Regresso do Peregrino*⁴². Nela, Lewis descreve a vida de um menino chamado John. Nascido na terra da Puritânia, John é levado para conhecer o Mordomo, um “homem velho com o rosto redondo e vermelho, muito afável e que gostava de fazer piadas”⁴³. A conversa que John tem com este personagem é, a princípio, muito agradável. Porém, ao conversar com John sobre o Proprietário (Deus, segundo a concepção do livro), o Mordomo veste uma máscara com uma barba longa e branca presa a ela que lhe dá uma aparência terrível. Assim vestido, o Mordomo fornece ao pequeno John uma lista, impressa num enorme cartaz, repleta de regras sobre o que não deveria ser feito de acordo com a vontade do Proprietário. Tais instruções são múltiplas, legalistas, inflexíveis e, por vezes, contraditórias. Desobedecê-las produziria, segundo o Mordomo, punições severas administradas pelo Proprietário, como ser trancafiado, para todo o sempre, “dentro de um buraco negro, cheio de serpentes e escorpiões tão grandes como lagostas”⁴⁴; cumpri-las, por outro lado – e isso é claramente percebido por John – levaria à exaustão total ou à hipocrisia. Ele mesmo percebe que o próprio Mordomo burla as próprias regras, sussurrando no ouvido do garoto que ele não precisaria se preocupar muito com tudo aquilo⁴⁵.

⁴⁰ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 67

⁴¹ Ibid., p. 69

⁴² Cf. LEWIS, C. S.. **O regresso do peregrino**. Rio de Janeiro: Ichtus Editorial, 2011.

⁴³ LEWIS, C. S.. **O regresso do peregrino**, p. 30

⁴⁴ Ibid., p. 31

⁴⁵ Ibid., p. 32

A analogia é clara: Lewis havia sido apresentado a um cristianismo repleto de regras, incapaz de gerar vida ou alegria, que tinha sido internalizado sob a forma de uma religião produtora de culpa e peso; nos dormitórios da Wynyard School, o legalismo havia sufocado a semente da graça.

Conforme seu irmão já notara, Lewis nunca deveria ter sido enviado a uma escola pública. A posterior transferência de Cherbourg House para uma escola preparatória – em Marlvern – o deixou especialmente infeliz. Sua inteligência acima da média, seu temperamento, e seu rosto que, segundo o próprio Lewis, o fazia ser o “tipo de pessoa que ouve coisas como esta: ‘E vê se não me olha desse jeito’”⁴⁶, o marcavam como “um desajustado, um herege, um objeto de suspeição dentro do sistema padronizado e de pensamento coletivo típico das escolas públicas”⁴⁷.

Cedendo aos pedidos de Lewis, seu pai o enviou para morar com um professor particular, William Kirkpatrick⁴⁸. A estada com Kirkpatrick (ou o Grande Knock, como era chamado) gerou inúmeros benefícios à vida intelectual de Lewis. Kirkpatrick foi descrito por Lewis em sua autobiografia como próximo de ser uma “entidade puramente lógica”⁴⁹ com o tipo de conversa que, para Lewis, era “carne boa e cerveja forte”⁵⁰. Sendo assim, a argumentação lógica muito bem fundamentada, característica de seus livros apologeticos cristãos, escritos posteriormente, teve sua maturação ao lado de Kirkpatrick. Com Kirk, porém, o

⁴⁶ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 100

⁴⁷ DURIEZ, Colin, **Manual prático de Nárnia.**, p. 29. Vale a pena ressaltar que, em diversos de seus textos, Lewis critica duramente o sistema educacional de seus dias. Sua própria experiência em Malvern, conforme registrada em *Surpreendido pela Alegria* (capítulos V e VI), fez-lhe grande mal, transformando-o num jovem intelectualmente pretensioso e exausto. Em textos não-fictícios, por sua vez, destaca-se *A abolição do homem*. Já em sua obra de ficção, as Crônicas possuem várias passagens nesse sentido, das quais três merecem ser citadas: 1) em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, o professor Kirk questiona “o que estas crianças aprendem nas escolas” (LEWIS, C. S., **As crônicas de Nárnia: volume único**, p. 124); 2) Em *A Cadeira de Prata*, Eustáquio e Jill são alunos de um terrível “colégio experimental” no qual não havia esperança nem punições de nenhuma natureza e “as crianças podiam fazer o que desejassem” (Ibid., p.521); e 3) em *Príncipe Caspian*, uma das garotas em Beruna, local administrado pelo regime telmarino, estuda numa escola que ensinava uma História “mais insípida do que a história mais verdadeira que se possa imaginar e muito menos verdadeira do que o mais apaixonante conto de aventuras” (Ibid, p. 386). Tais críticas retornam especialmente no último volume da *Trilogia Cósmica: Uma força medonha*, como veremos mais adiante.

⁴⁸ O professor Digory Kirke, de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, possui grandes semelhanças com Kirkpatrick. De igual forma, o personagem Andrew MacPhee, de *Uma força Medonha*, terceiro livro da *Trilogia Cósmica*, também pode ter sido inspirado nele.

⁴⁹ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 140

⁵⁰ Ibidem, p. 141

ateísmo de Lewis recebeu novos reforços, baseados nas leituras propostas pelo professor, especialmente, Arthur Schopenhauer e James Frazer. Aliado às suas próprias leituras anteriores, tanto na área das ciências naturais, como das sociais, estes dois autores forneceram mais munição a uma posição previamente assumida por Lewis; as críticas de Schopenhauer à religião uniram forças à noção de Frazer de que todas as religiões não passavam de expressões da cultura, presente em todos os povos e, por isso mesmo, não poderia haver alguma religião mais verdadeira do que a outra. Por isso, Lewis estava contente em haver conseguido “enxergar através das coisas e compreendido tudo”⁵¹: ele não seria mais enganado pela religião.

Vale a pena observar que este ato de “enxergar através das coisas” e de não ser mais enganado repete-se, com uma certa frequência, na ficção de Lewis, sempre representando uma atitude arrogante e incorreta. Em *A Última Batalha*, último volume de *As Crônicas de Nárnia*, por exemplo, quando alguns anões atravessam o portal para a Terra de Aslam, julgam que ainda estão no interior de um escuro e apertado estábulo e recusam qualquer tentativa de convencê-los do contrário, ainda que seja proveniente do próprio Aslam; “Desta vez não nos enganam mais”, afirmam resolutos⁵². Em *O Grande Abismo*, um dos fantasmas que visitam as proximidades do Céu também se recusa a aceitar a hospitalidade celeste, afirmando que não seria enganado pela propaganda mentirosa ou por um “truque de marketing” do Céu⁵³.

Percebe-se, em ambos os casos, que o problema reside, não na realidade que se revela às claras, mas sim no olhar de quem “prefere a astúcia à crença”⁵⁴, como diz Aslam. O fantasma no Céu não consegue abrir seus olhos para enxergar a graça divina, que o convida a permanecer ali, até que seus pés se endurecessem e ele pudesse provar dos deliciosos frutos daquela Terra⁵⁵; de igual modo, os anões

⁵¹ DOWNING, David, C. S. **Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 67

⁵² LEWIS, C. S., **A última batalha**, p. 169-173

⁵³ LEWIS, C. S., **O grande abismo**, p. 68-69

⁵⁴ LEWIS, C. S., **A última batalha**, p. 174

⁵⁵ “– Parece haver a idéia de que, morando aqui, ficaríamos – bem, digo, mais sólidos – acabariamos nos adaptando.

– Já sei tudo sobre isso, disse o Fantasma. – A mesma mentira de sempre. (...) Essa é a piadinha deles, entendeu? Primeiro nos atormentam com a história do solo em que não podemos andar, de água que não podemos beber (...) Mas eles não vão *me* pegar desse jeito!” (LEWIS, C. S., **O grande abismo**, p. 69, 71-72)

são presenteados com um banquete maravilhoso, repleto de “tortas, assados, aves, pavês, sorvetes, e, na mão direita de cada um, uma taça de excelente vinho”⁵⁶. Mas nenhuma iguaria é aproveitada por eles. Antes, apesar de comerem e beberem, “notava-se claramente que nem sabiam direito o que estavam degustando. Pensavam estar comendo e bebendo apenas coisas ordinárias, dessas que se encontram em qualquer estrebaria”⁵⁷. O melhor dos banquetes, na visão lewisiana, pode se transformar em capim, nabo velho, repolho cru, e “água suja, tirada do cocho de um jumento”⁵⁸, caso a predisposição seja arrogante e espiritualmente obtusa. Aqui, como em outros textos, Lewis traduz em cenas um aspecto de sua teologia a respeito da graça divina: citando Santo Agostinho, ele afirma que “Deus dá quando encontra mãos vazias”⁵⁹. Assim – e agora nas palavras do próprio Lewis – “um homem com as mãos cheias de pacotes não pode receber um presente”⁶⁰, ainda que esses pacotes sejam suas pressuposições a respeito da realidade de Deus.

A concepção ateísta de Lewis foi alimentada também por outras fontes. As leituras de clássicos da ficção científica, em especial os livros de H. G. Wells, moldaram a sua imaginação e sua visão sobre o universo como um lugar imensamente vasto e frio, no qual o ser humano, em sua pequenez, não poderia nunca sentir-se em casa. Na introdução de seu livro *O Problema do Sofrimento*, Lewis retoma essa questão ao descrever suas razões para seu ceticismo a respeito de um Criador bondoso: a insustentabilidade da vida nas dimensões do espaço, frio e ameaçador; a brevidade da existência humana, tanto individualmente como enquanto raça, plena de sofrimentos e dor causadas pelos embates entre os homens; a destruição provocada pela Razão humana, sempre pronta a gerar “crimes, guerras, doenças e terror, entremeados da felicidade mínima”⁶¹; e, por fim, a própria certeza da aniquilação absoluta de toda e qualquer matéria no fim de tudo.

Se você me pede que eu acredite que esta é a obra de um espírito bondoso e onipotente, respondo que todas as evidências apontam para a direção oposta. Ou

⁵⁶ LEWIS, C. S., **A última batalha**, p. 173

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ibid., p. 174

⁵⁹ LEWIS, C. S., **Cartas a uma senhora americana**, p. 91

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ LEWIS, C. S., **O problema do sofrimento**, p. 18

não existe nenhum espírito por trás do Universo, ou então existe um espírito indiferente ao bem e ao mal, ou ainda um espírito maligno.⁶²

É interessante perceber que esta compreensão sobre o universo como um lugar inóspito está presente no personagem principal do primeiro livro da Trilogia Cósmica: *Além do Planeta Silencioso*. O protagonista desta obra, Ransom, é levado cativo para outro mundo, cruzando o espaço por meio de uma nave espacial. Num primeiro momento, a visão do espaço o enche de terror⁶³; contudo, a visão das estrelas em número infindável, de constelações soberbas e cometas longínquos alterou essa percepção sobre o universo.

Com a passagem do tempo, Ransom foi se conscientizando de outra causa mais espiritual para essa progressiva leveza e exultação do coração. Ele estava se livrando de um pesadelo, há muito tempo gerado na mente moderna pela mitologia que segue na esteira da ciência. Ransom tinha lido sobre o “Espaço”: há anos, ocultava-se no fundo do seu pensamento a lúgubre fantasia do vácuo negro e frio, da total ausência de vida, que supostamente separava os mundos. Até agora, não sabia quanto essa ideia o afetava – agora que o próprio nome “Espaço” parecia uma blasfêmia caluniosa, diante do oceano empíreo de radiância no qual eles nadavam. Não poderia chama-lo de “morto”; sentia que a vida se derramava do oceano para dentro dele a todo instante. De fato, como poderia ter sido diferente, se desse oceano provinham os mundos e toda a vida neles? Ele o havia imaginado árido. Agora via que era o ventre dos mundos, cuja prole ardente e incontável todas as noites contemplava até mesmo a Terra, com tantos olhos – e aqui, com quantos mais! Não! “Espaço” era um nome errado. Pensadores mais antigos tinham sido mais sábios ao chamá-lo simplesmente de “céus” – os céus que manifestam a glória.⁶⁴

Aos dezessete anos, Lewis encontrou aquele que seria um de seus livros prediletos até a idade adulta: *Phantastes*⁶⁵, de George MacDonald. Sua leitura produziu grandes transformações na mente de Lewis e na sua compreensão sobre a fé cristã.

Como veremos posteriormente, Lewis reconheceu que a narrativa em *Phantastes* iniciou um processo de conversão lento e gradual. No momento, ele se deliciava por ter encontrado no livro uma qualidade que somente depois soube nomear: era a Santidade. Em *O Grande Abismo*, Lewis homenageou MacDonald

⁶² Ibid., p. 19

⁶³ “[Ransom] tinha lido H. G. Wells e outros. Seu universo era habitado por horrores com os quais a mitologia antiga e a medieval dificilmente poderiam rivalizar. Nenhum ser abominável insetiforme, vermiforme, ou crustáceo, nenhuma antena trêmula, asa enervante, anel gosmento, tentáculo encrespado, nenhuma união monstruosa de inteligência sobre-humana com crueldade insaciável parecia a seus olhos nada menos que provável num mundo desconhecido.” (LEWIS, C. S., *Além do planeta silencioso*, p. 42-43).

⁶⁴ LEWIS, C. S., *Além do planeta silencioso*, p. 38

⁶⁵ O texto integral em inglês encontra-se disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/325/325-h/325-h.htm> (acesso dia 10 de outubro de 2013 às 16:32h)

tornando-o seu guia e companheiro durante a viagem ao “Vale da Sombra da Vida”⁶⁶, um fato interessante, se comparado a uma afirmação de Lewis na qual ele fala sobre a companhia de MacDonald durante todo o processo até sua conversão.⁶⁷

Durante boa parte de sua vida, Lewis ficou dividido entre os pólos do binômio matéria-espírito. Se, por um lado, o materialismo puro não se mantinha de pé diante de argumentações honestas (e o hábito da honestidade mental estava bem marcado em Lewis: ele “havia aprendido com Kirk sobre a honra do intelecto e a vergonha da incoerência voluntária”⁶⁸), por outro, também não explicava seus momentos de Alegria, e os indefiníveis outros mundos que esta parecia apontar, nem impedia seus lampejos ocasionais. Quando Lewis ingressou na Faculdade de Oxford, em 1917, “depois de o examinador proclamar que sua prova de admissão fora a melhor jamais vista por ele”⁶⁹, teve contato com novas filosofias que não expulsavam para a não-existência aspectos do invisível. Tudo isso o encaminhou em direção a uma espécie de gnosticismo maniqueísta, no qual o mundo do espírito (que, nesse período, não era de forma alguma compreendido como o Deus cristão) e o mundo da matéria viviam em constante oposição.

Em diversos de seus textos escritos durante esse período de sua vida, essa compreensão se faz presente. Na coletânea de poemas de sua autoria, intitulada *Spirits in Bondage* (Espíritos Cativos)⁷⁰, por exemplo, Lewis deixa claro sua visão de mundo: um pessimismo (especialmente proveniente de suas leituras de Schopenhauer) aliado a uma espécie de dualismo radical entre “o mundo puro do espírito e o mundo corrupto da matéria”⁷¹; uma espécie de maniqueísmo que colocava essas dimensões em franca oposição. Em seu poema “Fala Satã”, presente nessa coletânea, Lewis apresenta, por um lado, um espírito romântico, de anseio por outra realidade e de fuga de nosso mundo, mas, por outro, uma ótica racionalista severa e esmagadora, que “frustra a fantasia nova e traidora” e que é

⁶⁶ LEWIS, C. S., **O grande abismo**, p. 48-49

⁶⁷ DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 75

⁶⁸ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 178. Essa característica permeia todas as obras de Lewis, inclusive as de ficção. Veja, por exemplo, Ransom em LEWIS, C S, **Perelandra**, p. 189-190: “O hábito da honestidade imaginativa estava entranhado fundo demais em Ransom...”

⁶⁹ DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 92

⁷⁰ Uma descrição de alguns dos poemas contidos nessa coletânea pode ser encontrada em DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 98-104

⁷¹ *Ibid.*, p. 101

simbolizada pelo caos destruidor do Ragnarok, provocado pelo Lobo Fenris, que, segundo a mitologia nórdica, traria a destruição ao mundo criado. Nesta visão de mundo, a esperança dava lugar à entropia que se responsabilizará por carregar o ser humano e todos seus sonhos e realizações passageiras ao ocaso do Nada.

Porém, essa fase pessimista não se prolongou indefinidamente. Principalmente porque Lewis experimentava a Alegria de vez em quando, e, em parte em função dela, precisou aceitar a idéia do transcendente. A leitura de outros autores (especialmente Bergson) também auxiliou no processo de se desvencilhar do pessimismo cético de Schopenhauer. Assim, sua conclusão era que “talvez (ó alegria!) houvesse, afinal de contas, ‘algo mais’; e (ó confirmação!) talvez nada tivesse a ver com a teologia cristã.”⁷²

Em sua biografia de Lewis, David Downing traça com detalhes as conseqüências desse pensamento: Lewis passou de um materialismo cético para um espiritualismo que não tinha nada a ver com a religião cristã, e sim com o oculto. Todas estas questões afloraram em um dos poemas que Lewis escreveu nesse período – *Dymer* – no qual o cristianismo foi amargamente criticado como uma ilusão espúria que deveria ser exterminada.

Este fascínio com o oculto, no entanto, teve curta duração. Lewis chegou à conclusão de que a Alegria não apontava para aquela direção, e, além disso, ele teve contatos muito desagradáveis com “magos, espiritualistas e pessoas semelhantes”⁷³ e um convívio muito de perto, durante a primavera de 1923, com um homem em processo de total colapso nervoso⁷⁴. Os gritos de que demônios estavam vindo buscá-lo, as convulsões espasmódicas constantes, os delírios assustadores, tudo isso associado ao fato conhecido de que aquele homem havia se envolvido profundamente com o ocultismo, provocaram uma mudança de atitude em relação a esse assunto. A descrição acima encontra um sinistro paralelo com a figura do Não-Homem Weston, possuído pelo diabo, em *Perelandra*, o segundo volume da *Trilogia Cósmica*:

Coisas horríveis começaram então a acontecer. Um espasmo como o que antecede um vômito mortal contorceu o rosto de Weston até torná-lo irreconhecível. À medida que foi passando, por um segundo algo semelhante ao velho Weston ressurgiu – o velho Weston, com os olhos fixos, apavorados, gritando, “Ransom,

⁷² LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 180

⁷³ DOWNING, David, **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**, p. 125

⁷⁴ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 208-209

Ransom! Pelo amor de Deus, não deixe que eles...” e no mesmo instante seu corpo girou inteiro como se tivesse sido atingido por uma bala de revólver e caiu por terra. Ficou ali rolando aos pés de Ransom, babando, tagarelando e tentando arrancar punhados do musgo.⁷⁵

Em seu prefácio ao livro *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, Lewis observa que os dois erros mais comuns que os seres humanos podem cometer em relação aos demônios são ou não acreditar em sua existência ou “acreditar que eles existem e sentir um interesse excessivo e pouco saudável por eles. Os próprios demônios ficam satisfeitos com ambos os erros, e saúdam o materialista e o mago com a mesma alegria”⁷⁶. Se Lewis havia deixado de lado o primeiro tipo, por pouco não se enquadrava definitivamente no segundo.

A vida espiritual de Lewis pode muito bem ser resumida em uma frase dita por ele mesmo: “pelo lado intelectual, meu progresso havia se dado do ‘realismo popular’ ao idealismo filosófico, do idealismo ao panteísmo, do panteísmo ao teísmo e do teísmo ao cristianismo”⁷⁷. De fato, após ser nomeado professor de Filosofia, durante um ano, no University College, o que lhe permitiu investir tempo na leitura de diversos filósofos, antigos e contemporâneos, Lewis analisou várias formas de Idealismo. Buscando clareza nas argumentações, Lewis avançou do Absoluto definido de modo vago para o panteísmo (Absoluto imanente ao Universo) e, posteriormente, para o teísmo (Absoluto acima e diferente da criação).

Daí, contudo, a aceitar o Deus Pessoal cristão houve um grande espaço de tempo. Lewis rejeitava a idéia de qualquer interferência externa em sua vida. Sua alma lhe pertencia exclusivamente, e, em suas palavras, “o cristianismo dava lugar central àquilo que então me parecia um Interferente transcendental”⁷⁸. Lidar com um Deus impessoal, que não tivesse exigências a apresentar, um Deus que pudesse ser buscado quando necessário, e “desligado” quando inconveniente, este era a espécie de Deus desejada por Lewis. Os que buscam a Deus, na verdade, temem a possibilidade de realmente O encontrar, ou, (pior!) Ele tomar a iniciativa do encontro.

⁷⁵ LEWIS, C. S., *Perelandra*, p. 123-124

⁷⁶ LEWIS, C. S., *Cartas de um diabo ao seu aprendiz*, p. IX (prefácio)

⁷⁷ LEWIS, C. S., *O regresso do peregrino*, p. 15

⁷⁸ LEWIS, C. S., *Surpreendido pela alegria*, p. 177

Um Deus “impessoal” é bem aceito. Um Deus subjetivo de beleza, verdade e bondade, dentro de nossas cabeças – melhor ainda. Uma força de vida informe, surgindo através de nós, um vasto poder que podemos deixar fluir – o melhor de tudo. Mas o próprio Deus, vivo, puxando do outro lado da corda, talvez se aproximando numa velocidade infinita, o caçador, rei, marido – isso é outra coisa muito diferente. Chega a hora em que as crianças que estavam brincando de bandido se aquietam de súbito: será que este ruído é realmente de passos no vestíbulo? Chega a hora em que as pessoas que estiveram brincando com a religião (“A busca de Deus pelo homem!”) de repente recuam. E se na verdade O encontrássemos? Não foi essa a nossa intenção! Pior ainda, e se Ele nos encontrasse?⁷⁹

É isso, aliás, que ocorre nas *Crônicas de Nárnia*. O encontro com Aslam nunca ocorre sem um misto de desejo e temor por parte daquele que o encontra, ou melhor, que é encontrado por Ele. De igual forma, Lewis percebeu que, se houvesse a possibilidade de um encontro com Deus, isso teria que ocorrer a partir de uma iniciativa Dele. Como diz Lewis, criando uma interessante analogia, “se Shakespeare e Hamlet pudessem algum dia se encontrar, seria sem dúvida um ato de Shakespeare”⁸⁰.

Além disso, Lewis percebeu que a Alegria que buscava não apontava para si mesma. Na verdade, aquilo que a despertava – os mitos nórdicos, por exemplo – eram lembretes de alguma outra coisa. Ainda em sua autobiografia, Lewis escreveu:

Inexoravelmente, a Alegria proclamou: “Você quer – e eu mesmo sou esse seu querer – algo diferente, exterior, não você mesmo, nem nenhum estado seu”. Ainda não chegara a hora de perguntar “Quem é o desejado?”, mas somente “O que é isso?”⁸¹

As amizades que Lewis fez em Oxford também contribuíram para esta “encruzilhada espiritual”. Entre estes, estavam Henry “Hugo” Dyson e J. R. R. Tolkien (autor da trilogia *O Senhor dos Anéis*). A amizade com Tolkien derrubou dois velhos preconceitos de Lewis: jamais confiar num papista e num filólogo; Tolkien se enquadrava nas duas categorias⁸². Segundo Gabriele Gregersen,

⁷⁹ LEWIS, C. S., **Milagres**, p. 88

⁸⁰ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 231: “Shakespeare poderia, teoricamente, fazer que ele mesmo aparecesse como Autor dentro da peça, escrevendo um diálogo em que ele mesmo conversasse com Hamlet. O ‘Shakespeare’ inserido na peça seria, é claro, ao mesmo tempo Shakespeare e uma das criaturas de Shakespeare. Traria em si alguma analogia com a Encarnação”.

⁸¹ *Ibid.*, p. 225

⁸² Alguns detalhes muito interessantes desta amizade podem ser encontrados em DURIEZ, Colin, **Manual prático de Nárnia**, p. 33-37, bem como no excelente *O dom da amizade*, escrito pelo mesmo autor.

Lewis “foi o melhor amigo de Tolkien em Oxford”⁸³, sendo que ambos possuíam muito em comum. Sem dúvida, o relacionamento entre os dois trouxe grandes benefícios a ambos. Se, por um lado, Lewis incentivaria Tolkien a continuar escrevendo sua obra-prima – *O Senhor dos Anéis*, escrito num longo intervalo de tempo (de 1937 à 1949) –, por outro, Tolkien tornou-se um dos fatores essenciais que conduziram Lewis de volta à fé cristã.

A amizade entre os dois gerou diversos frutos. Além da extensa produção literária⁸⁴, talvez, um dos mais duradouros tenha sido a criação, em 1933, dos Inklings⁸⁵, um clube informal de leitura e discussões literárias, filosóficas e teológicas, do qual fizeram parte, além de Tolkien e Lewis, o irmão deste (Warren), Hugo Dyson, Robert Emlyn “Humphrey” Havard, Adam Fox, Charles Leslie Wrenn, e Owen Barfield. No decorrer dos anos, outros importantes escritores juntaram-se ao grupo. Os Inklings eram um grupo de “cristãos críticos. Todos eles, de um modo ou de outro, estavam insatisfeitos com a Igreja tal como existia ali e então, mas não com a fé cristã em si.”⁸⁶. Eram, de fato, um grupo de amigos que possuíam em comum uma visão de mundo muito peculiar, sobre a qual conversavam abertamente sem qualquer impedimento. Além de discutir diferentes assuntos, as reuniões também serviam para a leitura de seus trabalhos literários uns para os outros. As críticas mútuas – Tolkien falava da obrigação de inklings em ser chateado de bom grado, e do privilégio dele ser um chato quando necessário⁸⁷ – auxiliavam, e, por vezes, incentivavam a escrita dos membros. John Wain, aluno de Lewis e também membro dos Inklings, descreve o grupo da seguinte maneira:

⁸³ GREGGERSEN, Gabriele, *O Senhor dos anéis: da fantasia à Ética*, p. 54. Em 11 de maio de 1926, Lewis escreveu em seu diário particular suas impressões a respeito de Tolkien, no dia em que o conheceu: “Não há ofensa nele: só precisa de uma ou duas palmadas.” (DURIEZ, Colin, *O dom da amizade*, p. 50).

⁸⁴ Além dos livros que ambos escreveram separadamente, através de mútuo incentivo, inclui-se um plano de estudo de literatura inglesa, escrito por Lewis e Tolkien, para a Final Honour School (parte principal do curso de graduação, representando os dois últimos anos de estudo para um Bacharelado em Artes e Inglês).

⁸⁵ O nome Inklings foi retirado de um outro grupo literário, formado por estudantes de Oxford, que já havia desaparecido. A tradução do nome – Inklings deriva-se da palavra inglesa *ink* (tinta) e/ou da expressão *inkling*, que quer dizer vaga idéia – indica a inspiração do grupo que se uniu ao redor de C. S. Lewis: idéias vagas, ainda informes, que todos aspiravam em registrar, à tinta, no papel. Criado em 1933, durou até o ano de 1949, e suas reuniões ocorriam às terças-feiras pela manhã, no *pub* The Eagle and Child, e às quintas-feiras, à tarde, no escritório de Lewis.

⁸⁶ DURIEZ, Colin, *O dom da amizade*, p. 131

⁸⁷ TOLKIEN, J. R. R., *As cartas de J. R. R. Tolkien*, p. 126

Pois, naturalmente, eu vou pintar um retrato completamente falso de Lewis e seus amigos se os descrever como se fossem meros revolucionários, canalizando todas as energias em ser contra tudo. Longe disso. Tratava-se de um círculo de instigadores, quase de incendiários, que se reuniam para incentivar-se mutuamente na tarefa de redirecionar toda a corrente da vida e arte contemporâneas. (...) os dois membros mais ativos eram Lewis e J. R. R. Tolkien.⁸⁸

Lewis e Tolkien tinham em comum, além do amor pela fantasia e pelo mito, uma aversão ao que chamavam de espírito moderno (*Zeitgeist*, espírito do tempo). Postavam-se como adversários da visão de mundo pregada pela modernidade, tanto como movimento literário quanto, mais profundamente, como postura intelectual.

No âmago da amizade de Tolkien e Lewis estava sua compartilhada antipatia pelo mundo moderno. Não se opunham a dentistas, ônibus, chope ou outras características do século XX, mas sim ao que viam como a mentalidade subjacente do modernismo. Não eram contra a ciência ou os cientistas, mas contra o culto à ciência encontrado no modernismo, e sua tendência a monopolizar o conhecimento, negando abordagens alternativas através das artes, da religião e da sabedoria humana comum. Tolkien e Lewis acreditavam que essa mentalidade era um mal-estar que representava uma séria ameaça à humanidade.⁸⁹

Essa crítica ao espírito moderno transparece claramente na obra literária de Lewis. Já em sua palestra inaugural de sua cátedra em Inglês – intitulada *De Descriptione Temporum* [*Da Descrição dos Tempos*⁹⁰] e proferida em Cambridge, em 1954 – Lewis fala sobre sua crença de que o surgimento da modernidade era uma mudança histórica muito mais importante e profunda que quaisquer mudanças ocorridas na Renascença. Para ele, esta divisão cultural e social, que envolvia um deslocamento radical de idéias e valores, teve seu ponto culminante em algum momento do século XIX.

Grosseiramente falando, podemos dizer que, enquanto para nossos ancestrais toda a História estava dividida em dois períodos, o pré-cristão e o cristão, e apenas dois, para nós ela se divide em três: o pré-cristão, o cristão e o que se pode razoavelmente chamar de pós-cristão [...] Considero-os simplesmente como mudanças culturais. Quando faço isso, parece-me que a segunda mudança é ainda mais radical que a primeira.⁹¹

Em *Surpreendido pela alegria*, Lewis critica a maneira moderna pela qual conceitos e pensamentos antigos, por serem considerados “desatualizados”, são

⁸⁸ BELL, James Stuart & DAWSON, Anthony P, **A biblioteca de C. S. Lewis**, p. 305

⁸⁹ DURIEZ, Colin, **O dom da amizade**, p. 165

⁹⁰ O texto dessa palestra encontra-se disponível em: <http://www.eng.uc.edu/~dwschae/temporum.html> (acesso dia 13 de outubro de 2013 às 16:35h)

⁹¹ *Ibid.*, p. 229. Para a versão em inglês desta passagem, acessar o site: <http://www.eng.uc.edu/~dwschae/temporum.html> (página 4).

rejeitados como incorretos. Na visão de Lewis, ideias não podem ser rejeitadas baseado apenas em sua antiguidade; antes, elas são avaliadas a partir de sua veracidade. Em suas palavras, o “esnobismo cronológico” é

(...) a aceitação acrítica do ambiente intelectual comum à nossa época e a suposição de que tudo aquilo que ficou desatualizado é por isso mesmo desprezível. É preciso descobrir por que tal coisa se desatualizou. Será que chegou a ser refutada (e, em caso afirmativo, por quem, onde e até que ponto?), ou meramente morreu, como fazem as modas? Se a última alternativa é a verdadeira, então nada temos sobre sua veracidade ou falsidade. Ao nos darmos conta disso, passamos à percepção de que nossa própria época é “um período”, e certamente tem, como todos os períodos, suas próprias ilusões características.⁹²

De igual forma, seus textos de ficção também lidam com esse tema, como é possível perceber, por exemplo, nas Crônicas de Nárnia: em *O Sobrinho do Mago*, Tio André enxerga a criação de Nárnia a partir de uma ótica claramente moderna, interessado apenas em possuir a terra e usufruí-la como fonte de lucro certo e rápido, mesmo que para isso tenha que matar o próprio Aslam⁹³. Em *A última batalha*, um falso Aslam – criado por um macaco que deseja se passar por homem e, assim, controlar os outros animais⁹⁴ – ordena a destruição de florestas centenárias, abrindo clareiras barrentas e sem vida, para a construção de “cidades grandes, escolas, escritórios, como também autoridades e armas, e selas, e cadeias, canis, prisões... Tudo, tudo!”⁹⁵. A mentalidade moderna transparece claramente na fala do macaco: “liberdade de verdade significa fazer aquilo que eu lhes digo”⁹⁶. Ou seja, não importam as reais necessidades e desejos dos narnianos; diante da imposição moderna, o resultado é escravidão, medo e sincretismo que não enxerga quaisquer diferenças entre Aslam e Tash, o deus dos calormânos⁹⁷.

Na *Trilogia Cósmica*, por sua vez, o professor Weston, célebre físico, não vê qualquer dilema moral em sacrificar outro seres vivos, incluindo seres humanos, desde que seus objetivos, tingidos com pinceladas nitidamente modernas, sejam atingidos⁹⁸. A intenção de Weston é promover a sobrevivência

⁹² LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 213

⁹³ LEWIS, C. S., **O sobrinho do mago**, p. 111-112

⁹⁴ LEWIS, C. S., **A última batalha**, p. 17-19

⁹⁵ *Ibid.*, p. 41

⁹⁶ *Ibid.*, p. 42

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43

⁹⁸ LEWIS, C. S., **Além do planeta silencioso**, p. 30-31; ver também LEWIS, C S, **Perelandra**, p. 122-123

biológica da raça humana a qualquer custo. Sua defesa diante do Oyarsa de Malacandra, o governante do planeta e servo de Maleldil (Deus), lembra este fato:

A vida é maior que qualquer sistema de moralidade. Suas exigências são absolutas. Não é com tabus tribais e máximas banais que ela seguiu seu curso implacável da ameba ao homem e do homem à civilização. (...) [A vida] destruiu impiedosamente todos os obstáculos e eliminou todos os fracassos. E hoje, em sua forma mais elevada, o homem civilizado, e em mim como seu representante, ela avança para aquele salto interplanetário que talvez a ponha para sempre fora do alcance da morte.⁹⁹

Em outras palavras, para Weston, os fins justificam os meios, e dizimar raças inteiras é plenamente aceitável diante do avanço do progresso, ou do moderno “homem civilizado”. Vale lembrar, contudo, que o progresso, apregoadado pela modernidade, não surge para todos. Antes, sustentando esta idéia de progresso, sempre existe uma parcela da população que dele não participa, mas que é instrumento para a sua chegada. Sob a perspectiva moderna, pessoas não são intrinsecamente valiosas; ao contrário, são objetos, utilizáveis e descartáveis, a partir dos quais os dogmas da modernidade são estabelecidos. Esta questão surge novamente no terceiro volume da Trilogia Cósmica – *Uma força Medonha* – personificada numa instituição científica moderna (o INEC, Instituto Nacional de Experiências Coordenadas), que se opõe a Maleldil e que estabelece na modernidade e numa tecnocracia dominadora da natureza e do próprio ser humano, a base filosófica e prática para seu funcionamento¹⁰⁰.

Foi através de uma conversa com Tolkien e com Dyson, como se verá a seguir, que Lewis viu cair por terra as suas últimas barreiras intelectuais à fé cristã. Finalmente, no verão de 1929, Lewis desistiu e se entregou a Deus, embora o processo final de sua conversão só tenha ocorrido três anos mais tarde, em 28 de setembro de 1931.

O leitor precisa imaginar-me sozinho naquele quarto em Magdalen, noite após noite, sentindo – sempre que minha mente se desviava um instante que fosse do trabalho – a aproximação firme e implacável d’Ele, aquele que com tanta determinação eu não desejava encontrar. Aquilo que eu temia tanto pairava sobre mim. Cedi enfim no período letivo subsequente à Páscoa de 1929, admitindo que Deus era Deus, e ajoelhei-me e orei: talvez, naquela noite, o mais deprimido e relutante convertido de toda a Inglaterra. Não percebi então o que se revela hoje a

⁹⁹ LEWIS, C. S., **Além do planeta silencioso**, p. 185-186

¹⁰⁰ Cf. LEWIS, C. S., **Uma força medonha**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

coisa mais ofuscante e óbvia: a humildade divina que aceita um converso mesmo em tais circunstâncias.¹⁰¹

2.2

O imaginário como lugar teológico em C. S. Lewis: o valor e o sentido dos contos de fada e da literatura fantástica

... o país das fadas desperta no menino um anseio por algo que ele não sabe o que é. Comove-o e perturba-o (enriquecendo toda a sua vida) com a vaga sensação de algo que está além de seu alcance, e, longe de tornar insípido ou vazio o mundo exterior, acrescenta-lhe uma nova dimensão de profundidade. O menino não despreza as florestas de verdade por ter lido sobre florestas encantadas: a leitura torna todas as florestas de verdade um pouco encantadas.

C. S. Lewis

Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.

Gênesis 2.19

A imaginação encontra em C. S. Lewis um importante papel na construção de seu pensamento e de sua literatura, tanto a ficcional como a de não ficção. No decorrer do processo de sua conversão à fé cristã, Lewis havia se encontrado com os textos de G. K. Chesterton, pelo qual passou a nutrir grande respeito e admiração. De fato, foi graças ao livro *O homem eterno*, de Chesterton¹⁰², que Lewis viu “todo o esboço cristão da história delineado de uma forma que para mim parecia fazer sentido”¹⁰³.

¹⁰¹ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 232

¹⁰² Este livro divide-se em duas partes. Na primeira – “Da criatura chamada homem” – Chesterton traça uma espécie de esboço da vida humana a partir do próprio ser humano, pois, como ele diz, “não creio que a desumanização seja um bom processo para se estudar a Humanidade” (CHESTERTON, G. K., **O homem eterno**, p. 21). Já na segunda parte – “Do homem chamado Cristo” – o autor esclarece conceitos da fé cristã e quais diferenças esta fé gerou num mundo pagão.

¹⁰³ LEWIS, C. S., **Surpreendido pela alegria**, p. 227. Nesse ponto de sua vida, e em grande parte devido à leitura de Chesterton e de outros autores cristãos, Lewis acreditava no paradoxo de que o cristianismo era bastante sensato, “tirante seu cristianismo.”