

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião

Evane Adegundes Soares Lima

A TEOLOGIA IMAGINATIVA DE C. S. LEWIS:
Um estudo a partir de *O sobrinho do mago* e *A última batalha*

Belo Horizonte

2020

Evane Adegundes Soares Lima

A TEOLOGIA IMAGINATIVA DE C. S. LEWIS:

Um estudo a partir de *O sobrinho do mago* e *A última batalha*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho

Área de concentração: Religião e Cultura

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

L732t Lima, Evane Adegundes Soares
A teologia imaginativa de C. S. Lewis: um estudo a partir de O sobrinho do mago e A última batalha / Evane Adegundes Soares Lima. Belo Horizonte, 2020.
113 f.

Orientador: Carlos Ribeiro Caldas Filho
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião

1. Lewis, C. S. (Clive Staples), 1898-1963 - O sobrinho do mago - Crítica e interpretação. 2. Lewis, C. S. (Clive Staples), 1898-1963 - A última batalha - Crítica e interpretação. 3. Religião e literatura. 4. Fantasia na literatura. 5. Hermenêutica (Religião). I. Caldas Filho, Carlos Ribeiro. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. III. Título. SIB PUC MINAS

CDU: 2:82

Evane Adegundes Soares Lima

A TEOLOGIA IMAGINATIVA DE C. S. LEWIS:

Um estudo a partir de *O sobrinho do mago* e *A última batalha*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Área de concentração: Religião e Cultura

Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho – PUC Minas (Orientador)

Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes – UEMS – (Banca examinadora)

Prof. Dr. Antônio Geraldo Cantarela - PUC Minas - (Banca examinadora)

Prof. Dr. Daniel Rocha - PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 27 de abril de 2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida, inteligência e oportunidades.

Ao Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho, pela orientação, paciência e excelentes contribuições para a realização desta pesquisa.

À FAPEMIG – pela possibilidade de realização deste curso.

Aos professores Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Minas, pelo conhecimento compartilhado.

À Dênia (secretária) e Walisson (auxiliar administrativo) do Programa de Pós-Graduação, pelo apoio técnico, ótimo atendimento e disponibilidade.

Agradeço a minha mãe Luzia pelo incentivo, apoio financeiro e orações.

Agradeço a meus irmãos e irmãs, Walington, Wilton, Francisco, Eliane, William, Wesley, Esdras, Elaine, Samuel e Elem. Aos cunhados e cunhadas, Evaldo e João, Eliane, Edmeire, Monserrat, Edma, Sandra, Meirevone e Gisele, aos sobrinhos, sobrinhas e agregados, pelo apoio e incentivo.

Agradeço também a minha irmã Eliane pelas sugestões e correções do texto.

Agradeço também às amigas Mileide Pacheco e Andressa Ferreira por ajudarem na correção do texto.

Obrigada a amiga Patrícia pela ajuda nas traduções dos textos em espanhol.

Agradeço de coração à JAMI – Junta Administrativa de Missões, que por intermédio do pr. Ronald e missionária Cecilia contribuíram para a realização do mestrado.

Soli Deo Gloria

RESUMO

Existe uma longa tradição de escritores cristãos que usaram linguagem imaginativa para comunicar ideias teológicas. Várias obras de grande sucesso foram publicadas nos séculos passados e continuam tendo boa recepção por parte de seus leitores. Esta pesquisa tem como objetivo mostrar como *O sobrinho do mago* e *A última batalha* de C. S. Lewis podem ser interpretados como uma releitura imaginativa das narrativas bíblicas da criação e nova criação, registradas no Gênesis e no livro do Apocalipse. A pesquisa trabalha com o gênero literário conhecido como literatura de fantasia. O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta a vida e obra de Lewis, com ênfase em sua busca espiritual. O segundo apresenta o arcabouço teórico utilizado na pesquisa. O terceiro compara a criação em Gênesis e no *Sobrinho do Mágico* e o último trata do tema da nova criação em *A Última Batalha* e no Livro do Apocalipse.

PALAVRAS CHAVE: C. S. Lewis. Crônicas de Nárnia. Criação. Literatura de Fantasia. Teologia e Literatura.

ABSTRACT

There is such a long tradition of Christian writers who had used imaginative language to communicate theological ideas. Many well succeeded words had been published in past centuries and they are still very well received by their readers. This research has as its aims to show how C. S. Lewis's *The Magician's Nephew* and *The Last Battle* can be interpreted as an imaginative rereading of the biblical narratives of creation and new creation, recorded in the Genesis and in the Book of Revelation. The research works with the literary genre known as fantasy literature. The work is divided in four sessions. The first presents Lewis's life and work, with emphasis in his spiritual seeking. The second one presents the theoretical framework used in the research. The third one compares creation in Genesis and in *The Magician's Nephew* and the last one deals with the theme of new creation in *The Last Battle* and in the Book of Revelation.

KEY WORDS: C. S. Lewis. Chronicles of Narnia. Creation. Fantasy Literature. Theology and Literature.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1.1 Lewis, o buscador espiritual	12
1.2 Lewis, o literato	23
1.3 Lewis, o teólogo	26
1.3.2 Sobre as Escrituras	30
1.4 A teologia imaginativa de Lewis.....	35
2.1 Considerações a partir da hermenêutica literária de Umberto Eco	39
2.2 Considerações a partir de Wolfgang Iser e Hans Jauss.....	43
2.2.1 A proposta hermenêutica de Jauss.....	44
2.2.2 A proposta hermenêutica de Iser	46
2.3 Literatura de Fantasia.....	48
2.4 As Crônicas de Námia como literatura de fantasia	51
3.1 “No princípio, Deus” – As narrativas da Criação.....	56
3.1.1 A linguagem da criação.....	64
3.2 Apropriação do tema da Criação no Gênesis, na narrativa lewisiana da criação em <i>O sobrinho do mago</i>	68
3.3 Releitura lewisiana da criação em <i>O sobrinho do Mago</i>	72
4.1 “No fim, Deus” – A narrativa da nova criação na tradição judaico-cristã	84
4.1.1 O gênero literário apocalíptico: breves considerações.....	87
4.2 Apropriação de temas do <i>Apocalipse de João</i> em <i>A última batalha</i>	92
4.3 Entre o Apocalipse de João e <i>A última batalha</i>	97
4.3.2 E tudo se fez novo	101
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS.....	109

INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe um estudo de caso teológico em que apresenta a visão de C. S. Lewis sobre a criação do mundo em *O sobrinho do mago* e sua visão da nova criação em *A última batalha*. Ambas os livros são parte das Crônicas de Nárnia. Obra voltada para o público infanto-juvenil, compostas por sete volumes que têm os seguintes títulos, conforme a ordem de publicação. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda Roupa* (1950), *Príncipe Caspian* (1951), *A Viagem do Peregrino da Alvorada* (1952), *A Cadeira de Prata* (1953), *O Cavalo e Seu Menino* (1954), *O Sobrinho do Mago* (1955) e *A Última Batalha* (1956).

Há uma longa tradição cristã de produzir o que estamos denominando de teologia imaginativa, isto é, uma teologia que não se preocupa em se expressar de maneira racional ou sistematizada. Antes, esta teologia pretende veicular suas reflexões pela via da literatura de fantasia, que lida com o maravilhoso, o extraordinário, o fora do normal. Esta tradição remonta pelo menos até John Bunyan no século XVII, e que terá expressão no XIX com autores como George MacDonald, e, mais recentemente, no século passado, por autores como J. R. R. Tolkien, Charles Williams e C. S. Lewis, autor que será o centro da atenção desta dissertação.

Lewis foi um autor prolífico: além das *Crônicas de Nárnia* escreveu cerca de quarenta livros, além de vários ensaios, cartas e poemas. É considerado um dos mais influentes teólogos e apologistas cristãos do século XX. Compôs várias obras de exposição teológica e apologética. Dentre estas, é possível citar *O problema do sofrimento* (1940), *Cristianismo puro e simples* (1952), *Milagres* (1947), além de coletâneas de ensaios como *O Peso da glória* (1942) e *Deus no banco dos réus* (1970), obra póstuma. Porém a exposição teológica direta sistematizada não foi a única forma de Lewis apresentar conceitos teológicos. Portanto, há de se observar que, a despeito da clareza e da linearidade que caracterizam seus escritos, Lewis também utilizou à farta o recurso da literatura ficcional. Como exemplos destas podem ser citadas, entre outras, a trilogia espacial publicada entre 1938-1945, *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), *O grande abismo* (1945) e *Até que tenhamos rostos* (1956), *Trilogia cósmica* (1938-1945). Mas sem dúvida a produção mais conhecida de Lewis na literatura ficcional é a série *As Crônicas de Nárnia*.

As *Crônicas* são sucesso de aceitação e venda em vários países, tendo sido vendidas mais de cem milhões de cópias em 47 idiomas, incluindo edições em Braille. Três dos setes contos foram adaptados para o cinema, dentre eles *As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005), *As crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian* (2008), *As crônicas de Nárnia: a viagem do Peregrino da Alvorada* (2010).

Segundo David Downing, um dos biógrafos de Lewis, desde sua morte em 1963 mais 100 livros foram produzidos sobre ele, dentre estes, quatro importantes biografias, diversas pesquisas acadêmicas e vários outros livros sobre a série *As crônicas de Nárnia* (DOWNING, 2006).

Quanto a mim, meu primeiro contato com os escritos de C. S. Lewis foi quando cursava teologia no Seminário Teológico Evangélico do Brasil (STEB). Encontrei na biblioteca um exemplar do livro *Cartas de um Diabo a seu aprendiz* (1942), e a experiência de ler esta obra despertou em mim a curiosidade de conhecer outros trabalhos deste autor. Naquele período li quase todas as obras disponíveis em português.

O interesse em pesquisar a teologia imaginativa de C. S. Lewis surgiu posteriormente, quando coordenava um projeto socioeducativo na ONG Sociedade de Assistência Social e Cultural na cidade de Ipatinga (MG). Em uma atividade especial assistimos, com as crianças, atendidas pela instituição, ao filme *O leão a feiticeira e o guarda-roupa* (adaptação para o cinema da primeira das sete *Crônicas de Nárnia* em 2005). Após a exibição do filme, conversando com as crianças percebi que elas fizeram uma recepção da obra a partir do conhecimento religioso que tinham. Este fato me levou a perguntar sobre o valor da literatura de ficção de Lewis na construção do imaginário religioso.

No que se refere a pesquisas acadêmicas sobre C. S. Lewis, no Brasil ainda são poucos. Para fins desta pesquisa realizamos uma busca nos bancos de dados sobre produções acadêmicas. Conforme dados do catálogo de teses e dissertações da Capes e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, entre os anos de 2005 e 2018 foram publicadas 2 teses e 10 dissertações. A busca apontou que estas pesquisas se concentram nas obras ficcionais de Lewis. Exploram variados aspectos da obra tais como a literatura de fantasia e o conto de fadas; teologia e literatura, a presença do sagrado na literatura infantil e intertextualidade entre *As crônicas de Nárnia* e textos bíblicos.

Entre as pesquisas de mestrado, dialogando com a literatura de fantasia, consta a dissertação, *Da floresta ao guarda-roupa: The Lion, the Witch and the Wardrobe e o caminho para Faërie* (MARQUES, 2011) A referida pesquisa discute o conceito corrente de conto de fadas, a partir das formulações de J. R. R. Tolkien em seu ensaio “Sobre histórias de fadas” (2006), tendo como estudo de caso as Crônicas de Nárnia.

Além dos bancos de dados supracitados, a busca foi ampliada para outros sites como, Google Acadêmico, portal periódicos CAPES e Scientific Electronic Library Online – SciELO. Para a pesquisa nos bancos de dados foram usadas as seguintes palavras-chave: Crônicas de Nárnia, C. S. Lewis, O sobrinho do mago, A última batalha.

Assim como as pesquisas acadêmicas sobre o autor estão aumentando gradualmente, as publicações em formato de livros também têm surgido no cenário nacional. Uma destas obras é a coletânea sob o título *O Evangelho de Nárnia - ensaios para decifrar C. S. Lewis* (GREGGERSEN, 2006), coletânea que explora diversos temas tais como, a doutrina da expiação; e a importância dos contos de fada como via de comunicação de princípios, reflexões sobre a oração e outros temas da teologia de Lewis. O livro *Pedagogia cristã na obra de C. S. Lewis* (GREGGERSEN, 2006) propõe um modelo pedagógico para trabalhar princípios morais a partir do conto *O leão a feiticeira e o guarda roupa*.

Outra obra em solo nacional foi produzida por Márcio Simão Vasconcelos (2010), intitulada *O canto de Aslan – Uma abordagem sobre o mito na obra de C. S. Lewis*. Nesta obra o autor propõe uma compreensão do mito como parte da linguagem religiosa, tendo como estudo de caso os textos de ficção de C. S. Lewis. Explorando o tema do imaginário nos escritos de Lewis, surgiu o livro de Glauco Barreira Magalhães Filho (2005) *O imaginário em As Crônicas de Nárnia*, esta obra mostra a influência da mitologia e elementos dos contos de fadas na construção do mundo imaginário de Nárnia.

Os estudos sobre *As crônicas de Nárnia*, se destacam tanto pelo aspecto estético, como pelo modo que Lewis trabalha temas do imaginário religioso como expiação, tentação, Criação, nova criação, e outros mais.

Na esteira destas pesquisas, a presente dissertação faz as seguintes indagações: seria a literatura de fantasia uma forma eficiente de apresentar conceitos teológicos? Ou ainda, é possível ler as obras *O sobrinho do mago* e *A*

última de batalha como teologia? Alister McGrath, um dos biógrafos de C. S. Lewis, considera as crônicas de “Nárnia um estudo de caso teológico, capaz de esclarecer nossa própria condição[...], recontar imaginativo da grande narrativa cristã, detalhada com ideias que Lewis absorveu da tradição literária cristã” (MCGRATH 2013, p. 234).

Neste sentido, evidencia-se no pensamento de C. S. Lewis, de forma clara e abundante o valor da literatura fantástica e sua potencialidade em comunicar teologia. A recepção da produção literária ficcional de Lewis que é possível construir teologia a partir da fantasia e do conto de fadas.

Estes aspectos serão demonstrados no desenvolvimento do trabalho. A estrutura do texto foi dividida em quatro partes. Em primeiro lugar, faremos uma síntese biobibliográfica de C. S. Lewis, dando ênfase em sua jornada espiritual. Neste mesmo capítulo será dado destaque a sua produção literária, teologia e a relação de Lewis com as Escrituras, o que é essencial para compreensão da teologia imaginativa.

Na segunda parte do texto, o objetivo é apresentar os pressupostos teóricos que norteiam a pesquisa. Para compreensão das teorias que permitem a interpretação do texto, para esta parte será estudado aspectos da hermenêutica tendo como referência as obras de Umberto Eco, quanto à recepção da obra literária, a pesquisa se apoia nos pressupostos teóricos apresentados por Hans Jauss e Wolfgang Iser. Para compreender o gênero Fantasia, bem como suas características e usos serão citados Todorov, Camarani, Vax e o próprio Lewis para considerações do método empregado na construção do mundo ficcional de Nárnia.

No terceiro capítulo será apresentado o tema da criação a partir da narrativa bíblica, tendo como texto principal o capítulo 1 de *Gênesis*. Entretanto o tema da criação é assunto recorrente em toda a Bíblia, portanto esta pesquisa cita outros textos tanto no Antigo como no Novo testamento que demonstram a importância da teologia da criação. Também será feito um resumo do livro *O sobrinho do mago*, assim como uma comparação da narrativa da criação de Nárnia com a criação do mundo em *Genesis 1*.

No quarto capítulo será apresentada uma breve discussão sobre a literatura apocalíptica e seu uso pelo escritor do livro de Apocalipse. O Apocalipse de João demonstra um cenário caótico em que o mundo se encontra, porém sua ênfase recai sobre a expectativa da recriação desse mundo, em “novos céus e nova terra”. Em

A última batalha Lewis se apropriação do *Apocalipse de João* para demonstrar o iminente mal que se abateria sobre Nárnia, mas à semelhança da mensagem de nova criação no Apocalipse, em Nárnia a destruição não é o fim, mas o início de uma nova Nárnia.

1 C. S. LEWIS – SÍNTESE BIO-BIBLIOGRÁFICA

1.1 Lewis, o buscador espiritual

Clive Staples Lewis nasceu em Belfast, Irlanda do Norte, em 29 de novembro de 1898. Neste tempo, o país estava passando por transformações sociais e políticas significativas. Em 1800, por meio da lei da União, a Irlanda se torna parte do Reino Unido, governada diretamente de Londres. Os protestantes eram minoria, mas dominaram a vida cultural, econômica e política do país. Porém, nas décadas de 1880 e 1890, os movimentos por um governo autônomo ganharam força, com o apoio da Igreja Católica que “se opunha com vigor a todas as formas de influência inglesa na Irlanda, incluindo jogos como o rúgbi e o críquete.” A língua inglesa também passou a ser considerada como um agente de opressão. Ao mesmo tempo que se opunha a cultura inglesa, esse movimento reafirmava a identidade cultural irlandesa (MCGRATH, 2013, pp. 23-24).

As comunidades protestantes se concentravam no Norte, nos condados de Down e Antrim e na cidade industrial de Belfast. À medida que a demanda por um governo nacional autônomo se tornou expressiva, a comunidade protestante se tornou mais distante, evitando, tanto quanto possível, contato social e profissional com seus vizinhos católicos. Segundo relata McGrath, Warren, irmão de Lewis, nunca havia conversado com um católico de seu meio social até ingressar no Royal Military em Sandhurst, em 1914 (MCGRATH, 2013, p. 24).

Foi nesse contexto que C. S. Lewis nasceu e cresceu. Sua origem remonta à duas famílias de classe social distintas. Conforme o próprio relata:

Eu nasci no inverno de 1898, em Belfast, filho de um advogado e da filha de um pastor. Meus pais tiveram somente dois filhos, ambos, meninos, e eu era cerca de três anos mais novo que meu irmão. Fomos fruto de duas linhagens bem diferentes. Meu pai pertencia à primeira geração de uma família que alcançou status profissional. Seu avô fora um fazendeiro galês; seu pai – homem que se fez por si mesmo – começou a vida como operário, emigrou para a Irlanda e terminou como parceiro na firma de Macilwaine e Lewis: ‘Fabricantes de Caldeiras, Engenheiros e Construtores de Embarcações de Ferro’. Minha mãe era uma Hamilton, tendo atrás de si muitas gerações de pastores, advogados, marinheiros e assemelhados; do lado materno, pelos Warren, o sangue remontava a um cavaleiro normando, cujos ossos jazem em Battle Abbey (LEWIS, 1998, p. 11).

Parte das informações sobre a infância de Lewis foram registradas em sua autobiografia *Surpreendido pela alegria* [1955]¹ (1998). A infância dele foi marcada por dois momentos característicos. Ele faz distinção entre infância e meninice. Como esclarece Downing (2006, p. 30), “*Infância e meninice* possuem conotações específicas e contrastantes, não só em *Surpreendido pela alegria*, mas em todos os escritos de Lewis”. Assim, para Lewis, a infância foi marcada pelo tempo feliz, que se estendeu até os 9 anos de idade. E a meninice, pelos eventos e períodos que sucederam à morte de sua mãe.

Os primeiros anos de vida, chamados de primeira infância, são permeados por lembranças felizes. Segundo Lewis “além de bons pais, boa comida e um jardim (que então parecia grande) onde brincava, comecei a vida com outras duas bênçãos (LEWIS, 1998, p. 13).

Lewis se referia à sua babá Lizzie Endicott como uma das suas bênçãos, pois lhe proporcionava explorar as belezas naturais do condado onde morava em companhia de seu irmão, Warren ‘Warnie’ (1895-1973), três anos mais velho que Lewis é sua segunda bênção. Nas palavras de Lewis:

Éramos cúmplices desde o início, mesmo assim bem diferentes. Nossos primeiros desenhos (e não consigo me lembrar de uma época em que não desenhássemos incessantemente) já o revelavam. Ele desenhava navios, trens e batalhas; eu, quando não imitava os desenhos do meu irmão, desenhava aquilo que nós dois chamávamos de “animais vestidos” – os bichos antropomórficos da literatura infantil. Sua primeira história – como irmão mais velho, ele me precedeu na transição dos desenhos aos textos – chamava-se O Jovem Rajá. Ele já tinha feito da Índia “seu país”; a terra dos bichos era minha (LEWIS, 1998, p. 13, grifos do autor).

De fato, os irmãos desenvolveram sólida amizade que perdurou na vida adulta. Essa cumplicidade seria essencial para os eventos que se sucederiam na família Lewis. Algumas mudanças foram pontuais para moldar a visão de mundo dos irmãos, principalmente na vida do pequeno Lewis. A primeira grande mudança foi a casa nova.

A Casa Nova é praticamente um personagem de relevo na minha história. Sou um produto de longos corredores, cômodos vazios e banhados de 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 infundáveis. Meu pai comprava todos os livros que lia e jamais se livrou de nenhum deles. Havia livros no escritório, livros na sala

¹ A primeira publicação da obra foi em 1955, a partir deste momento será usada a data de 1998, ano de lançamento no Brasil.

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. Fora de casa tinha-se "a vista" que, sem dúvida, fora o principal motivo para a escolha do local. Da porta da frente descortinávamos lá embaixo os amplos campos que levavam ao canal de Belfast, e do outro lado, a longa silhueta montanhosa da costa de Antrim-Divis, Colin, colina Cave. Isso nos dias distantes em que a Grã-Bretanha era a locomotiva do mundo e o canal vivia cheio de embarcações; uma maravilha para mim e meu irmão, mas principalmente para ele. O som do apito do vapor à noite ainda evoca toda a minha meninice. Atrás da casa, mais verdes, mais baixas e próximas do que os montes Antrim, viam-se as colinas de Holywood, mas não foi senão muito depois que elas atraíram minha atenção. O ângulo noroeste era o que importava no início; os intermináveis pores-do-sol por trás das escarpas azuladas, e as gralhas voando para os ninhos (LEWIS, 1998, pp. 17-18).

A vívida descrição que Lewis faz da casa nova aponta para o impacto das transições em sua vida. Outra mudança significativa ocorreu a seguir: Warren foi enviado para estudar na Inglaterra. Apesar da distância, a amizade entre os irmãos não foi comprometida (LEWIS, 1998, p. 20). Enquanto o irmão mais velho estudava na Inglaterra, Lewis recebeu as primeiras instruções educacionais em casa com sua mãe e uma professora particular.

Minha mãe me ensinava francês e latim, e o resto era dado por uma excelente professora particular, Annie Harper. Na época, essa senhora mirrada e humilde era para mim quase uma versão feminina do bicho-papão, mas tudo o que consigo ainda lembrar me dá a certeza de que eu era injusto. Ela era presbiteriana, e um longo discurso que certa feita intercalou entre somas e cópias é a primeira coisa que, segundo me lembro, trouxe o além à minha mente com algum senso de realidade (LEWIS, 1998 p. 20).

Apesar de viver em uma casa povoada de parentes, amigos e empregados, Lewis descreve sua infância como solitária. Dedicou-se a construir coisas, mas logo percebeu que não tinha muita habilidade, então redirecionou seu interesse para a escrita.

Fui forçado então a escrever histórias; e nem imaginava o mundo de felicidade em que estava entrando [...]. Logo reclamei soberania sobre um dos sótãos de casa e fiz dele o "meu escritório". Pregava na parede figuras que eu mesmo fazia, ou recortadas das reluzentemente coloridas edições natalinas de revistas. Ali guardava minha caneta e o pote de tinta, os cadernos e o estojo de tinta; [...] Ali escrevi – e illustrei – minhas primeiras histórias, com enorme satisfação. Havia uma tentativa de combinar meus dois principais prazeres literários – "animais vestidos" e "cavaleiros em armaduras". Como consequência, escrevi sobre ratos cavalheirescos e coelhos que cavalgavam em cota de malha para matar não gigantes, mas gatos. (1998, p. 22, grifos do autor)

Lewis rememora que entre seis e oito anos de idade vivia quase inteiramente na sua própria imaginação, ou pelo menos, que as experiências imaginativas daqueles anos atualmente lhe pareciam mais importantes que qualquer outra coisa. Esse período assumiu para Lewis, uma condição quase mítica em sua memória quando adulto (DOWNING, 2006, p. 30).

Mas a infância estava terminando e o que Lewis chamava de meninice batia à porta. Aos 9 anos, sua mãe foi diagnosticada com câncer, e faleceu 7 meses depois, no dia 23 de agosto de 1908. McGrath (2013) destaca que embora Lewis tenha se sentido evidentemente angustiado com a morte da mãe, suas lembranças desse período sombrio, muitas vezes, enfocavam as implicações mais amplas envolvendo sua família. Albert, o pai dos meninos Lewis, acabou se distanciando dos filhos, à medida que tentava aceitar a enfermidade e conseqüente perda da esposa. Lewis descreve esse período como o prenúncio do fim de sua vida familiar:

Com a morte de minha mãe, toda a felicidade serena, tudo o que era tranquilo e confiável, desapareceu da minha vida. Estava por vir muita diversão, muitos prazeres, muitas punhaladas da Alegria; mas nada da velha segurança. Agora era mar e ilhas; o grande continente afundara como Atlântida (LEWIS, 1998 p. 28).

Como McGrath (2013) observa, a descrição que Lewis faz do cenário que cerca a morte de Flora é bastante semelhante à narrativa da doença da mãe de Digory, em *O sobrinho do mago*.

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 (LEWIS, 1998 p. 98).

De fato, a narrativa no livro *O sobrinho do mago* aponta para algo que marcou a memória de Lewis. Após a morte da mãe, Lewis foi enviado junto com o irmão para estudar na Inglaterra. As experiências de Lewis em relação às escolas britânicas não são boas. Ele faz referência à três escolas: Wynyard School, Cherbourg School e Malvern College de maneira bastante negativa. Wynyard School tinha péssimas condições estruturais, ensino insuficiente e ultrapassado. Como o diretor era arbitrário e sádico, Lewis apelidou esta escola 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 qualquer resquício da fé cristã, assumindo um materialismo filosófico (MCGRATH, 2013, p. 49). Mesmo tendo aderido ao ateísmo, em dezembro de 1914, Lewis aceitou a crisma na Igreja Anglicana, a mesma em que fora batizado na infância (MACSWAIN, 2015, p. 6).

O ateísmo de Lewis não era um mero impulso de adolescente que ainda sofria a perda da mãe. Era uma rejeição sincera das crenças baseadas em apenas elementos morais. Havia, nas argumentações dele, embasamento intelectual (MACSWAIN, 2015, p. 7). Nesta fase, foi influenciado pelas leituras das ciências naturais: “adquiriu o senso de que a vida na terra não passa de ocorrência aleatória em um Universo imenso e vazio e que toda a História humana não passa de uma gota no oceano da eternidade” (DOWNING, 2006, p. 56). Das ciências sociais concluiu que todas as religiões devem ser explicadas como expressões de necessidades psicológicas e valores sociais (DOWNING, 2006, p. 56). A leitura dos clássicos, em especial Virgílio, também contribuiu para a solidificação do ateísmo em Lewis.

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 (LEWIS, 1998, p. 69).

Posteriormente, Lewis foi estudar com o professor particular William Kirkpatrick, que havia sido tutor de seu pai e irmão mais velho. Este professor incentivou Lewis a aprender as línguas mortas, a ler os clássicos nas línguas originais, e a estudar latim, alemão e italiano. Por intermédio de seu professor, Lewis conheceu a literatura crítica de Arthur Schopenhauer e James Frazer sobre a religião (MCGRATH, 2013; LEWIS, 1998; DOWNING, 2006), e isto contribuiu para

fortalecer as bases ateístas que Lewis já construía. O tempo de estudos com Kirkpatrick foi essencial na preparação de Lewis para a próxima etapa de sua vida.

Em 1916, com 18 anos, foi admitido na University College de Oxford, mas seus estudos foram interrompidos quando foi convocado para servir na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Quando a guerra se encerrou, retornou para o Queen's College, em Oxford dando continuidade aos seus estudos. Lewis se destacou como um aluno brilhante. Angariou três certificados consecutivos de distinção acadêmica: sendo os dois primeiros em duas disciplinas do curso 'Greats', *Classical Honour Moderations* (1920) e *Litterae Humaniores* (1922) e o terceiro em Estudos ingleses (1923). "O Greats tinha como programa o estudo de língua e literatura greco-romanas e de filosofia e história antigas" (MacSwain, 2015, p. 6). Quanto à formação filosófica, foi educado na tradição metafísica hegeliana do idealismo inglês.

Um fato que marcou a história de Lewis foi sua dedicação em cuidar da mãe de um amigo, Paddy Moore, o qual havia morrido na guerra. A relação com a Sra. Moore e sua filha continuou por vários anos. A Sra. Moore faleceu em 1951 (DURIEZ, 2005, p. 31).

Após a conclusão dos estudos, Lewis passou um tempo buscando uma vaga em Oxford, para lecionar. Em 1924, obteve o cargo de preletor em Filosofia da Universidade, onde atuou por um ano. Em 1925, foi aprovado para lecionar no Magdalen College da Universidade de Oxford e por cerca de trinta anos atuou nessa instituição. Era membro da Faculdade de Língua e Literatura Inglesa da Universidade de Oxford, proferia palestras em várias faculdades oxfordianas sobre aspectos da literatura inglesa e frequentava reuniões da faculdade, que geralmente discutiam programas didáticos e administrativos (DURIEZ, 2005, p. 31).

Em Oxford, Lewis inicia seu caminho de volta à fé. Foi um processo longo, marcado por intensa relutância. Em *Surpreendido pela alegria*, Lewis reflete que sua resistência a religião se iniciara na infância.

[...] Se as experiências estéticas eram raras, as religiosas simplesmente não existiam. Algumas pessoas que leem meus livros têm a impressão de que fui criado num puritanismo rígido e vívido, mas isso nada tem de verdade. Ensinaram-me as coisas habituais, a orar inclusive, e na época certa fui levado à igreja. Eu aceitava naturalmente o que me era ensinado, mas, que eu me lembre, não me interessava muito por nada disso [...]. Minha infância, seja como for, não teve nem de longe traços sobrenaturais (LEWIS, 1998 pp. 15-16).

Mesmo sendo de tradição cristã, Lewis relembra que sua família vivia uma fé religiosa que exercia pouca influência nele.

Meu pai, longe de ser um puritano arraigado, era, pelos padrões do século XIX e da Igreja da Irlanda, um tanto "elevado", e sua concepção de religião, como de literatura, era diametralmente oposta àquela que mais tarde veio a ser a minha. O encanto da tradição e a beleza verbal da Bíblia e do Livro de Orações (ambos gostos tardios e adquiridos pela experiência) constituíam o deleite natural do meu pai, e seria difícil encontrar um homem igualmente inteligente que se preocupasse tão pouco com a metafísica. Quanto à religião de minha mãe, quase nada posso dizer com base nas minhas próprias recordações (LEWIS, 1998 pp. 15-16).

Como já mencionado, durante o período escolar, o pouco de fé que ele cultivava se perdeu. McGrath afirma:

Qualquer tentativa de contar a história da conversão de Lewis tem de investigar e relatar os eventos de seu mundo exterior e interior. Lewis faz isso em *Surpreendido pela alegria*, contando a história de dois mundos completamente diferentes: seu mundo exterior de escolas inglesas e da Universidade de Oxford, e seu mundo interior de anseio pela "alegria", atormentado por muito tempo por uma tensão entre o racional e o imaginativo (MCGRATH, 2013, p. 124).

A concepção do mundo ateu de Lewis estava em constante conflito com os vislumbres de uma experiência que ele denominava de alegria, identificada com o conceito alemão *Sensucht*, um desejo insatisfeito que é, em si, mais desejável do que qualquer outro" (MACSWAIN, 2015, p. 6).

Vários eventos impulsionaram Lewis ao caminho de Deus. Uma das contribuições significativas foi a leitura de *Phantastes*, um conto de fadas escrito por George MacDonald (1824-1905). Ele relata a fascinação evocada após a leitura.

As jornadas pelas matas, os inimigos fantasmagóricos, as damas boas e más da narrativa lembravam bastante as minhas fantasias costumeiras, e assim me puderam seduzir sem que eu percebesse uma mudança. É como se eu fora carregado inconsciente para além da fronteira, ou como se tivesse morrido no velho país e não pudesse me lembrar de como ressuscitei no novo. Pois, em certo sentido, o novo país era exatamente igual ao velho. Ali eu encontrava tudo o que já me fascinara em Malory, Spenser, Morris e Yeats. Mas noutro sentido, tudo mudara. Eu não sabia ainda (e demorava a aprender as coisas) o nome da nova qualidade – a sombra brilhante – que pairava nas viagens de Anodos. Hoje sei. Era a Santidade. Pela primeira vez o canto das sereias soava como a voz da minha mãe ou minha babá (LEWIS, 1998, p. 184).

Embora Lewis tenha conhecido o conto *Phantastes* na adolescência, esta obra marcara sua vida. Em suas memórias, relata que o texto iniciou nele o processo de conversão à fé cristã. “Naquela noite minha imaginação foi, num certo sentido, batizada (...) Eu não tinha a menor noção daquilo em que me envolvera ao comprar *Phantastes*” (LEWIS, 1998, p. 186). Além de MacDonald, outro escritor que marcou a jornada de Lewis foi G. K. Chesterton (1874 - 1936). “Eu não sabia aquilo em que me estava enredando”, afirmou em relação ao efeito que a leitura das obras de ambos lhe causou. O primeiro contato que Lewis teve com as obras de Chesterton foi quando estava internado em um hospital na França, por causa de uma febre, durante a guerra (LEWIS, 1998, p. 195). Por intermédio da leitura do livro *O homem eterno*, Lewis percebe que “todo o esboço cristão da história delineado de uma forma que para mim parecia fazer sentido” (LEWIS, 1998, p. 227).

Fleming (2015), aponta que Lewis cultivava importantes “amizades intelectuais, homens que compartilhavam afinidades inabaláveis e uma portentosa imaginação” (FLEMING, 2015, p. 32). De fato, além da amizade com seu irmão Warren (“Warnie”), o círculo de amigos de Lewis teve considerável participação em sua jornada espiritual e intelectual. Uma das mais fecundas e importantes amizades de Lewis foi com Arthur Greeves (1895-1966)², amigos desde a adolescência, esta amizade proporcionou a Lewis apoio emocional. Outro amigo importante para Lewis foi Owen Barfield (1898-1997), estudante do Wadham College, em Oxford. Lewis considerava “o melhor e mais sábio dos professores extraoficiais” (MCGRATH, 2014, p. 48). Em *Surpreendido pela alegria*, Lewis compara ambas as amizades:

Tenho a impressão de que Arthur e Barfield são, respectivamente, o modelo do Primeiro Amigo e do Segundo Amigo de qualquer pessoa. O Primeiro é o alter ego, o homem que primeiro lhe revela que você não está sozinho no mundo, por vir (muito além do que se podia esperar) a partilhar todos os seus deleites mais secretos. [...] Mas o Segundo Amigo é o homem que discorda de você sobretudo. Ele não é tanto o alter ego quanto o anti-ego. É claro que partilha dos seus interesses; senão de modo nenhum se tornaria seu amigo. Mas ele aborda todos esses interesses de um ângulo diferente. [...] É como se falasse sua língua, mas com pronúncia equivocada. Como é que ele pode estar quase tão certo, e, no entanto, sempre e absolutamente errado? [...] Quando você se propõe a corrigir as heresias dele, descobre que ele, na verdade, decidiu corrigir as suas! E depois vocês dois se enredam no assunto, com máximo vigor e entusiasmo, até tarde da noite, noite após noite; ou saem a caminhar por um belo campo que nenhum dos dois sequer olha nem de relance, cada um provando o peso dos golpes do

² As correspondências entre Lewis e Arthur Greeves foram publicadas pela Harper Collins em 1979, sob o nome de *They Stand Together: The Letters of C.S. Lewis to Arthur Greeves (1914-1963)*.

outro, e frequentemente comportando-se mais como inimigos que se respeitam mutuamente do que como amigos (LEWIS, 1998, p. 205).

Duriez (2018) comenta que a relação entre Lewis e Barfield era chamada de “grande guerra”, por ser uma intensa disputa de opiniões filosóficas (DURIEZ, 2018, p.52). Neste período, Barfield havia aderido à antroposofia, uma ‘ciência espiritual’ baseada numa síntese do pensamento oriental e cristão, desenvolvido por Rudolf Steiner (1898-1997). Segundo Lewis:

Barfield jamais fez de mim um antroposofista, mas seus contra-ataques destruíram para sempre dois elementos do meu pensamento. Em primeiro lugar, ele eliminou rapidamente aquilo que já chamei de "esnobismo cronológico", 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 (LEWIS, 1998, p. 213)

Além de questionar o esnobismo cronológico de Lewis, Barfield também convenceu de Lewis de que seu “materialismo, se fosse verdadeiro, de fato tornaria o conhecimento impossível” (DURIEZ, 2018, p.52). Lewis explica:

Em segundo lugar, ele me convenceu de que as posições que até então defendíamos não deixavam espaço para nenhuma teoria satisfatória do conhecimento. Éramos, no sentido técnico do termo, "realistas"; ou seja, aceitávamos como realidade mais básica o universo revelado pelos sentidos. Mas ao mesmo tempo continuávamos a fazer sobre determinados fenômenos da consciência todas as alegações que realmente se coadunam com uma visão teísta ou idealista (LEWIS, 1998, p. 214).

Duriez (2018) explica que Barfield acreditava que houve uma “evolução da consciência humana, em que a imaginação tem papel integral. Esta evolução aponta para uma mudança da linguagem e da percepção”. Esta teoria foi incorporada à obra *Dicção poética*, que trata da natureza da linguagem. Lewis e Tolkien foram grandemente influenciados por essa obra. (DURIEZ, 2018, p. 53).

Neste círculo de amizade que Duriez (2018) chama de “encontro de mentes e imaginação”, destaca-se a amizade entre Lewis e J. R. R. Tolkien (1892-1971). Eles haviam se conhecido por volta do ano de 1926. A amizade entre eles foi de considerável importância para Lewis, tanto na vida pessoal como profissional, trazendo-lhe benefícios mútuos. Lewis passou a frequentar um grupo de estudos, o *Kolbítar*, fundado por Tolkien para divulgar seu trabalho a partir da cultura norueguesa (MCGRATH, 2013, p. 147). Lewis incentivaria Tolkien a continuar escrevendo sua obra-prima, *O Senhor dos Anéis* (de 1937 a 1949). Tolkien tornou-

se um dos fatores essenciais que conduziram Lewis de volta à fé cristã. “Tolkien exerceu a função de ‘parteiro’ para Lewis. Removeu o último obstáculo no caminho de Lewis em seu itinerário rumo à fé”. (MCGRATH, 2013, p. 150).

A busca espiritual de Lewis atingiu novo patamar no final de 1929 e início de 1930. A fortaleza que ele havia criado para se proteger da fé estava ruindo. Como declara McGrath, “o que Lewis julgava ser, na melhor das hipóteses, uma ideia filosófica abstrata mostrou ter vida e vontade próprias”. (MCGRATH, 2013, p. 157). Em *Surpreendido pela alegria*, Lewis faz a seguinte argumentação:

Como os ossos secos se agitaram e se juntaram naquele assombroso vale de Ezequiel, agora um teorema filosófico, alimentado pelo cérebro, começou a se mexer e a afastar sua mortalha para se pôr de pé e transformar-se numa presença viva. Já não me era mais permitido brincar com a filosofia (1998, p. 264).

Neste ponto de sua busca, Lewis ainda não estava se entregando totalmente a Deus. Ele estava sendo movido em direção ao teísmo. David Downing faz referência a uma carta que Lewis escreveu a seu amigo Arthur Greeves no final de 1928. Nesta carta afirmava que estava encontrando os elementos da verdade nas ‘antigas crenças’. Outras cartas foram escritas a este mesmo amigo, relatando de seu progresso espiritual (DOWNING, 2006, p. 155). Em uma dessas correspondências, Lewis contou da longa madrugada de discussão que teve com Tolkien e outro amigo, Hugo Dyson (1896-1975). Estas discussões versavam sobre metáfora e mito. Tolkien e Dyson defendiam a importância dos contos de fadas e dos mitos como fontes geradoras de verdades espirituais. Para eles, o cristianismo era uma mitologia verdadeira (DOWNING, 2006, p. 157).

O mito, na forma em que Tolkien definia, tem como finalidade transmitir coisas fundamentais, extrair os ecos ou fragmentos das verdades mais profundas. Neste sentido, entender o significado do cristianismo permite a visão em conjunto da fé. Tolkien mostrou para Lewis que ele deveria compreender o Novo Testamento com um senso de abertura e expectativa imaginativa. Era possível religar o mundo da razão com o mundo da imaginação. “Entendida corretamente, a fé cristã podia integrar a razão, o anseio e a imaginação” (MCGRATH, 2013, p. 169-170).

Dos fatores que culminaram na conversão de Lewis, as leituras de George MacDonald e G. K. Chesterton foram essenciais. Da mesma forma sua longa amizade com Arthur Greeves. Incluso seus amigos cristãos em Oxford, dentre estes

Barfield, Dyson e principalmente, Tolkien. Na percepção de Lewis, Deus sempre procurou por ele. Na obra *Milagres* descreve Deus como caçador: “Eu nunca tive a experiência de buscar a Deus. Era o contrário; Ele o caçador (...) eu o servo. Ele aproximou-se silenciosamente de mim como um desses animais de pelo avermelhado, fez pontaria certa e disparou” (LEWIS, 1947 apud DURIEZ, 2005, p. 38). Em *Surpreendido pela alegria*, Lewis afirma:

A raposa fora expulsa da Floresta Hegeliana e agora corria em campo aberto, "com toda a angústia do mundo", desgredada e exausta, os cães já no seu encalço. E quase todos agora (de uma forma ou de outra) faziam parte da matilha: Platão, Dante, MacDonald, Herbert, Barfield, Tolkien, Dyson, a própria Alegria. Tudo e todos se haviam unido do outro lado (1998, p. 229).

A conversão de Lewis foi um processo gradual, como mostra sua biografia. Em setembro de 1931, Lewis deu os últimos passos em direção à fé, após o inesquecível embate com Tolkien e Dyson. E alguns dias depois, enquanto passeava de moto com o irmão, retornou de maneira definitiva à fé cristã.

Quase dois anos depois, Lewis publicou o livro *The Pilgrim's Regress* (1933), uma alegoria cristã, a primeira de suas obras com viés cristão. Este ano também marcou o início dos encontros dos *Inklings*. Criado em 1933, por Tolkien e Lewis, os *Inklings* eram uma espécie de clube formado para leituras, discussões literárias, teológicas e filosóficas. As obras em produção de seus participantes passavam pelo escrutínio dos amigos Tolkien e Lewis, e tinha como demais integrantes: Hugo Dyson, Warren (irmão de Lewis), Robert Emlyn “Humphrey” Havard, Adam Fox, Charles Leslie Wrenn, Owen Barfield, e outros mais³. Esse grupo permaneceu até 1949. Eles se reuniam toda noite de quinta-feira, no *pub* (o típico bar inglês) *The Eagle and Child* em Oxford.

Os anos que se seguiram foram muito produtivos para Lewis. Marcado por muitas produções literárias, palestras para a rádio BBC e reuniões dos *Inklings*, outros eventos marcaram a vida de Lewis: em 1950, recebe uma carta da escritora norte-americana Helen Joy Davidman Gresham. Este foi o início de uma amizade que resultou em casamento, em 1956. No início, o casamento foi um acordo entre os dois, por compaixão de Lewis e com a intenção de evitar uma possível deportação, visto que Joy integrava o partido comunista dos Estados Unidos da América,

³ Christopher Tolkien, filho de J.R.R. Tolkien, também participou do grupo, e faleceu no início de 2020, aos 95 anos. Ele era o último integrante vivo do grupo.

justamente no período de perseguição denominado como macarthismo. Casando-se com um cidadão britânico, ela teria o direito legal de permanecer na Inglaterra. Neste intervalo, Joy é diagnosticada com câncer. Em 1957, Lewis entende que a ama e, estando ainda internada no hospital, o casamento eclesiástico é celebrado. Joy falece três anos depois, e em 1963, Lewis também falece.

1.2 Lewis, o literato

Lewis é, sem dúvida, muito conhecido por suas obras apologéticas e ficcionais. Mas, como constata Fleming (2015), o saber acadêmico e a crítica de C. S. Lewis são pouco conhecidas de seu público. Este prestou significativa contribuição tanto para a crítica, quanto para a teoria literária. Passou quase trinta anos (1925-1954), como professor e tutor de inglês na Magdalen College, Oxford. De 1954 a 1963, atuou como professor de literatura medieval e renascentista, na Universidade de Cambridge (FLEMING, 2015, p. 19). O autor ainda destaca que Lewis dominava alguns instrumentos poderosos. “O primeiro deles era uma extraordinária erudição. (...) imaginação maleável (...) capacidade de pôr em palavras com perfeição aquilo que muitas vezes se pensou, mas nunca se soube dizer tão bem.” (FLEMING, 2015, p. 32).

Lewis se tornou célebre escritor crítico e teórico literário. Como crítico literário, Lewis contribuiu com a obra *Alegoria do Amor: um estudo da tradição medieval* (1936).

O assunto principal de *Alegoria do amor* é o conceito de amor cortês, que é definido por Lewis como um “amor de tipo muito especializado, cujas características podem ser enumeradas como humildade, cortesia, adultério e a religião do amor” (MCGRATH, 2013, p. 202). Para ele, esse tipo de amor refletia a mudança de atitude em relação às mulheres, ocorridas no final do século XI e moldada pela noção de cavalheirismo. “Esse ato de amar era visto como forma de enobrecimento e refinamento, permitindo a expressão de alguns dos valores e virtudes mais profundos da natureza humana” (MCGRATH, 2013, p.202).

Outro aspecto marcante desta obra foi o capítulo dedicado à literatura de Edmund Spenser (c. 1522-1599). Segundo McGrath (2013), “a obra de Lewis alterou radicalmente as percepções críticas do poema *The Faerie Queene*, de Spenser, ao

mesmo tempo que reforçou a discussão e o debate acerca do papel e significado do amor cortês e do gênero da alegoria na tradição medieval” (MCGRATH, 2013, p. 202).

Quanto ao sentido de Alegoria, Lewis defende que esta é uma “necessidade filosófica, refletindo a natureza e os limites da linguagem humana (...). A alegoria, (...) é muito mais bem empregada para representar noções complexas tais como o ‘orgulho’ e o ‘pecado’ do que para representar conceitos abstratos” (MCGRATH, 2013, p. 202). Proporciona “um ponto de apoio a essas realidades, sem o qual a discussão de alguns dos temas mais fundamentais da vida se torna difícil” (MCGRATH, 2013, p. 202).

Tal a importância desta obra proporcionou a Lewis o reconhecimento como crítico literário. Em 1937, recebeu da Academia Britânica, o Prêmio Sir Israel Gollancz Memorial. O prêmio era conferido a obras extraordinárias publicadas “sobre temas relacionados com o anglo-saxão e a língua e literatura dos primórdios do inglês, a filologia do inglês, ou a história da língua inglesa” (MCGRATH, 2013, p. 203), ou ainda, “a originais investigações ligadas à história da literatura Inglesa ou a obras de autores ingleses, dando preferência ao período inicial” (MCGRATH, 2013, p. 203).

Para Fleming (2015) a obra que define Lewis como crítico literário é *A Preface a Paradise Lost*, [1942] (*Prefácio ao Paraíso Perdido*). Esta obra originou-se de uma série de conferências proferidas por Lewis sobre o livro *Paraíso perdido* (1667) do escritor inglês John Milton (1609-1674). O ensaio de Lewis:

Realiza com primor o verdadeiro ofício da crítica. Apresenta a obra respeitosamente uma obra ao leitor, elucidar o texto e estimular o leitor sem tentar suplantá-lo e só então permitir que o leitor, com espírito neutro, faça seus aprofundamentos por conta própria” (FLEMING, 2015, p. 24).

Como literato, Lewis deixou sua marca também na teoria literária. No entender de Logan, ele foi um teórico quando se entende “a teoria literária como prática de reflexão filosófica sobre a natureza e a função da literatura” (LOGAN, 2015, p. 37). Neste sentido, vários livros de Lewis contêm ou consistem em teoria literária assim entendida. Obras como *Um experimento na crítica literária*; *A imagem descartada*; os debates com E.M. W. Tillyard em *The Personal Heresy*, o capítulo sobre o conceito de Renascença em *English Literature in the Sixteenth Century*, são

exemplos da habilidade de Lewis em construir uma sólida teoria literária (LOGAN, 2015, p. 37).

A obra *The Discarded Image* foi publicada após a morte de Lewis, em 1964. O texto é baseado em conferências proferidas a universitários. Nela, Lewis emerge em vários textos antigos, medievais e renascentistas, para oferecer uma clara visão do mundo medieval (DANIELSON, 2015, p. 69). As crônicas de Nárnia e a trilogia científica foram construídas a partir dessa visão de mundo.

A obra *Um Experimento na Crítica Literária*, escrita em 1961, aborda a postura dos leitores ante uma obra literária. Como observa Logan, “o livro é uma introdução aos princípios da boa leitura que oferece conselhos à maneira de uma cooperação respeitosa” (LOGAN, 2015, p. 37). É fato que Lewis defendia a importância de um leitor possuir conhecimentos, históricos e linguísticos, para a compreensão de uma obra. Mas ele também entendia que a obra de arte precisa ser recebida pelo maior número possível de leitores. Esta postura dele contrapõe a de F. R. Leavis, seu colega de Cambridge, que estimulava seus alunos a serem seletivos na escolha de suas leituras (LOGAN, 2015, p. 37). Para Lewis, “um leitor deveria tentar atribuir a qualquer obra o mesmo nível de atenção que poderia ser provocado pelas melhores dentre elas” (LOGAN, 2015, p. 37).

Segundo Lewis, os leitores possuem capacidade de medir o valor de uma obra literária: “Qualquer que seja o valor da literatura, ele é real apenas quando e onde os bons leitores a leem” (LEWIS, 2009, p. 93). E “acrescenta, se a escolarização literária e a crítica são consideradas atividades subordinadas a literatura, então a função exclusiva delas é multiplicar, prolongar e proteger experiências de boa leitura” (LEWIS, 2009, p. 94). Seguindo sua análise da prática da boa leitura, Lewis explica:

A boa leitura, portanto, embora não seja uma atividade essencialmente afetiva, moral ou intelectual, tem algo em comum com os três aspectos. No amor, escapamos de nosso ser para entrar em outro. Na esfera moral, todo ato de justiça ou caridade implica colocarmo-nos no lugar da outra pessoa e, assim transcender nossa própria particularidade competitiva. Aos alcançarmos a compreensão de qualquer coisa, rejeitamos os fatos tal como eles são e para nós em favor dos fatos como eles são. O impulso primário de cada um é de se firmar e se engrandecer. O impulso secundário é sair do ego para corrigir seu provincianismo e curar sua solidão. No amor, na virtude, na busca de conhecimento e na recepção das artes, sempre estamos fazendo isso (LEWIS, 2009, p. 119).

A concepção de Lewis situa o leitor como mediador da obra literária, recrimina os críticos que tentam rotular uma obra sem a devida apreciação.

1.3 Lewis, o teólogo

Logan afirma que “Lewis é um escritor poético-filosófico de orientação profundamente romântica” (LOGAN, 2015, p. 46). Nesta descrição, pode-se acrescentar também teólogo. No entanto MacSwain (2015), observa que o meio acadêmico não é homogêneo quanto à relevância da obra de Lewis, no que refere aos estudos teológicos e religiosos. Uma obra de referência teológica como o *The Modern Theologians: Introduction to Christian Theology since 1918*, por exemplo, não traz nenhuma menção a Lewis ou à obra *Mere Christianity* (Cristianismo puro e simples). Porém como MacSwain afirma: “a teologia acadêmica não pode se dar ao luxo de ignorar C. S. Lewis” (MACSWAIN, 2015, p. 4).

Embora no ambiente acadêmico teológico as opiniões sobre o valor da teologia de Lewis sejam divididas, no meio evangélico em geral ele continua sendo um dos nomes de maior aceitação. “Ele é o mais influente autor religioso do século XX. Suas obras continuam sendo vendidas em larga escala e a moldar a crença de milhares de pessoas” (MACSWAIN, 2015, p. 4-5).

Sintetizar a teologia de Lewis não é uma tarefa simples. Visto que não há um tema nuclear em torno do qual os subtemas circulam. Portanto, para obter uma visão mais ampla da teologia de Lewis, é necessário debruçar sobre suas várias obras. Esta pesquisa não contemplará todas as obras de Lewis. Será feita uma seleção de algumas obras que, em certa medida, colaboram para a compreensão do contexto intelectual e imaginário em que as *Crônicas de Nárnia* foram produzidas.

1.3.1 Obras de exposição teológica

O livro *Mere Christianity* [Cristianismo puro e simples] (1952), uma das obras mais conhecidas de Lewis, foi composto com base na edição revisada de três livros que surgiram a partir de palestras proferidas na rádio BBC: *The Case for Christianity* [Provas a favor do Cristianismo] (1942); *Christian Behaviour* [Comportamento Cristão] (1943); e *Beyond Personality* [Além da personalidade] (1944). A versão final,

com o título *Cristianismo puro e simples*, tem como referência os escritos de Richard Baxter (1615-1691), um autor puritano que entendia que as questões religiosas e teológicas distanciavam e distorciam a simplicidade da fé.

Baxter acreditava num 'cristianismo, credo e Escritura simples'. Queria ser conhecido como um cristão simples, igualando 'cristianismo puro e simples' ao cristianismo católico no sentido de uma visão universal da fé cristã, sem manchas de controvérsias e partidarismos teológicos (MCGRATH, 2103, p. 235).

Seguindo raciocínio parecido ao de Baxter, Lewis estabelece os objetivos, tanto das palestras radiofônicas, como da versão escrita deste livro. No prefácio da edição de 1952, adverte ao leitor sobre questões denominacionais: “Não ofereci qualquer tipo de ajuda a ninguém que esteja em dúvida entre duas denominações cristãs” (LEWIS, 2017, p. 10). Em seguida alerta que sua intenção não é converter as pessoas. Seu interesse é “explicar e defender a crença que tem sido comum a quase todos os cristãos de todos os tempos” (LEWIS, 2017, p. 10). Assim, para Lewis:

O cristianismo puro e simples é como um saguão na entrada a partir do qual há muitas portas que se abrem para diferentes cômodos. Se eu puder conduzir alguém ao saguão de entrada, terei alcançado meu objetivo, mas é nos cômodos e não no saguão que há lareiras, cadeiras e refeições. O saguão é uma sala de espera, um lugar a partir do qual se pode experimentar as várias portas, não um local a se morar (LEWIS, 2017, p. 10).

Esta obra demonstra que Lewis enxerga seus leitores como pessoas capazes de ler e interpretar uma obra e aplicar a si, da maneira como sua consciência orientar. Fiddes (2015) comenta que *Cristianismo puro e simples*, é um esforço sistemático de Lewis em traduzir a teologia cristã aos cristãos leigos e não cristãos. Duriez (2005) nesta mesma linha de argumentação, afirma que este livro exprime de maneira direta e lúcida a essência do Cristianismo. Expõe a base da fé permanecendo dentro de um terreno comum aos vários grupos cristãos. “Lewis procurava restringir a teologia subjacente às *Crônicas* para o mesmo terreno comum, conforme ele considerava esse tema” (DURIEZ, 2005, 151). De fato, as *Crônicas* vistas em conjunto possibilitam ao leitor interpretar suas histórias como sendo uma síntese dos fundamentos da fé cristã.

A obra *The problem of pain [O Problema do Sofrimento]* (1940), se constitui uma das mais importantes obras de exposição teológica direta de Lewis. Nessa obra, Lewis trata da questão sobre o mal e o sofrimento no mundo, e a existência de um Deus bom. Essa questão de fato perturba não só aos ateus, mas pessoas de fé também, que vez ou outra, quando acometidas por algum tipo de mal, se permitem questionar a bondade de Deus. Segundo Lewis, no mais das vezes, o sofrimento é fruto da ação humana.

[...] a possibilidade do sofrimento é inerente à existência de um mundo em que se acham as almas. Quando se tomam perversas, as almas decerto usam essa possibilidade para ferir umas às outras. E isso, talvez, seja o motivo de quatro quintos do sofrimento humano. Foi o ser humano, e não Deus, que produziu torturas, açoites, prisões, escravidão, armas, baionetas e bombas. É pela avareza e estupidez humana, e não pela sovínice da natureza, que temos pobreza e exploração do trabalho (LEWIS, 2009, p. 101).

Em outras palavras, o problema não está em Deus, mas nos seres humanos caídos. Na concepção de Lewis, o mal não é apenas uma imperfeição humana, mas rebeldia contra seu Criador. “Não somos tão somente criaturas imperfeitas que devem ser aprimoradas, e sim, [...], rebeldes que devem baixar suas armas.” (LEWIS, 2009, p. 103). O sofrimento, muitas vezes, é um alerta de Deus para as más ações humanas. “Deus nos sussurra em nossos prazeres, fala em nossa consciência, mas brada em nosso sofrimento: o sofrimento é o megafone de Deus para despertar um mundo surdo (LEWIS, 2009, p. 106).

Para Michael Ward (2015, p. 261), o pensamento de Lewis sobre o sofrimento não pode ser reduzido a um efeito “purgativo e educativo do sofrimento”. O livro tem como fio condutor a Paixão de Cristo. Ward acrescenta que a epígrafe do livro resume a temática da obra: “O Filho de Deus sofreu até a morte. Não que os homens não possam sofrer, mas que seus sofrimentos possam ser como os d’Ele” (MACDONALD apud LEWIS, 2009; WARD, 2015, p. 261).

Duriez (2005) compreende que este livro tem lugar importante para compreender o contexto teológico descrito nas *Crônicas*.

Este livro é importante na exposição de ideias teológicas que fundamentam as *Crônicas*, tais como a doutrina do pecado original da humanidade, explicando a realidade do mal (...). A obra contém lindas passagens sobre o paraíso, felicidade e o senso de sobrenatural que está presente na maioria da ficção de Lewis, inclusive as *Crônicas*” (DURIEZ, 2005, 157).

Outro tema que tem lugar privilegiado na literatura de Lewis é o céu. O assunto é trabalhado em algumas obras não ficcionais, tais como *O peso da Glória*, *O problema do sofrimento* e *Oração: Cartas a Malcom*. Em *O peso da Glória*, ele fala sobre o céu como uma realidade que se deve desejar:

Somos feitos para o Céu, o desejo pelo nosso lugar apropriado já está em nós, mas ainda não está associado a seu verdadeiro objeto e parecerá até mesmo rival daquele objeto. [...] Se um bem transtemporal e transfinito é o nosso destino real, qualquer outro bem em que nosso desejo se fixa dever ser, em certo sentido, falacioso, e deve testificar, no melhor cenário, apenas uma relação simbólica com aquilo que verdadeiramente trará satisfação (LEWIS, 2017, p. 35).

Lewis compara esse desejo do céu a um sentimento que não conseguimos nomear, então chamamos de nostalgia ou romantismo. De igual modo, é como um segredo com o qual não conseguimos lidar. Não é possível falar dele, pois é o desejo de algo desconhecido, e, por outro lado, não é possível esconder, porque vez ou outra é evidenciado em nossa experiência (LEWIS, 2017, p. 35). Em busca de algo que explicasse o anseio pelo céu, Lewis sugeriu que a beleza seria a definição mais aproximada. Porém, segundo ele, “os livros ou a música nos quais pensamos que a beleza estava localizada nos trairão, se confiarmos neles; não é que isso estava *neles*, apenas que veio por *meio* deles, e aquilo que veio por intermédio deles era apenas um anseio” (LEWIS, 2017, p. 36). Em outras palavras, tanto a nostalgia como a beleza não representam de maneira satisfatória a realidade celestial.

São boas imagens daquilo que realmente desejamos, mas, se forem confundidas com a coisa em si, tornam-se ídolos mudos, partindo o coração de seus adoradores. Elas não são a coisa em si; são apenas fragrância de uma flor que nunca encontramos, o eco de uma melodia que nunca ouvimos, notícias de um país que nunca visitamos (LEWIS, 2017, p. 36).

Lewis compreendia que nenhum desejo natural seria capaz de satisfazer o anseio pelo porvir, o céu é exterior à experiência humana. Porém, as Escrituras Sagradas usam as coisas cotidianas para exemplificar as celestiais:

O quadro que as Escrituras fornecem do céu é, do mesmo modo, tão simbólico quanto o quadro que nosso desamparo deseja inventa para si. O céu não está realmente cheio de joias tanto quanto não é a beleza da natureza ou uma bela peça musical, a diferença é que a imagem da Escritura tem autoridade. Ela vem até nós por escritores que estiveram mais

perto de Deus do que nós e passou incólume pelo teste da experiência cristã ao longo dos séculos (LEWIS, 2017, p. 35).

Nota-se que na concepção de Lewis, um caminho para descrever o céu é por meio de imagens comuns, exemplos do cotidiano. O céu não é um lugar imaginário, é real, mesmo sendo descrito em linguagem metafórica. Estes conceitos sobre o céu que foram trabalhados no sermão *O peso da Glória* são também inseridos nas obras ficcionais como *O grande abismo*, *A viagem do peregrino da alvorada*, *Perelandra* e *A última batalha*. Estas obras discorrem sobre o céu com riqueza de detalhes imaginativos.

Nas crônicas de Nárnia, o céu está relacionado ao país de Aslam, que fica além do Oceano Oriental. Em *A viagem do peregrino da alvorada*, o rato Ripchip tem como objetivo chegar ao País de Aslam; desde a infância esse era seu maior desejo. Já em *A última batalha*, o anseio e a busca pelo país de Aslam chegam a seu termo. Porém, nessa obra, a ênfase de Lewis recai sobre a recriação de Nárnia. Tema que será trabalhado no último capítulo desta dissertação.

1.3.2 Sobre as Escrituras

Lewis não era biblista propriamente, tampouco construiu uma teologia sobre as Escrituras. Na introdução de sua obra teológica *lendo os Salmos* protesta de maneira veemente “Esta não é uma obra acadêmica. Eu não sou um hebraísta, não sou um grande crítico, não estudo história antiga nem sou arqueologista. Escrevo para leigos sobre coisas nas quais também sou leigo” (LEWIS, 2015, p. 9).

Não obstante o protesto de Lewis a obra acima mencionada constitui um marco na carreira de Lewis como teólogo. Nesta e em outras obras é possível perceber que ele tinha grande conhecimento sobre a Bíblia. Construiu uma apologia consistente dos princípios da fé cristã.

A Bíblia, no parecer dele, deveria ser lida “com a correta disposição de espírito, constitui uma forma de raciocínio sagrado e imaginativo que orienta e favorece seu leitor” (VANHOZER, 2015, p. 94).

Sobre a inspiração das Escrituras, em uma de suas correspondências, ele afirma acreditar que “a operação geral das Escrituras seja a transmissão da Palavra de Deus ao leitor (que também precisa da inspiração dele) que a lê com a devida

disposição de espírito” (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 100, grifos do autor). Porém Lewis argumenta que: “A verdadeira palavra de Deus é o próprio Cristo, não a Bíblia. Lida com imparcialidade e orientação dos bons mestres, a Bíblia nos conduzirá a Ele” (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 101).

Lewis acreditava que a inspiração das Escrituras partia de alguma coisa ou evento natural, podendo ser, por exemplo, um mito pertencente a um povo, que se torna em veículo da palavra de Deus. Em uma carta escrita a Lee Turner em 1958, Lewis afirma:

Eu mesmo penso nela como análoga à Encarnação – que, como em Cristo uma alma e um corpo humanos são insuflados e transformados no veículo da Deidade, assim também nas Escrituras inúmeras lendas, histórias, ensinamentos morais, etc., são assumidos e transformados no veículo da Palavra de Deus” (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 101, grifos do autor).

No exemplo acima, Lewis compara a inspiração, a encarnação ou as lendas, porque em todos os casos existe a conjunção de elementos naturais ao sobrenatural. No caso da encarnação, alma e corpo humano se unindo à divindade, no que concerne às lendas a apropriação do recurso da linguagem. Em carta escrita a Janet Wise, Lewis afirma:

Sem dúvida, acredito na composição, apresentação e seleção, para inclusão na Bíblia de todos os livros que foram orientados pelo Espírito Santo. Porém, creio que ele pretendia que também fossem incluídos mito sagrado e ficção sagrada, assim como história sagrada (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 108).

Nota-se que a posição defendida por Lewis era de que as formas literárias da Bíblia seriam veículo para Deus comunicar sua vontade. Uma espécie de “inspiração literária (...). Os livros da Bíblia têm histórias naturais, embora (...), em última instância, Deus orienta a composição da Bíblia, mesmo quando as ‘qualidades humanas das matérias-primas transparecem claramente” (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 101).

Esta forma de Lewis conceber as Escrituras o afastava, tanto dos fundamentalistas quanto dos críticos bíblicos modernos. Criticava tanto os biblistas modernos quanto os fundamentalistas, por não considerarem a importância do mito na interpretação do texto bíblico. Estes dois grupos, no parecer de Lewis, “não

chegavam às Escrituras dispostos a ouvir o que Deus estava dizendo através da literatura dos mitos bíblicos” (VANHOOZER, 2015, p. 94).

Em um ensaio escrito em 1959, no ‘auge da desmitologização’, Lewis fez críticas contundentes aos críticos bíblicos modernos. Alegava que esses, embora possuíssem grande conhecimento da Bíblia, não eram *críticos*. “Parece-me que eles carecem de juízo crítico-literário, que não percebem a qualidade mesma dos textos que leem” (LEWIS apud VANHOOZER, 2015, p. 95). Segundo Lewis, os críticos estavam olhando para os textos, mas não ao longo deles. Não conseguiam diferenciar mitos, lendas ou ‘reportagem primitiva’. Esta crítica se estendeu aos fundamentalistas, que no entendimento de Lewis, falhavam no mesmo ponto que os críticos modernos. Ambos não possuíam bom senso literário. Esta percepção é discutida por Lewis em uma de suas correspondências.

Minha posição não é fundamentalista, se fundamentalismo significa aceitar, como ponto de fé inicial, a proposição de que ‘toda afirmação na Bíblia é absolutamente verdadeira no sentido literal é e histórico’. De imediato, isso não funcionaria no caso das parábolas. Na mesma medida, todo senso comum e entendimento geral de gêneros literários que proibiriam qualquer pessoa de considerar as parábolas como afirmações históricas, levadas muito pouco além, nos obrigariam a distinguir entre (1) Livros como o *Atos* ou relato do Reino de Davi que, por toda parte, formam harmonicamente uma história e na Geografia conhecida, além das genealogias, (2) livros como o de *Ester* ou *Jonas* ou *Jó* que, ao contrário, lidam com personagens desconhecidos que vivem em períodos não especificados, e proclamam, sem rodeios, sua condição de ficção sagrada (LEWIS apud VANHOOZER, p. 96-97, grifos do autor).

É fato que Lewis não se identificava com a abordagem dos biblistas modernos, nem tampouco com a interpretação fundamentalista. Nutria profundo interesse pela leitura das Escrituras, não como um ato religioso mecânico, mas, como uma experiência de leitor que apreciava cada momento da experiência. É possível que isto justificasse a crítica ácida que fazia aos teólogos liberais e aos fundamentalistas. Para Lewis tanto os críticos modernos quanto os fundamentalistas não conseguem experimentar as Escrituras como deveriam. Cada um, a seu modo, tenta extrair a verdade da realidade. No processo, cada qual deixa a realidade da qual trata a verdade escapar-lhe à mão.

Portanto, é razoável então que se pergunte onde Lewis se situa no que concerne à autoridade da Bíblia. “A concepção sobre as Escrituras que Lewis possui é inseparável de sua concepção de mito” (VANHOOZER 2015, p. 95). Para ele, o cerne da questão se concentrava em Deus que se revelou em linguagem

mitopoética. Dessa maneira, a fé deveria ser expressa na linguagem básica do mito. As formulações teológicas se desgastam com o tempo, mas “o mito tornado fato permanece” (VANHOOZER, 2015, p. 99).

Sendo assim, Deus optou por revelar-se “por meio de metáforas e mitos – histórias sobre os atos poderosos, sangue derramado, morte e renascimento” (VANHOOZER, 2015, p. 99). “Os cristãos devem ao mesmo tempo acatar os fatos históricos e acolher o mito (...) com a mesma aceitação imaginativa que atribuímos a todos os mitos” (VANHOOZER, 2015, p. 95). Então, para Lewis, “O mito tornado fato de Jesus Cristo é simplesmente o fim de uma longa pedagogia mítica que inclui boa parte do Velho Testamento” (VANHOOZER, 2015, p. 100). Portanto para Lewis:

O mito, em geral, não é simplesmente a História mal interpretada [...] nem a ilusão diabólica [...], nem mentira sacerdotal (...), mas, na melhor das hipóteses, um vislumbre real, embora desfocado, da verdade divina que penetra a imaginação humana. Os hebreus como os outros povos, tinham sua mitologia. No entanto, sendo povo escolhido, sua mitologia também era escolhida – a mitologia escolhida por Deus para ser o veículo das primeiras verdades sagradas, o primeiro passo num processo que finaliza no Novo Testamento, no qual a verdade se torna completamente histórica (LEWIS, 2006, pp. 203-204).

Na linguagem contemporânea, o mito é concebido como ambivalente, algumas vezes entendido em sentido negativo, com a ideia de algo falso ou ilusório, que se opõe ao pensamento racional. Mas o mito é compreendido também como “reflexão metafórica da atividade criadora, imaginativa e transcendente” (VASCONCELOS, 2010, p. 87). Deste modo, “a ambiguidade da linguagem do símbolo decorre da plenitude do simbólico, não da sua insuficiência” (CESAR apud VASCONCELLOS, 2010, p. 38). O mito é necessário para a compreensão da realidade, incluindo sua dimensão religiosa.

Para Lewis, o mito não é visto como fantasia inconsciente, mas atua na imaginação consciente. Para ele, nem todos experimentam o mito da mesma maneira, ou, como disse “está claro para mim que a mesma história pode ser um mito para um homem e para outro não” (LEWIS, 2009, p. 44). Ou, “o grau em que qualquer história se configura como mito depende bastante da pessoa que o ouve ou lê” (LEWIS, 2009, p. 44).

Lewis procurou definir mito a partir do efeito que ele exerce sobre quem o experimenta:

Estou preocupado com o efeito dos mitos tal como eles atuam na imaginação consciente das mentes mais ou menos como as nossas (...) quando falo de mitos, concebo os mitos tal como se dá nossa experiência com eles. Isto é, mitos contemplados, mas nos quais não acreditamos, dissociados do ritual, que fazem presentes ante a imaginação completamente desperta de uma mente lógica. Lido apenas com a ponta do iceberg exibida acima da superfície da água; sozinha possui beleza, sozinha existe como objeto de contemplação (LEWIS, 2009, p. 43).

Em um ensaio escrito sobre o livro *O senhor dos anéis*, de Tolkien, Lewis afirma: “o valor do mito é que ele leva todas as coisas que conhecemos e restaura nelas o rico significado que foi escondido pelo ‘véu da familiaridade’” (LEWIS, 2018, p. 156). Neste mesmo ensaio Lewis afirma:

Se você está cansado da paisagem real olhe para ela através do espelho. Ao colocar pão, ouro, cavalo, maçã ou as próprias estradas em um mito, não os retiramos da realidade: nós os redescobrimos. Enquanto a história persistir em nossa mente, as coisas reais são mais ela mesmas (LEWIS, 2018, p. 157).

De fato, o diálogo Lewis com J. R. R. Tolkien e Hugo Dyson, foi decisivo para que ele compreendesse a encarnação. Eles compartilhavam com Lewis a ideia de que “a mitologia revela sua própria espécie de verdade e o cristianismo é mitologia verdadeira” (DOWNING, 2006, p. 155). Esta constatação proporcionou a Lewis associar uma fé fundamentada na história a seu amor pela mitologia. “Os mitos gregos, as sagas nórdicas e as lendas irlandesas que ele tanto amava (...) tornavam-se repositórios de verdades ultra-rationais” (DOWNING, 2006, p. 158).

Na época eu já era experimentado demais na crítica literária para achar que os Evangelhos fossem mitos. Eles não tinham o sabor mítico e, no entanto, a própria essência que eles revelavam ao seu modo não artístico e histórico – aqueles judeus estreitos e pouco atraentes, cegos demais diante da riqueza mítica do mundo pagão em torno deles – era precisamente a essência dos grandes mitos. Se alguma vez um mito se tornara fato, fora encarnado, teria sido exatamente assim. E nada mais em toda a literatura era exatamente assim. De certo modo, os mitos são como os Evangelhos. De outro, a história é como eles. Mas nada era absolutamente como eles. E pessoa nenhuma era como a Pessoa que eles descrevem; tão real, tão reconhecível, mesmo ao longo de todo esse abismo temporal [...], e no entanto também numinosa, iluminada por uma luz estranha ao mundo, um deus. Mas se deus – já não somos politeístas – então não deus, mas Deus. Aqui, e somente aqui, em toda a extensão do tempo, o mito deve ter-se tornado fato; a Palavra, carne; Deus, Homem. Não se trata de “uma religião”, nem de “uma filosofia”. É o resumo e a realidade de todas elas (LEWIS, 2008, p. 240,241).

No poema *Myth Became fact* Lewis apresenta o que poderíamos chamar de um resumo do evangelho:

O âmago da Cristandade é um mito que também é um fato. O antigo mito do Deus que morre, *sem deixar de ser um mito*, origina-se do paraíso da lenda e da imaginação até o mundo da história. Ele *ocorre* em uma determinada data, em um determinado local, seguido por efeitos históricos. Passamos de um Balder ou um Osíris, morrendo nobremente em datas ou lugares desconhecidos, a uma Pessoa histórica crucificada (tudo está numa ordem) *sob o mandato de Pôncio Pilatos*. Ao tornar-se um fato, ele não deixa de ser um mito: esse é o milagre ... Para ser um verdadeiro cristão, devemos tanto aceitar o fato histórico como receber o mito (embora tenha-se tornado um fato) com a aceitação imaginativa que devotamos a todos os mitos (LEWIS apud DURIEZ, 2005, p. 36-37, grifos do autor).

Uma das maiores contribuições de Lewis à teologia foi sobre a natureza da linguagem bíblica. A revelação foi registrada na Bíblia, transmitida por intermédio dos mais variados gêneros literários do mundo da época. “Os evangelhos, na visão dele, pressagiavam o significado da natureza de Deus, o pecado, a salvação e a expiação. Eles combinavam as qualidades de uma boa história com o ser real”. (DURIEZ, 2005, p. 62).

Em suma, a atração de Lewis pelos mitos moldara sua maneira de compreender as Escrituras e sua exposição teológica. Lewis produziu muitas obras de exposição teológica direta. Mas também se destacou pela capacidade de veicular conceitos teológicos em linguagem metafórica. Para ele, a maneira mais eficiente de transmitir uma mensagem, era estimulando a imaginação. Em outras palavras, um conceito teológico antes conhecido por meio da exposição teológica direta, tem seu sentido ampliado, quando é recontado por uma história. Na próxima sessão nos ocuparemos da teologia imaginativa de Lewis.

1.4 A teologia imaginativa de Lewis

A imaginação ocupava lugar privilegiado na visão de mundo de Lewis. “Para Lewis, o imaginativo deve ser visto como um uso legítimo e positivo da imaginação humana, desafiando os limites da razão e abrindo a porta para uma apreensão mais profunda da realidade” (MCGRATH 2013, p. 279).

É importante observar que ao longo desta pesquisa, o título desta dissertação traz o termo imaginativo e não imaginário. Isto se deve ao fato de que para Lewis “imaginário” e “imaginativo” são distintos.

O “imaginário” é algo que foi imaginado falsamente, sem ter uma contrapartida na realidade. Lewis considerava esse tipo de realidade inventada uma abertura para a decepção. O “imaginativo” é algo produzido pela mente humana em sua tentativa de responder a algo maior do que ela mesma, lutando para descobrir imagens adequadas da realidade. Quanto mais imaginativa for uma mitologia, tanto maior será sua capacidade de “nos comunicar mais realidade” (MCGRATH 2013, p. 279).

Esta distinção que Lewis faz de imaginativo e imaginário é feita também por Chesterton, “o imaginativo não significa imaginário. Não resulta que seja tudo aquilo que os modernos chamam de subjetivo, e com isso eles querem dizer falso” (CHESTERTON, 2010, p. 111). Já o imaginativo, tanto para Lewis como para Chesterton, procura um correspondente na realidade. Assim, “todos os verdadeiros artistas, consciente ou inconscientemente, sentem que estão tocando verdades transcendentais; que suas imagens são sombras de coisas vistas através de um véu” (CHESTERTON, 2010, p. 111). Lewis reconhecia a si mesmo como uma pessoa imaginativa:

O homem imaginativo em mim é mais velho, mais seguidamente operante e, neste sentido, mais básico do que o escritor de textos religiosos ou o crítico. Foi ele que me fez tentar pela primeira vez (com pouco sucesso) ser poeta. Foi ele que, em resposta à poesia de outros, fez de mim um crítico e, em defesa dessa resposta, às vezes um crítico provocador de polêmicas. Foi ele que, depois da minha conversão, me levou a expressar minha crença religiosa em formas simbólicas ou mitopoéticas que vão de Screwtape a uma espécie de ficção científica teologizada. E, sem dúvida, foi ele que me levou, nos últimos anos, a escrever a série de histórias de Nárnia para crianças; sem perguntar o que as crianças querem para, em seguida, tentar me adaptar (isso não era necessário), mas porque o conto de fadas era o gênero mais apropriado ao que eu pretendia dizer (LEWIS apud JACOBS, 2015, p. 337).

O teólogo Ricardo Quadros Gouvêa (2006) elenca alguns motivos pelos quais a obra de Lewis deve ser lida. Dentre os motivos destaca-se o fato dele ser um autor cristão que produz ficção com riqueza de símbolos e imagens que viabilizam a comunicação da mensagem cristã. Outro destaque é o fato de que Lewis consegue ser “criativo e inovador na teologia, sendo ao mesmo tempo fiel à Bíblia e consistente com a longa tradição do pensamento cristão” (GOUVÊA, 2006, p. 11,12).

Uma das obras notáveis de Lewis no campo da fantasia foi a chamada *Ransom trilogy* composta pelos seguintes livros, *Out of Silent Planet* [Além do planeta silencioso] (1938), *Perelandra* [Perelandra] (1943), *That Hideous Strength* [Aquela fortaleza medonha] (1945). O primeiro livro da série apresenta o personagem Ransom, um cientista que viaja até Malacandra, que seria o planeta Marte. Lá descobre que a terra, chamada de Thulcandra, que significa “planeta silencioso”, outrora possuía seu próprio Oyarsa, porém ele havia se rebelado e foi aprisionado por Maleldil (VASCONCELLOS, 2010, p. 128). Como Gouvêa afirma, “a obra consegue transmitir, em imagens novas e plenas de vigor, o drama da Criação, da Queda da humanidade e do projeto divino de redenção” (GOUVÊA, 2006, p. 11,12).

Já o segundo volume da série narra a viagem de Ransom à Perelandra, que seria o planeta Vênus. Este planeta seria diferente de Malacandra e Thulcandra não havia experimentado a Queda. Porém, o personagem Weston vai a este planeta com a finalidade de tentar a personagem Dama, a equivalente a Eva, de Vênus, a desobedecer a Deus. O papel de Ransom será evitar que isso aconteça. O terceiro livro a ação acontece na terra e fecha a saga do personagem Ransom.

Quanto às *Crônicas de Nárnia*, estas permitem ao leitor, familiarizado com o cristianismo, identificar elementos que são comuns à tradição cristã. Para McGrath (2013, p. 234) “As crônicas de Nárnia são um “recontar imaginativo da grande narrativa cristã, detalhada com ideias que Lewis absorveu da tradição literária cristã”.

As histórias de Nárnia nos permitem entrar na história cristã e experimentá-la, julgá-la por sua capacidade de dar sentido à realidade e de “sintonizar-se” com nossas mais profundas intuições acerca da verdade, da beleza e da bondade. Se a série for lida na ordem de sua publicação, o leitor entra na narrativa em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, que diz respeito à vinda — tecnicamente ao “advento” — do Redentor. *O sobrinho do mago* trata da narrativa da criação e da queda, enquanto *A última batalha* se refere ao fim da velha ordem e a chegada da nova criação. Os outros quatro contos (*Príncipe Caspian*, *A viagem do Peregrino da Alvorada*, *O cavalo e seu menino* e *A cadeira de prata*) tratam do período entre esses dois eventos. Lewis explora aqui a vida de fé, vivida na tensão entre as vindas de Aslam: a passada e a futura. Aslam é agora simultaneamente objeto de memória e de esperança. (MCGRATH 2013, p. 234, grifos do autor).

As crônicas enfatizam a personificação da divindade na figura de Aslam, o grande leão falante. Aslam é filho do Imperador-dos-mares. Reside além do Oceano

Oriental, depois do país de Aslam. A figura do leão na Bíblia, em vários textos, indica a realeza de Cristo (Apocalipse 5.5).

No próximo capítulo serão apresentadas as bases teóricas que possibilitam a criação de uma teologia a partir do imaginativo.

2 LENDO LEWIS – CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

A base desta pesquisa se fundamenta em dois pilares teóricos. De um lado temos as teorias que nos levam à interpretação e recepção da obra de arte, e do outro lado, busca-se compreender o gênero Fantasia, bem como suas características e usos. Por fim serão feitas considerações sobre o método empregado por Lewis na construção do mundo ficcional de Nárnia.

2.1 Considerações a partir da hermenêutica literária de Umberto Eco

Para uma visão geral da hermenêutica literária de Eco é necessário visitar vários textos do autor que serão citados no devido tempo. Os conceitos principais encontrados em Eco que nortearão as nossas análises são os de leitor e *autor-modelo*, *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio lectoris* (intenção do leitor) e *intentio operis* (intenção do texto).

A relação entre leitor e texto envolve “uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo⁴” (ECO, 2011, p. 43). Nas obras *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) e *Lector in fabula* (2011), Eco faz distinção entre autor e leitor real, que ele chama de implícitos, e autor e leitor-modelo, que ele chama de estratégia textual.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocados pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

O leitor empírico pode interpretar um texto da maneira como lhe convém, no entanto o leitor-modelo é uma estratégia textual, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). De tal modo que o “Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja

⁴ No amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa, sobre a estética da recepção e sobre a crítica orientado para o leitor existem várias entidades chamadas Leitores ideais, Leitores implícitos, Leitores virtuais, Metaleitores, e assim por diante (...) nem sempre esses termos são sinônimos (ECO, 1994, p. 21)

plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2011, p. 45, grifos do autor).

Para que um leitor empírico se torne leitor-modelo, é necessário que este volte ao texto várias vezes e identifique o autor-modelo, ou seja, compreenda o que o texto quer dizer (ECO, 1994, p. 33). A existência de leitor-modelo exige um autor-modelo que o guie. O autor-modelo é portanto,

[...] uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo (ECO, 1994, p. 14).

Eco (1994) compara a leitura de um texto narrativo a um passeio em um bosque, o caminhante tem duas opções, percorrer um ou mais caminhos para sair dele, ou, andar e explorar o local para descobrir se as trilhas são acessíveis ou não.

Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto narrativo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina. [...] Mas também todo texto se dirige a um leitor modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor (ECO, 1994, p. 33).

Segundo o escritor, o ato de ler se apresenta como um desafio ao intérprete por causa de alguns fatores. Primeiro “um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que precisam ser atualizados pelo destinatário”. Isto porque:

No que concerne à atualização, um texto é incompleto, e por duas razões: a primeira não se refere apenas aos objetos linguísticos que nos propusemos a definir como texto, mas qualquer mensagem inclusive frases e termos isolados. Uma expressão permanece puro *flatus vocis* enquanto não for correlacionada com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencionado: neste sentido, o destinatário é sempre postulado como o operador capaz de abrir, por assim dizer, o dicionário para toda palavra que encontre e de recorrer a uma série de regras sintáticas preexistentes para reconhecer a função recíproca dos termos no contexto da frase (ECO, 2011, p 35, grifo do autor).

A compreensão de um texto, exige que o leitor tenha domínio ou conhecimento das regras gramaticais. O segundo desafio da leitura, que a torna mais complexa, se deve ao fato de que um texto está permeado pelo *não-dito*, ou seja, “não manifestado em superfície, a nível de expressão, mas é justamente este

não-dito que tem que ser atualizado a nível atualização do conteúdo” (ECO, 2011, p. 36, grifos do autor).

Outra característica do texto é que o texto não diz tudo o que pretende dizer, cabe ao leitor fazer algumas deduções e assim atualizar-lhe o conteúdo. Apresenta espaços em branco, lacunas que precisam ser preenchidas com as interpretações do leitor. Essas lacunas não foram deixadas ao acaso, mas é parte da estratégia do emissor da obra que os deixou em branco por algumas razões. Conforme explica Eco: primeiro, “um texto é um mecanismo preguiçoso (econômico) que vive da valorização de sentido que seu destinatário ali introduziu; segundo, “porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto deixa ao leitor a iniciativa interpretativa” (2011, p. 37).

O texto exige a participação do leitor “requer movimentos cooperativos conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2011, p. 36, grifos do autor). Pode-se dizer ainda, que, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 2011, p 39, grifos do autor). Ou seja, o autor cria suas ‘estratégias textuais’ para conduzir o leitor na interpretação da mensagem. As estratégias são recursos linguísticos, enciclopédicos, lexicais e estilísticos, e ainda, indicações do gênero textual podem definir o tipo de audiência (ECO, 2011, p. 40).

A interpretação de textos exige mais que conhecimento e domínio linguístico. É necessário que o leitor seja capaz de conjecturar e analisar as circunstâncias contextuais. Mesmo assim ainda é uma tarefa complexa. Mas o que caracteriza essa complexidade na interpretação? Eco explica que, “na comunicação face a face intervêm infinitas formas de reforços extralinguísticos” (ECO, 2011, p.39). Estes reforços podem ser gestos e outras expressões faciais que ajudam na compreensão da mensagem. Já na comunicação escrita estes recursos extralinguísticos não existem. É preciso então que o autor use outros recursos que possibilitem a compreensão do texto. Estes recursos e estratégias envolvem o próprio leitor (ECO, 2011, p.39).

Nas obras *Os limites da interpretação* (1990) e *Interpretação e superinterpretação* (1993) Eco direciona o foco de sua teoria para as intenções presentes no ato da leitura, a saber: a *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio lectoris* (intenção do leitor) e *intentio operis* (intenção do texto).

Segundo Eco (1993), no “elo dialético entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*” (ECO, 1993, p. 75), a “iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura

sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico” (ECO, 1990, P. 15). Visto que, o grande desafio seja “definir abstratamente a ‘intenção do texto’ considerando que nem sempre a intenção está na superfície” (ECO, 1993, p. 75).

O leitor-modelo precisa destas conjecturas para alcançar seu objetivo interpretativo. Neste movimento dialético, é o próprio texto que conduz as perguntas do leitor-modelo, sendo que o objetivo final desse movimento é possibilitar que as intenções do texto e do leitor se confluam, e as conjecturas do leitor sejam validadas.

E eis que nesse ponto as intenções do autor e intenções da obra coincidem. Coincidem, pelo menos no sentido de que autor (modelo) e obra (como coerência textual) são o ponto virtual visado pela conjectura. Mais que parâmetro utilizável para validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui. Círculo hermenêutico por excelência, não há dúvida. (ECO, 1990. p. 15)

Ainda segundo Eco, a maneira coerente de provar que uma conjectura resulta em interpretação coerente do texto, ou seja, na *intentio operis*, é compará-la com o próprio texto, para ver se há coerência (ECO, 1993, p. 76). Há de se levar em conta ainda neste processo o “pano de fundo cultural e linguístico” (ECO, 1993, p. 81) do texto, neste sentido:

Reconhecer a *intentio operis* é reconhecer uma estratégia semiótica. Às vezes a estratégia semiótica é detectável com base em convenções estilísticas estabelecidas. Quando uma história começa com “Era uma vez”, há grande probabilidade de que seja um conto de fadas e de que o leitor-modelo evocado e postulado seja uma criança [...] (ECO, 1993, p. 76)

Quanto à *intentio operis* e *intentio auctoris*, Eco não tem em grande conta a figura do autor empírico, quanto à interpretação da obra. Segundo ele nem sempre a intenção do autor empírico condiz com as intenções do texto. Na obra *Interpretação e superinterpretação*, Eco afirma:

[...] há caso em que pode ser interessante recorrer à intenção do autor empírico. Há casos em que o autor ainda está vivo, os críticos fizeram suas interpretações do texto e pode ser interessante perguntar ao autor o quanto e em que medida ele, enquanto pessoa empírica, tinha consciência das múltiplas interpretações que seu texto comportava. A esta altura, a resposta do autor não deve ser usada para validar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre intenção do autor e a intenção do texto. (ECO, 1993, p. 86)

Em *Os limites da interpretação*, Eco apresenta a seguinte argumentação:

Quando um texto é produzido não para um único destinatário mas para uma comunidade de leitores o autor sabe que esse texto será interpretado não segundo suas intenções mas segundo uma complexa estratégia de interações que co-envolve também os leitores, juntamente com a competência destes em relação à língua como patrimônio social. Por patrimônio social não entendo apenas uma dada língua como conjunto de regras gramaticais, mas também toda enciclopédia que se constitui mediante o exercício daquela língua, isto é, as convenções culturais que aquela língua produziu e a história das precedentes interpretações de muitos textos, entre os quais se inclui o texto que o leitor está lendo naquele momento (ECO, 1990, p. 84).

[...]

No decorrer dessas complexas interações entre o meu conhecimento e o conhecimento que atribuo ao autor desconhecido, não estou especulando sobre as intenções do autor mas sobre a intenção do texto, ou sobre a intenção daquele autor-modelo que estou em condições de reconhecer em termos de estratégia textual (ECO, 1990, p. 85).

Em suma Eco entende que o texto viabiliza sua própria recepção por parte de seu leitor.

2.2 Considerações a partir de Wolfgang Iser e Hans Jauss

Esta dissertação tem também como base teórica a estética da recepção, a partir dos estudos dos dois mais conhecidos expoentes da teoria da recepção: Hans Robert Jauss, escritor e crítico literário alemão, e Wolfgang Iser, professor de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Constança, Alemanha. Suas teorias promoveram uma virada metodológica nos estudos literários quando apresentaram, cada um a seu tempo, a teoria que coloca a recepção da obra pelo leitor ou grupo de leitores como o centro de atenção na obra.

Segundo Luiz Costa Lima:

Jauss está interessado na recepção da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida. Iser concentra-se no efeito (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na ponte que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor. Com o primeiro pensa-se de imediato no receptor, com o segundo, ele só se cogita mediatamente (LIMA, 1979, p. 25).

É fato que Jauss e Iser são os pilares da denominada estética da recepção, entretanto possuíam posições distintas sobre a recepção da obra literária, no entanto como será visto, ambos projetam o leitor.

2.2.1 A proposta hermenêutica de Jauss

Em uma palestra de abertura do semestre letivo da universidade de Konstanz, Alemanha, em 1967, Hans Jauss lançou as bases de sua teoria da recepção do texto. Nesta aula o autor primeiramente tece uma crítica à história da literatura que de maneira geral demandava mais obras nacionais, individuais e privilegiavam os grandes escritores. E no século XIX tanto o formalismo como o marxismo dão o tom de como a literatura deve ser vista. “Seguindo por caminhos opostos, ambas tentam resolver o problema de como compreender a sucessão histórica das obras literárias como o nexo da literatura.” (JAUSS, 1994, p. 22)

Para o marxismo a tarefa era demonstrar a conexão da literatura em seu espelhamento da realidade social. Já o formalismo dava ênfase no caráter artístico e estilístico da literatura. Em sua avaliação do formalismo e do método marxista, Jauss argumenta que ambos não contemplam a obra de arte na sua integralidade. Portanto tanto o método marxista como também o formalista “compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação.” Assim ambos os métodos privam a literatura de sua “dimensão que é componente indispensável tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito” (JAUSS, 1994, p. 22).

Desta maneira tanto a escola marxista quanto a formalista, têm o leitor em segundo plano:

A escola marxista não trata o leitor — quando dele se ocupa - diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento. Pretende pois, ver o leitor dotado da compreensão teórica do filólogo, o qual, conhecedor dos meios artísticos, é capaz de refletir sobre eles — do mesmo modo como, inversamente, a escola marxista iguala a experiência espontânea do leitor ao interesse científico do materialismo histórico, que deseja desvendar na obra literária as relações entre a superestrutura e a base (JAUSS 1994, p. 22).

Com essas palavras Jauss propõe superar o abismo entre literatura e história, entre conhecimento histórico e o estético. Para este autor o caráter, histórico e artístico da obra de arte, não são excludentes, a relação entre literatura e leitor, tem caráter tanto estético como histórico. Jauss acrescenta, porém, que o leitor deve ser considerado como ator principal no palco da literatura, pois é o sujeito que lê, interpreta e dá significado à obra (JAUSS 1994, p. 24).

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS 1994, p. 24)

Esta maneira de ler a obra de arte supera o abismo histórico e aproxima o passado do presente.

A historicidade da literatura não repousa numa conexão de fatos literários estabelecida *post festum*. Mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS 1994, p. 24- 25, grifo do autor)

A obra de arte não é prisioneira do tempo passado, mas se atualiza sempre que é experimentada por seus leitores, críticos literários ou autores. Esta atualização de uma obra é possível devido a algumas circunstâncias, dentre elas um quadro de referências, horizonte de expectativas que o leitor traz consigo.

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um “saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável (...) a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, (...) conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS 1994, p. 23, grifos do autor).

E ainda:

Mas a possibilidade da objetivação do horizonte de expectativa verifica-se também em obras historicamente menos delineadas. E isso porque, na ausência de sinais explícitos, a predisposição específica do público com a qual um autor conta para determinada obra pode ser igualmente obtida a partir de três fatores que, de um modo geral, se podem pressupor: em **primeiro** lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em **segundo**, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em **terceiro** lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. (JAUSS, 1994, p. 30, grifos do autor)

Em outras palavras, a obra não é de toda estranha ao leitor, este pode associá-la às convenções estéticas ideológicas, experiências, fatores afetivos, e ainda julgar seu valor estético. (JAUSS 1994, p. 29). Destarte “o horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público.” (JAUSS, 1994, p. 29). A identificação com o público, a forma com que este recebe a obra, ou seja, o efeito que esta produz neste público, é fundamental para definir seu valor artístico.

2.2.2 A proposta hermenêutica de Iser

Outra teoria que compõe a base desta pesquisa é a dos vazios do texto e o leitor implícito de Wolfgang Iser, que ao lado de Hans Jauss, ofereceu uma das mais importantes contribuições para a teoria da estética da recepção. Se Jauss se concentra na recepção da obra que se atualiza a partir da fusão de horizontes do leitor, texto escritor. Iser coloca em pauta o efeito (*Wirkung*) que a obra literária causa, ou seja, a interação entre o texto literário e leitor. (LIMA, 1979, p. 25; ISER, 1996, p. 98).

Como ponto de partida para formular sua teoria do efeito Wolfgang Iser dialoga com a psicologia social e psicanalítica. Da psicologia social absorve a teoria da contingência, onde as relações se amparam no imprevisível, necessitando assim de esforço interpretativo para se chegar a uma compreensão do outro. Tal teoria, esboçada por “Edward E. Jones e Harold B. Gerard em *Foundations of Social Psychology*, começa por tipificar os modos de contingência encontrados ou originados das interações humanas”. No referido estudo são colocados quatro tipos

de interação das quais a que interessa a Iser é a teoria da “contingência recíproca”.
Ou seja,

[...] a contingência é a base constituinte da interação, que lhe é subjacente e que, portanto, não pode ser compreendida como a causa prévia de um efeito subsequente. Ao contrário, a contingência deriva da própria interação, pois os "planos de conduta" de cada parceiro são concebidos separadamente e, assim, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto os esforços interpretativos. (ISER, 1979, p. 84; ISER, 1996, p. 98, grifos do autor)

Outra fonte de pesquisa para o autor será a pesquisa psicanalítica de R. D. Laing, H. Phillipson e A. R. Lee (1968) sobre a comunicação interpessoal. Segundo Iser, Laing descreve a problemática da “percepção interpessoal” como *metaperspectiva* que é a perspectiva que uma pessoa tem de que os outros a conhecem ou compreendem. Em outras palavras, “temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro. Mas não temos experiência de como os outros nos experimentam” (ISER, 1979, p. 86). Não é possível a uma pessoa ter certeza sobre o que o outro sabe a seu respeito. Há um limite para a compreensão, esse limite é descrito por Iser como *no-thing*. Aquilo que realmente ‘está’ entre não pode ser nomeado por coisa que aí aparece. O entre é em si mesmo nonada [no-thing]. (ISER, 1979, p. 86, grifos do autor). E ainda nas palavras de Iser:

Todas as nossas relações interpessoais se fundam nesse no-thing, pois reagimos como se conhecêssemos as experiências dos nossos parceiros; criamos sem cessar imagens de como os parceiros nos experienciam e agimos em seguida como se as nossas imagens fossem reais. A relação interpessoal é portanto um constante balanço que fazemos a respeito dessa lacuna inerente a nossa experiência. [...] A interação diádica ganha vida apenas pelo fato de sermos incapazes de experimentar a experiência do outro [...]. Ao mesmo tempo se evidencia o alto grau de interpretação que domina e regula a interação. [...] a interação diádica não é um evento natural, mas fruto de interpretação, graças a qual formamos uma imagem do outro, imagem na qual nós estamos representados (ISER, 1996, p.101-102).

Esses conceitos que Iser importou dos estudos da psicologia social e dos estudos psicanalíticos são importantes para a exposição que ele faz a seguir concernente a sua teoria da interação do texto com o leitor.

Conforme este autor argumenta, na relação do leitor com o texto não é possível ter contato pessoal, face a face que viabiliza as interações sociais. O leitor fica limitado em sua compreensão do texto, há uma lacuna, ou vazio entre texto e leitor. Não há a possibilidade de adaptação do texto ao leitor e nem mesmo um

quadro de referências como nas relações interpessoais. O leitor acaba tendo que criar códigos para a interação com o texto. Assim a comunicação entre texto e leitor acontece por causa das projeções do leitor. É então justamente neste vazio que está a interação, porque tais lacunas surgem pela falta de controle ou experimentação, sendo estes requisitos básicos para qualquer interação. Os vazios do texto “são a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura” (ISER, 1979, p. 88; ISER, 1996, p. 101-102).

Mas como acontece a interlocução leitor – texto? Segundo a teoria estética de Iser existem algumas condições para que esta interação logre sucesso. Tais condições situam-se nos complexos de controle que o próprio texto determina, estes controles são pistas previstas pelo texto que guiam o leitor a formular interpretações (ISER, 1979, p. 89).

O texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação [...] Os controles desse tipo, no entanto, não podem ser tão determinados quanto o é a *face a face situation* e o código comum que regulam a interação diádica. Cabe-lhes então pôr em movimento a interação entre texto e leitor e iniciar um processo comunicativo, cujo sucesso é indicado pela constituição de um sentido; tal sentido dificilmente poderá ser equiparado com referências já existentes, sendo no entanto capaz de questionar o significado de estruturas existentes de sentido e modificar experiências anteriormente feitas (ISER, 1996, p. 104, grifos do autor)

O vazio do texto também pode ser entendido como o não-dito. Este não dito induz e guia a atividade do leitor de maneira que esta passa a preencher estas lacunas com suas projeções e imaginação. Daí resulta um processo dinâmico onde o “dito parece ganhar significância quando o que estava oculto pelo não dito ganha significância pelo leitor” (ISER, 1996, p. 106). A comunicação é resultado desse processo dialética de mostrar e de ocultar (ISER, 1996, p. 106).

2.3 Literatura de Fantasia

Tendo exposto a base teórica com a qual pretendemos ler o texto de Lewis, passamos a apresentar breve consideração sobre a literatura de fantasia. A busca de conceituação deste gênero literário tem se mostrado tarefa difícil, pois existem

várias conceituações e subdivisões do gênero. Conforme o teórico literário Tzvetan Todorov (2014)

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse sentido caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2014, p. 30).

Assim o âmago do fantástico é a incerteza, vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2014, p. 31). São três as condições do fantástico sendo a primeira, a hesitação do leitor: “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 39). Atenta-se também ao fato de que, embora a maior parte das narrativas represente essa hesitação (por meio dos personagens), ela não é obrigatória. Essa, a segunda condição, pode, portanto, estar ausente. A terceira condição, centra-se na atitude adotada pelo leitor para com o texto: “ele recusa tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética” (TODOROV, 2014, p. 39). Em outras palavras, o foco deve ser o enredo narrativo e a tensão entre as duas possibilidades de explicação dos fatos, a história não pode ser vista nem como um pretexto (indicando, portanto, outro que ela metaforicamente retoma), nem como “simplesmente” um jogo de imagens.

O teórico búlgaro se propõe a considerar algumas ideias geralmente associadas ao fantástico. Primeiro, afirma que a noção de sobrenatural é demasiado ampla para delimitar um gênero. Essa noção, contudo, está presente em sua teoria e é, em grande parte, o que caracteriza o estranho e o maravilhoso, gêneros vizinhos ao fantástico. Ambos estão ligados ao fim da hesitação, ou seja, a uma das duas respostas possíveis aos eventos sobrenaturais (ou não). Nas palavras de Todorov:

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um

outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, entramos no gênero maravilhoso. (p. 48).

Segundo essa visão, o fantástico é como a linha divisória entre esses dois gêneros, pois são poucas as narrativas que sustentam a hesitação até o fim. Dessa maneira, Todorov propõe a possibilidade de se pensar em outras duas subcategorias o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso” para tratar daquelas obras que apresentam a hesitação, mas também a escolha por uma explicação.

Quanto ao “fantástico-estranho”, o teórico define como eventos que podem ser explicados racionalmente explicados no final da narrativa. No entanto a explicação racional não reduz as reações do leitor implícito ao longo da narrativa. Afinal as narrativas “são chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiares.” (TODOROV, 2014, p. 53).

Já o fantástico-maravilhoso é caracterizado pelas narrativas que aceitam o sobrenatural como possibilidade real. Estas narrativas se misturam com fantástico puro por não exigirem uma explicação racional. Sendo assim sugerem a existência do sobrenatural (TODOROV, 2014, p. 58). Todorov acrescenta outra subdivisão do gênero, chamada de “maravilhoso-puro”. Este, por sua vez, também não tem limites claros e se caracteriza pelo fato de que os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.” (p. 60). Segundo Todorov, os contos de fadas geralmente são relacionados ao maravilhoso, os elementos sobrenaturais não causam estranheza, mas aceitos naturalmente.

Por sua vez o teórico alemão Wolfgang Iser afirma:

A fantasia reorganiza e inverte o real mas dele não escapa: ela existe em uma relação parasitária e simbólica com o real. O fantástico é incapaz de existir independente do mundo real que parece considerar tão desoladamente infinito [...]. A fantasia, é o que não pode acontecer, o que não pode existir [...] ou não-pode, ou não-poderia, constitui na verdade o prazer principal na fantasia. (ISER, 1996, p. 276).

Para Carlos Caldas “O gênero literário fantasia lida com o fantástico, com o metafórico, o parabólico, ficcional, maravilhoso, paradoxo, simbólico, onírico, mítico, com a imaginação e o imaginário” (CALDAS, 2007, p. 5). Já Ana Luiza Silva

Camarani (2014) acentua que por vezes o gênero apresenta traços parecidos com gêneros vizinhos, tais como, o realismo mágico e o romance gótico. Quando se analisam as especificidades destes gêneros percebe-se que ambos possuem em sua construção configurações próximas da narrativa fantástica. “Essas três modalidades exigem, em sua construção, duas configurações discursivas diversas: a realista e a não realista, na qual o sobrenatural ou insólito se manifesta” (CAMARANI, 2014, p. 7). Outra contribuição para a compreensão do fantástico, é de Louis Vax. Para este autor o fantástico incide de uma ruptura da ordem dos ambientes físico, moral e estético da ordem da razão.

O fantástico começa a insinuar-se dissimuladamente em um universo cotidiano e termina por transformá-lo completamente; em consequência, a natureza do fantástico seria puramente subjetiva, embora ele se pretenda perfeitamente objetivo (VAX apud CAMARANI, 2014, p. 48-49).

Vax considera a obra como um todo estético, tema, motivo e esquema para que tudo tenha coerência. Outro aspecto assinalado por Vax é que a obra não se fecha na narrativa. Ela necessita da participação do leitor.

[...] assinala Vax: ela vive dos sentimentos que desperta tanto quanto das frases que a compõem; não se contenta em ser compreendida, quer ser “vívuda”. Mas a arte não exige nem uma participação brutal como a realidade, nem uma adesão intelectual como a verdade. O leitor é semi-autor, semi-espectador; semi-engajado, semi-desengajado. A vítima vive na angústia, o leitor conhece um sentimento de estranheza. Segundo Vax, a narrativa fantástica exige conhecimento e participação, uma vez que o fantástico é uma espécie de “sagrado” ao contrário, contaminando tudo aquilo que toca (CAMARANI, 2014, p. 48, grifo do autor).

Há acordo entre os teóricos supracitados que o fantástico é uma irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal.

2.4 As Crônicas de Nárnia como literatura de fantasia

Para Lewis a “*fantasia* é um termo tanto literário como psicológico. Enquanto literário, uma fantasia significa qualquer narrativa que lida com o impossível e o sobrenatural” (LEWIS, 2019, p. 60). Já como termo psicológico a fantasia, segundo Lewis pode ser evidenciada por três aspectos. Os quais ele chama de construção de castelo. Esta construção pode ser doentia, mórbida ou normal.

Como termo psicológico, *fantasia* tem três significados. 1. Uma construção imaginativa que, de um modo ou de outro, agrada o paciente e é confundida como sendo a realidade. [...] 2. Uma construção imaginativa agradável entretida de maneira incessante e em detrimento do próprio paciente, mas sem a ilusão de que seja realidade. [...] um sonho acordado – e assim reconhecido pelo sonhador – de triunfos militares ou eróticos, de poder ou grandeza, ou mesmo mera popularidade, que é reiterada ou elaborada de forma constante ano após ano. [...] eu denomino essa atividade de construção mórbida de castelos. 3. A mesma atividade realizada de maneira moderada e breve como um feriado ou uma recreação temporária, devidamente subordinada a atividades mais efetivas e descontraídas [...]. Eu chamo isso construção normal de castelos (LEWIS, 2019, p. 61,62, grifos do autor).

Existem duas espécies de construção normal de castelo, a construção egoísta, onde o herói é o próprio sonhador e tudo é vista a partir de seu prisma. A outra espécie é denominada desinteressada, nesta o sonhador não é o herói, possivelmente seja alguém que nem faça parte do sonho (LEWIS, 2019, p. 63). Em outras palavras Lewis está descrevendo a experiência do leitor que recebe uma obra literária. “Assim um homem que não tem a menor condição de viajar para Suíça, na realidade, pode se distrair com devaneios sobre um feriado alpino” (LEWIS, 2019, p. 63). Na construção desinteressada, uma pessoa sonha acordada, e é capaz de viajar por meio da imaginação a lugares que jamais lhe seria possível estar fisicamente. São capazes de construir um mundo por completo, e permanecer fora dele. “quando tal estágio é alcançado nasce, algo mais que um simples devaneio entrou em ação: está ocorrendo construção, invenção – em uma única palavra, *ficção* (LEWIS, 2019, p. 63).

Lewis tinha em conta que a fantasia era um instrumento poderoso para comunicar valores. Segundo ele o fantástico ou o mito podem proporcionar experiências dantes desconhecidas, além de enriquecer a vida (LEWIS, 2018, p. 94). Para o autor existem “duas razões para escrever uma obra de imaginação as quais podem ser chamadas de razão do Autor e razão do Homem” (LEWIS, 2018, p. 90). Ele pondera que sem essas duas razões não pode haver produção literária.

Na mente do Autor emerge de vez em quando o material para uma história. Para mim, invariavelmente começa com imagens mentais. Esse fermento não leva a nada, a menos que seja acompanhado pelo anseio de uma Forma: verso ou prosa, história curta, romance, peça de teatro ou o que for. Quando essas duas coisas se encontram, você tem completo o impulso do Autor (LEWIS, 2018, p. 91).

Mas o impulso do autor precisa da mediação do homem. Lewis não explica detalhadamente quais são as razões do homem, porém descreve sua própria experiência em escrever as *Crônicas*.

Algumas pessoas parecem pensar que eu comecei me perguntando como poderia dizer algo sobre o cristianismo às crianças; então, defini um conto de fadas como instrumento; a seguir, recolhi informações sobre psicologia infantil e decidi para qual faixa etária escrever; depois elaborei uma lista de verdades cristãs básicas e moldei "alegorias" para incorporá-las. Isso tudo é pura bobagem. Eu não conseguiria escrever dessa maneira. Tudo começou com imagens: um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó, um Magnífico leão. No começo, nem havia nada de cristão sobre eles; esse elemento apareceu por vontade própria. Fazia parte da ebulição (LEWIS, 2018, p. 92).

Para Lewis as ideias surgiam como imagens mentais. Uma vez foi solicitado a ele, que explicasse como escreveu *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, ele afirmou que tudo começou com uma imagem. “Todos os meus sete livros de Nárnia e meus três livros de ficção científica começaram com imagens em minha cabeça” (LEWIS, 2018, p. 101). Quanto à origem de Aslam ele afirma essa imagem estava na mente dele desde os dezesseis anos até que aos quarenta anos revolveu desenvolver sua história.

No começo, eu tinha pouca ideia de como a história ia transcorrer. Mas de repente, Aslam entrou nela. [...] não sei de onde veio o Leão ou por que Ele veio. Mas, já que estava lá, Ele cooperou com a história toda, e logo puxou as outras seis histórias de Nárnia depois de Si (LEWIS, 2018, p. 101,102).

À medida que as imagens foram dominando sua mente, Lewis percebeu que a forma de contar a história era a partir dos contos de fadas. “Por esse aspecto como Autor escrevi contos de fadas, porque, o conto de fadas parecia a Forma ideal para as coisas que eu tinha a dizer” (LEWIS, 2018, p. 90).

Quanto às razões do homem, Lewis tem como base sua experiência de religiosa na infância, a qual ele considerava ineficiente. Para ele, se a fé fosse apresentada de maneira imaginativa seria bem mais eficiente em sua comunicação. “Penso que vejo como histórias desse tipo poderiam derrubar sorrateiramente determinada inibição que paralisara grande parte de minha própria religião na infância” (LEWIS, 2018, p. 93). Ele afirma que, que neste ponto, a tradição, e o ensino sobre Deus aliado aos vitrais da escola dominical, causariam maior efeito se associado ao mundo imaginário (LEWIS, 2018, p. 93).

Assim as razões do autor como criador, do homem que coloca no texto suas convicções, e a forma, neste caso o conto de fadas são elementos necessários para criar uma boa história. Nos próximos capítulos será demonstrado aplicação dos conceitos supracitados.

3. O SOBRINHO DO MAGO E A VISÃO LEWISIANA DA CRIAÇÃO

Neste capítulo, procuraremos fazer uma comparação entre o relato da Criação do mundo no livro de Gênesis, na Bíblia e a criação de Nárnia, contada em *O sobrinho do Mago*. O objetivo desta pesquisa é fazer um estudo mais textual e menos doutrinário dos textos. Explicar ou conceituar a Criação, da maneira como fazem os teólogos sistemáticos, não é tarefa desta pesquisa, tampouco seria proveitoso para os fins desejados.

Dito isto, segue a proposta do presente capítulo: apresentar os relatos da Criação nas várias sessões do Antigo e do Novo Testamento, para que se tenha uma visão em conjunto sobre a Criação. Para tanto, se faz necessário o mapeamento do tema nos vários textos da Bíblia. A partir da citação de textos, selecionados para esse fim, será possível cumprir nosso objetivo inicial, que é apresentar os principais aspectos da visão bíblica da Criação.

A narrativa da Criação encontra-se nos dois primeiros capítulos da Bíblia, no livro da gênese do mundo. Entretanto, é assunto presente em toda a Escritura, seja em textos doutrinários, seja nos hinos. No Novo Testamento, o tema da Criação é retomado em falas de Jesus, na pregação e ensino dos apóstolos e no Apocalipse de João. Há unidade nestes textos em apresentar Jesus como agente ativo e mediador da Criação. O Apocalipse, em especial, atua ao mesmo tempo como síntese e conclusão da história bíblica.

Em defesa de uma leitura da Bíblia como uma história que tem início, meio e consumação, é interessante considerar o parecer de Frye (2004). Segundo este crítico literário, as questões em torno da unidade e diversidade do texto são relevantes, visto que a Bíblia contém uma variedade de temas, por ser um 'conjunto de pequenos livros – *ta biblia*'. Porém Frye acrescenta:

Contudo isso não importa, mesmo que seja verdade. O que importa é que se leu "a Bíblia" tradicionalmente como uma unidade, e foi assim, como uma (unidade, que ela pesa sobre a imaginação do Ocidente)". Ela existe, quando não mais, porque foi obrigada a existir. Mas, apesar de todas as razões externas, deve haver alguma razão interna, mesmo para uma existência compulsória. Aqueles que conseguirem ler a Bíblia do começo ao fim descobrirão pelo menos que ela tem um começo e um fim — e resquícios de uma estrutura completa. Ela começa com o começo do tempo, na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel. Há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio,

jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador (FRYE, 2004, p.10,11, grifos do autor).

A primeira sessão deste capítulo fará a exposição dos textos bíblicos selecionados para esse fim, e na sequência, um breve comentário sobre as concepções de criação apresentadas na Bíblia. Na segunda parte do capítulo, o foco será na obra de C.S. Lewis, *O Sobrinho do Mago*. Será feito breve resumo de caráter informativo sobre o conteúdo do livro, e na sequência serão destacadas as principais partes da narrativa, com a finalidade de comparar com a narrativa bíblica da Criação.

3.1 “No princípio, Deus” – As narrativas da Criação

A sequência de livros que compõem a Bíblia é iniciada pelo livro da gênese. O título do livro, na Bíblia cristã, é *Gênesis* (do grego *Γένεσις*, que significa “início”), dado pela LXX. Já na Bíblia Hebraica, o título é *Bereshit* (בְּרֵאשִׁית), tirado de sua sentença inicial, isto é “No princípio”.

A criação do mundo está narrada nos dois primeiros capítulos do livro. O primeiro capítulo do Gênesis, narrado na terceira pessoa, por um narrador onisciente, retrata a criação do mundo em uma sequência de eventos que tem duração de seis dias. O narrador não construiu uma defesa ou explicação de como as coisas aconteceram. Sua aparente preocupação foi contar como o mundo e seus habitantes fazem parte do plano histórico-redentor de Deus.

O livro começa com uma afirmação da ação de Deus: “No princípio criou Deus” (Gn 1,1a). Claus Westermann, em seu comentário exegético-teológico de Gênesis, ao analisar esta expressão, faz a seguinte colocação:

Na Bíblia hebraica, a palavra *bereshit* (= no começo) se tornou designação do primeiro livro da Bíblia (em grego: *gênesis*). Ela não designa o começo de uma coisa qualquer, mas o começo pura e simplesmente. *Tudo* começou com Deus. Mas Deus não é visto aqui como um ente pensado ou *imaginado* por seres humanos, mas ele é alguém que age. A realidade só pode existir porque Deus age (WESTERMANN 2013, p. 23, grifos do autor).

A criação dos céus e da terra é assim descrita: “criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia: havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.” (Gn 1, 1-2). A palavra usada para

criar céus e terra é a palavra hebraica *בָּרָא* (*bārā*), que se refere a um ato exclusivo de Deus, indica totalidade.

O segundo versículo se refere ao oposto da criação que é indicado pela expressão hebraica *Tohu wa-bohu* תהו ובהו designa o caos, deserto, à semelhança do termo grego *chãos*; a escuridão faz parte disso como o inquietante (...) como ocorre em muitos mitos da criação do mundo antigo, reforça a impressão da situação caótica" (WESTERMANN, 2013, p. 23, grifos do autor). Esta descrição demonstra o estado da Criação ainda em desordem ou incompleta. Já nos versículos a seguir, o narrador descreve Deus colocando ordem no caos por intermédio de sua palavra criadora.

“Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia e às trevas, Noite. Houve tarde e manhã, o primeiro dia.” (Gn 1,3-5). Um aspecto marcante da criação de Deus é a separação entre luz e trevas, como aponta Westermann (2013). Essa característica não é vista em nenhuma narrativa de criação. Da luz, Deus dá testemunho que é boa. Porém, quanto às trevas há silêncio por parte de Deus.

No segundo dia, são separadas as águas superiores:

Depois disse Deus: “Haja entre as águas um limite para separá-las em duas partes!” Fez, portanto, Deus o firmamento e separou as águas estabelecidas abaixo desse limite, das que ficaram por cima. E assim aconteceu. E Deus ao firmamento deu o nome de “Céu”. A tarde passou, e raiou a manhã: esse foi o segundo dia (Gn 1,6-8).

Segundo Walter Eichrodt, a cosmologia israelita em muitos aspectos se aproximava das demais do mundo antigo. Para os antigos, o céu era como um corpo sólido e no dia da Criação, foi o primeiro a sair do caos aquoso. “A ação é descrita como *rakia*, palavra hebraica que significa literalmente bater ou cunhar (...), em latim, *firmamentum*. Fundado sobre colunas, cobre a terra com uma abóboda, firme como um espelho fundido, a hipérbole poética pode ver nele o véu ou toldo que Yahweh estendeu sobre a terra” (EICHRODT, 2004, p. 555). Para Westermann, a mensagem que o narrador de Gênesis 1 quer transmitir quando se refere ao céu pelo nome de firmamento, está relacionada ao lugar que o céu ocupa na Criação. Ou seja, este não é a morada dos deuses, nem tampouco divino, é parte da Criação de Deus (2013, p. 25).

Ao terceiro dia, são separadas as águas debaixo do céu, para que apareça a porção seca. Ele ainda ordena que a terra produza erva verde, que dê semente e árvore frutífera, cada qual segundo o seu próprio gênero:

Então disse Deus: “Que as águas que estão sob o céu se reúnam num só lugar, a fim de que apareça a parte seca!” E assim aconteceu. Deus outorgou o nome de “Terra” a parte seca, e a massa das águas que se haviam ajuntado Ele chamou de “Mares”. E observou Deus que isso era bom. E determinou: “Que a terra seja coberta com todo tipo de vegetação! Plantas que deem semente e árvores cujos frutos produzam sementes conforme suas próprias espécies”. E assim aconteceu. E, assim, a terra fez brotar toda a vegetação: ervas que dão sementes segundo sua espécie, e árvores que produzem frutos, cujas sementes estavam neles, de acordo com suas espécies. E observou Deus que isso era bom. Passaram-se a tarde e a manhã: esse foi o terceiro dia (Gn 1, 9-13).

Nos versículos 9 e 10, a separação entre água e terra segue o esquema dos versos 6 e 7. Os dois pares de versos demonstram o mundo sendo criado em espaço ordenado. Essa organização possibilita a vida sobre a terra. Ambas recebem de Deus a mesma avaliação: “Deus viu que isso era muito bom”. Já a partir do versículo 11, o narrador dedica atenção para a criação da vida vegetal, que é criada antes dos animais e seres humanos.

Seria de se esperar que na sequência do relato da criação dos vegetais estivesse a criação dos animais e humanos. Porém, o narrador quebra essa expectativa do leitor. Ele insere em sua narrativa a criação dos luminares – sol, lua e estrelas. Seria intencional esse arranjo? Westermann afirma que o narrador, de maneira consciente, faz esta interposição narrativa. O possível motivo seria mostrar que os luminares são criaturas, como plantas e animais e ocupam posição limitada, com objetivos específicos. Tal ênfase contrapõe a crença comum, no entorno de Israel, de que os astros eram deuses. Eles possuem funções restritas, são chamados de lâmpadas ou luminares (WESTERMANN, 2013, p. 25). É fato que recebem a função de governar, mas “as formas móveis da segunda tríade⁵ de dias parecem governar sobre as esferas que a abrigam (...) os luzeiros sobre o dia e a noite (...), os pássaros e peixes, sob o céu e o mar respectivamente, e os animais sobre a terra e a vegetação, tendo o homem sobre ambos”.

⁵ A Bíblia de Genebra sugere uma estrutura para os dias da criação dividida em duas etapas, a qual chama de tríades. Na primeira tríade, dá a terra forma ao separar a luz do dia, da escuridão da noite, o mar abaixo das nuvens, e a terra seca com vegetação, do mar. Na segunda tríade, ele preenche esses campos. Cada tríade move do céu para a terra, progride de um ato criativo simples para um ato criativo com dois aspectos; para dois atos criativos separados, cada um culminando na produção da terra. (Cf. nota de rodapé referente ao cap. 1, 3-31).

No quarto dia, Deus criou os luminares. Este dia está relacionado com o primeiro dia, assim como o quinto está relacionado com o segundo, e o sexto com o terceiro dia.

Declarou Deus: “Haja luminares no firmamento do céu a fim de separar o dia da noite; e sirvam eles de sinais para definir as estações, dias e anos; e que sejam também luzeiros nos céus, para iluminar toda a terra!” E assim aconteceu. Deus fez os dois grandes luzeiros: o maior para governar o dia e o menor para regular o andamento da noite. E formou também as estrelas. Deus colocou todas essas luzes nos céus a fim de iluminarem toda a terra, para dirigirem o andamento do dia e da noite e fazerem separação entre a luz e a escuridão. E observou Deus que isso era bom. Passaram-se a tarde e a manhã: esse foi o quarto dia (Gn 1,14-19).

Ao quinto dia, Ele ordena que surjam e se multipliquem répteis, outros animais marítimos e aves. As águas são povoadas de peixes e os ares de aves, e cada peixe ou ave é capaz de reproduzir-se, segundo a sua natureza.

Disse também Deus: “Fervilhem as águas um fervilhar de seres vivos e que as aves voem acima da terra, sob o firmamento do céu!” E assim aconteceu. Dessa forma, Deus criou os grandes animais aquáticos e os demais seres vivos que povoam as águas, em conformidade com suas muitas espécies; e todas as aves, também de acordo com suas espécies. E observou Deus que isso era bom. Então Deus os abençoou, declarando: “Sede fecundos, multiplicai-vos! Enchei as águas dos mares. E que também as aves se multipliquem na terra!” Passaram-se a tarde e a manhã: esse foi o quinto dia (Gn 1, 20-23).

O sexto dia da Criação testemunha a criação dos animais terrestres e dos homens. Os animais foram criados pela palavra. E os seres humanos, por uma ação imediata de Deus.

E disse Deus: “Que a terra produza seres vivos segundo suas espécies: rebanhos domésticos, animais selvagens e todos os demais seres viventes da terra, cada um de acordo com sua espécie!” E assim aconteceu. Deus fez, portanto, todas as feras selvagens segundo suas espécies, os rebanhos domésticos conforme suas espécies, répteis, e todos os demais seres vivos, cada qual de acordo com sua espécie. E observou Deus que isso era bom. Então Deus determinou: “Façamos o ser humano à nossa imagem, de acordo com a nossa semelhança. Dominem eles sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais e todas as feras da terra, e sobre todos os pequenos seres viventes que se movem rente ao chão!” Deus, portanto, criou os seres humanos à sua imagem, à imagem de Deus os criou: macho e fêmea os criou. Deus os abençoou e lhes ordenou: “Sede férteis e multiplicai-vos! Povoai e sujeitai toda a terra; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todo animal que rasteja sobre a terra!” E acrescentou Deus: “Eis que vos dou todas as plantas que nascem por toda a terra e produzem sementes, e todas as árvores que dão frutos com sementes: esse será o vosso alimento! Também dou a todos os animais da terra, a todas as aves dos céus, a todos os répteis da terra, e a

todas as criaturas em que há fôlego de vida, todos os vegetais existentes, como mantimento e sustento!” E assim aconteceu. Então Deus contemplou toda a sua criação, e eis que tudo era muito bom. Houve, assim, a tarde e a manhã: esse foi o sexto dia (Gn 1, 24-31).

Há diferença notável na descrição da origem dos seres humanos e demais seres criados. Como afirma Von Rad a criação se relaciona de modo distinto com seu Criador:

As plantas estão em uma relação eminentemente mediata com Deus, pois brotam da terra, à qual Deus transmitiu uma tarefa de colaborar na criação. Também os animais estão numa relação imediata com a terra, mas eles são os receptores de uma palavra especial de bênção que lhes confere a fertilidade para reproduzir-se. No entanto, no degrau mais alto dessa pirâmide da criação está o ser humano. E a sua relação com Deus é imediata (VON RAD, 2006, p.142).

Von Rad (2006) ainda destaca que o ser humano não foi criado pela palavra, como os demais seres, nem tampouco surgiu da terra como as plantas e animais, mas a partir de uma solene decisão que surge do coração de Deus. Westermann (2013) assinala que dois aspectos de maior grandeza se destacam na criação do ser humano: primeiro, Deus quis criar alguém conforme sua imagem e semelhança, alguém que lhe correspondesse, com o qual Ele pudesse dialogar.

O segundo aspecto dessa criação especial consiste na incumbência do ser humano: exercer o domínio sobre o restante da criação. Porém, quanto a esta posição de domínio, é interessante atentarmos para o fato de que o ser humano não está autorizado a espoliar a natureza. Domínio aqui aponta para a responsabilidade dos reis de proteger e cuidar do bem estar de seus súditos (WESTERMANN, 2013, p. 26).

Segundo Westermann ‘a criação dos animais inclui a energia da fecundidade, as palavras, sede fecundos e multiplicai-vos’ constitui a capacidade de multiplicar por gerações. A criação dos peixes e das aves se difere da criação dos animais da terra, percebe-se a ausência de uma bênção específica, porém é cabível entender que a bênção se estende a eles também se considerado o texto de Gênesis 8.17, quando Deus abençoa sua criação que sobreviveu ao dilúvio (WESTERMANN, 2013, p. 26).

Westermann conclui seu comentário do capítulo primeiro de Gênesis afirmando que, a história dos patriarcas, o êxodo, a história do povo de Israel até Cristo, e seus apóstolos, segue o percurso traçado por esse relato. Em suma, “a

Bíblia, do Antigo ao Novo Testamento, relata a respeito de um acontecimento final que abrange toda a humanidade e toda criação e que as leva ao encontro determinado pelo Criador” (WESTERMANN, 2013, p. 29).

De acordo com Von Rad o narrador de Gênesis 1 “põe um título na história da Criação que resume a criação do céu e da terra numa frase monumental. Assim, no louvor a Deus e também na confissão da igreja se fala da criação”. As referências à Criação, nos hinos do saltério, são descritas em muitos momentos como uma batalha de criação. Em outros momentos, o salmista está convidando seus ouvintes a celebrar a bondade do Deus criador (VON RAD, 2006, p. 140).

O relato do capítulo 2 de Gênesis possui estrutura bem diferente do primeiro capítulo, em geral é conhecido como sendo mais antigo. Neste capítulo, não há um relato estruturado em dias, mas faz uma descrição breve de como era o mundo recém-criado. Apresenta a humanidade em seu estado original, vivendo em perfeita liberdade e harmonia com seu Criador. Descreve, como habitat do homem, o paradisíaco Jardim do Éden, a provisão diária pelo trabalho de lavrar a terra e desfrutar de seu fruto:

Esta é a história do início da humanidade, no tempo em que *Yahweh* Deus criou o Céu e a Terra: Não havia ainda brotado nenhum arbusto sobre a terra e nenhuma erva dos campos tinha ainda crescido, porque o SENHOR não havia feito chover sobre a terra e não havia homem para cultivar o solo. Entretanto, fontes de água brotavam da terra e regavam toda a superfície do solo. Então o SENHOR modelou o ser humano do pó da terra, feito argila, e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente. Ora, *Yahweh*, Deus, havia plantado um jardim na região do Éden, no Oriente, para os lados do leste, e ali colocou o ser humano que formara. O SENHOR Deus fez nascer do solo toda espécie de árvores agradáveis aos olhos e boas para alimento. E no meio desse jardim estavam a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal (...). Assim, *Yahweh* Deus, o SENHOR, tomou o homem e o colocou no jardim do Éden para zelar por ele e nele fazer suas plantações (...). Então, *Yahweh* Deus fez Adão cair em profundo sono e, enquanto este dormia, retirou-lhe parte de um dos lados do corpo e uma costela, e fechou o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o SENHOR Deus modelou uma mulher e a conduziu até ele (Gn 2,4-9,15,21,22).

Ambos relatos apresentam um cenário geral da humanidade, indicam que o Senhor é Deus de todo o mundo, e não apenas de Israel. Estes dois capítulos não esgotam o tema da criação, assunto de grande importância em toda a Bíblia. Encontramos no restante do Antigo e Novo Testamentos, abundantes referências ao ato criativo de Deus. Tais citações são essenciais para elucidar a base de fé dos

judeus e dos cristãos, além de contribuírem para elaboração de uma Teologia da Criação.

Referências à criação ocorrem em outros textos de Gênesis. No capítulo 14,18-20 há um relato da bênção de Melquisedeque a Abrão; é provável que esta seja uma das mais antigas referências à criação. Referências à criação ocorrem também nos livros históricos e nos profetas. No livro de Jó, o conceito de criação é apresentado como recurso didático para mostrar a Jó que o Senhor é sábio e soberano, Ele fez o mundo e o sustenta. No capítulo 38, quando Deus responde aos questionamentos de Jó, Ele o faz por meio de outras perguntas que demonstram a distinção entre o Criador e a criação: “Onde estavas tu, quando eu lançava os fundamentos da terra?” (38,4) Foi Deus quem criou tudo e colocou tudo no seu lugar (38,5-11). É Ele mesmo quem sustenta, ordena e conhece todas as coisas no universo e na terra (cf. Jó 38,12-29).

Neste contexto, a atenção volta para os grandes animais marinhos. Os temidos dragões marinhos associados com a mitologia do Oriente antigo, que atribuía a estes, rivalidades com os deuses. Dentre os quais, a conhecida batalha de Enuma Elish, em que Marduque mata o dragão Tiamat e o corta em duas partes. De sua metade superior ele faz o céu, de sua metade inferior, faz a terra (SMITH, 2001). O redator de Jó subverte a crença dos vizinhos de Israel ao se referir aos monstros marinhos como criaturas subservientes a Deus: “Deus não refreia a sua ira; até o monstro do caos e do mar, o séquito de Raabe, curvou-se em rendição diante dos seus pés; (...) Fende o mar mediante a expressão do seu poder e com sua sabedoria despedaça Raabe, o Monstro dos Mares” (Jó 9,13; 26,12).

Já nos Salmos, referências à Criação são abundantes. O Salmo 33,6, 9 revela que, pelo poder da palavra e do sopro de Deus, os céus e seus Exércitos foram criados: “Pois ele falou, e tudo se fez; ele ordenou, e tudo passou a existir” (33,9). O sentido de “Passou a existir” se refere ao que, não era, de repente começou a ser, pelo poder da palavra de Deus. No Salmo 90,2, o escritor contrasta o Deus eterno e o universo finito. Deus existe “de eternidade a eternidade”, antes do nascimento dos montes e da terra. No Salmo 115,15, Deus é chamado como aquele “que fez os céus e a terra”.

O salmista convida os povos da terra a render graças ao Senhor, porque ele fez os céus, com entendimento, [...] estendeu a terra sobre as águas, [...] fez os grandes luminares, [...] o sol para presidir o dia, [...] e a lua e as estrelas para

presidirem a noite, porque a sua misericórdia dura para sempre (Sl 136, 5-9). Este Salmo (v.5) ainda atesta que, Deus agiu com maestria ao criar o mundo, como um artesão habilidoso (cf. Êxodo 31,3; Jeremias 10,12). A criação não foi obra do acaso, mas ocorreu segundo o plano racional de Deus. Por fim, o Salmo 148 convoca a toda criação a louvar a Deus, o Criador.

Os profetas ensinaram que o Deus de Israel é superior aos deuses dos povos vizinhos de Israel. Somente Ele é o criador dos céus e da terra. Criou o mundo por sua sabedoria e inteligência (Jr 10,11-15). O Senhor é o Deus do céu, que fez o mar e a terra (Jn 1,9). Ele estendeu o céu, fundou a terra e formou o espírito do homem (Zc 12,1). “À parte de Gênesis 1-2, Isaías 40-66 possui mais referência a Javé como o Criador que qualquer outra passagem extensa no Antigo Testamento” (SMITH, 2001, p. 177). Em Isaías 40,22 “Ele é o que está assentado em seu trono, acima da cúpula da terra, cujos habitantes são para ele como gafanhotos; ele é o que estende os céus como cortina e os desenrola como tenda para nela morar.”

Quanto ao Novo Testamento, este não contém uma exposição teológica sistematizada sobre a criação. Porém, a noção da criação *ex nihilo* é afirmada como pressuposto de fé no Deus Criador, tanto por Jesus, como pelos apóstolos. O Novo Testamento ainda afirma a soberania de Jesus Cristo como Senhor de toda criação. Jesus fez referência ao sábado ter sido estabelecido por Deus (cf. Marcos 2,27). Já o evangelho de João contém uma declaração muito importante sobre a natureza da criação: “Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez”; “Estava no mundo e o mundo foi feito por meio dele, mas o mundo não o conheceu” (1,3;1,10). O criador e mediador da criação neste texto é o logos, o Filho de Deus, Jesus Cristo. “É sobre o fato de que o mundo foi criado por seu intermédio que se funda o direito de Jesus Cristo à autoridade soberana sobre todas as coisas” (JEREMIAS, 2005, p.101).

A fé na criação ocupa espaço de grande importante na pregação apostólica. O livro de Atos possui abundantes citações do Antigo Testamento, incluindo referências a textos que falam da criação. Em Atos 4, 24, quando alguns discípulos de Jesus oravam por causa das perseguições, iniciaram suas preces com o reconhecimento de Deus como criador dos céus e da terra.

Na teologia paulina a criação ocupa lugar de destaque. Em suas pregações, Paulo questionou a cosmovisão dos gregos, refutando noções como as da eternidade da matéria e da limitação de Deus aos seus templos; respondeu-lhes

com a declaração de que Deus “fez o céu, a terra, o mar e tudo o que há neles” (At 14,15). Fez o mundo (*κόσμος* / *kosmos*) e tudo *panta* o que nele existe (At 17,24). A palavra *kosmos* pode ser a Terra, mas junto com *panta*, que quer dizer a totalidade das coisas, *kosmos* deve incluir o universo todo. Na concepção de Paulo, tudo que não é Deus, é sua criação. Deus é a origem do ser de tudo que existe. Portanto, a natureza não é divina e o mundo não é eterno; foi criação de Deus e revela nitidamente os atributos de Deus; Ele é quem “chama à existência as coisas que não existem” (Rm 1,20; 4,17). A criação também revela a divindade de Jesus. Nele e por mediação Dele foram criadas todas as coisas, nos céus e sobre a terra, ou seja, o universo todo (Cl 1,16-17).

Por fim, o Apocalipse – o último livro da Bíblia – retoma os temas iniciais de Gênesis e apresenta uma espécie de conclusão: Gênesis relata sobre a criação dos céus e da terra, dos luminares, a criação do paraíso e a expulsão do ser humano deste paraíso por causa de sua desobediência. O Apocalipse de João resgata o tema da Criação e queda de Gênesis, e apresenta uma narrativa de nova criação. Faz referência ao novo céu e a nova terra (v. 21,1); ao paraíso restaurado (2,7; 22,2); ao ser humano tendo acesso à árvore da vida (22,14) e Deus habitando entre os homens.

Esta sessão do capítulo procurou demonstrar que a Criação é parte das declarações de fé da tradição judaico-cristã. As várias referências do Antigo Testamento, seja na *Torah*, nos escritos ou nos profetas, afirmam que a fé na Criação é fundamental para o povo da aliança, Israel. Quanto ao Novo Testamento, os apóstolos reafirmam a fé no Deus criador, compreendem o papel de Jesus na criação e lançam as bases para a declaração de fé da igreja cristã.

O primeiro artigo do Credo Apostólico afirma: “Creio em Deus Pai Todo-poderoso, Criador do céu e da terra”. Em geral o cristianismo sustenta que a criação é *ex nihilo*, foi por intermédio de um ato livre e voluntário de Deus; Criador e criatura são distintas e a Criação é obra da Trindade. Há muito a se dizer sobre a Criação enquanto doutrina cristã. Mas esse empreendimento ultrapassa os limites desta pesquisa.

3.1.1 A linguagem da criação

O vocabulário para descrever a criação é bastante variado. Ralph Smith (2001) agrupa estes em quatro tipos de linguagem. Em primeiro lugar, criação em que se faz (*āśā*) ou por algum tipo de atividade, se refere ao ato de Deus criar, no sentido de fazer. Estender os céus como uma tenda, lançar alicerces, fundar a terra, formar alguém. Segundo criação por meio de concepção e nascimento, concepção por meio do sexo. Este era um tipo de criação muito comum, entre os vizinhos de Israel. Porém para Israel esta forma de descrever a criação não era amplamente aceita.

As narrativas de criação por meio de batalha entre os deuses eram populares nos mitos de criação do Oriente antigo. Quanto a Israel, o Antigo Testamento parece sinalizar uma concepção de criação por batalha, porém há apenas indicações em alguns textos. O caos, representado pelo mar, águas, as profundezas, Raabe, ou Leviatã, parece um inimigo que Javé derrotou e mantém aprisionado.

Nos hinos de Israel também se ouve o eco do salmista que declara que Deus “com tua força fendeste o mar, e despedaçaste, sobre as águas, as cabeças dos monstros marinhos. Esmagaste as cabeças do Leviatã e o serviste de alimento aos habitantes do deserto” (Salmo 74,13,14). E por fim, encontramos referência semelhante a estas nos escritos proféticos: “Então, naquele grande Dia, punirá Yahweh, o Leviatã, o monstro marinho, a serpente veloz, com o golpe de sua espada poderosa, decidida e severa. O SENHOR aniquilará em pleno mar a grande serpente que se torce e se enrola” (Isaías 27,1).

Dentre as formas de narrar a Criação, se encontra a criação por meio da palavra. Este é um dos pontos cruciais para falar sobre a Criação. No capítulo 1 de Gênesis, a expressão “disse Deus” aparece oito vezes. O teólogo G. Von Rad afirma que a criação do mundo pela palavra, foi por um ato livre e gracioso de Deus. Não foi produto de uma batalha entre deuses. Antes, “reflete a absoluta ausência de esforço da ação criativa divina. [...] Bastou a breve manifestação da vontade de Javé, para chamar o mundo à existência” (VON RAD, 2006, p. 138). A criação também não torna a criatura participante da natureza divina. Deus se relaciona com sua criatura, mas é distinto dela:

(...) se o mundo é o produto da palavra criadora, ele está, por um lado, ontológica e nitidamente separado do próprio Deus; não constitui nem alguma emanção nem auto representação miticamente compreendida da natureza divina e das suas forças. A única continuidade entre Deus e a sua obra é a palavra. (VON RAD, 2006, p. 138)

O conceito de criação por meio da palavra não é exclusivo da literatura judaica. Smith (2001) cita pelo menos mais duas narrativas de criação em que a ação se dá pela palavra. “No Enuma Elish, Marduque prova seu poder divino fazendo surgir um objeto e fazendo-o desaparecer do mesmo modo.” (...) “Nos textos do templo antigo de Mênfis, Ptah, o deus do universo, exerce sua atividade criadora com o auxílio do ‘coração e da língua’ – ou seja, por meio de sua palavra” (SMITH, 2001, p. 170-171). Na criação, a palavra expressa a vontade soberana de Deus, que se objetiva através do discurso. “Ele disse e foi criado; ordenou e tudo existe” (SI 33,9). Para Schökel:

A Palavra em Gênesis 1 é antes de tudo apelo à existência, chamamento, em seguida, imposição do nome que determina a multiplicidade dos seres criados. A ordem cósmica aparece então como uma ordem falada da linguagem divina em conceitos humanos. Além disso, a dinâmica interna dos seres vivos é transmitida por meio de uma palavra de benção imperativa: “Crescei, multiplicai – vos, frutificai”. (SCHÖKEL, 2004, p. 27)

No judaísmo existe uma tradição que interpreta a palavra de Deus como intervenção sobre o silêncio. Segundo Jeremias (2005, p.111), na referida tradição, quando se perguntava o que havia antes de Deus falar “Haja luz”, a resposta que davam é que antes havia o silêncio de Deus. “O silêncio que precedeu a revelação de Deus na criação precedeu igualmente a cólera de Deus contra Faraó e se reproduzirá antes da nova criação (...). O silêncio era considerado sinal indizível de majestade” (JEREMIAS, 2005, p. 111). Neste sentido, Deus não apenas rompe o silêncio, mas estabelece uma relação dinâmica com suas criaturas, tornando-se acessível ao mundo.

A criação pela palavra denota outro aspecto da ação de Deus. A forma de criação que é expressa pela palavra hebraica *bārā*. O Antigo Testamento usa a palavra (*bārā*) בָּרָא ‘criar, fazer’ para descrever a criação. “Tem sentido diferente da palavra *yatsar* (modelar), pois este enfatiza principalmente o ato de dar forma a um objeto, enquanto *bārā*’ enfatiza o início do objeto” (HARRIS, ARCHER, WALTKE, 1998, p. 212). Conforme afirma Smith (2001), tal palavra não foi encontrada em outras línguas semíticas, fora de Israel. Mas no Antigo Testamento, seu uso é recorrente: aparece cerca de 48 vezes, sendo usada 7 vezes no relato da criação (SMITH, 2001). O termo é usado no sentido teológico para especificar a criação ou início de alguma coisa nova, algo que expressa a soberania de Deus como a criação

do universo e dos fenômenos naturais. “Tem Deus como seu único sujeito no Antigo Testamento” (LASOR, HUBBARD, BUSH, 1999, p. 24).

Tal termo assume grande importância porque é sempre reservado ao que Deus faz e jamais dito do homem. Segundo Bauer (2004), o “objeto deste ‘criar’ é Israel (Isaías 43,1, 7, 15), mas também o novo céu e a nova terra, o coração novo e o espírito novo. São coisas humanamente consideradas como irrealizáveis” (BAUER, 2004, p.121). Desta expressão surge uma linha de pensamento que irá desenvolver o conceito de criação a partir do nada, *creatio ex nihilo*, conceito que terá sua afirmação posteriormente em 2 Macabeus 7, 28: “Meu filho, eu te suplico, olha o céu e a terra, presta atenção a tudo o que eles contêm e verás que Deus criou tudo do nada, e a mesma origem tem o homem”.

A criação a partir do nada é um dos pontos cruciais na teologia da criação. A este respeito existe certo consenso entre os estudiosos da Bíblia. Em seu comentário sobre a narrativa das origens, Von Rad (2006) esclarece o conceito de uma criação a partir do “nada”,

(...) nesse sentido de criação divina, sem qualquer analogia, tem a mesma acepção que em Dêutero-Isaías (40.26.28:45.18 etc.) que deve ter adotado a linguagem cúltica dos hinos (SI 89.13,48; 104.30; 148.5). Mesmo se tratando de uma nova criação de Javé, *bara* é o termo empregado (SI 102.19; 51. 12). Como tal ação nunca é posta em relação com alguma matéria pré-existente, associa-se a ela a concepção da criação ‘do nada’ (VON RAD, 2006, p. 138, grifos do autor).

Eichrodt compreende que apesar de apenas o texto de 2 Macabeus ser claro sobre uma *creatio ex nihilo*, é possível apreender dos hinos e na doutrina sapiencial, afirmações sobre a criação excepcional realizada por Deus que abrange todo o cosmos, incluindo o caos aquoso, o céu, a terra e tudo que neles há (cf. Salmo 148,3-5). De fato, a criação é um tema proeminente na literatura de sabedoria. Provérbio 3, 19 afirma que: “Por meio da sua sabedoria o SENHOR firmou os alicerces da terra, por seu entendimento fixou no lugar os céus”. No entanto, a própria sabedoria é criação de Deus: “A sabedoria se apresenta como a primeira das obras de Yahweh” (EICHRODT, 2004, p. 563); disto a literatura proverbial testemunha:

O Senhor me criou como a primeira das suas obras, o princípio dos seus feitos mais antigos. Desde a eternidade fui constituída, desde o princípio, antes de existir a terra. Antes de haver abismos, fui gerada, e antes ainda

de haver fontes cheias d'água. Antes que os montes fossem firmados, antes dos outeiros eu nasci, quando ele ainda não tinha feito a terra com seus campos, nem sequer o princípio do pó do mundo (Pv 8, 22-26).

Afirmção semelhante aparece no hino a Deus, registrado na carta de Paulo aos Romanos:

Ó profundidade da riqueza, da sabedoria e do conhecimento de Deus! Quão insondáveis são os seus juízos, e quão inescrutáveis os seus caminhos! Pois, quem conheceu a mente do Senhor? Quem se tornou seu conselheiro? Quem primeiro lhe deu alguma coisa, para que Ele lhe recompense? Portanto dele, por Ele e para Ele são todas as coisas. A Ele seja a glória perpetuamente! Amém (Rm 11, 33-36).

Deste pressuposto teológico pode-se concluir, pelas palavras de Eichrodt, que a *creatio ex nihilo* constitui base de fé para Israel e para a doutrina cristã. Tal afirmação desacredita uma concepção deísta de Deus como *prima causa*, em uma dinâmica de causa e efeito. Por outro lado, afirma a soberania de Deus e sua total independência em relação a sua criatura e ao mesmo tempo, reafirma a dependência da natureza a seu criador.

Na próxima sessão, têm-se por objetivos: fazer um resumo do livro *O sobrinho do mago*, e mapear os aspectos e temas da teologia imaginativa de C. S. Lewis, que dialogam com a teologia da criação proposta pela tradição judaico-cristã.

3.2 Apropriação do tema da Criação no Gênesis, na narrativa lewisiana da criação em *O sobrinho do mago*

Esta sessão apresentará um breve resumo do livro *O sobrinho do mago*, para possibilitar uma visão geral da obra e como uma forma de situar o leitor a respeito dos personagens e lugares de destaque.

O sobrinho do Mago (*The Magician's Nephew*, título original), foi o penúltimo livro das crônicas a ser escrito, tendo sido publicado em 1955. Na ordem dos acontecimentos de Nárnia, este é o primeiro. A primeira publicação do livro, no Brasil, saiu com o título *Os anéis mágicos*⁶, em 1982, pela ABU Editora.

⁶ A opção da ABU Editora de, em 1982, dar ao livro o título *Os anéis mágicos* foi por temer a recusa dos evangélicos em comprar um livro tendo a palavra "mago" em seu título.

O livro narra o surgimento deste planeta imaginário, chamado Nárnia, e como as viagens entre Nárnia e nosso mundo se iniciaram. O livro fornece informações sobre detalhes do livro *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Informa, entre outras coisas, como um poste de luz aparece em Nárnia, como surgiu a feiticeira branca e a existência do mal, antes da criação de Nárnia, a infância do professor Kirke e a origem do guarda-roupa mágico.

As personagens principais são as crianças Digory Kirke, conhecido como professor Kirke, na obra *O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, Polly Plummer, Tio André, que é descrito como uma figura excêntrica, cruel, que se revelará como o mago que dá título à crônica, a rainha Jadis, conhecida como a Feiticeira Branca na obra *O Leão, a feiticeira e o guarda roupa*, Franco e sua esposa Helena, o cavalo Morango e Aslam, o leão, personagem central nos sete volumes das Crônicas de Nárnia.

A história se inicia assim:

O que aqui se conta aconteceu há muitos anos, quando vovô ainda era menino. É uma história da maior importância, pois explica como começaram as idas e vindas entre o nosso mundo e a terra de Nárnia.

Naqueles tempos, Sherlock Holmes ainda vivia em Londres e as escolas eram ainda piores que as de hoje. Mas os doces e os salgadinhos eram muito melhores e mais baratos; só não conto para não dar água na boca de ninguém. Naquela época vivia em Londres uma garota que se chamava Polly. Morava numa daquelas casas que ficam coladas umas nas outras, formando uma enorme fileira. Uma bela manhã ela estava no quintal quando viu surgir por cima do muro vizinho o rosto de um garoto. Polly ficou muito espantada, pois até então não havia crianças naquela casa, apenas os irmãos André e Letícia Ketterley, dois solteirões que moravam juntos. Por isso mesmo, arregalou os olhos, muito curiosa. O rosto do menino estava todo encardido. Não poderia estar mais encardido, mesmo que ele tivesse esfregado as mãos na terra, depois chorado muito e então enxugado as lágrimas com as mãos sujas. Aliás, era mais ou menos isso que havia acontecido.

– Oi – disse Polly.

– Oi – respondeu o menino – Qual é o seu nome?

– Polly. E o seu? – Digory.

(...)

Foi assim que Polly e Digory se conheceram. Era no início das férias de verão e, como nenhum deles iria viajar para a praia, passaram a encontrar-se quase todos os dias (LEWIS, 2009, p. 11,13).

Digory e sua mãe foram passar um tempo na casa de seus parentes. Naquele período, sua mãe estava muito doente e o pai estava na Índia. As crianças desenvolveram uma forte amizade e começaram a passar longas horas explorando lugares que para eles eram considerados misteriosos.

Certo dia, encontraram “um local que tinha naturalmente a forma de sótão, mas estava arrumado como uma sala de estar. Não havia canto de parede sem estantes, e não havia canto de estante que não estivesse atulhado de livros” (LEWIS, 2005, p. 14). Logo as crianças reconheceram que era o estúdio secreto do Tio André. Neste cômodo havia uma mesa enorme, repleta de objetos – livros, cadernos grossos, vidros de tinta, canetas, um microscópio (LEWIS, 2009, p. 14). Havia também uma bandeja de madeira contendo alguns anéis, que, conforme Polly notou, eram muito brilhantes. “Os anéis estavam colocados em pares – um amarelo e um verde juntos, um pequeno espaço, depois outro anel amarelo com um anel verde” (LEWIS, 2009, p. 14).

Tio André era fascinado por magia. Acreditava que os anéis podiam transportar pessoas e objetos para outra dimensão e já havia feito algumas experiências com animais. Quando as crianças estavam explorando o local, foram surpreendidos por Tio André, que aproveitou a ocasião para fazer um experimento.

Como era bastante cruel, induziu Polly a aceitar um anel amarelo. Ao tocar no anel, a garota desapareceu da sala indo parar em um bosque, que ficara conhecido como *o bosque entre dois mundos*. Foi assim que as viagens entre nosso mundo e outros mundos se iniciaram.

Digory, ainda amedrontado, confrontou o tio sobre o desaparecimento da amiga. Tio André aproveitou o momento para se vangloriar de suas habilidades mágicas, contando ao garoto que era feiticeiro e que havia dedicado muitos anos de sua vida tentando desenvolver um meio de transportar objetos para outro mundo. E que, após flagrar as crianças, viu a oportunidade de realizar seu experimento, agora com humanos.

Digory, convencido pelo tio, aceitou o desafio de ir ao resgate de Polly, levando consigo não somente o anel amarelo, mas também o verde, por crerem que este os transportaria de volta para casa. O garoto encontrou a amiga no *bosque entre dois mundos* – um bosque silencioso, repleto de árvores e muitos lagos.

Não é possível imaginar bosque mais calmo. Não havia pássaros, nem insetos, nem bichos, nem vento. Quase se podia sentir as árvores crescendo. O lago de onde acabara de sair não era o único. Eram muitos, todos bem próximos uns dos outros. Tinha-se a impressão de ouvir as árvores bebendo água com suas raízes. Mais tarde, sempre que tentava descrever esse bosque, Digory dizia: “Era um lugar rico: rico como um panetone” (LEWIS, 2009, p. 23, grifos do autor).

Logo descobriram que tais lagos davam acesso a outros mundos. E decidiram explorar um pouco mais, antes de retornarem para Londres. Com isso, se transportaram para um lugar estranho, descrito pela rainha como “Charn, a metrópole, a cidade do Rei dos Reis, o assombro do mundo, de todos os mundos” (LEWIS, 2009, p. 37). A cidade, outrora tinha sido a metrópole dos grandes reis, porém, agora era uma cidade sombria, com grandes construções abandonadas, ~~com~~ um sol avermelhado e frio, e no lugar que era um rio no passado, agora era apenas uma vala de poeira (LEWIS, 2009, p. 37). Foi neste lugar que, por descuido, Digory despertou a Rainha Jadis de seu encantamento, e logo descobriram o quanto era má.

A rainha lhes contou como havia destruído o próprio mundo, usando a *palavra execrável*, “uma palavra, a qual, se pronunciada com as cerimônias adequadas, destruiria todas as coisas vivas, menos a pessoa que a pronunciasse” (LEWIS, 2009, p. 38). As crianças retornaram à Londres, desesperadas por se livrarem de Jadis, mas acabaram levando a rainha consigo. Ao avistar a feiticeira:

Tio André inclinando a cabeça, esfregando as mãos e abrindo os olhos, parecia um coelho acuado. Melhor: ao lado da feiticeira, mais parecia um camarão. Pois, apesar de tudo, como Polly observou mais tarde, havia qualquer semelhança entre ela e ele, qualquer coisa na expressão do rosto. Era o olhar dos bruxos (...). Tio André continuava a esfregar as mãos e a curvar a cabeça. Procurava uma coisa bem delicada para dizer, mas a boca estava seca como o chafariz de Charn; não conseguia falar. Seu “experimento” com os anéis, como dizia ele, estava sendo um sucesso acima do desejável (LEWIS, 2009, p. 42,43).

A feiticeira causou vários problemas na casa de Digory, inclusive para Tio André, que foi tratado com violência e desprezo por ela, no entanto, ele não percebia dessa maneira, pois estava encantado por Jadis. Em Londres, a intrusa também causou vários incidentes.

Digory e Polly colocaram em ação um plano para levar Jadis de volta a Charn. Porém, ao usarem o anel amarelo, acabaram levando também Tio André, o cocheiro Franco e o cavalo Morango. E ao contrário do que planejaram, chegam em um mundo escuro e vazio, um mundo ainda não criado, até testemunharem a criação de Nárnia, a partir do canto de Aslam.

Após a criação de Nárnia, Polly, Digory e o cocheiro puderam conhecer o grande Leão. A Franco, foi confiado o reinado de Nárnia. Digory esperava que

Aslam pudesse ajudar sua mãe, que estava enferma. Mas antes, Aslam informou que ele precisava reparar o mal que havia desencadeado, ao libertar a rainha Jadis:

Filho de Adão, está disposto a desfazer o mal que fez ao meu manso país de Nárnia no dia de seu próprio nascimento?

– Só não sei o que posso fazer. Como o senhor sabe, a rainha fugiu e...

– Perguntei se está disposto? – disse o Leão.

– Estou.

(...)

Meu filho, vou dizer-lhe o que deverá fazer. Olhe para o oeste e diga-me o que vê.

– Vejo montanhas enormes, Aslam. Vejo este rio caindo através de penhascos, numa grande cachoeira. E além há colinas verdes e florestas. E ainda mais além há altíssimas cordilheiras que parecem negras. E mais longe, muito mais longe, há colossais montanhas cobertas de neve. E além delas não há mais nada, só o céu.

– Enxerga bem. Escute: a terra de Nárnia termina onde está a cachoeira; lá em cima, já estará fora de Nárnia, em pleno Ermo ocidental. Deverá atravessar aquelas montanhas até encontrar um vale verde com um lago azul, cercado de montanhas de gelo. No fim do lago há um monte verde e escarpado. No cume desse monte há um jardim. No centro do jardim há uma árvore. Apanhe uma maçã dessa árvore e traga a fruta para mim (LEWIS, 2009, p. 77,78).

Após receber as orientações de Aslam, Digory e Polly montaram no cavalo Morango, que tinha sido transformado por Aslam em cavalo alado, e seguiram para cumprir a missão. Digory foi novamente tentado, desta vez por Jadis, que tentou convencê-lo a levar a maçã para sua mãe, ao invés de retornar à Nárnia.

Digory, acertadamente decidiu levar a maçã para Nárnia, como havia sido instruído pelo Leão. E, plantando-a ele mesmo, instantaneamente cresceu uma forte macieira. Agora sim, com a permissão de Aslam, o garoto pôde colher o fruto da macieira e levar para sua mãe comer – foi dessa forma que a mãe de Digory se recuperou. As sementes da maçã foram plantadas no jardim da casa de Tia Leta e muitos anos depois, quando a árvore caiu, de sua madeira foi feito um guarda-roupa, que na obra *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa* serviria de conexão entre os dois mundos.

Na próxima sessão, nos ocuparemos de fazer releitura da crônica em estudo, com ênfase nas semelhanças entre a criação de Nárnia e as narrativas da Criação, no livro de Gênesis.

3.3 Releitura lewisiana da criação em *O sobrinho do Mago*

A proposta desta sessão é apresentar temas teológicos a partir do livro *O Sobrinho do Mago*, que tem como tema condutor da narrativa a origem de Nárnia.

Como citado anteriormente, Gênesis trata das origens do mundo, do ser humano e do povo de Deus. Quando se compara um texto com o outro, percebem-se indicadores de que as duas narrativas têm muitos elementos que se assemelham.

Nárnia é criada por Aslam, a partir do vazio, do mundo do nada. Quem faz tal constatação é a própria feiticeira: “– Aqui não é Cham - disse a feiticeira - Aqui é um mundo vazio” (LEWIS, 2009, p.55). Percebe-se referência à criação a partir do nada, da tradição judaico-cristã.

Em ambos os relatos, a criação ocorre por meio da linguagem. “O Gênesis apresenta a Criação como o evento de um mundo que subitamente passa a existir através da fala articulada” (FRYE, 2004, p.138). Já no que concerne a criação de Nárnia não foi a fala articulada que conduziu o primeiro ato criativo, mas o canto. Para a fundação de Nárnia, a música funciona como uma metáfora da ordem harmônica que criador, neste caso Aslam, impõe no caos.

No escuro, finalmente. Alguma coisa começava a acontecer. Uma voz cantava muito longe. Nem mesmo era possível precisar a direção de onde vinha. Parecia vir de todas as direções e Digory chegou a pensar que vinha do fundo da terra. Certas notas pareciam a voz da própria terra. O canto não tinha palavras. Nem chegava a ser um canto. De qualquer forma, era o mais belo som que ele já ouvira (LEWIS, 2009, p.56).

Aslam compõe uma bela sinfonia que enchia todo o espaço. O personagem Digory não consegue identificar a origem do canto, que parecia vir de todas as direções. Declaração parecida com esta, faz o salmista ao se referir à criação em Deus. Ele não consegue discernir nenhum som. Mas tem consciência da ação criadora de Deus e por isso afirma: “Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som; no entanto, por toda a terra se faz ouvir a sua voz, e as suas palavras, até aos confins do mundo” (Sl 19, 1-5). À medida que o Leão cantava, as coisas começavam a surgir.

E duas coisas maravilhosas aconteceram ao mesmo tempo. Uma: outras vozes reuniram-se à primeira, e era impossível contá-las. Vozes harmonizadas à primeira, mais agudas, vibrantes, argêntas. Outra: a escuridão em cima cintilava de estrelas. Elas não chegaram devagar, uma por uma como fazem nas noites de verão. Um momento antes nada havia lá em cima, só a escuridão: num segundo, milhares e milhares de pontos de

luz saltaram estrelas isoladas, constelações, planetas, muito mais reluzentes e maiores do que em nosso mundo (LEWIS, 2009, p. 56).

(...)

O Leão andava de um lado para o outro na terra nua, cantando a nova canção. Era mais suave e ritmada do que a canção com a qual convocara as estrelas e o sol; uma canção doce, sussurrante. À medida que caminhava e cantava, o vale ia ficando verde de capim. O capim se espalhava desde onde estava o Leão, como uma força, e subia pelas encostas dos pequenos montes como uma onda. Em poucos minutos deslizava pelas vertentes mais baixas das montanhas distantes, suavizando cada vez mais aquele mundo novo. Podia-se ouvir a brisa encrespando a relva (LEWIS, 2009, p. 59).

Em *O sobrinho do mago*, a música é a primeira língua, a primeira beleza. Braulio Fernandez, professor de literatura da Universidad de los Andes (Chile) sugere que a melodia pode ser considerada como metáfora para se referir à Trindade.

Enfim, onde eu quero chegar é o seguinte: o que é essa música? Em vez disso, por que Lewis faz Aslam cantar para criar Nárnia? Talvez a explicação seja bem simples: uma bela melodia (talvez eu deva dizer "uma melodia sublime") e, por essa razão, é uma alegria ouvir isso, é a coisa mais próxima do perfeito. Ou, em outras palavras, uma esplêndida metáfora – não mais abstrata, mas sensível; e, nesse caso, tecnicamente uma metáfora alegórica – do perfeito. Vejamos: existe uma relação misteriosa, mais perfeita, unitária e harmoniosa entre as Três pessoas da trindade, da mesma natureza: Pai, Filho e Espírito Santo, uno e trino. Como no símbolo atanasiano, somos convidados a: “[...] que nós veneramos apenas um Deus / na Santíssima Trindade / e a Trindade em unidade. / Sem confundir as pessoas, / ou separar a substância”. Pois bem: definitivamente a música, de forma análoga, é uma pluralidade que forma um todo unitário e harmônico. (FERNANDEZ, 2015, p. 244, tradução nossa, grifos do autor).⁷

Esta não é a única vez em que C. S. Lewis escolheu a música para descrever algum tipo de evento nas crônicas de Nárnia. Em uma das cenas finais do livro *A Viagem do Peregrino da Alvorada* (1952), Caspian X de Nárnia, e seus companheiros, chegam à ilha de Ramandu, uma estrela que deixou o céu para

⁷ Como sea, a lo que quiero llegar es a lo siguiente: ¿qué es la música? Más bien, ¿por qué Lewis hace cantar a Aslan para crear Narnia? Quizá la explicación sea bastante simple: una hermosa melodía (quizá debería decir “una melodía sublime”), y que por lo mismo resulta un gozo oír, es lo más parecido a lo perfecto. O, lo que es lo mismo pero dicho de otra manera, una espléndida metáfora –ya no abstracta sino sensible; y, en este caso, técnicamente una metáfora de carácter alegórico– de lo perfecto. Veamos: hay una misteriosa pero perfecta, unitaria y armónica relación entre las Tres Personas Trinitarias, de idéntica naturaleza: Padre, Hijo y Espíritu Santo, uno y trino. Con el Símbolo Atanasiano, se nos invita a “3. [...] que veneremos a un solo Dios / en la Trinidad Santísima / y la Trinidad en la unidad. / 4. Sin confundir las personas, / ni separar la substancia”. Pues bien: definitivamente la música, de forma análoga, es una pluralidad que conforma un todo unitario y armónico.

recuperar suas forças e tomar forma humana. Caspian e companheiros presenciaram Ramandu e sua filha entoarem uma linda canção que fez o dia amanhecer:

Gostaria de transcrever aqui a música da canção, mas nenhum dos presentes foi capaz de se lembrar dela, mais tarde. Lúcia disse que era uma melodia alta e aguda, mas muito bonita, “uma canção fria para ser cantada bem cedo”. Enquanto cantavam, as nuvens cinzentas se afastavam e os clarões ficavam cada vez maiores, até tudo ficar branco e o mar começar a refulgir como prata (...). O Oriente começou a avermelhar-se e, por fim, sem nuvens, o sol surgiu no mar (...). Do centro do sol saiu algo que veio voando na direção deles, mas que não podiam identificar, pois não conseguiam olhar fixamente. O ar estava cheio de vozes – vozes que entoavam a mesma canção de pai e filha, mas de um modo mais suave, numa linguagem desconhecida (LEWIS, 2009, p.515).

A observação do narrador se assemelha ao que Digory disse sobre o canto de Aslam ao criar Nárnia – era um canto sem palavras. A música, como linguagem criadora, aparece também na obra *O Silmarillion* (1977) de Tolkien, escritor contemporâneo e amigo de Lewis. Tolkien apresenta uma narrativa da criação como resultado de uma música cantada pelos Ainur, os primeiros seres criados por Eru.

No princípio, Eru, o Uno, que na língua élfica tem o nome de Ilúvatar, fez os Ainur de seu pensamento; e eles fizeram uma grande Música diante dele. Nessa Música, o Mundo começou; pois Ilúvatar tornou visível a canção dos Ainur, e eles a contemplaram como uma luz na escuridão. E muitos entre eles ficaram enamorados de sua beleza e também de sua história, que viram principiando e se desenrolando, como numa visão. Portanto, Ilúvatar deu à visão deles o Ser e a pôs em meio ao Vazio, e o Fogo Secreto foi enviado para arder no coração do Mundo; e ele foi chamado Eä (TOLKIEN, 2019, p. 51).

Como argumenta Caldas (2003), tanto Lewis como Tolkien “encontram inspiração para construir uma narrativa da criação do mundo pela música, em uma antiga tradição rabínica, que diz ser a música uma linguagem divina”. Embora Caldas pondere que esta é uma possibilidade que pode ser inferida, considerando que nenhuma tradição rabínica afirma explicitamente que Deus criou o mundo pela música.

O espetáculo da criação foi marcado por uma sucessão de novos e surpreendentes eventos. A canção tornava mais agreste e despertava em seus receptores os mais diferentes sentimentos. “Fazia a gente querer correr, pular, subir nas árvores, gritar, ir ao encontro dos outros para abraçá-los ou esmurrá-los” (LEWIS, 2009, p. 63). Digory, Polly, o cocheiro e até o Morango, ficaram extasiados com o que contemplavam. Franco associa esse intenso encontro estético a uma

qualidade moral, demonstrando o vínculo fundamental entre bondade e beleza, fazendo uma avaliação de sua vida: “Meu Deus! – exclamou o cocheiro. – Não é uma beleza? (...) Louvado seja! – disse o cocheiro – Se eu soubesse que existiam coisas assim, teria sido um homem muito melhor” (LEWIS, 2009, p. 56-57).

Segundo Westermann, a criação exala a bondade do Deus criador. Esta bondade liberta os seres humanos para também apreciarem o belo; sentirem alegria, como se expressa no louvor ao Criador nos salmos (2013, p. 27).

Já Gutiérrez Bautista, professor de literatura da Universidade Ibero-americana na Cidade do México, afirma que a beleza não é separada do bem, pois a estética não pode ser distanciada da ética, do ato humano, com que se define a existência (GUTIÉRREZ BAUTISTA, 2011, p. 39).

De fato, não são todas as pessoas que apreciam o belo, ou anseiam pela bondade. A narrativa mostra que nem todos os personagens tiveram a mesma experiência diante do que presenciavam. Jadis e tio André são exemplos disso:

Tio André também estava de boca aberta, mas não de júbilo. Parecia que o queixo dele tinha se separado do resto do rosto. Seus ombros estavam caídos, e os joelhos tremiam. Não estava gostando da Voz. Se houvesse ali um buraco de rato, já teria sumido por ele. Mas a feiticeira olhava como se, de algum modo, entendesse mais daquela música do que ninguém. De boca fechada, lábios contraídos, punhos cerrados, desde que a canção começara, sentia que aquele mundo se enchia de uma magia diferente da sua, e mais forte. E ela a detestava. Teria se pudesse, esmagado aquele mundo, todos os mundos, só para interromper o canto (LEWIS, 2009, p. 57).

Tio André era um homem egocêntrico e materialista, insensível à linguagem da beleza. Enquanto as crianças e o cocheiro reverenciavam a bondade, André via possibilidade de lucro. Começa a conspirar para destruir as florestas recém-criadas, derrubar árvores para usar a madeira, explorar minas de ferro e transformar Nárnia em seu paraíso pessoal.

Da mesma forma, Jadis rejeita a beleza que vê e ouve – mas, em vez de apenas ficar surda, promete destruí-la completamente. De fato, tentou arremessar no Leão a barra de ferro que trouxe de Londres (LEWIS, 2009, p. 60). Desde que a música começou, sentiu que todo esse mundo estava cheio de magia. Mas era bem diferente da magia dela, e mais forte; ela odiava isso. Ela não poderia coexistir com essa beleza pura e completa.

O momento da criação sugere o conhecimento de algo que reside em algum lugar na memória do ser criado. Digory e Polly tiveram essa sensação, era como se o som parecesse lembrar-lhes alguma coisa.

Lewis atribui a um verdadeiro encontro com a beleza, o status do conhecimento experiencial. A beleza parecer ter lembrado algo é uma ideia central, para Lewis. Em *O peso da glória*, Lewis afirma que, um profundo desejo pela beleza final do céu, está impresso em cada alma. E manifesta-se na forma de memória e desejo, em resposta à beleza (LEWIS, 2017, p. 46).

Os seres humanos anseiam por experimentar a beleza. Por isso criam seus próprios mitos, como forma de apreender pelo menos vislumbres da verdadeira beleza.

Indentado

Não desejamos meramente ver a beleza, embora, sabe Deus, mesmo isso já seria uma recompensa e tanto. Queremos algo mais que não pode ser posto em palavras – ser unidos à beleza que vemos, estar nela e recebê-la em nós mesmos, nos banhar nela, nos tornar uma parte dela. É por isso que povoamos o ar, a terra e a água com deuses e deusas, ninfas e elfos – para que, embora não consigamos, ainda assim essas projeções possam apreciar em si mesmas aquela beleza, graça e poder de que a natureza é a imagem. É por isso que os poetas nos contam essas falsificações tão amáveis. Falam como se o vento oeste fosse de fato penetrar uma alma humana; mas não pode. Dizem a nós que “a beleza nascida de um som murmurante” vai adentrar um rosto humano; mas não irá. Pelo menos, não por ora, pois se levamos a sério o imaginário das Escrituras, se cremos que algum dia Deus no *dará* a Estrela da Manhã e fará com que *vistamos* o esplendor do Sol, então poderemos especular que tanto os mitos antigos quanto a poesia moderna (...) poderão estar muito perto da verdade (LEWIS, 2017, p. 47-48, grifos do autor).

Uma das características marcantes da teologia imaginativa de Lewis é sua insistência em que a percepção da realidade pode se moldada pela imaginação. Segundo ele “poderemos especular que tanto os mitos antigos quanto a poesia moderna (...) poderão estar muito perto da verdade” (LEWIS, 2017, p. 47).

Constatação semelhante se encontra no diálogo entre Digory e tio André. Neste diálogo, o menino admite a possibilidade de haver algum valor nos contos de fada; “Acho que os velhos contos de fada podem ser mais ou menos verdadeiros” (LEWIS, 2005, p.17). E, em *Perelandra*, Lewis questiona a separação que as pessoas fazem entre natural e sobrenatural, porém, segundo ele, “deixamos nossas mentes soltas quanto à possibilidade de anjos, fantasmas, fadas e seres semelhantes. Mas, no momento em que nos vemos obrigados a reconhecer uma

criatura de qualquer espécie como real [...] a distinção desaparece por completo” (LEWIS, 2019, p. 12).

Lewis afirma que o ser humano almeja “algo a mais que não pode ser posto em palavras – ser unidos à beleza que vemos, estar nela e recebê-la em nós mesmos, nos banhar nela, nos tornar uma parte dela” (LEWIS, 2017, p. 47). Para ele, o que temos hoje são projeções da verdadeira imagem.

Em Nárnia, Digory e seus companheiros estavam extasiados pelo que contemplavam, a terra tinha muitas cores novas, quentes e brilhantes. A criação do sol foi um espetáculo ímpar. No entanto, o narrador desloca o foco da atenção para o que era mais importante: “Até que se visse o próprio Cantor. Então, todo o resto seria esquecido. Era um Leão. Enorme, peludo e luminoso ele estava de frente para o sol que nascia” (LEWIS, 2005, p. 57). O narrador enfatiza o nascer do sol. Essa expressão mostra que na criação de Nárnia, assim como na criação do Gênesis, os astros não são divindades, mas estão submissos ao criador.

A criação dos animais é um dos temas teológicos de maior relevância na narrativa. Possui características que se assemelham ao relato de Gênesis: “E disse Deus: Que a terra produza seres vivos segundo suas espécies: rebanhos domésticos, animais selvagens e todos os demais seres viventes da terra...” (Gn 1, 24); em Nárnia, da terra os animais começavam a surgir: “Eram alguns do tamanho de um formigueiro, outros do tamanho de um barril, outros do tamanho de uma cabana. [...] a terra se derramava e de cada monte surgia um bicho.” (LEWIS, 2005, p. 63). Toupeiras, cachorros, veados, rãs, panteras, leopardos, borboletas, abelhas e elefantes. “Já mal se escutava o canto do Leão: era um mugir, um crocitar, um uivar, um bramir [...] um trinar, das vozes dos animais” (LEWIS, 2005, p. 64).

Outra característica deste evento chama a atenção em relação ao Gênesis. O Leão escolhe pares de animais que farão parte de seu conselho.

Pela primeira vez, o Leão ficou em total silêncio, indo e vindo entre os animais. Aqui e ali se aproximava de dois deles (sempre dois de cada vez) e tocava-lhes os focinhos com o seu [...]. Algumas espécies não foram tocadas. Os pares tocados imediatamente abandonavam os outros e seguiam o Leão [...]. Este finalmente ficou imóvel. Todas as criaturas tocadas por ele aproximaram-se e formaram um círculo ao seu redor [...]. Os bichos eleitos ficaram em completo silêncio, todos com os olhos fixos no Leão. (...) O Leão abriu a boca, mas não produziu nenhum som: estava soprando, um sopro prolongado e cálido. O sopro parecia balançar os animais todos, como o vento balança uma fileira de árvores (LEWIS, 2009, p. 64, 65).

Esta sequência de fatos faz alusão à narrativa de Gênesis quanto à criação e propagação dos animais. Alguns foram criados únicos e individuais, outros, segundo sua espécie, para fecundidade. Outra identificação possível aponta para o episódio do dilúvio. Noé recebe orientação de Deus para separar pares de animais fecundos e de diferentes espécies para serem preservados (cf. Gn 6,19; 7,2-3).

Em Nárnia, os animais selecionados pelo Grande Leão seriam dotados de inteligência e capacidade para amar, pensar e falar. Primeiro: “o Leão abriu a boca, mas não produziu nenhum som: estava soprando, um sopro prolongado e cálido”. Uma comparação de fácil percepção para quem conhece a narrativa bíblica em que Deus insufla no ser humano o sopro de vida (Gn 2, 7). A ação vivificante de Deus é expressa pela palavra hebraica *ruah*: o espírito que vivifica. Como Deus, Aslam vivifica suas criaturas por mediação de um *ruah*, estabelecendo um elo essencial com eles: assim como a vida de Adão procede de Deus – a plena existência dos animais em Nárnia, procede de Aslam (FERNANDEZ, 2015).

Neste segundo momento, a relação do criador com sua criação assume novo patamar. O silêncio é rompido e a relação evolui ao nível da linguagem articulada.

[...] vindo do céu ou do próprio Leão, surgiu um clarão feito fogo (mas que não queimou nada). As duas crianças sentiram o sangue gelar-lhes nas veias. A voz mais profunda e selvagem que jamais haviam escutado estava dizendo:

– Nárnia, Nárnia, desperte! Ame! Pense! Fale! Que as árvores caminhem! Que os animais falem! Que as águas sejam divinas!

[...] Das árvores surgiram criaturas selvagens, deuses e deusas da floresta; chegaram com eles os faunos, os sátiros e os anões. Das águas saíram o deus do rio com suas filhas, as náiades. E todos eles e todos os animais, com suas vozes diversas, graves ou estridentes, roucas ou claras, replicaram:

– Salve Aslam! Ouvimos e obedecemos. Estamos despertados. Amamos. Pensamos. Falamos. Sabemos (LEWIS, 2009, p. 64-65).

É interessante a identificação que Fernandez (2015) faz entre a figura de Aslam, a trindade e a condição essencial dos seres criados.

Mas, também, as palavras com as quais o leão conclui sua fundação são muito sugestivas. Repete três vezes o nome do novo mundo (Nárnia), em claro eco trinitário. Três vezes ele também repete um verbo (amar, pensar, falar), para enfatizar a mesma coisa e fazer de Nárnia e os narnianos sua verdadeira natureza. Essas três vocações repetidas, finalmente, sob a imprecação "Sede" (seja, em inglês, que, embora seja o mesmo, soa mais forte, mais obrigatório); como insistindo que a criação é um reflexo de seu

criador, cuja condição essencial é a seguinte: ser (FERNANDEZ, 2015, - 246, tradução nossa).⁸

Uma das características essenciais das Crônicas de Nárnia é o lugar proeminente que os animais ocupam na narrativa. Os animais são retratados como seres autoconscientes, que se relacionam com outros animais e com os humanos. Um exemplo claro é o nome atribuído ao quarto livro da série *O Cavalo e Seu Menino* (1954), um nome que sugere a relação entre Bri (o cavalo falante) e o Shasta (o menino). “O pronome *seu* reduz a diferença entre o animal e o ser humano” (DURIEZ, 2005, p. 107).

Os animais falantes de Nárnia também possuem virtudes e valores éticos. Como exemplo é possível citar o nobre e virtuoso rato Ripchip (*A Viagem do Peregrino da Alvorada*), que ensina Eustáquio Mísero sobre nobreza, coragem e lealdade (MCGRATH, 2013, p. 292). Como seres dotados de consciência, os animais falantes de Nárnia podem também ser responsabilizados e julgados por suas ações. Podem ser privados do dom da fala, como foi o caso de Ruivo, o gato, na história de *A última Batalha* (DURIEZ, 2005, p. 107).

É interessante ressaltar que a história segue um fluxo e ordem que lembra a ordem da narrativa de Gênesis 1 e 2: primeiro, a criação das estrelas, depois das árvores e vegetação, seguida dos animais e finalmente a atenção se volta para os seres humanos. Após a criação de Nárnia, Digory, Polly e Franco puderam se aproximar do Leão e dialogar com Ele.

Franco é convidado para ser rei de Nárnia juntamente com sua esposa Helena, que Aslam convida para se reunir a eles em Nárnia. Segue o diálogo:

- Meu filho – disse Aslam para o cocheiro. – Há muito tempo que o conheço. Você me conhece?
- Bem, senhor, não – respondeu o cocheiro. – Pelo menos, não no sentido comum. No entanto, se me permite dizer, sinto que o conheço de algum lugar.
- Está certo. Conhece mais do que pensa, e viverá para conhecer-me ainda melhor. Gosta deste lugar?
- Excelente, senhor.
- Gostaria de viver aqui para sempre?

⁸ Pero, y además, las palabras con las que el león concluye su fundación son muy sugerentes. Tres veces repite el nombre del nuevo mundo (Narnia), en claro eco Trinitario. Tres veces también repite un verbo (ama, piensa, habla), para enfatizar lo mismo y constituirle a Narnia y a los narnianos su verdadera naturaleza. Y tres vocaciones repite, en fin, bajo la imprecación “Sed” (Be, en inglés, que aunque es lo mismo suena más fuerte, más mandatorio); como insistiendo en que la creación es reflejo de su creador, cuya condición esencial es esa: ser

– Bem, o senhor sabe, sou um homem casado, tenho minhas obrigações. Mas se minha mulher estivesse aqui, ó, a gente não voltava nunca mais para Londres. Somos do campo, senhor (LEWIS, 2009, p.76).

Neste episódio, é evidenciado outro tema em comum com Gênesis. Ao ser humano é conferido o lugar de primazia na criação. É confiado o governo da terra e das criaturas que nela há. É dada também função de nomear os animais:

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. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos; para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea (Gn 2,19-20).

A ajudadora é criada, a partir da costela de Adão, após esse cair em sono profundo (Gn 2, 21-22). Em Nárnia, não houve uma intervenção cirúrgica, como no Éden. Aslam chama e a esposa de Franco aparece: “Aslam sacudiu a cabeça felpuda, abriu a boca e proferiu uma única nota longa; não muito alta, mas cheia de poder” (LEWIS, 2009, p.76). Na sequência, deu-lhes a comissão de serem reis e rainhas de Nárnia. “– Meus filhos – disse Aslam, fixando os olhos no casal, – vocês serão os primeiros rei e rainha de Nárnia” (LEWIS, 2009, p. 77).

A criação da mulher, da costela de Adão, não deve ser compreendida de maneira literal. A narrativa tem como propósito demonstrar que o ser humano foi criado por Deus como homem e mulher; fundamentar a conjunção e comunhão entre homem e mulher. A comunhão entre os dois gêneros abrange toda a esfera da vida. “O ser humano é um ser comunitário e a comunidade homem e mulher está na base de toda comunidade humana” (WESTERMANN, 2013, p. 39).

Disso também se supõe que, para Franco, não haveria possibilidade de realização plena em sua relação com os narnianos se ele não tivesse uma correspondente. A missão que é confiada a ele por Aslam só seria possível se Helena estivesse a seu lado.

No mundo recém-criado de Aslam, os seres humanos desempenham papéis importantes. Franco e Helena, eram pessoas simples do campo, mas, por motivos não mencionados, foram obrigados a migrarem para a cidade. Em Nárnia, são coroados rei e rainha. Polly é acolhida com bondade e convidada a voltar sempre. Digory é confrontado por Aslam, por ter despertado Jadis e desencadeado o mal.

O mal se configura como tema teológico que percorre toda a Bíblia. Seu início na terra está ligado à criação do ser humano. Gênesis 3 se ocupa de relatar como Eva foi seduzida pela serpente a desobedecer a uma ordem de seu criador: comer do fruto da Árvore da Vida, que estava no centro do Jardim do Éden (cf. Gn 2,16-17). Deus havia colocado todas as delícias do jardim à disposição do ser humano. A única proibição era comer da árvore que estava no meio do jardim: sua desobediência custaria a vida. “Ao dar-lhe o mandamento, Deus julga o ser humano capaz de algo”, comenta Westermann, “o ser humano é livre para cumprir ou contrariar o mandamento”.

O narrador quer expor o lado enigmático da existência humana, ou seja, o fato de transgredir, de pecar. Ao sucumbir à tentação, Eva permite que o mal penetre na terra. Assim como no Gênesis não se explica de onde veio a serpente, nas *Crônicas de Nárnia*, Lewis não esclarece de onde veio a feiticeira branca. Ele apenas informa que ela estava em Charn. O autor não ousa especular sobre aquilo que a Bíblia não diz.

Em *O sobrinho do mago*, Digory se vê diante de uma situação enigmática também. Quando estava explorando as ruínas de Charn, encontra uma sala onde havia uma coluna que parecia uma mesa; em cima havia alguns objetos de ouro, um pequeno arco, um sino e ao lado um martelinho também de ouro. Em um canto da coluna havia algo que parecia uma inscrição, com caracteres sulcados em pedras, tinham a enigmática mensagem: “Ousado aventureiro, decida de uma vez: Faça o sino vibrar e aguarde o perigo ou acabe louco de tanto pensar: Se eu tivesse tocado o que teria acontecido?” (LEWIS, 2009, p.30).

Como Eva, Digory sucumbiu à tentação e como consequência se torna o responsável pela presença do mal nas terras de Aslam. Nas palavras de Aslam:

– Nárnia está fundada – disse Aslam. – Zelemos por mantê-la livre. Convocarei alguns para o meu Conselho. Cheguem até mim o chefe Anão, o Deus do rio, o Carvalho, o Sr. Coruja, o casal Corvo e o Sr. Elefante. Devemos parlamentar. Pois, apesar de o mundo não ter mais que cinco horas de idade, o mal já penetrou nele (LEWIS, 2009, p. 66)

Aslam demonstra preocupação com o problema do mal, porque sabe que a paz durará pouco tempo. De fato, o problema do mal é presente em todos os livros da série. Problema que também é tema teológico, percorre a Bíblia e a teologia cristã.

O próximo capítulo terá como proposta uma leitura do livro *A última batalha*, em comparação com o Apocalipse de João, dando destaque ao tema da nova criação.

4 A ÚLTIMA BATALHA E A VISÃO LEWISIANA DA NOVA CRIAÇÃO

O Apocalipse de João é o livro que fecha o arco narrativo de toda a Bíblia, da mesma maneira que *A última batalha* fecha o arco narrativo das Crônicas de Nárnia, arco este iniciado com *O sobrinho do mago*.

Neste capítulo, à semelhança do que fizemos no capítulo anterior, veremos a perspectiva da nova criação nestes dois textos que se constituem no objeto de estudo da dissertação.

4.1 “No fim, Deus” – A narrativa da nova criação na tradição judaico-cristã

O livro inicia com um prólogo que o caracteriza como “apocalipse” e “profecia” (1,1,3). A palavra *Apocalypsis* é de origem grega, tem sentido metafórico de descobrir o que está coberto, ou de retirar o véu (FRYE, 2004, p. 168). O conteúdo do livro é descrito como “palavra de Deus e o testemunho de Jesus Cristo” (1,2). Foi enviado por meio de cartas às igrejas da Ásia Menor como uma exortação escatológica clara para o futuro imediato. (ADRIANO FILHO, 2005, p. 207).

A autoria do livro, tradicionalmente, é atribuída ao apóstolo João. No entanto, Luís Alonso Schöckel (1997) adverte que esta tradição foi colocada em dúvida, e que não existe, ainda, uma certeza quanto a quem foi este João. O que é possível saber, pelas evidências internas ao texto, é que se tratava de uma pessoa conhecida da comunidade, participante das angústias e sofrimentos de seus irmãos na fé.

Outro fato evidente no Apocalipse, é o vasto conhecimento que o autor possuía referente ao Antigo Testamento. Northrop Frye (2004) afirma:

Apesar de difícil para os aficionados de uma leitura ‘literal’, o livro do Apocalipse fica muito mais simples quando o lemos tipologicamente, como um mosaico de alusões às profecias do Antigo Testamento. Seu autor parece mais próximo do texto em hebraico do que a maioria dos autores do Novo, e parece não ter muita consciência dos outros livros que compõem este último. Mas quanto mais estuda o Apocalipse, mais o leitor se convence de que foi deliberadamente escrito como uma coda, um finale para todo o cânon (FRYE, 2004, p. 237).

Quanto à estrutura literária do Apocalipse, é possível observar que existem vários modelos. Não obstante os estudiosos citados nesta pesquisa, embora não sigam a mesma organização interna do livro, concordam que o mesmo é dividido em

várias seções e séries de sete: sete selos, sete taças, sete trombetas, dentre outros elementos. Estes autores também concordam que a estrutura do livro gira em torno de um centro. Como afirma McGinn,

As interpretações da estrutura do Apocalipse são quase tantas quantos são os seus leitores [...]. Uma opinião, encontrada entre muitos exegetas cristãos clássicos e fundamentalistas modernos, insiste em que a estrutura e a mensagem do livro são basicamente lineares e proféticas, isto é, que as imagens revelam o curso da história ou, ao menos, os eventos iminentes do final dos tempos. [...] Muitos especialistas modernos, entretanto, consideram o Apocalipse de João uma apresentação cíclica de visões que repetem, ou recapitulam, a mesma mensagem básica de perseguição presente, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos. O elemento básico nessa estrutura de recapitulação é o padrão sete, um número sagrado que indica plenitude e conclusão (MCGINN, 1997, p. 565).

Para Willian Hendricksen, o livro apresenta uma estrutura concêntrica, que foi dividido em sete seções organizadas de maneira paralela (HENDRICKSEN, 2001, p. 32). Em outras palavras, a disposição do conteúdo do livro não é linear, desloca-se em torno do eixo central, que é a história da salvação.

Cada seção oferece-nos uma descrição de toda a era do evangelho, da primeira à segunda vinda de Cristo, e é fundada na História de Israel sob a antiga dispensação, à qual faz frequentes referências (HENDRICKSEN, 2001, p. 32).

Hendricksen exemplifica sua teoria dando a seguinte demonstração:

[...] a seção sobre as trombetas (capítulos 8 - 11) é paralela à seção sobre a mulher e o dragão (12 - 14) e à seção final (20 - 22), que também se estende além dela (21, 22). [...] essa mesma seção (capítulos 8 - 11) tem toda a aparência de ser paralela à das taças de ira (capítulos 15,16). Observe, portanto, que a primeira trombeta (8,7) afeta a terra; o mesmo que a primeira taça (16,2). A segunda trombeta afeta o mar; o mesmo que a segunda taça. A terceira trombeta se refere aos rios; o mesmo com respeito à terceira taça. A quarta, em ambos os casos, se refere ao sol. A quinta se refere ao grande abismo ou ao trono das bestas, a sexta ao Eufrates, e a sétima à segunda vinda para juízo (HENDRICKSEN, 2001, p. 32).

Vanni, por sua vez, também defende uma divisão sétupla do livro e advoga a ideia de uma estrutura concêntrica.

Notamos de fato que paralelamente ao movimento linear para diante, que implica sucessão temporal em sentido estrito, muitos elementos giram livremente, deslocando-se para frente ou para trás com relação ao eixo principal do desenvolvimento. Este fenômeno literário, que pode ser notado em todas as seções, confere ao movimento para diante um aspecto

característico, que o subtrai do esquema de uma sucessão histórica-crônica de qualquer tipo, e tende a colocá-lo no lugar ideal da meta-história (VANNI, 1984, p. 10).

Stam concorda com os estudiosos acima citados quanto à estrutura do Apocalipse. E acentua que uma boa leitura de Apocalipse precisa levar em conta que a mensagem principal do livro é Jesus Cristo.

Jesus Cristo é o personagem central de todo o livro; o tema central de todo o Apocalipse é: Cristo é o Senhor. Mas Jesus é frequentemente o personagem esquecido no Apocalipse. Muitas vezes, é dada mais atenção ao dragão do que ao Cordeiro. Uma leitura (bestiacêntrica) de Apocalipse jamais poderá edificar nossa fé ou alimentar nossa esperança, como foi o objetivo deste livro para seus leitores. [...] Mais do que um livro sobre o fim do mundo, o Apocalipse é um livro sobre Aquele que é o começo e o fim de tudo [...]. Nenhum assunto é mais central e enfático no Apocalipse do que o senhorio de Cristo. Tudo neste livro está subordinado a ele. Mas Cristo parece cercado por uma profusão tão abundante de imagens, assuntos e símbolos, que corremos o risco de perder a visão de Jesus e encarar tantas outras coisas secundárias. Para interpretar bem o livro, precisaremos sempre de uma mente sujeita ao cativo de Cristo e de uma imaginação rigorosamente disciplinada para não ver nada "além de Jesus Cristo, e este crucificado" (STAM, 1999, p. 28-29, tradução nossa)⁹.

O conteúdo do livro de Apocalipse é disposto da seguinte maneira: após uma introdução, são apresentadas cartas às sete igrejas da Ásia (cap. 1 a 3). A seguir, são introduzidas visões do céu e do trono de Deus (cap. 4 e 5). Uma série de sete visões, a abertura dos sete selos e as sete trombetas (cap. 7 a 11). "No capítulo 10, o segundo rolo é introduzido – um pequeno rolo aberto na mão do anjo. Esse rolo sinaliza uma série de revelações que refletem mais claramente o contexto social e político do Apocalipse" (COLLINS, 2010, p. 386). Em seguida é introduzida uma nova visão do trono celestial e a corte divina. A dimensão sobrenatural está talvez mais óbvia no capítulo 12, no qual o Dragão, ou Satã, é precipitado do céu pelo Arcanjo Miguel. Para João, a força do mal na terra é representada pelo Império Romano, demonstrado "pelas alusões mitológicas às bestas, do capítulo 13, que

⁹ Jesucristo es el personaje central de todo el libro; el tema central de todo el Apocalipsis es: Cristo es el Señor. Pero Jesús es muchas veces el personaje olvidado en el Apocalipsis. A menudo se presta más atención al dragón que al Cordero. Una lectura "bestiacêntrica" del Apocalipsis jamás podrá edificar nuestra fe ni alimentar nuestra esperanza, como era el propósito de este libro para sus lectores. [...] más que un libro sobre el fin del mundo, el Apocalipsis es un libro sobre Aquel que es principio y fin de todo [...]. Ningún tema es más central y enfático en el Apocalipsis que el señorío de Cristo. Todo en este libro está subordinado a él. Pero Cristo aparece rodeado de una profusión tan abundante de imágenes, sujetos y símbolos, que corremos el peligro de perder la visión de Jesús y clavar la mirada en tanta otra cosa secundaria. Para interpretar bien el libro necesitaremos en todo momento una mente sujeta a la cautividad de Cristo y una imaginación rigo rosamente disciplinada para no ver nada "sino a Jesucristo, y éste crucificado" (STAM, 1999, p. 28-29, grifos do autor).

lançam mão da imagética de Daniel. Fica claro que as bestas derivam seu poder do Dragão” (COLLINS, 2010, p. 387). Os eventos são intercalados por um interlúdio com mais uma visão do cordeiro, no capítulo 14. Os anjos exercem um papel proeminente nestes eventos. As almas dos mártires são mantidas “sob o altar no céu, aguardando que o Senhor ‘julgue e vingue o nosso sangue dos que habitam sobre a terra’” (Ap. 6,10)

Como explica Collins,

Os capítulos conclusivos fornecem, com folga, o relato mais elaborado do julgamento e salvação, e constituem um *grand finale* ao drama escatológico. O apocalipse de João vislumbra um cenário complexo, que entretete várias correntes diferentes de tradição escatológica judaica. Primeiro, Satã é confinado por mil anos, enquanto os mártires voltam à vida e reinam com Cristo. Então Satã é solto para um ataque final contra os santos, mas ele, a Morte, Hades e todos os danados são lançados no lago de fogo. A ressurreição geral e o julgamento são seguidos pela revelação do novo céu e da nova terra (COLLINS 2010, p. 387, grifos do autor).

O livro de Apocalipse é marcado por eventos catastróficos, criaturas bestiais e batalhas violentas. Porém esse não é o desfecho final do livro, assunto central e enfático no Apocalipse é a vitória de Cristo sobre o mal. A restauração da ordem cósmica.

4.1.1 O gênero literário apocalíptico: breves considerações

O Apocalipse pertence ao gênero da literatura apocalíptica. Este gênero teve vida longa, pois foi comum entre judeus (e posteriormente, entre cristãos) entre o segundo século antes de Cristo e terceiro século da era cristã.

Segundo Schöckel, o gênero do livro é definido logo na introdução do mesmo, “a primeira palavra do texto é apocalipse, o que equivale a definição do livro para sua classificação” (SCHÖCKEL, 1997, p. 2513). Para J. J. Collins, o gênero é detentor de uma quantidade significativa de características que o torna diferente de outras obras, sendo assim:

Especificamente, define-se um apocalipse como ‘um gênero de literatura revelatória com estrutura narrativa, no qual a revelação a um receptor humano é mediada por um ser sobrenatural, desvelando uma realidade transcendente que tanto é temporal, na medida em que vislumbra salvação escatológica, quanto espacial, na medida em que envolve outro mundo, sobrenatural’ (COLLINS, 2010, p. 22, aspas do autor).

A literatura apocalíptica floresceu em um período marcado por grande angústia e crise histórica para os judeus. Dunn afirma que essa literatura trazia também uma resposta de fé às situações de crise iminentes e ameaças.

Por exemplo, Daniel parece ter sido escrito para suscitar resistência à tentativa de Antíoco Epifânio de impor práticas helenísticas e de culto aos judeus (c. 167 a.C.); o Rolo da Guerra da seita de Qumran dá ordens de batalha para o iminente conflito final entre os filhos da luz e os filhos das trevas (1QM); 4 Esdras reflete algo da crise em que o judaísmo se submeteu após a queda de Jerusalém em 70 d.C.; e o Apocalipse parece ter sido proferido em parte pela ameaça de perseguição sob o Imperador Domiciano em torno de 95 d.C. (DUNN, 2009, p. 457).

Embora os livros apocalípticos não possuam conteúdo homogêneo, existem elementos que são constitutivos da estrutura narrativa apocalíptica, a saber, a forma da revelação e o conteúdo.

Quanto à forma, os principais meios da revelação são as “visões e jornadas sobrenaturais, suplementadas por discurso ou diálogo e, ocasionalmente, por um livro celestial” (COLLINS, 2010, p. 23). Na maioria das vezes, a jornada celestial é realizada com a presença de um anjo que explica as visões ou conduz o viajante. “Essa figura indica que a revelação não é inteligível sem o auxílio sobrenatural” (COLLINS, 2010, p. 23). Como explica Gottwald:

O gênero da apocalíptica é um tipo de literatura revelatória com estruturação narrativa, na qual uma revelação a respeito de julgamento e salvação do tempo do fim e/ou a respeito dos reinos celestes é dada a um ser humano por mensageiro do além-túmulo (GOTTWALD, 1988, p. 407).

Geralmente, a revelação era povoada por símbolos sonoros, visuais e elementos naturais e sobrenaturais. Por exemplo, o sonho de Daniel sobre “quatro bestas que sobem do mar (Daniel 7)”, ou ainda, o sonho de Esdras sobre uma águia que tinha asas emplumadas, e três cabeças (4 Esdras 11) e também o de João: “Depois disso, tive uma visão: havia uma porta aberta no céu... Fui imediatamente movido pelo Espírito: eis que havia um trono no céu [...]” (Apocalipse 4,1s.).

A pseudonímia é outra das principais características dos escritores apocalípticos. O visionário normalmente não assinava seus escritos. Norman Gottwald, enfatiza esse caráter pseudonímico da literatura apocalíptica, onde o viajante normalmente é identificado como uma figura venerável do passado. “Nos

apocalipses judaicos, *pseudônimos* favoritos são tirados do período primordial [Henoc, Abraão] e especialmente da época do exílio e início da restauração [Baruc, Daniel, Esdras]" (GOTTWALD, 1988, p. 406, grifos do autor). No entanto, o Apocalipse de João não se encaixa nesta característica dos escritos apocalípticos, pois seu autor não se oculta em uma figura do passado, mas se apresenta pelo nome de João e escreve para uma comunidade em que gozava de boa familiaridade (OSBORNE, 2014, p. 15).

O simbolismo é a qualidade mais visível da literatura apocalíptica. São usados muitos elementos mitológicos tais como bestas, dragões, animais representando homens, sinais cósmicos, e, também números com valores simbólicos para se referir à história (OSBORNE, 2009, p. 356).

Um elemento notável é o caráter de segredo característico em muitas visões, principalmente quanto a eventos futuros. Daniel foi instruído para selar a visão: "Mas, tu, guarda silêncio sobre a visão, pois ela se refere a dias longínquos" (Daniel 8,26), e no fim é informado: "Vai Daniel, pois estas palavras estão fechadas e reservadas até o tempo do fim" (12,9). O mesmo se encontra no Livro de Enoque: "Enoque é informado, logo no início, de que ele não escreve para esta geração, mas para uma geração muito distante no futuro (1 Enoque 1,2)" (DUNN, 2009, p. 456).

A literatura apocalíptica contempla a história como um todo. Stam (1999) enfatiza que a leitura histórica, que o gênero apocalíptico fazia, tinha em conta a realidade da dominação sociopolítica presente, como um conflito não apenas material, mas como um drama cósmico do conflito entre Deus e Satã.

A teologia da história que aparece nos escritos apocalípticos também deve ser levada em consideração. Ao contemplar a história passada e presente à luz do futuro, a literatura apocalíptica alcança uma visão da história como um todo, bem como o significado, a unidade e o objetivo do processo histórico. Às vezes, o uso do pseudônimo ajudou a focar a história globalmente, geralmente com uma periodização que, em certos aspectos, antecipava os métodos historiográficos modernos. Os autores apocalípticos viram nas lutas de sua era histórica (de Antíoco Epifanes e Macabeus a Domiciano e João de Palmos) o drama cósmico do conflito entre Deus e Satanás. Eles perceberam essa interpretação conflitante do processo histórico como uma dialética de "superpotências" que lutam pelo domínio da história. Às vezes, sua consciência do povo de Deus como uma realidade presente e futura (histórica e escatológica; o "já" e o "ainda não") lhes dava elementos de uma ética sociopolítica; em outros casos, seu forte pessimismo e sua ênfase unilateral no julgamento futuro os levaram a uma

passividade resignada aos problemas do presente (STAM, 1999, p. 21, tradução nossa)¹⁰.

Para Vanni, “a apocalíptica interessa-se por fatos, que devem ser interpretados à luz de Deus, o qual guia os eventos da história e lhes dá um significado que transcende a materialidade” (VANNI, 1984, p. 9). Schöckel entende que o visionário apocalíptico compreende a história presente como ameaçadora e angustiante, mas aponta para um futuro próximo onde acontecerá o “juízo divino solene e a instauração do reinado do Senhor” (SCHÖCKEL, 1997, p. 2513).

O Apocalipse de João possui muitas características que coadunam com os demais livros apocalípticos. O autor compreende o mundo como palco de conflitos entre as hostes divinas e demoníacas. Interpreta o sistema socioeconômico e político presente como uma ameaça representada por Roma. Porém, não há clareza quanto à perseguição sofrida pela comunidade joanina, como no caso de Daniel, embora os cristãos estivessem sujeitos à repressão esporádica nesse período. Como aponta Collins, “a crise abordada no Apocalipse de João é primariamente um conflito ideológico, que surge da rejeição absoluta por parte do autor das reivindicações de poder e autoridade por parte do império romano” (COLLINS, 2010, p. 387).

Osborne elenca algumas características do gênero apocalíptico presentes no Apocalipse de João. Dentre eles, evidenciam as jornadas celestiais realizadas pelo autor. “Há diversas ‘jornadas sobrenaturais’ feitas pelo autor, por exemplo, a visão da sala do trono nos capítulos 4 e 5 ou as visões celestiais dos capítulos 7; 14; 19; 21-22”. O anjo que guia o visionário e lhe explica as visões (5,5; 7,13,14; 11,1,2; 17,6b-18; 21,9-22.11). As visões conforme interpretadas pelo guia celestial se configuram chaves hermenêuticas para compreensão das demais coisas (OSBORNE, 2014, p. 16).

¹⁰Debe tenerse en cuenta también la teología de la historia que aparece en los escritos apocalípticos. Al contemplar la historia pasada y presente a la luz del futuro, la literatura apocalíptica alcanza una visión de la historia como totalidad, como también del sentido, unidad y meta del proceso histórico. A veces el uso de la seudonimia ayudó a enfocar la historia globalmente, a menudo con una periodización que en ciertos aspectos anticipó modernos métodos historiográficos. Los autores apocalípticos veían en las luchas de su época histórica (desde Antíoco Epífanes y los macabeos hasta Domiciano y Juan de Palmas) el drama cósmico del conflicto entre Dios y Satanás. Percibían esta interpretación conflictiva del proceso histórico como una dialéctica de "superpotencias" que luchan por el dominio de la historia. A veces su conciencia de pueblo de Dios como una realidad a la vez presente y futura (histórica y escatológica; el "ya" y el "todavía no") les dio elementos de una ética sociopolítica; en otros casos, su fuerte pesimismo y su énfasis unilateral en el juicio futuro los condujo a una pasividad resignada ante los problemas del presente.

O livro apresenta conteúdo com forte apelo imaginativo. Na perspectiva de Stam, a literatura apocalíptica é a imaginação a serviço do Reino de Deus.

O apocalíptico era uma literatura da imaginação, do dom da fantasia e muitas vezes de uma boa dose de humor. Às vezes, imaginamos um Deus muito pobre em senso de humor, ou concebemos o Espírito Santo como tão santo e sério, que ele não tem capacidade lúdica de rir ou exuberante imaginação ou fantasia criativa. A melhor prova de nosso erro é que o Espírito Santo inspirou um livro tão imaginativo e fascinante quanto o Apocalipse. O ser humano tem à imagem de Deus o grande dom da imaginação, essa fantasia criativa típica das crianças. Ao longo dos séculos, essa capacidade frutífera semeou a vida humana com surpresas e sustos. Em nosso tempo, temos ficção científica, algumas formas de arte moderna (talvez surrealismo ou expressionismo, realismo mágico, teatro do absurdo) e as caricaturas e tiras cômicas que nos deleitam cada dia. Simbolismos parecidos geralmente saem dos nossos sonhos [linguagem onírica] (STAM, 1999, p. 19, tradução nossa, grifos do autor)¹¹.

Assim, para Stam, é preciso compreender que a literatura apocalíptica é um gênero estético, polido, com regras próprias e artifícios literários que apresentam suas próprias chaves de interpretação. Portanto, é necessário que o leitor veja o texto com os “ojos de la imaginación” (STAM, 1999, p. 29):

O Apocalipse [...] apela constantemente aos nossos sentidos de percepção: visão (castiçais de ouro, tronos, joias, animais, até uma prostituta voluptuosa!), os ouvidos (trombetas, trovões, harpas, flauta, cataratas impetuosas), olfato (perfumes, enxofre), toque (a mão do Senhor na cabeça de João; o Cordeiro leva o livro, João leva o livreto) e o sabor (um livro agridoce, água da vida, frutos de cada mês). As visões do anjo forte (10:1-3) e da mulher vestida de sol (12:1-2) empurram nossa imaginação para os limites de sua capacidade e criatividade. O livro inteiro nos convida a lê-lo com todos os nossos sentidos de percepção em sua intensidade máxima: assim, ler o Apocalipse em vez de ser uma mera leitura será uma experiência: a experiência pessoal e empática de tudo o que o próprio João viveu em suas reuniões com o Senhor ressuscitado. (STAM, 1999, p. 29-30, tradução nossa, grifos do autor)¹².

¹¹La apocalíptica era una literatura de la imaginación, del don de la fantasía y a menudo de una buena dosis de humor. A veces imaginamos a un Dios muy pobre en sentido del humor, o concebimos al Espíritu Santo como tan santo y serio, que no tiene capacidad lúdica de reírse ni imaginación exuberante o fantasía creativa. La mejor prueba de nuestro error es que el Espíritu Santo ha inspirado un libro tan imaginativo y fascinante como el Apocalipsis. El ser humano posee como imagen de Dios el gran don de la imaginación, esa fantasía creativa típica de los niños. A lo largo de los siglos esta fecunda capacidad ha sembrado la vida humana de sorpresas y sustos. En nuestra época tenemos la ciencia-ficción, algunas formas del arte moderno (quizá el surrealismo o el expresionismo, el realismo mágico, el teatro de lo absurdo), y las caricaturas y tiras cómicas que nos deleitan cada día. Simbolismos parecidos suelen salir de nuestros sueños (lenguaje onírico)

¹² El Apocalipsis [...], apela constantemente a nuestros sentidos de percepción: la vista (candeleros de oro, tronos, joyas, animales, ¡hasta una ramera voluptuosa!), los oídos (trompetas, truenos, arpas, flauta, cataratas impetuosas), el olfato (perfumes, azufre), el tacto (la mano del Señor sobre la

Em suma, o livro de Apocalipse é apresentado como revelação e profecia, e distribuído como cartas endereçadas a várias igrejas. O livro apresenta estrutura bem organizada, e dinâmica de leitura que prende a atenção do leitor. Além dessas características, o livro se situa dentro do gênero apocalíptico, o que enriquece o conteúdo a partir dos vários elementos simbólicos que ajudam na recepção do conteúdo.

4.2 Apropriação de temas do *Apocalipse de João* em *A última batalha*

O livro *A última batalha*, publicado em 1956, ganhou o prêmio literário Carnegie Medal, como reconhecimento por toda a série (DURIEZ, 2005, p. 47). Nesta sessão será feito um resumo do livro. Em seguida serão retomados alguns tópicos da narrativa para a análise comparativa com o Apocalipse.

Nos últimos dias de Nárnia, lá pelas bandas do Ocidente, depois do Ermo do Lampião e bem pertinho da grande cachoeira, vivia um macaco que se chamava Manhoso. Era muito velho, feio e astuto. Esse macaco tinha por vizinho um jumento chamado Confuso. Manhoso se dizia amigo de Confuso, mas o que realmente fazia era manipulá-lo para fazer todas suas tarefas pesadas (LEWIS, 2009, p. 631).

Certo dia, quando andavam à margem do Lago do Caldeirão, avistaram uma pele de leão dentro da água. Manhoso convenceu Confuso a pegar a pele, que poderia ser útil para fazer-lhe um agasalho. Em seguida, o macaco elaborou um plano para enganar os narnianos. Convenceu Confuso a usar a roupa e se passar por Aslam. Os narnianos naquele tempo, não conheciam a Aslam pessoalmente, ouviam apenas as histórias e a afirmação de que Aslam não era um leão domesticado. Como observa o narrador:

Quem já tivesse visto um leão de verdade, jamais se enganaria ao vê-lo. Mas alguém que nunca vira um leão antes, ao ver Confuso metido naquela pele, poderia muito bem tomá-lo por um leão, desde que ele não se aproximasse muito e que a luz não fosse muito boa, e, é claro, desde que

cabeza de Juan; el Cordero toma el libro, Juan toma el librito) y el gusto (un libro agridulce, agua de vida, frutos de cada mes). Las visiones del ángel fuerte (10:1-3) y de la mujer vestida del sol (12:1-2) empujan nuestra imaginación hasta los límites de su capacidad y creatividad. El libro entero nos invita a leerlo con todos nuestros sentidos de percepción en su máxima intensidad: De este modo, leer el Apocalipsis más que ser una mera lectura será una vivencia: la experiencia personal y empática de todo lo que vivía Juan mismo en sus encuentros con el Señor resucitado

ele não soltasse um zurro nem fizesse nenhum barulho com os cascos (LEWIS, 2009, 635-636).

Apesar da relutância do jumento, o macaco foi incisivo em sua ideia.

Imagine só quanta coisa boa a gente poderia fazer – disse Manhoso. Eu seria seu conselheiro, é claro. Bolaria umas ordens bem sensatas para você dar. E todo mundo obedeceria a nós – inclusive o próprio rei. Aí a gente daria um jeito em Nárnia, botar tudo nos eixos (LEWIS, 2009, p. 636).

E assim, Manhoso levou seu plano adiante. A notícia da volta de Aslam se espalhou rapidamente. Nesse tempo, quem reinava em Nárnia era Tirian, o sétimo na linhagem desde Rilian, tinha entre vinte e vinte e cinco anos. O rei e seu amigo unicórnio, que se chamava Precioso, estavam acampados próximo ao Ermo do Lampião. As notícias sobre o retorno de Aslam já estavam se espalhando e o rei aguardava ansioso por encontrá-lo.

– Hoje não tenho a mínima disposição para trabalhar ou praticar esporte, Precioso – disse o rei. – Não consigo pensar em outra coisa a não ser nessa maravilhosa notícia. Você acha que ainda hoje ouviremos algo mais sobre isso?

– São as novas mais maravilhosas que já ouvimos em nossos dias, ou mesmo nos dias dos nossos pais e dos nossos avós, senhor – respondeu Precioso. – Se é que são verdadeiras.

– E como poderiam não ser verdadeiras? Já faz mais de uma semana que os primeiros passarinhos chegaram voando e nos disseram que Aslam está aqui, que Aslam está de volta a Nárnia. Depois disso foram os esquilos. Não o avistaram, mas disseram que era certo que ele estava na floresta. E aí chegou o cervo e disse que o vira com seus próprios olhos, bem de longe, ao luar, no Ermo do Lampião. Depois veio aquele moreno barbudo, o mercador da Calormânia. Os calormanos não ligam muito para Aslam como nós, mas a maneira como o homem falou não deixa dúvida alguma. E na noite passada foi o texugo, que também viu Aslam.

– De fato, senhor – disse Precioso –, eu acredito. Se parece que não acredito é porque a minha alegria é tão grande que não consigo acreditar em mim mesmo. É quase bonito demais para ser verdade.

– Pois é – disse o rei com um grande suspiro, quase um estremeamento de prazer. – É muito além do que eu poderia imaginar em toda a minha vida (LEWIS, 2009, p. 637-638).

Enquanto o rei e Precioso conversavam, chegou ao acampamento deles um centauro, que se chamava Passofirme. Este centauro se dizia capaz de discernir os sinais dos tempos por meio das estrelas e naqueles dias as estrelas não enviavam nenhum sinal sobre a volta de Aslam. Ao contrário, Passofirme presumia que um grande mal estava por se abater sobre eles. “Jamais em toda minha vida, vi coisas tão terríveis escritas nos céus quanto a que vem aparecendo toda noite, desde o

início deste ano. As estrelas nada dizem sobre a vinda de Aslam, nem sobre paz e alegria” (LEWIS, 2009, p. 638).

As predições do Centauro estavam corretas, pois enquanto ainda dialogavam entre eles, os relatos começaram a chegar, e não condiziam em nada com as ações dantes conhecidas de Aslam. A situação era de caos:

– Ai, ai, ai! – gemia a voz. – Ai de meus irmãos e minhas irmãs! Ai das árvores sagradas! As matas estão arrasadas. O machado voltou-se contra nós. Estamos sendo derrubadas. Árvores enormes estão caindo, caindo, caindo...

E, junto com o último “caindo”, apareceu o dono da voz. Parecia uma mulher, mas era tão alta que sua cabeça ficava no mesmo nível da do Centauro. E ela própria parecia uma árvore. Para quem nunca viu uma dríade é difícil explicar. Mas quem já viu uma não se engana, pois há algo diferente nela, na cor, na voz, no cabelo... O rei Tirian logo percebeu que se tratava da ninfa de uma faia.

– Misericórdia, senhor rei! – chorava ela. – Venha em nosso auxílio! Proteja nosso povo! Estão nos derrubando no Ermo do Lampião. Quarenta árvores grandes dentre as minhas irmãs já estão por terra (LEWIS, 2009, p. 637-638).

Ao ouvir os alarmantes relatos, o rei resolveu investigar a situação. O que ele viu e ouviu foi desalentador.

De longe podia ouvir o barulho dos machados devastando a floresta [...]. Bem no meio daquela antiga floresta – a mesma floresta onde anos atrás, cresciam árvores de ouro e de prata e onde certa vez uma criança do nosso mundo plantara a Árvore da Proteção – já fora aberta uma vasta clareira. Era uma faixa horrorosa, parecendo uma ferida aberta na terra, cheia de sulcos barrentos por onde as árvores derrubadas eram arrastadas para o rio. Havia uma porção de gente trabalhando em meio ao estalar de chicotes; cavalos resfolegavam e bufavam arrastando as toras de madeira (LEWIS, 2009, p. 642).

Manhoso havia feito aliança com os Calormanos, que eram inimigos de Nárnia. O país de Aslam estava sendo devastado por esse povo. As árvores falantes do Ermo do Lampião estavam sendo derrubadas e vendidas, os animais falantes estavam sendo submetidos a trabalhos forçados. Tudo em nome do suposto Aslam. O rei tentou intervir e acabou matando dois calormanos. Para se eximir de sua culpa, o rei se propôs ir até o suposto Aslam para se explicar.

Para sua surpresa foi levado à presença do macaco Manhoso. Foi informado que Aslam não se dirigiria pessoalmente mais aos narnianos. O macaco seria seu porta-voz. O suposto Aslam permanecia dentro de um estábulo e só fazia uma curta aparição a noite (LEWIS, 2009, p. 646).

Tirian, após ser espancado por soldados calormanos, foi amarrado em uma árvore. Precioso ficou preso em outro lugar. O rei se lembrou das antigas histórias de Nárnia, das intervenções de Aslam, das crianças que apareciam quando era necessário. Então clamou que o verdadeiro Aslam o ajudasse. O que culminou no aparecimento de Jill e Eustáquio. As duas crianças já haviam aparecido em outras histórias de Nárnia, Eustáquio apareceu em *A viagem do peregrino da alvorada* e reapareceu em *A cadeira de Prata*, juntamente com Jill. Com a ajuda das crianças, o rei resgatou Precioso. Jill teve a ideia de entrar no estábulo para ver de perto o suposto Aslam, e descobriu que era o jumento vestindo uma capa de leão.

O rei Tirian, Precioso e seus novos amigos, saíram do acampamento e foram para uma das fortalezas para poderem descansar e se reorganizar. Levaram com eles o jumento, porque tinham a esperança de expor e desmascarar Manhoso. Porém, na primeira tentativa, descobriram que não seria fácil convencer a todos que Aslam não havia retornado.

No caminho libertaram um grupo de anões das mãos dos calormanos. Mas quando explicaram que tudo era uma farsa os anões não quiseram dar ouvidos, alegaram que já estavam cansados de serem manipulados, e não prestariam reverência a mais ninguém. O único que acreditou nas palavras do rei foi o anão Poggin, que decidiu unir-se ao grupo do rei.

Quando Manhoso fez aliança com os Calormanos, assumiu também que Tash, o deus da Calormânia seria o deus dos narnianos. Segundo o macaco, Tash era apenas um outro nome para Aslam. “Embora os calormanos falem outra linguagem, querem dizer a mesma coisa. Tash e Aslam, são apenas dois nomes diferentes” (LEWIS, 2009, p. 649). Aslam passou a ser chamado de Tashlam. Poggin contou ao grupo que quem estava por detrás de toda essa farsa era o gato, de nome Ruivo, e o calormano Rishda Tarcaã.

Vários eventos aconteceram a seguir, que precipitaram no final de Nárnia. O rei aguardava o retorno de Passofirme, que havia saído em busca de reforços, porém isso não aconteceu, pois no percurso o centauro foi morto por calormanos. Quem deu a notícia foi uma águia, chamada Sagaz. A águia ainda relatou que os calormanos haviam tomado Cair Paravel. A outra coisa que aconteceu nesse tempo foi a chegada do deus Tash ao acampamento do Macaco, essa situação pegou a todos de surpresa. Porque nem Manhoso nem o calormano Rishda Tarcaã acreditavam de fato em Tash.

À sombra das árvores, no lado mais distante da clareira, alguma coisa se movia. Vinha vindo vagorosamente rumo ao Norte. À primeira vista, quem a visse a confundiria com fumaça, pois era acinzentada e meio transparente. Mas o cheiro era de morte e não de fumaça... Além disso, a coisa tinha uma forma constante, em vez de se revolver e espalhar como fumaça. Lembrava ligeiramente a forma de um homem, mas a cabeça era de pássaro – parecia uma ave de rapina, com um bico curvo e cruel. Tinha quatro braços, que trazia erguidos acima da cabeça, esticados em direção ao Norte, como se quisesse abarcar Nárnia inteira com suas garras. E os dedos, todos os vinte, eram curvos como o bico, e no lugar de unhas havia umas garras compridas e pontudas como as de uma águia. Em vez de caminhar, a coisa flutuava sobre a grama, que parecia murchar à medida que ela passava (LEWIS, 2009. p. 677).

Ao ver essa cena horrível, o rei Tirian decidiu retornar para a Colina do Estábulo e desmascarar o macaco. A ideia seria apresentar o jumento vestindo a pele de leão. Mas para sua surpresa o macaco, que era muito astuto, já havia tomado essa iniciativa, comunicando a multidão de um jumento que se passava por Aslam. Assim, o rei não teve como seguir com seu plano.

Os eventos que se sucederam foram assustadores. A multidão pressionando para ver Tashlam. O macaco irritado, pois estava perdendo o controle da situação. Decidiu que quem quisesse ver o deus teria que entrar no estábulo. Ninguém teve coragem, exceto o gato de nome Ruivo. A cena que se seguiu foi tensa. O gato caminhou em direção ao estábulo, todo senhor de si, porém de repente se ouviu:

-Miiiiiauuuu!!! O pavoroso miado fez todo mundo pular [...] o gato escapuliu do estábulo numa velocidade tão grande que se chocou violentamente contra o macaco [...]. Ruivo estatelou-se no chão [...] precipitou-se contra uma árvore, rodopiou e tombou a cabeça. A cauda ~~de~~ se eriçou toda [...] os olhos pareciam duas bolas de fogo verde, e cada pelo das suas costas estava totalmente arrepiado (LEWIS, 2009, p. 692).

Todos aguardavam o que o gato diria, mas para surpresa e espanto, o gato perdeu a habilidade da fala. Os narnianos se lembraram de que, ao criar os animais falantes, Aslam os advertira de que, caso algum dia se portassem mal, voltariam a ser como os animais irracionais de qualquer outro mundo (LEWIS, 2009, p. 692).

Embora a cena tenha gerado mais temor na multidão, outra coisa aconteceu. Um soldado calormano, por nome Emeth, insistiu para entrar no estábulo. Ele alegou que tinha servido a Tash por toda sua vida, e seu desejo era vê-lo. O macaco aproveitou dos eventos inesperados para reafirmar sua posição e assim retomar o controle da situação. Quando percebeu uma oportunidade de agir, o rei Tirian e seus

companheiros decidiram intervir e assim iniciou a grande luta que culminaria no fim de Nárnia.

4.3 Entre o Apocalipse de João e A última batalha

O leitor do Apocalipse, que também leia *A última batalha*, reconhecerá semelhanças em alguns personagens e temas presentes em ambas as obras. Nesta parte da dissertação será dado destaque à questão do mal, este que é um tema presente na literatura bíblica, desde Gênesis e tem o seu desfecho no livro de Apocalipse.

Segundo Adriano Filho, o livro de Apocalipse utiliza uma linguagem mítica para indicar “a instalação das forças demoníacas na esfera política e humana, transformando-a num verdadeiro caos” (ADRIANO FILHO, 1999, p.100 apud TERRA, 2017, p. 385).

O visionário anuncia uma batalha que seria inevitável. Porém, não se tratava de uma guerra entre cristãos e judeus ou romanos, mas uma batalha entre Deus e o poder do mal.

O capítulo 13 apresenta imagem da Besta que surge para seduzir e enganar as pessoas. “Vi uma besta que saía do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças, com dez coroas, uma sobre cada chifre, e em cada cabeça um nome de blasfêmia (Apocalipse 13,1). Adriano Filho afirma que “o dragão está associado ao caos e à desordem devido à ameaça que representa à ordem cósmica. [...] é o adversário final de Deus. Ele é o poder que sustenta a besta do mar em Apocalipse 13 (ADRIANO FILHO, 2005, p. 217).

Kenner Terra se refere a esses inimigos de Deus como seres do caos relacionados ao abismo primordial descrito em Gênesis 1,2.

A ideia dos seres do caos contra Javé está em vários lugares da Bíblia Hebraica, que é uma imagem da criação. A mais conhecida é Gênesis 1,2, que fala do תְּהוֹמִים (tühôm), o abismo primordial, e que tem ecos com a Tiamat da tradição cosmogônica mesopotâmica e outras do mundo antigo. Em Jó 26,12; Salmos 74,12-13; Isaías 27,1; Isaías 51,9-10 e outros, Deus vence os seres ligados ao mar primordial, todos esses personagens do caos, o que possibilita a criação (TERRA, 2017, p. 389).

Apocalipse 21 apresenta ideia parecida, pois no final do verso 1 consta a afirmação “o mar já não existe”. Esta expressão tem o sentido simbólico de que as forças malignas em oposição à criação e seu criador serão vencidas (OSBORNE, 2014, p. 817).

Curiosamente, em *O sobrinho do mago* o próprio Aslam afirmou que já no início, o mal encontrava-se presente: “antes que o mundo limpo e novo que lhes dei tivesse sete horas de vida, a força do Mal já o invadiu” (LEWIS, 2009, p. 74).

Nas obras ficcionais de Lewis, o mal, além de ser um problema moral, afeta o modo como os personagens lidam com a natureza. Em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, a Feiticeira Branca, manteve Nárnia sob a influência do inverno perpétuo. Em *o sobrinho do mago*, tio André fazia experimentos com porquinhos-da-índia, sem se preocupar com o destino deles. Na *trilogia cósmica*, o mal é também retratado nas atitudes egoístas de alguns personagens. Em *Além do planeta silencioso*, o físico Weston e seu colega e financiador Devine, viajam para o planeta Marte – que seria o mundo habitado de Malacandra – para extrair o ouro, “sangue de sol”, daquele planeta, além dos interesses científicos de Weston.

Em *A Última batalha*, as ações maléficas do macaco não apenas provocaram destruição da natureza, como precipitaram uma série de acontecimentos apocalípticos que culminariam no fim de Nárnia. Porém, Aslam transformou o mal provocado pelo macaco em bem.

Um dos primeiros a experimentar o julgamento foi Manhoso. O rei Tirian o arremessou para dentro do estábulo e a cena que se seguiu foi de horror: “a terra tremeu e ouviu-se estranho ruído – um carcarejar estridente como se fosse a voz rouca de algum pássaro monstruoso” (LEWIS, 2009, p. 686). Depois os anões que se recusaram a serem leais ao rei e a Aslam, foram oferecidos ao deus Tash. E por fim, o capitão calormanos, Rishda Tarcaã, juntamente com seu deus Tash, recebem seu destino.

O capitão deu um longo gemido, apontando para alguma coisa; depois cobriu o rosto com as mãos e caiu pesadamente no chão. [...] Uma figura terrível vinha vindo na direção deles. Era muito menor do que a coisa que tinham visto da torre, embora fosse ainda muito mais alta que um homem. Mas era a mesma criatura. Tinha uma cabeça de abutre e quatro braços. O bico estava aberto e os olhos fumegavam. Um grasnado rouco saiu-lhe do bico:

– Rishda Tarcaã, tu me chamaste para Nárnia. Aqui estou. O que tens a dizer? O Tarcaã, porém, nem sequer ergueu o rosto do chão ou soltou uma palavra. Tremia como uma vara verde [...] Com um movimento brusco (igual

a uma galinha quando estaca de repente para catar uma minhoca), Tash agarrou o pobre Rishda, enfiando-o entre os dois braços direitos. Depois virou a cabeça para o lado fixando Tirian com um dos seus pavorosos olhos: pois, naturalmente, como tinha cabeça de ave, não podia olhar direto para ninguém. No mesmo instante, porém, forte e tranquila como um mar de verão, ouviu-se uma voz soar por detrás dele:

– Suma daqui, monstro! Volte para o seu lugar e carregue o que por direito lhe pertence! Em nome de Aslam e do Grande Pai de Aslam, o Imperador-de-Além-Mar!

A horrenda criatura evaporou, ainda com o Tarcaã debaixo do braço (LEWIS, 2009, p. 706).

Em Apocalipse, o grande dragão, que seria Satanás, permite que a besta engane os fiéis:

Então, vi uma de suas cabeças como golpeada de morte, mas essa ferida mortal foi curada; e toda a terra se maravilhou, seguindo a besta; e adoraram o dragão porque deu a sua autoridade à besta; também adoraram a besta, dizendo: Quem é semelhante à besta? Quem pode pelejar contra ela? (Apocalipse 13,3-4).

O destino de todos os seres de Nárnia também foi revelado. O critério do julgamento era seu amor ou rejeição por Aslam. A cena que se seguiu foi descrita pelo narrador como se fosse um sonho. “De toda a aventura, essa foi a única parte que mais pareceu um sonho” (LEWIS, 2009, p. 720).

Milhões de criaturas se congregaram diante de Aslam:

Ao chegarem perto de Aslam, no entanto, uma entre duas coisas se passava com cada uma delas. Todas olhavam direto para a face do Leão (aliás, acho que nem havia alternativa). Quando algumas olhavam, a expressão de seus rostos mudava terrivelmente, com uma mistura de temor e ódio, exceto na cara dos animais falantes: nestes, tanto temor quanto ódio duravam apenas uma fração de segundos, pois, na mesma hora, deixavam de ser animais falantes, tornando-se simples animais comuns. E todas as criaturas que olhavam para Aslam daquele jeito desviavam-se para a direita (isto é, à esquerda dele), desaparecendo no meio da sua imensa sombra negra, que (como já lhes disse) se espraiava para a esquerda, do lado de fora do portal. [...] Outras, porém, olhavam para a face de Aslam e o amavam, embora algumas ficassem ao mesmo tempo muito assustadas. E todas essas criaturas entravam pela Porta, colocando-se ao lado direito de Aslam. [...] Entre as felizes criaturas que agora se reuniam ao redor de Tirian e de seus amigos, encontravam-se todos aqueles que ele julgara estarem mortos. Lá estavam o centauro Passofirme, o unicórnio Precioso, o bondoso javali, o querido urso, a águia Sagaz e os queridos cães e cavalos, sem contar o anão Poggin (LEWIS, 2009, p. 720).

Em Apocalipse, João descreve um acontecimento parecido com este acima. “Então, ouvi que toda criatura que há no céu e sobre a terra, debaixo da terra e sobre o mar, e tudo que nele há” (5,13). Essa multidão que João ouviu adorava

“Aquele que estava assentado no trono e ao Cordeiro” (5,13b). O Apocalipse também tem uma promessa para o vencedor e o destino traçado de quem não for achado digno diante de Deus.

Aquele que vencer herdará estas coisas; e eu serei seu Deus, e ele será meu filho. Mas, quanto aos medrosos, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos adúlteros, e aos feiticeiros, e aos idólatras, e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago ardente de fogo e enxofre, que é a segunda morte (Ap. 21,7-8).

Os antigos reis e rainhas se apresentaram em Nárnia para o desfecho da história.

Tirian voltou-se para ver quem havia falado. E o que viu fez seu coração disparar e bater como nunca havia batido em qualquer batalha. Sete reis e rainhas estavam parados à sua frente, todos eles com coroas na cabeça e vestes resplandecentes; os reis, porém, usavam também finas cotas de malha e empunhavam espadas (LEWIS, 2009, p.707).

O fim de Nárnia é marcado pela seguinte sequência de eventos: Aslam despertou o gigante do Tempo, o gigante tocou a trombeta e as estrelas começaram a descer do céu, como uma chuva de estrelas. Depois, dragões e lagartos invadiram a terra e consumiram tudo, deixando a terra desolada. Tirian viu-se contemplando um mundo de rochas despidas e terra vazia. Em seguida, o mar inundou a terra. E por fim, o Sol se tornou enorme e vermelho e se fundiu com a lua, ela também estava vermelha e começaram a lançar chamas enormes. E daquela enorme brasa ardente começaram a pingar pedaços de fogo, que caíam no oceano, levantando nuvens de vapor (LEWIS, 2009, p. 718-722).

“Então Aslam disse:

– Que agora haja um fim!

O gigante lançou ao mar sua trombeta. Depois esticou um braço (era negro e parecia ter milhares de quilômetros de comprimento) através do céu, até que sua mão alcançou o Sol. Ele o pegou e espremeu com a mão como quem espreme uma laranja. E, no mesmo instante, fez-se total escuridão.

[...] – Pedro, grande Rei de Nárnia – disse Aslam. – Feche a porta. [...] Pedro pegou uma chave de ouro e trancou a porta. (LEWIS, 2009, p. 718-722).

A reação do grupo diante do que testemunhara foi um misto de espanto e terror. Jamais imaginaram que Nárnia poderia, um dia, acabar. Lorde Digory e Lady Polly, se olharam significativamente quando viram o sol tornar-se vermelho, pois

lembravam que já haviam testemunhado isso em outro mundo. “Eu vi quando Nárnia começou – disse Lorde Digory. – Mas nunca pensei que viveria o suficiente para vê-la morrer” (LEWIS, 2009, p.722).

Em busca de uma aproximação temática com Apocalipse, é possível identificar elementos nesses acontecimentos finais em *A última batalha*, que se aproximam dos descritos no Apocalipse. Tais eventos são resumidos da seguinte maneira, por Frye: “Ocorrem eventos portentosos tanto na esfera natural quanto na social; pestes, guerras, fome, em algum momento, para aqueles que persistem na fé, num novo céu e numa nova terra” (FRYE, 2004, p. 169).

Nota-se que no Apocalipse os eventos culminam em nova criação. No livro de Lewis, os acontecimentos acima descritos não são o fim de Nárnia. Era de fato o início da história.

4.3.2 E tudo se fez novo

O livro *A última batalha* constrói um final feliz fechando o arco narrativo das *Crônicas de Nárnia*. De acordo com Tolkien, os contos de fada promovem um final feliz. Para ele, a “qualidade peculiar da ‘alegria’ na Fantasia bem sucedida pode, portanto, ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente” (TOLKIEN, 2006, p. 58).

Neste sentido, o pensamento de Tolkien harmoniza com o conceito que Lewis tinha sobre os contos de fada, para ele, os contos eram a melhor maneira de expressar a realidade. Tolkien compreendia que:

Os evangelhos contêm uma história de fadas, ou uma narrativa maior que engloba toda a essência delas. Contêm muitas maravilhas – peculiarmente artísticas, belas e emocionantes: “míticas” no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo – e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. [...] essa narrativa entrou para a História e o mundo primário. [...] O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria (TOLKIEN, 2006, p. 87-88).

O conceito de *eucatástrofe* (boa catástrofe) pode ser aplicado ao livro *A última batalha* como uma conclusão de todo arco narrativo da série de Nárnia. O narrador afirma que a verdadeira história estava apenas começando.

E as coisas que começaram a acontecer a partir daquele momento eram tão lindas e grandiosas que não consigo descrevê-las. Para nós, este é o fim de todas as histórias, e podemos dizer, com absoluta certeza, que todos viveram felizes para sempre. Para eles, porém, este foi apenas o começo da verdadeira história. Toda a vida deles neste mundo e todas as suas aventuras em Nárnia haviam sido apenas a capa e a primeira página do livro. Agora, finalmente, estavam começando o Capítulo Um da Grande História que ninguém na terra jamais leu: a história que continua eternamente e na qual cada capítulo é muito melhor do que o anterior (LEWIS, 2009, p. 737).

Sobre a nova criação de Nárnia, uma série de eventos se desenrolaram. Os reis de Nárnia e seus amigos perceberam que as paisagens que viam eram familiares. Identificaram colinas, florestas, montes. Constataram, porém, que tudo era mais lindo, cheio de cores e vida. Foi a águia Sagaz que deu a boa notícia:

– Reis e rainhas – exclamou –, estávamos todos cegos! Estamos apenas começando a perceber onde nos encontramos. De lá de cima dá para enxergar tudo: o Espelho d'Água, o Dique dos Castores, o Grande Rio, e Cair Paravel ainda resplandecendo às margens do Mar Oriental. Nárnia não morreu. Isto aqui é Nárnia! [...]

– A águia tem razão – disse Lorde Digory. – Ouça, Pedro. Quando Aslam disse que vocês nunca mais poderiam voltar a Nárnia, ele se referia à Nárnia em que vocês estavam pensando. Aquela, porém, não era a verdadeira Nárnia. Ela teve um começo e um fim. Era apenas uma sombra, uma cópia da verdadeira Nárnia que sempre existiu e sempre existirá aqui, da mesma forma que o nosso mundo é apenas uma sombra ou uma cópia de algo do verdadeiro mundo de Aslam. Lúcia, você não precisa prantear Nárnia. Todas as criaturas queridas, tudo o que importava da velha Nárnia foi trazido aqui para a verdadeira Nárnia, através daquela Porta. Tudo é diferente, sim; tão diferente quanto uma coisa real difere de sua sombra, ou como a vida real difere de um sonho (LEWIS, 2009, p. 729).

Um sentimento de alegria era evidenciado em todos. O unicórnio resumiu o que todos estavam sentindo.

Cravou a pata dianteira no chão, relinchando, e depois exclamou:
 – Finalmente voltei para casa! Este, sim, é o meu verdadeiro lar!
 Aqui é o meu lugar. É esta a terra pela qual tenho aspirado a vida inteira, embora até agora não a conhecesse. A razão por que amávamos a antiga Nárnia é que ela, às vezes, se parecia um pouquinho com isto aqui (LEWIS, 2009, p. 732).

No mundo novo de Aslam, a natureza é restaurada: colinas, flora, fauna, animais falantes, tudo o que era belo e bom na antiga Nárnia estava presente na nova. Esse novo mundo incluía também a Inglaterra, e toda as demais terras. “Tanto esta terra quanto aquela (como todos os países *de verdade*) são apenas pontinhas salientes das grandes montanhas de Aslam” (LEWIS, 2009, p. 737, grifos do autor).

Para explicar o que estava acontecendo, o narrador usa a analogia de uma paisagem vista no espelho:

No espelho, o mar ou o vale são, num certo sentido, exatamente a mesma coisa que os reais. Ao mesmo tempo, porém, existe algo diferente: são mais vivos, mais maravilhosos, mais parecidos com os lugares de uma história que você, apesar de jamais ter ouvido, gostaria muitíssimo de escutar. Pois bem: a diferença entre a Námia antiga e a nova era algo assim. Os campos da nova Námia eram muito mais vivos: cada rocha, cada flor, cada folhinha de grama parecia ter um significado ainda maior (LEWIS, 2009, p. 730).

A renovação da terra é o drama final da história da salvação, segundo *Apocalipse 21,1-5*:

1.Vi novo céu e nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. 2.Vi também a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, ataviada como noiva adornada para o seu esposo. 3.Então, ouvi grande voz vinda do trono, dizendo: Eis o tabernáculo de Deus com os homens. Deus habitará com eles. Eles serão povos de Deus, e Deus mesmo estará com eles. 4.E lhes enxugará dos olhos toda lágrima, e a morte já não existirá, já não haverá luto, nem pranto, nem dor, porque as primeiras coisas passaram. 5. E aquele que está assentado no trono disse: Eis que faço novas todas as coisas. E acrescentou: Escreve, porque estas palavras são fiéis e verdadeiras.

O Apocalipse mostra que o centro da mensagem de João era a pessoa de Cristo, que venceria os poderes do mal. A história não se encerra em destruição, mas seria marcada pela criação de novos céus e nova terra (21,1ss). Como demonstrado no capítulo anterior, uma teologia da Criação que permeia toda Bíblia, inclusive no Apocalipse, este é um tema recorrente (cf. Ap 3,14; 4,11; 10,6; 14,7; 21,1). De maneira semelhante, a promessa de recriação do cosmos é mencionada em outros textos das Escrituras.

Isaías concluiu sua profecia com a promessa de que Deus faria algo novo. “Vede: eu vou criar um céu novo e uma terra nova” (65,17; cf. 66,22).

No Novo Testamento, o evangelho de *Mateus* traz o conceito de nova criação nas palavras de Jesus, que disse: “Eu vos asseguro que vós, que me tendes seguido, no mundo renovado (*paliggenesia*), quando o Filho do Homem sentar em seu trono de glória, também vós sentareis em doze tronos [...]” (19,28). Este texto usa a expressão *paliggenesia* que tem o sentido de nova criação¹³. Já a carta de 2

¹³ BÍBLIA DO PEREGRINO, A. Nota explicativa referente a Mateus 19.28.

Pedro, afirma que a nova criação viria depois da destruição pelo fogo dos antigos céus e terra (3,13).

A leitura do Apocalipse exemplifica uma eucatástrofe (boa-catástrofe). Traz um final feliz para o drama da história. Frye argumenta que o livro deve ser visto em sentido panorâmico, que resgata o início da história e termina com a restauração. Para este autor, o Apocalipse é o fim da Bíblia, mas notavelmente aberto, a declaração “faço eu novas todas as coisas” (21,5), e “a promessa de um novo céu e de uma nova terra, alcançamos o antítipo¹⁴ de todos os antítipos, o verdadeiro começo da luz e do som, cujo tipo é a primeira palavra da Bíblia” (FRYE, 2004, p. 171).

¹⁴ Antítipo, uma figura que representa o tipo, palavra grega *typos*, traduzido por forma ou imagem.

CONCLUSÃO

A teologia imaginativa de Lewis, conforme mostrado no percurso desta pesquisa se sustenta em vários pilares.

Umberto Eco compreende que um texto de ficção permite várias chaves de interpretação. O leitor pode criar seus percursos interpretativos para uma obra. No entanto a obra se sobrepõe tanto ao autor como ao leitor. Ou seja, nem sempre os interesses da obra estão alinhados aos interesses do autor. A obra cria seus próprios leitores-modelo.

A estética da recepção representada por Jauss, por sua vez, assevera que a obra de arte não é prisioneira de seu tempo, mas se atualiza sempre que é experimentada por seus leitores. Normalmente o leitor possui um quadro de referência que possibilita sua identificação com dada obra. Neste contexto uma obra quando surge não se configura como obra nova, “ela desperta a lembrança do já lido, [...] conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão antecipa um horizonte geral de compreensão” (JAUSS 1994, p. 23).

Um exemplo de quadro de compreensão pode ser visto em *O sobrinho do mago*. No mundo recém criado de Aslam, os seres humanos desempenham papéis importantes. Franco e Helena, que eram pessoas simples do campo, mas por motivos não mencionados foram obrigados a migrarem para a cidade, em Nárnia são coroados rei e rainha. Polly é acolhida com bondade e convidada a voltar sempre. Digory é confrontado por Aslam, por ter despertado Jadis e desencadeado o mal, mas recebe uma segunda oportunidade para reparação de sua culpa. Estes exemplos são claras alusões à narrativa da criação e a relação que Deus estabeleceu com Adão, Eva e sua posteridade.

Lewis compreende que os contos de fada têm função privilegiada na construção do imaginário. No ensaio *Sobre três maneiras de escrever para crianças*, Lewis afirma que foi influenciado pelas teorias de Tolkien e Jung.

De acordo com Tolkien, o apelo dos contos de fadas reside no fato de que neles o homem exerce mais plenamente sua função de “subcriador”; [...] fazendo, na medida do possível um mundo subordinado ao seu. [...] para Jung, o conto de fadas liberta os arquétipos que habitam no inconsciente coletivo e, lemos um bom conto de fadas, estamos obedecendo ao antigo preceito de “Conheça a ti mesmo” (LEWIS, 2018, p. 77-78)

Lewis admite que não assume toda teoria de Jung, mas apreende o conceito de criaturas não humanas com características humanas.

Eu me arriscaria a acrescentar a isso minha própria teoria, certamente não do *tipo* como um todo, mas sim de uma característica nele; refiro-me à presença de seres diferentes do humano que ainda se comportam, em graus variados, humanamente: gigantes, anões e animais falantes (LEWIS, 2018, p. 78).

Esse argumento nos remete a Nárnia, que no momento de sua criação é por Aslam povoada com vários tipos de animais falantes e outras criaturas. E em uma das cenas finais de *A última batalha*, os encontramos novamente, apresentando-se diante do Leão.

Um dos principais pontos em destaque na teologia imaginativa é o conceito de mito. Lewis concebia que o mito está na base do cristianismo. A revelação é mitopoética. Sendo assim a fé deveria ser expressa na linguagem do mito. A linguagem teológica está sujeita ao desgaste, mas o mito tornado fato permanece. A revelação foi registrada na Bíblia, transmitida por mais variados gêneros literários do mundo da época. Pensamento semelhante é partilhado por Tolkien.

Os evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de uma classe maior que abarca toda essa essência dos contos de fadas. Contêm muitas maravilhas, principalmente artísticas, belas e comoventes: “míticas” em seu significado perfeito e completo [...] essa História entretanto passou a fazer parte da História e do mundo primário [...]. Essa história é superior; e é verdadeira. A arte foi comprovada. Deus é o Senhor, dos anjos, dos homens e dos elfos (TOLKIEN, 2006, p. 88).

Donald Baille compreende que certas narrativas bíblicas precisam ser expressas em linguagem mítica.

Creio, por exemplo que o Cristianismo pode falar muito legitimamente do mito da Criação e do mito da Queda. A Criação e a Queda não pertencem a propriamente a História, e contudo não são realidade puramente fora do tempo, fora de toda relação com o tempo e com a História. O mito cristão é um modo simbólico de explicar alguma coisa que não é nem histórica e nem realidade sem tempo que, e que, portanto, não pode ser declarada em termos puramente históricos ou puramente conceituais (BAILLE, p. 245 apud MAGALHAES FILHO, 2005, p. 114).

Levando-se em conta o que foi observado, tanto *O sobrinho do mago* como *A última batalha* podem ser lidas como obras que contém uma teologia subjacente que

se relaciona com o texto Bíblico. Lewis demonstrou que é possível comunicar conteúdos que são matéria de fé por meio da literatura de fantasia.

Nas palavras de Chesterton, “Todos os verdadeiros artistas, consciente ou inconscientemente, sentem que estão tocando verdades transcendentais, que suas imagens são sombras de coisas vistas através de um véu” (CHESTERTON, 2010, p. 111). Em vista dos argumentos apresentados é possível concluir esta dissertação afirmando que a literatura de fantasia cumpre de maneira satisfatória a função de veicular teologia.

REFERÊNCIAS

ADRIANO FILHO, José. Estrutura visionária na estrutura literária do Apocalipse. *In* NOGUEIRA, Paulo Augusto de S. (org.) **Religião de visionários: Apocalíptica e misticismo no cristianismo primitivo**. São Paulo: Loyola, 2005. p. 207-232.

BAUER, B. Johannes: Israel contempla a pré-história (Gn 1-11): *In*: SCHREINER, Josef. **Palavra e Mensagem do Antigo Testamento**. Tradução: Benôni Lemos. 2. ed. São Paulo: Teológica, 2004.

BÍBLIA do Peregrino, A. SCHÖKEL, Luís Alonso (org.). Tradução para edição brasileira de José Bortolini, Ivo Storniolo e Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2005

BÍBLIA de estudo de Genebra. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

CALDAS, Carlos. **Religião e Literatura: Reflexões sobre O Silmarillion**. Religião: História e Sociedade. V. 1, N. 1, p. 135-156, 2003

CALDAS, Carlos. **Evangélicos brasileiros, C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien em busca de entendimento**. Teologia Prática. V. 5, n. 9/10, p. 4-10, 2007.

CHESTERTON, G. K. **O Homem Eterno**. São Paulo: Mundo Cristão, 2010

COLLINS. John. J. **A imaginação apocalíptica: uma introdução à literatura apocalíptica judaica**. Tradução de Carlos Guilherme Silva Magajewskil. São Paulo: Paulus, 2010.

DOWNING, David. **C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos**. Tradução de Almiro Piseta e Fernando Dantas. São Paulo: Vida, 2006.

DUNN, James D. G. **Unidade e diversidade no Novo Testamento**. Um estudo das características dos primórdios do cristianismo. Tradução de José Roberto C. Cardoso. Santo André: Academia Cristã

DURIEZ, Colin. **Manual prático de Nárnia**. Osasco: Novo Século, 2005.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2011

EICHRODT, Walther. **Teologia do Antigo Testamento**. Tradução de Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Hagnos, 2004

FERNANDEZ, Bráulio. **La canción de Aslan que crea el mundo**. Teologia e vida, Santiago, v. 56, n.2, p. 239-246, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492015000200004&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 05 nov. 2019.

FIDDES, Paul S. Sobre Teologia. *In*. MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. **C. S. LEWIS. Além do universo mágico de Nárnia**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 111-129.

FLEMING, JOHN V. O crítico literário. *In*. MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. **C. S. LEWIS. Além do universo mágico de Nárnia**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 19-36.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOTTWALD, Norman K. **Introdução socioliterária à Bíblia hebraica**. Tradução de Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulinas, 1988.

GUTIÉRREZ BAUTISTA, Omar David. **Palabra creadora y visión poética del mundo: Los comienzos de la fantasía épica en C. S. Lewis**. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 7, 2011, pp. 29-42 Universidad de Castilla-La Mancha; Cuenca, España. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/2591/259122665003.pdf>. Acesso em: 20 de nov. de 2019

HARRIS, R. Laird; ARCHER, Gleason L. Jr.; WALTKE, Bruce K. **Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento**. São Paulo: Vida Nova, 1998.

HENDRIKSEN, William. **Mais que Vencedores**. Tradução de Wadislau Martins Gomes. São Paulo: Cultura cristã, 2001.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. V. 1. São Paulo, Ed. 34, 1996a.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura; uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. V. 2. São Paulo, Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. *In*: JAUSS, H. R. et all. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. (Seleção, coord. e trad. de Luiz Costa Lima). São Paulo, Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JACOBS, Alan. As Crônicas de Nárnia. *In*. MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. **C. S. LEWIS. Além do universo mágico de Nárnia**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 333-352

- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LASOR, William S.; HUBBARD David A.; BUSH, Frederic W. **Introdução ao Antigo Testamento.** Tradução de Lucy Yamakami. São Paulo: Vida Nova, 1999
- LEWIS, Clive Staples. **Surpreendido pela alegria.** São Paulo: Mundo Cristão, 1998.
- LEWIS, Clive Staples. **O problema do sofrimento.** Tradução de Alípio Franca. São Paulo: Vida, 2006
- LEWIS, Clive Staples. **Milagres.** Tradução de Ana Schaffer. São Paulo: Vida, 2006
- LEWIS, Clive Staples. **As crônicas de Nárnia.** Tradução de Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LEWIS, Clive Staples. **Lendo os Salmos.** Tradução de Jorge Camargo. Viçosa: Ultimato, 2015
- LEWIS, Clive Staples. **A imagem descartada:** para compreender a visão medieval do mundo. Tradução de Gabriele Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2015
- LEWIS, Clive Staples. **Cristianismo puro e simples.** Gabriele Greggersen. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2017
- LEWIS, Clive Staples. **O peso da glória.** Tradução de Estevan Kirschner. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2017
- LEWIS, Clive Staples. **Sobre histórias.** Tradução de Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2018.
- LEWIS, Clive Staples. **Além do planeta silencioso.** Tradução de Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019
- LEWIS, Clive Staples. **Aquela fortaleza medonha.** Tradução de Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019
- LEWIS, Clive Staples. **O regresso do peregrino:** uma defesa alegórica do cristianismo, da razão e do romantismo. Tradução de Jorge Camargo. Viçosa: Ultimato, 2019
- LEWIS, Clive Staples. **Perelandra.** Tradução de Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Tomas Nelson, 2019
- LEWIS, Clive Staples. **Um experimento na crítica literária.** Tradução de Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019

LOGAN, Stephen. O teórico da literatura. *In.* MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. **C. S. LEWIS. Além do universo mágico de Nárnia.** Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 37-54

MAGALHÃES FILHO, Glauco Barreira. **O imaginário em As crônicas de Narnia.** São Paulo: Mundo Cristão, 2005.

MCGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). *In.* ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). **Guia literário da Bíblia.** Tradução de Raul Filker e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. p. 563 - 582.

MACSWAIN, Robert. Introdução. *In.* MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. **C. S. LEWIS. Além do universo mágico de Nárnia.** Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 6.

MCGRATH, Alister. **A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia.** São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (org.). **Linguagens da Religião: desafios, métodos e conceitos centrais.** São Paulo: Paulinas, 2012.

OSBORNE, Grant R. **A espiral Hermenêutica: uma abordagem à interpretação bíblica.** Tradução de Daniel de Oliveira. São Paulo: Vida Nova, 2009.

OSBORNE, Grant R. **Apocalipse: Comentário exegético.** Tradução de Robinson Malkomes, Tiago Abdalla T. Neto. São Paulo: Vida Nova, 2014.

SCHIMDT, Werner H. **Introdução ao Antigo Testamento.** Tradução de Annemarie Höhn. 3.ed. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

SMITH, Ralph L. **Teologia do Antigo Testamento: história, método e mensagem.** Tradução de Hans Udo Fuchs e Lucy Yamakami. São Paulo: Vida Nova, 2001.

STAM, J. (1999). **Comentário Bíblico** iberoamericano (Vol. I). Argentina: KAIROS.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre histórias de fadas. Tradução de Ronald Kyrmse.** São Paulo: Conrad, 2006.

TOLKIEN, J. R. R. **O silmarillion.** São Paulo: Martins Fontes, 2019.

VANHOOZER, Kevin J. Sobre as escrituras. *In:* MACWING, Robert; WARD, Michael. **Além do Universo Mágico de Nárnia.** São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 93-110.

VANNI, Hugo. **Apocalipse.** Uma assembleia litúrgica interpreta a história. 2.ed. Tradução de Pier L. Cabra. São Paulo: Paulinas, 1984.

VON RAD, Gerhard. **Teologia do Antigo Testamento.** Tradução de Francisco Catão. 2.ed. São Paulo: Aste: targumim, 2006.

WARD, Michael, Sobre sofrimento. *In*: MACWING, Robert; WARD, Michael. **Além do Universo Mágico de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 255-278.

WESTERMANN, Claus. **O Livro do Gênesis**: um comentário exegético-teológico. Tradução de Nélio Schneider. São Leopoldo: Sinodal: EST, 2013.