



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A TRANSPOSIÇÃO DO REAL PARA O IMAGINÁRIO:
hipertextualidade mitológica na construção de mundos ficcionais
de fantasia**

Tainá Siqueira Thies

Orientadora: Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes

**Brasília, DF
Julho, 2012**

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A TRANSPOSIÇÃO DO REAL PARA O IMAGINÁRIO:
hipertextualidade mitológica na construção de mundos ficcionais
de fantasia**

Tainá Siqueira Thies

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Carla Moreira Schwantes

**Brasília, DF
Julho, 2012**

Tainá Siqueira Thies

**A TRANSPOSIÇÃO DO REAL PARA O IMAGINÁRIO:
hipertextualidade mitológica na construção de mundos ficcionais
de fantasia**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Aprovado por:

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL-UnB) – Orientadora
Presidente da Banca

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL-UnB)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Paula Francinetti da Silva (SEDF)
Examinadora Externa

Prof. André Luís Gomes (TEL-UnB)
Suplente

Brasília/DF, 17 de junho de 2012.

DEDICATÓRIA

Quero dedicar esta dissertação aos meus pais, Maristela e Ataídes, que me apoiaram e me incentivaram nesse caminho pedregoso de fazer um Mestrado. Pessoas que não deixaram que eu esmorecesse, sempre me lembrando que a vitória só vem com a luta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Cintia Schwantes, que me recebeu quando eu precisei e que me mostrou a luz após um longo período de tristezas e incertezas acadêmicas.

Agradeço imensamente a uma grande amiga que Deus colocou em meu caminho através do Mestrado, Fabíula Ramalho, assim como a sua família, que me acolheu em seu lar por tantas vezes e que foi, e continuará sendo, uma amiga, uma confidente e o entusiasmo em pessoa, da qual sempre lembrarei com muito carinho e levarei no coração.

Agradeço também as minhas amigas maravilhosas que também entraram na minha vida através do Mestrado, mas por outra via. Às minhas queridas amigas Danielle e Maria Isabella, que tanto me auxiliaram, não só com o pouso, mas com os ouvidos e com o coração.

A todos os meus amigos e familiares, dentre eles, minha tia Jussara, Eloise, Adriana, Priscilla, Débora e Patrícia, agradeço com muito carinho pelo incentivo diário, pelo auxílio material e psicológico.

E, finalmente, mas não menos importante, agradeço a Deus por ter me dado a graça de conhecer tantas pessoas maravilhosas através desta pesquisa, pois sem elas, esta dissertação talvez não fosse possível.

RESUMO

Este trabalho faz uma comparação entre duas narrativas pertencentes ao gênero de Fantasia, tentando encontrar semelhanças ou contradições que nos levem a formar um panorama sobre a construção dos mundos ficcionais encontrados em histórias de fantasia. O nosso *corpus* se constitui das obras *O Minotauro* e *Os Doze Trabalhos de Hércules*, do autor brasileiro Monteiro Lobato, e também da série inglesa *As Crônicas de Nárnia*, de Clive Staples Lewis. Para que alcancemos nosso objetivo, analisaremos os livros sob as teorias de Nietzsche sobre os princípios dionisíaco e apolíneo encontrados na tragédia grega e sob os estudos de Mikhail Bakhtin acerca da cultura popular *versus* a cultura oficial. Além de suas teorias, trabalharemos também com a “Hipertextualidade” descrita por Gérard Genette.

Palavras-chave: Mundos ficcionais. Fantasia. Literatura Comparada e hipertextualidade. Dionisíaco e apolíneo. Carnavalização.

ABSTRACT

This dissertation attempts a comparison between two stories belonging to the genre of Fantasy, trying to find similarities or contradictions that lead us to form an overview about the construction of fictional worlds found in fantasy stories. Our corpus consists of works *The Minotaur* and *The Twelve Labors of Hercules*, written by the Brazilian author Monteiro Lobato, as well as the British series *The Chronicles of Narnia* by Clive Staples Lewis. To achieve our goal, we will analyze the books under the theories of Nietzsche's Apollonian and Dionysian principles, found in Greek tragedy, and also under studies of Mikhail Bakhtin concerning the popular culture versus the official culture. In addition to their theories, we will also work with "hypertextuality" described by Gerard Genette.

Keywords: Fictional worlds. Fantasy. Compared Literature and hypertextuality. Dionysian and Apollonian. Carnivalization.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. NOS MUNDOS DA FANTASIA	10
2.1 LITERATURA DE FANTASIA	15
2.2 LITERATURA COMPARADA E INTERTEXTUALIDADE	27
2.2.1 Literatura Comparada	27
2.2.2 Intertextualidade	30
3. NO SÍTIO DA BONECA GENTE.....	37
3.1 MONTEIRO LOBATO – SUA TRAJETÓRIA NA ARTE	38
3.2 LITERATURA NACIONAL.....	41
3.3 LITERATURA PARA CRIANÇAS.....	43
3.4 COSMOS FICCIONAL DO <i>SÍTIO DO PICAPAU AMARELO</i>	47
3.5 NO SÍTIO DA BONECA GENTE	54
3.6 UM MUNDO LOBATIANO.....	69
4. NAS TERRAS DO LEÃO	72
4.1 A TRAJETÓRIA DE LEWIS	73
4.2 A LITERATURA DE LEWIS	75
4.3 O COSMOS FICCIONAL DE NÁRNIA.....	84
4.4 <i>AS CRÔNICAS DE NÁRNIA</i>	104
4.5 NO ERMO DO LAMPIÃO.....	118
4.6 TERRAS QUE SE CRUZAM.....	119
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	124

1. INTRODUÇÃO

A literatura de Fantasia tem cada vez mais chamado a atenção de críticos e pesquisadores, seja por seu rico caráter semiótico, seja por seu sucesso editorial. Porém, ainda há um estigma aliado a esta literatura, taxada como “para crianças”, de que ela seja demasiado afastada da realidade e, por conseguinte, alienadora, uma vez que apresenta às crianças e aos jovens universos que não fazem parte do “mundo real”, afastando-os do propósito de prepará-los para a idade adulta e para o nosso mundo.

Contudo, cada vez mais os estudiosos afirmam que este gênero, bem como os contos-de-fadas e maravilhosos, não só dão as bases para o entendimento do mundo real, como também exercem função de auxiliares para o amadurecimento da criança. A psicanálise e a antropologia já aludiram ao fato de que o leitor supera os mesmos entraves que o herói, podendo muitas vezes entrar em contato com seus obstáculos psicológicos, derrubando-os juntamente ao percurso das personagens. As obras questionam o modelo de sociedade e os estilos de vida tanto quanto uma obra realista, com a diferença de terem roupagens distintas.

A literatura de Fantasia contesta a realidade como a conhecemos, contrariando a crítica que está acostumada com o mundo mimético. Para ela, as obras da fantasia são apenas recriações de mitos. Porém, todas as obras acabam sendo uma releitura dos mitos; há sempre a luta entre o bem e o mal, sejam esses psicológicos, alegóricos ou reais. A necessidade está em questionar quais são os mitos, o que eles nos dizem e como constroem a trama narrativa.

Para que esta narrativa faça sentido e seja coesa, ela sempre se baseará na realidade, na enciclopédia e no dicionário comuns, inerentes a cada indivíduo. É sobre a realidade que o maravilhoso construirá seu mundo de fantasia, onde, mesmo não sendo possível no mundo real, ele existe como um mundo narrativo, e mais, ele é verossímil, para que se possa crê-lo e aceitá-lo. Para que o leitor se identifique com a obra, é necessário fazê-lo crer no impossível, convencendo-o, assim, da possibilidade dessa nova estrutura. Há que se estabelecer o pacto literário e, para tanto, a narrativa deve ter a capacidade de transportar o leitor para a realidade do impossível. Para criar um cosmos possível, é preciso que haja

coerência e consistência nesse novo mundo, o qual estipula suas próprias regras, trabalhando arduamente a linguagem, pois é por meio dela que ele se torna plausível; através da palavra poética, da descrição realista do irreal e da recriação dos mitos. É pela linguagem que a obra consegue tornar seu universo real, possibilitando novas formas de questionamento da realidade.

Diante do exposto, esta pesquisa visa encontrar os hipertextos e os intertextos mitológicos que possibilitam a construção do *cosmos* maravilhoso nas narrativas a serem exploradas, sendo elas: *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956), de Clive Staples Lewis; *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), que fazem parte da coletânea do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato.

Desta forma, a pesquisa se orientará por uma metodologia comparatista para identificar e interpretar os mitos presentes nas narrativas do *corpus*, comparando-as para que se possa atestar a hipertextualidade presente na criação dos mundos ficcionais maravilhosos, refletindo assim sobre o gênero e estabelecendo um paralelo entre as obras e sua utilização das mitologias.

O primeiro capítulo constará das teorias que permearão o trabalho de análise das obras. Sendo assim, a pesquisa trabalhará com as teorias de hipertextualidade e intertextualidade, bem como com os estudos que definem e estruturam o gênero maravilhoso e os mitos, voltando-se para a literatura infanto-juvenil, como norteadora do leitor visado pelas obras escolhidas para o *corpus*.

Examinaremos também neste primeiro capítulo a teoria de Nietzsche acerca dos conceitos de “apolíneo” e “dionisíaco”, e os conceitos contidos na obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais” (1987), de Mikhail Bakhtin, porquanto todas estas teorias se interconectam para evidenciar a estruturação desses novos *cosmoi*.

Nos capítulos posteriores analisaremos as obras já referidas acima, reservando o segundo capítulo a Monteiro Lobato e o terceiro a CS Lewis, almejando encontrar ligações entre as narrativas e as teorias estudadas.

2. NOS MUNDOS

DA ANTASIA

A Estrada em frente vai seguindo
 Deixando a porta onde começa.
 Agora longe já vai indo,
 Devo seguir, nada me impeça;
 Em seu encalço vão meus pés,
 Até a junção com a grande estrada,
 De muitas sendas através.
 Que vem depois? Não sei mais nada.¹

¹ TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Trad. L. Esteves; A. Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 36.

Esta pesquisa se fundamenta em dois pilares teóricos. De um lado temos as teorias que nos auxiliam a compreender o gênero Fantasia, bem como suas características e seus usos e, do outro lado, vemos as teorias que nos levam à Literatura Comparada e aos conceitos de intertextualidade e hipertextualidade que nos ajudam no reconhecimento dos mitos empregados na construção das narrativas.

Para que conectemos esses dois polos, utilizaremos ainda dois estudos que se mostrarão de extrema importância para análise das obras. Estes estudos nos auxiliarão na construção de um panorama dos *cosmoi* instituídos nas obras a serem analisadas.

Para tanto, empregaremos a obra de Mikhail Bakhtin *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de (1987), que versa sobre a obra de Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, analisando-a sob a ótica da cultura cômica popular e suas manifestações durante a Idade Média. Sendo assim, para o autor:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível. (1987, p. 4)

Logo, os conceitos principais encontrados em Bakhtin que nortearão as nossas análises são os de **carnavalização**, **realismo grotesco** e da ênfase no **baixo corporal**.

A Carnavalização para Bakhtin se dá através da inversão da ordem oficial estabelecida, da relativização do poder através do carnaval. O carnaval, nas palavras do crítico, seria então “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (p. 7), onde o povo despe-se da hierarquia imposta pelas instituições oficiais para celebrar a vida fora dos padrões impostos diariamente. O carnaval representa assim a liberdade e se torna uma representação da vida:

... o carnaval [...] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda

distinção entre atores e espectadores. [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe *para todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. (p. 6)

Como traço principal da carnavalização encontramos as inversões. Desta forma, tanto a ordem e a hierarquia são postas às avessas, quanto o próprio corpo se torna alvo de satirização e inversão. Assim, o alto se torna baixo, e tudo o que representa o alto (a cabeça, a razão, a ordem, o sagrado) é substituído pelo baixo (o traseiro, o obscuro e o profano). Destarte, “o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (p. 17), demonstrando de tal modo o baixo corporal.

Essa “degradação do sublime” (p. 18) marca o realismo grotesco que, para Bakhtin, gira em torno de um corpo ainda por ser acabado, pois “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução.” (p.21) Portanto, para Bakhtin:

... as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. A *nova percepção histórica* que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal. (p. 22)

Ligando-se à obra de Bakhtin, utilizaremos o estudo sobre *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, do ano de 1948, que cria um novo quadro de referências para compreendermos a arte e o processo artístico ao expor suas ideias sobre os princípios estéticos que regeram a civilização e a tragédia gregas, o princípio **apolíneo** e o princípio **dionisíaco**. Nietzsche, então, inicia seu ensaio afirmando que o progresso no campo da arte está intrinsecamente ligado com a dualidade destes dois princípios.

A oposição entre esses dois deuses gregos é semelhante ao conflito existente entre as forças masculina e feminina. Como esse conflito deve ser resolvido, mesmo

que momentaneamente, a fim de obter a multiplicação, através da reprodução no caso da oposição homem x mulher, assim importa que os elementos dionisíaco e apolíneo se aproximem para criar arte. E, embora suas diferenças possam ser destrutivas, elas também são necessárias para o processo.

Assim, o apolíneo, corresponde, segundo Nietzsche, ao conceito de *principium individuationis* tratado por Schopenhauer, que simboliza a separação do homem do caos da vida. Tudo o que diz respeito à individualidade do homem é apolíneo por essência; todos os tipos de forma ou estruturas são para Nietzsche apolíneos, uma vez que a forma serve para definir ou individualizar o que é formado. Conforme o autor, a escultura é a mais apolínea das artes, pois o artista confia na forma para obter o seu efeito. Da mesma forma, o pensamento racional também é apolíneo, uma vez que é estruturado e capaz de fazer distinções.

Associado a Apolo está o sonho, o estado onde o homem é curado e recebe a intuição divina através de formas. No entanto, essas formas contidas no sonho são frequentemente símbolos ou metáforas, o que Nietzsche chama de "aparência". Ele compara o sonhador estético com o filósofo, o qual sabe que o que ele vê não é real, mas uma "aparência", cuja interpretação pode levar à verdade. Isto é, sendo Apolo o deus da medida e da contenção, aquele que está sonhando não será levado a assumir que é realidade o que aparece em sonho. Portanto, o caráter apolíneo representa um estado de formas belas e simbólicas, um local organizado pela razão e pela aparência, pois:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o "resplandescente", a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a sua realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. (NIETZSCHE, 1999, p.29)

Em oposição ao preceito da razão serena, está Dionísio, que representa o rompimento com o *principium individuationis*. Ao deus do vinho agrega-se ainda a incapacidade de discernir os limites entre a aparência e a realidade. Assim, Dionísio

é associado à embriaguez, e, conseqüentemente, com a invalidez dos sentidos e com o esquecimento de si mesmo. Sob a influência de Dionísio, há uma ruptura das barreiras entre o homem e o homem, e entre o homem e a própria natureza. É neste estado de êxtase que o homem penetra na unidade primordial, e passa a ser parte de uma coletividade:

Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra suas dádivas, e pacíficas se aproximam as feras das rochas e do deserto. (p.40)

Para o filósofo, o dionisíaco corresponde aproximadamente à concepção de Schopenhauer acerca do Desejo que se opõe diretamente ao apolíneo. A embriaguez e a loucura são dionisíacas porque quebram o caráter individual de um homem. Deste modo, todas as formas de entusiasmo e êxtase são dionisíacas, assim como a música, a mais dionisíaca das artes segundo o autor, uma vez que apela diretamente ao instinto humano e às emoções caóticas e não a sua mente e ao raciocínio formal.

Considerando que Apolo representa o estado de moderação, em que o homem permanece separado das emoções e ilusões que o afligem, Dionísio quebra essas barreiras entre o homem e a emoção. Nietzsche não vê o apolíneo e o dionisíaco dominando de forma constante e idêntica, mas sim vê o dionisíaco como a negação do apolíneo. Dionísio se revela quando a razão falha, e não o contrário.

Isto não quer dizer que Nietzsche diminui o estado dionisíaco, pelo contrário, ele vê como fundamental para a criação da arte. O autor exemplifica o valor deste princípio com as celebrações de São João e São Vito na Alemanha da Idade Média, onde a multidão cantava e dançava, gerando uma celebração extática. Respondendo aos que creem que tal comportamento seja um sintoma de uma “doença do povo”, ele escreve que “essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco”. (p. 31)

Através do exposto, entendemos que o princípio dionisíaco vai ao encontro do proposto por Bakhtin acerca da cultura popular, a qual se aliam a carnavalização e o

realismo grotesco, contrastando com a cultura oficial simbolizada pelo princípio apolíneo.

2.1 LITERATURA DE FANTASIA

O gênero a que as obras analisadas nesta dissertação estão afiliadas não se define por si só, mas igualmente por contato com outros gêneros, além de poder ser identificado por mais de um vocábulo. Para desfazer as dubiedades e esclarecer a terminologia que permeará esta pesquisa, será feito um breve histórico acerca do gênero literário de Fantasia e suas características. Para tanto, ressaltamos que “maravilhoso” e “fantasia” serão empregados como termos intercambiáveis ao longo desta pesquisa, uma vez que estes termos refletem os conceitos que constituem o gênero de Fantasia, pois ele só se realiza através do elemento maravilhoso e do emprego da fantasia.

J. Clute e J. Grant, na *The Encyclopedia of Fantasy*, afirmam que:

Um texto de fantasia é uma narrativa autocoerente. Quando manifesta neste mundo, ela narra uma história que é impossível no mundo como o percebemos; quando manifesta em outro mundo, este outro mundo será impossível, embora as histórias lá manifestas possam ser possíveis em seus próprios termos.²

Desta forma, uma narrativa que se utiliza da fantasia delinea mundos possíveis somente dentro da obra literária e, dentro dela, há coerência suficiente para que este mundo exista, mesmo que ele não seja possível no mundo real.

Colin Manlove, na introdução de seu *Modern Fantasy: Five Studies*, após declarar que sua explicação acerca da fantasia não pretende satisfazer a todos, afirma que a literatura de fantasia seja “... uma ficção que evoca o maravilhoso, e que contenha um princípio substancial e irreduzível de mundos, seres ou objetos sobrenaturais ou impossíveis com os quais as personagens na história, ou os

² A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the worlds as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms. (1999, p. 38, tradução nossa)

leitores, alcancem um certo grau de intimidade.”³ O maravilhoso, então, é gerado na fantasia pela presença do sobrenatural ou do impossível, além do elemento de mistério e da falta de explicação que se atrela a ele.

Irlemar Chiampi crê que o encantamento proporcionado pelo elemento maravilhoso traz à tona a coletividade narrativa representada pela mitologia e pelas tradições populares, deixando de ser uma literatura simplesmente individualizante para tornar-se comum à medida que amplia o rol de valores do leitor, colocando-o como indivíduo, mas também, assim como na antiguidade, como um ser coletivo, que faz parte de uma estrutura social maior e que comunga das mesmas práticas sociais e culturais que ele. (1980, p. 69)

Nas origens da literatura de Fantasia encontramos as já citadas tradições populares representadas pelo folclore, do qual fazem parte arte e ciência populares. Na arte, e mais precisamente na literatura oral, a vertente maravilhosa dos contos foi a que mais floresceu, exatamente por tratar de assuntos ligados às necessidades de resolução de conflitos psicológicos e explicação dos fenômenos da natureza e da vida dos homens, dando origem ao conto de fadas, o qual, segundo Vladimir Propp⁴, preserva a mesma estrutura dos contos maravilhosos.

Além da explicação e da resolução de conflitos, os contos populares buscavam exemplificar situações para que seus ouvintes/leitores pudessem absorver os valores da sociedade a que pertenciam, isto é, possuíam, desde então, cunho pedagógico, mesmo que menos explícito que na literatura infantil pós-Iluminismo.

Deste modo, as narrativas maravilhosas, tanto para adultos como para crianças, teve início buscando dar respostas aos questionamentos acerca do natural e do sobrenatural, bem como passar valores apreciados pela coletividade. Ao tornar-se escrita, a literatura popular forneceu lendas, mitos e valores suficientes para o nascimento de poemas épicos como *Gilgamesh*, *Ilíada* e *Odisséia*, obras cunhadas com fantasias seminais que são reescritas até nossos dias.

O elemento maravilhoso foi assumindo, ao longo do tempo, o caráter de constituinte fundamental na literatura infanto-juvenil e nos contos de fadas,

3 “[...] a fiction evoking Wonder and containing a substantial and irreducible elements of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the reader become on at least partly familiar terms.” (1975, p.1, tradução nossa)

4 PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 1984.

deslocando o centro de sua destinação dos adultos para as crianças. Para Nelly Novaes Coelho:

Dentre os fatores que podem ser apontados como *comuns* às obras adultas que falaram (ou falam) às crianças, estão os da *popularidade* e da *exemplaridade*. Todas as que se haviam transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações). Portanto, antes de se perpetuarem como *literatura infantil*, foram *literatura popular*. Em todas elas havia a intenção de passar determinados *valores* e *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugural nasceu no domínio do mito, da lenda, do maravilhoso... (2000, p. 41)

Desta forma, a autora crê que “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real”, reivindicando assim, a dissolução do pensamento de que as obras infanto-juvenis, moldadas com o elemento maravilhoso, são escapistas e possuem apenas cunho pedagógico, sendo, portanto, de menor grau ou de menor valia que obras destinadas a adultos ou com temas realistas.

A literatura de Fantasia moderna surge no século XIX, sendo *The Wood Beyond the World* (1895), de William Morris, considerada a primeira obra do gênero de literatura de Fantasia, embora outros autores, como George MacDonald, já escrevessem para crianças nos moldes da fantasia. Este gênero tem, então, suas raízes nos contos maravilhosos e de fadas. No entanto, enquanto o mundo dos contos assume a magia da mesma forma que um romance realista assume a sua ausência, a literatura de Fantasia incorpora o elemento mágico, uma vez que esse elemento tem estreita conexão com os aspectos realistas da obra. Ou seja, a magia não apenas está presente como forma de auxílio aos personagens; o mundo ficcional se constrói com base nela, sem a magia não há como explicar o *cosmos* contido na obra, pois esta não existiria sem o elemento mágico que as constitui.

Como forma de exemplo, a Terra Média de Tolkien⁵ não existiria sem a magia, pois não há na obra um “mundo real”, natural como o nosso. O mundo de Tolkien só

5 TOLKIEN, JRR. *O Senhor dos Anéis*. Trad. M. L. R. Esteves e A. Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

se sustenta porque podemos percebê-lo através da explicação de que este espaço só pode ser realizado pela magia, uma vez que seres e locais, tais como hobbits, elfos, orcs, Valfenda, a floresta dos Entes, não podem ser aclarados pelas leis naturais a que estamos familiarizados.

Em outras palavras, a fantasia exagera o elemento mágico ou sobrenatural contido na obra. A literatura de Fantasia pressupõe a existência dos elementos sobrenaturais no âmbito do texto com a mesma intensidade que a ficção realista assume seus fatos fundamentada no mundo material.

A literatura de Fantasia moderna está estreitamente relacionada com outras formas literárias, tais como o romance gótico, o conto de fadas, a ficção científica e a literatura utópica. Estas formas são semelhantes em todas as maneiras, porém, somente na literatura de Fantasia é que encontramos, constantemente, um afastamento significativo da realidade; apenas na literatura de fantasia é que a criação de um outro mundo afasta integralmente os fundamentos do realismo. A ficção científica pode criar outro mundo para sua narrativa, mas dentro deste mundo a lógica ficcional toma o lugar da magia, consolidando, portanto, a lógica inerente à racionalidade sistemática da realidade material.

Sendo assim, a fantasia deixa o papel de protagonista para assumir o de coadjuvante quando o realismo cotidiano aflora, no Romantismo, dando lugar ao cientificismo e não mais ao maravilhoso, às fadas e aos mundos fantásticos. A literatura em voga no período envolve aventuras que podem ser vividas no mundo real, como as de *Robinson Crusóé*, obra de Daniel Defoe adaptada para crianças, que prezava pela objetividade e descrição dos fatos.

Todavia, a fantasia coexiste na primeira fase desse cientificismo e mais tarde surge como a fantasia científica, mostrando mundos possíveis baseados em descobertas científicas e projetados no futuro, não mais em tempos primordiais ou longínquos como nos contos de fadas ou nas narrativas maravilhosas tradicionais.

No período em que a literatura privilegiada é a realista, a fantasia começa a ser desprezada como gênero de primeira grandeza e passa a ser relegada apenas como literatura infantil, lúdica e escapista, por, supostamente, não ter compromisso com o mundo real e por não fornecer os valores e modelos solicitados pela sociedade burguesa, só retornando à cena em meados do século XIX e se firmando como gênero no século XX.

Porém, a Fantasia Moderna delinea-se a partir dos escritos de diversos autores que se separam em dois períodos da Fantasia, um primeiro onde surgem obras voltadas para o público infanto-juvenil e que se consolidam por utilizarem elementos narrativos maravilhosos, delineando o que seria considerado gênero de Fantasia, além de possuírem afluente imaginação e preocupação constante com a qualidade das obras; e uma segunda época, em que houve uma expansão muito grande na quantidade de obras de fantasia, porém, sem a constante preocupação com a qualidade delas. No primeiro período podemos encontrar autores como: G. Kingsley (*Water Babies*, 1863) George MacDonald (*The Princess and the Goblin*, 1872), William Morris (*The Wood Beyond the World*, 1895), L. Frank Baum (*The Wizard of Oz*, 1900), Beatrix Potter (*The Tale of Peter Rabbit*, 1902), J. M. Barrie (*Peter Pan*, 1904) e Francis Hodgson Burnett (*The Secret Garden*, 1911).

No segundo período, além de muitos escritores não renomados e com obras não reconhecidas, podemos encontrar autores que foram contra uma corrente quantitativa que se estabeleceu no período e que escreveram obras que marcaram nosso tempo, tornando-se grandes nomes da literatura de Fantasia. Entre eles podemos citar: PL Travers (*Mary Poppins*, 1934), JRR Tolkien (*Hobbit or There and Back Again*, 1937), TH White (*The Sword in the Stone*, 1938) e CS Lewis (*Chronicles of Narnia*, 1951-1963).

O gênero de Fantasia no Brasil, com as características levantadas aqui, é encontrado a partir do século XX e, principalmente, após o sucesso editorial de livros de Fantasia britânicos e norte-americanos. Em obras do século XIX é possível notar a utilização de elementos maravilhosos com um tom de realismo mágico, fato que se nota até hoje, uma vez que a ideologia presente no país ainda comunga dos mesmos valores que o restante da América Latina. Como exemplo de obras que comungam dessas características podemos citar: *A Rainha de Ignoto*, de Emília Freitas (1889), *A Trilogia da Maldição*, de José Alcides Pinto (1999), além de obras como *O ex-mágico*, de Murilo Rubião (1947), e o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, entre outras.

Tais obras têm a presença do sobrenatural e da magia para demonstrar como pode ser maravilhosa a própria realidade. Segundo Chaimpi, nas obras do realismo mágico, a magia está presente no real, só precisa ser buscada e não há necessidade de outros mundos, pois o mundo primário por si só já é místico. Porém,

mesmo com estas características, podemos encontrar algumas obras que utilizam mundos secundários coexistentes ao mundo primário, como é o caso de *A Rainha de Ignoto*.

Sendo assim, estudiosos como Gary Wolfe, CW Sullivan e Robert Boyer, entre outros, sustentam que o gênero de Fantasia possa ser dividido em duas principais categorias: *high fantasy* e *low fantasy*, alta fantasia e baixa fantasia. É importante ressaltar que os termos “alta” e “baixa” não têm a ver com a qualidade das obras. Esses dois critérios estão inter-relacionados, uma vez que a configuração na fantasia refere-se ao tipo de mundo descrito, e fenômenos não racionais são regidos pelas leis que prevalecem neste mundo.

CW Sullivan III cita a definição de Gary K. Wolfe acerca da *high fantasy*: aquela fantasia “estabelecida em um mundo secundário [...] em oposição à Baixa Fantasia que contém intrusões sobrenaturais dentro de um mundo ‘real’.” (1986, p.52 *apud* SULLIVAN II, 1996, p. 301)⁶

As Crônicas de Nárnia são um exemplo clássico de alta fantasia. A obra é ambientada em um mundo secundário que está ameaçado por forças do mal. Nárnia é habitada por diferentes criaturas como centauros, animais falantes e bruxas. No Brasil, *O Sítio do Picapau Amarelo* pode ser classificado como alta fantasia, pois, mesmo se passando em um mundo real em grande parte dos livros, vários são os mundos criados por Lobato para ambientar as diversas façanhas das personagens, espaços como a Grécia heroica e o Reino das Águas Claras. Além do fato de encontrarmos diversos *microcosmos* dentro de um *cosmo* maior, que é o sítio em que vivem as personagens, além de vermos seres mitológicos, fabulares e “lobatianos” (como é o caso de Emília e do Visconde) que transitam pelo mundo sem estranhamento, isto é, sem conflitos com as leis naturais, pois estas personagens são comuns à obra.

Como exemplo da baixa fantasia podemos citar os livros da coleção *Crepúsculo* (2005-2008), de Stephenie Meyer. A narrativa de *Crepúsculo* está situada em nosso mundo, que não é ameaçado por perigo algum. No entanto, existem seres mitológicos, vampiros e lobisomens, que representam o elemento fantástico, que interfere e entra em conflito com a nossa natureza e as nossas leis.

⁶ ‘set in a secondary world... as opposed to Low Fantasy which contains supernatural intrusions into the “real” world’. (tradução nossa)

O mesmo se passa com as narrativas de André Vianco, *O Vampiro Rei* (2004); e de Martha Argel, *Relações de Sangue* (2002).

De acordo com Boyer et al (1979), os mundos secundários da alta fantasia são divididos em três tipos diferentes. O primeiro é o mundo secundário clássico, que não está ligado ao mundo primário, onde o mundo primário é completamente ignorado, não existe nem física nem geograficamente. Como no caso de Tolkien ou de Ursula Le Guin, em *Terramar* (1968). No Brasil, podemos ver este tipo de mundo em *Guerreiros de Darinka* (2005), de Renata Cantanhede, e em *O Castelo das Águias* (2010), de Ana Lúcia Merege.

Na segunda classificação o mundo primário não é ignorado; há uma relação entre os dois mundos. Uma característica importante para este tipo de alta fantasia é o uso de portais nas viagens entre um mundo e outro. Um dos portais mais conhecidos é o guarda-roupas que leva a Nárnia.

A terceira variedade é representada por um mundo dentro de outro mundo. Aqui não há mundos separados ou portais. O mundo secundário reside dentro do mundo primário. Normalmente o mundo secundário tem algum tipo de limite físico no mundo. Dentro destes limites, os eventos que podem acontecer lá não podem ocorrer em outros lugares. O caso mais recente e famoso é a série *Harry Potter* de JK Rowling. Uma obra brasileira muito recente, *Conexão Magia* (2011), de Rosana Rios e Helena Gomes, representa muito bem esta categoria.

As obras *O Minotauro* e *Os Doze Trabalhos de Hércules* de Lobato podem ser classificados tanto na segunda categoria, quanto na terceira, pois possuem o mundo primário em diversos graus. Há a conexão entre o mundo presente e o mundo passado da Grécia clássica através de um *tchibum*, não um auxiliar mágico, mas um mergulho que faz o papel de portal. Aqui os dois mundos são primários, mas a viagem, ou a “penetração”, no tempo já se constitui, por si só, como um elemento maravilhoso e peculiar, colocando a obra na segunda classificação de mundo da Alta Fantasia.

Os personagens também penetram mais fundo na sua viagem, e, através do pó de pirlimpimpim, portanto outro portal, chegam à Grécia heroica, onde o mundo além de primário por guardar relações com a história, é também secundário por permitir fatos impossíveis às leis do mundo real, como deuses que habitam um

monte e decidem a vida dos heróis, e monstros e seres mitológicos que transitam comumente entre os humanos.

Nas segunda e terceira classificações, os mundos primário e secundário coexistem. E, se o mundo primário não está em cena ou um portal funciona como uma ponte entre os mundos, ou ainda se o mundo secundário se localiza no primário, logo, o mundo secundário nos dá uma nova visão do mundo primário em que vivemos.

Para C.S.Lewis (2009) e J.R.R.Tolkien (2006), em seus ensaios críticos sobre a fantasia, a literatura de Fantasia, ao criar mundos secundários, estabelece uma percepção simbólica da realidade. Segundo o *The Encyclopedia of Fantasy*, citado por Colin Duriez:

... “Poderia ser discutido que, se a fantasia (e, questionavelmente, a literatura do fantástico como um todo) tem um propósito outro que o entretenimento, que é mostrar aos leitores *como perceber*; uma extensão do argumento é que a fantasia pode tentar alterar a ‘percepção da realidade’ dos leitores.” [...] “Uma fantasia de ótima qualidade introduz seus leitores em um *playground* de percepção repensada, em que não há restrições distintas das existentes na imaginação humana...A maioria dos textos cheios de fantasia tem no seu núcleo a vontade urgente de *transformar* o leitor; isto é, a fantasia plena é por definição uma forma literária subversiva”. (CLUTE; GRANT,1997 *apud* DURIEZ, 2005, p. 103)

Deste modo, a literatura de fantasia, em suas variadas formas, não se mostra como escapista e sim como uma investigação da realidade humana. A fantasia tem a capacidade de fornecer experiências e sensações que o leitor não conhecia, retomando a consciência dos valores do passado, ausentes na vida moderna, aproximando-se assim do mito, que, segundo Joseph Campbell, tem como função primária “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás”. (1997, p.21)

O mito, pensado aqui com o sentido de ficção tem, para C.S.Lewis, o valor do fantástico, uma vez que trabalha com o impossível e com o sobrenatural e tem em seu cerne o pensamento mágico que também dá origem aos contos maravilhosos e às diversas religiões. Logo, o mito se apresenta com a estrutura de uma aventura com um enredo iniciatório e de explicação da gênese do mundo, conforme definição

de mito por Mircea Eliade. (1972, pp. 11-18)

Para Eliade,

O mito conta uma história sagrada; êle relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: êle relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. [...] os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vêzes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (1972, p. 11)

Sendo assim, o mito traz em seu enredo as características da cultura a qual pertence, deixando transparecer valores e crenças através das mitologias e dos elementos culturais presentes nas narrativas; narrativas essas que se transformaram em origem dos contos maravilhosos, alterando-se, *a priori*, as funções dos personagens, que passaram de deuses nos mitos, a personagens da realeza (e também a seres sobrenaturais) nos contos, estrutura social presente no mundo real.

Além da passagem da função dos personagens de divindades a mundanas, mesmo que nobres, outra característica na passagem dos mitos aos contos é a inversão da atuação desses personagens. Nos mitos o herói se deslocava no mundo real realizando feitos sobrenaturais; nos contos o herói realiza ações terrenas em um mundo sobrenatural, de fantasia. As obras de Homero representam o início dessa passagem, ainda com forte presença do mito, visto no papel dos deuses que fazem a ação acontecer, como vemos no Canto I da Odisséia, onde os deuses se reúnem em assembleia para discutir o destino de Odisseu, e a deusa Atena dá o veredito sobre o que se passará com o herói:

“Crônida, pai de nós todos, senhor poderoso e supremo!
Pois se assim é, e do agrado dos deuses bem-aventurados
Que a seu palácio retorne Odisseu, o de grande inventiva,
Hermes, então, sem demora enviemos, o guia brilhante, à
Ilha de Ogígia, porque, sem mais perda de tempo, anuncie
À veneranda Calipso de tranças bem-feitas, a nossa

Resolução de mandar o prudente Odisseu para a pátria...”⁷

A “desmistificação”, como chama Eliade, é o processo de despojamento de significação religiosa dos mitos ao tornarem-se contos, não sendo mais essencial a busca pela história dos deuses e seus ritos impostos aos homens. A essência se torna o retorno à situação primordial por meio do mundo das ideias, não mais pelos rituais, gerando assim uma especulação filosófica acerca dos mitos, levantando hipóteses do surgimento do mundo, triunfando a obra literária sobre a crença religiosa. (pp. 101-104)

Conforme pensamento de C.S.Lewis, sumarizado por Colin Duriez, sem termos a percepção do mito, e também de metáforas, não possuiríamos a capacidade de reconhecimento do real, e sim somente das abstrações, visto que “... o mito é a invenção sobre a verdade, pensamento transcendente e transformação do objetivo em uma qualidade preferentemente a uma quantidade” (DURIEZ, 2005, p. 90), havendo estreita relação entre mito e pensamento.

Para Lewis, a mitopoética (a construção de mitos) envolve a criação de um mundo imaginário onde o narrador consegue fazer com que os leitores transcendam a outro grau de compreensão acerca do mundo real, renovando a visão de realidade em todas as esferas.

Ao apresentar ao leitor um mundo onde as regras são distintas das que ele conhece, a obra de Fantasia consegue quebrar as barreiras criadas pela perspectiva estreita e prática da vida real, recuperando uma ideologia onde as coisas e os seres são aceitos não por seu valor de troca, mas sim pelo seu valor como seres individuais, únicos, com um papel a cumprir na coletividade.

A consistência desse novo mundo depende da sua verossimilhança e, para tanto, o autor tem a necessidade de recriar os elementos do mundo real, conferindo-lhes novas formas, pois, para que aceitemos o mundo ficcional, precisamos utilizar nossos conhecimentos acerca da realidade em que vivemos, percebendo-a como pano de fundo para esse novo cosmos.

Segundo Antoine Compagnon:

... na ficção se realizam os mesmo atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são

7 HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 30.

atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura.

[...]

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade”. (1999, pp. 135-137)

É sobre a linguagem que os mundos da fantasia são construídos, pois não há condições de atingir o leitor e explicar-lhe como adentrar a este novo espaço literário senão através da referência. Na literatura, nada há fora da linguagem. Se o autor deseja criar um universo em que há três luas, onde uma é vermelha, outra verde e outra azul, mesmo assim ele não escapará de utilizar o referencial linguístico, visto que os signos “lua”, “vermelha”, “verde” e “azul” necessitam ser compreendidos pelo leitor.

Um mundo ficcional se torna assim, na concepção de Umberto Eco, um mundo parasita do mundo real, de certa forma pequeno, uma vez que apresenta um número certo de personagens e espaço e tempo limitados, e de outra maneira maior do que o mundo que experienciamos. (1994, p. 91)

Os mundos de fantasia e, em particular os mundos encontrados em *As Crônicas de Nárnia*, *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, são perfeitamente coerentes e plausíveis dentro de suas narrativas, já que se constroem sobre a linguagem e a enciclopédia do leitor, seu conhecimento prévio da realidade, dando informações adequadas para que se possa compreender esse novo mundo em sua totalidade, e também porque, como visto, fundamenta-se em mitos e situações que fazem retornar valores já esquecidos.

Para Tolkien, a construção de um mundo fantástico é uma Subcriação, isto é, um mundo secundário com “consistência interna de realidade” (2006, p. 54), de forma que um mundo secundário se relaciona com seu mundo primário para existir.

Acerca da Subcriação, Tolkien pondera que:

... O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe o Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário Malsucedido. (2006, p. 44)

O autor concebe a criação de mundos fantásticos como a vertente mais poderosa da arte narrativa, conforme visto no trecho a seguir:

Fazer um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja verossímil, impondo a Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil. Mas, quando elas são tentadas e executadas em algum grau, então temos uma rara realização da Arte: na verdade, a arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primário e mais potente. (2006, p. 56)

Logo, para que se possa criar um mundo de fantasia é necessário que o autor tenha em mente que o leitor espera extrema criatividade, referencialidade na linguagem e, conseqüentemente, no mundo real, bem como a sua realização através do enredo e do caminho percorrido pelo herói.

Fantasia, como um gênero literário, é composta de obras nas quais fenômenos não racionais desempenham um papel significativo. Isto é, os eventos, e em alguns casos os espaços e os seres, não poderiam existir ou ocorrer de acordo com nossa realidade e não se aplicam às nossas leis naturais. Na literatura realista, o mundo é exatamente como o que vivemos, de acordo com nossas leis naturais.

Os mundos passados e os presentes são uma cópia exata da nossa realidade. O que lemos na literatura realista poderia ter sido real e não iria quebrar com a nossa visão da realidade. Já a literatura não realista tem que romper com a essa visão: algo que sabemos que não pode e nem irá acontecer. Neste tipo de literatura, magia e criaturas míticas são tão naturais quanto celulares e carros são para nós. Os fenômenos não racionais são uma parte natural das leis da literatura de fantasia. Contos de fadas, fábulas, lendas e mitos são outros subgêneros da literatura fantástica, e a fantasia tomou emprestados muitos traços dos outros gêneros.

A fantasia nos dá então, vazão para adentrar em mundos de possibilidades infinitas. De fato, o gênero literário da Fantasia Moderna é caracterizado por uma estrutura narrativa que une padrões míticos atemporais a experiências individuais modernas, e estas histórias, em seus cernes, falam sobre as relações do indivíduo com o infinito.

2.2 LITERATURA COMPARADA E INTERTEXTUALIDADE

2.2.1 Literatura Comparada

Primeiramente devemos estar conscientes de que “intertextualidade” não foi a descoberta de um só estudioso, mas sim um trabalho a longo prazo de vários pesquisadores acerca de diferentes elementos. Para que possamos compreendê-la, necessitamos contextualizá-la no campo maior de estudos da Literatura Comparada.

Segundo Sandra Nitrini, a Literatura Comparada estabeleceu-se como disciplina a partir do século XIX, em meio a um período em que o pensamento cosmopolita era visado como contrapeso à visão interiorizada presente nele, uma vez que foi o período de formação de mentalidades nacionais e de sentimento patriota para a sustentação das lutas pela independência em inúmeros países, entre eles o Brasil. (1997, p. 21)

A Literatura Comparada surge então em estreita relação com a política e, para instrumentalizar seu método, utiliza-se do conceito de “influência” que, para Harold Bloom, é um mecanismo que “faz-se absolutamente necessário para se ‘atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental’”. (1991 *apud* NITRINI, 1997, p. 145)

Nitrini cita Susan Brunetière que diz:

... a história da LC estimulará em cada um de nós, francês, ou inglês, ou alemão, a compreensão da maior parte das características nacionais de nossos grandes escritores. Nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós

mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos.
(BRUNETIÉRE *apud* MUNTEANO *apud* NITRINI, 1997, p.21)

Desta forma, o comparativismo auxilia no entendimento de que o outro faz parte da formação do eu e, neste caso, a arte de uma outra nação estará presente na constituição da nossa própria arte, seja por assimilação ou por oposição.

A Literatura Comparada teve diferentes acepções, como bem relata Nitrini: "... a escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas" consistindo em uma disciplina situada entre a história literária de uma nação e uma história da literatura geral, "enquanto a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos", apresentando a disciplina como o estudo da literatura e suas relações com outras áreas e outras artes. (1997, p.29)

Nitrini crê que a percepção francesa seja ultrapassada e que a americana possa tornar-se uma abordagem superficial. Para o comparatista Cláudio Guillén, o comparatismo francês e seu modelo internacional, ligado à história e à nacionalidade, teria durado até por volta dos anos 50, quando então os comparatistas americanos propõem um "modelo supranacional, ligado às questões mais gerais das literaturas". (1997, p. 31)

A partir de 1960, críticos tentaram conciliar as duas escolas em vista do surgimento de tantas outras correntes como o Estruturalismo, o Formalismo e o *New Criticism*, todas tendências anti-historicistas que não levavam em conta o meio, o momento e a biografia do autor, como era prática da Literatura Comparada.

Para o comparatismo francês, representado por Paul van Tieghem, o objeto de estudo da Literatura Comparada, "a descrição da passagem de um componente literário de uma literatura para outra", restringe-se "às relações entre duas determinadas literaturas, num período delimitado". A metodologia desse comparatismo se baseia no foco do "objeto da passagem", o que foi transposto (gêneros, estilos, temas, ideias, etc.) e também na forma como se deu essa passagem. (NITRINI, 1997, p.33)

Já os comparatistas americanos, encabeçados por René Wellek, acreditavam em uma relação entre história, teoria e crítica literárias. Wellek questiona a distinção entre a literatura comparada e a literatura geral, pensamento levantado pelos comparatistas franceses e tido por eles como impraticável, uma vez que as duas

literaturas implicam-se mutuamente. O autor afirma ser necessário o reconhecimento do papel da crítica no estudo das literaturas, defendendo a obra de arte como uma “totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores”, afastando a possibilidade de utilização do conceito de influência, e apresentando como ponto central o conceito de literariedade. (1997, p.35)

A Literatura Comparada de linha marxista combateu tanto a escola francesa quanto a escola americana. A visão marxista interessava-se pelo estudo da forma e dos gêneros e também pelas condições sócio-históricas constituintes desses gêneros.

Conforme Nitrini, o pensamento do linguista russo Viktor Zhirmunsky é de que “uma influência literária só se torna possível com a existência de analogias produzidas pela evolução literária e social [...]. A premissa essencial da proposta de uma teoria comparatista das literaturas dos diferentes povos é a ideia de unidade e regularidade do desenvolvimento histórico e social da humanidade.” (NITRINI, 1997, p.47)

Zhirmunsky crê que se possam encontrar semelhanças nas literaturas de diferentes lugares, mas em épocas iguais. “Essa similitude se revela na sucessão dos gêneros e estilos literários: sucessão determinada por leis gerais que regem a evolução da sociedade humana e da mentalidade social.” (p.47)

Logo:

O estudo dessas literaturas permite estabelecer a regularidade geral da evolução literária no seu condicionamento social, assim como as propriedades nacionais específicas das literaturas em confronto. [...] “cada influência ideológica (e, por conseguinte, literária) é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão.” Daí o fato de que qualquer influência ou empréstimo acarreta sempre uma transformação criadora do modelo emprestado. Ela deve adequar-se às tradições da literatura que sofre essa influência externa, às suas particularidades históricas, nacionais e sociais, assim como às particularidades individuais da personalidade influenciada. (NITRINI, 1997, pp.48-49)

A partir da renovação da Literatura Comparada, dá-se início à utilização do conceito de intertextualidade como instrumento teórico, estando ela inserida em uma teoria que engloba o texto como um todo e as relações do texto com outros textos,

com o sujeito, com o inconsciente e com a ideologia.

O propósito do comparativismo pode ser uma compreensão mais profunda de textos literários em um contexto histórico, social e literário mais amplo, mas também pode ser um exame de influências e intertextos.

2.2.2 Intertextualidade

A noção de intertextualidade não é completamente nova para a teoria literária e desde sua elaboração em 1960 por Julia Kristeva tem sido amplamente discutida e utilizada. A definição de “intertextualidade” não é simples, e, por isso, nos últimos quarenta anos, há inúmeras teorias que interpretam a intertextualidade e que desenvolvem diversas metodologias, cada uma arrecadando teóricos e críticos a seu favor.

A descrição mais geral e simples de intertextualidade seria dizer que todos os textos literários, bem como não-literários, são inter-relacionados e interconectados com os textos que os antecederam, através de uma rede de influências. Afinal, os autores desses textos e obras não obtêm suas ideias do acaso. Segundo Graham Allen em seu livro *Intertextuality*:

A ideia de que quando lemos uma obra literária estamos procurando encontrar um significado que jaz dentro da obra parece completamente ligada ao senso comum. Textos literários possuem significado; os leitores extraem este significado deles. Chamamos o processo de extração de significado a partir de textos de leitura ou interpretação. Apesar de sua aparente obviedade, tais ideias têm sido radicalmente contestadas pela teoria literária e cultural contemporânea. Obras literárias, afinal, são construídas a partir de sistemas, códigos e tradições estabelecidas por obras literárias prévias. Os sistemas, códigos e tradições de outras formas de arte e da cultura em geral também são cruciais para o significado de uma obra literária. Textos, sejam eles literários ou não literários, são vistos pelos teóricos modernos como desprovidos de qualquer tipo de significado independente. Eles são o que os teóricos chamam intertextuais. O ato da leitura, os teóricos afirmam, mergulha-nos em uma rede de relações textuais. Interpretar um texto, para descobrir seu significado, ou significados, é traçar essas relações. Assim, a leitura torna-se um processo de mover-se entre os textos. O significado torna-se algo que existe entre um texto e todos os outros textos a que se refere e se relaciona, indo do texto independente a

uma rede de relações textuais. O texto torna-se o intertexto.⁸

O termo intertextualidade remonta a 1960 e foi cunhado por Kristeva. No entanto, mesmo que ela seja a crítica mais associada à noção de intertextualidade, não foi uma invenção sua. Kristeva apenas utilizou-se de noções e teorias já existentes e deu vida a uma nova interpretação.

Na raiz do conceito estão o linguista suíço Ferdinand de Saussure, e o teórico literário e linguista russo Mikhail Bakhtin. Embora suas teorias e sua compreensão sejam cruciais para a noção da intertextualidade, eles estão de fato distantes do conceito que embasará a pesquisa, uma vez que focavam mais as questões de semiótica e nas funções da linguagem e seu papel na sociedade.

Saussure é mais famoso por seu estudo sobre o "signo" linguístico, e seu estudo é vital para a criação do conceito de intertextualidade. Sua análise da distinção entre as noções de "significante" e de "significado", apresentada em uma coleção de ensaios em seu *Curso de Lingüística Geral*⁹, compõem a base de toda a ideia de intertextualidade, que, mais tarde, incita a sua utilização em diferentes abordagens, entre elas, a crítica literária.

Em sua teoria, Saussure explica que cada signo linguístico consiste de duas partes: o significante, representando um som ou uma imagem que está ligada a um conceito específico, e o significado, o conceito que se deseja comunicar. Esta relação estrutural constitui um signo linguístico, e uma linguagem é composta por estes: uma combinação de sinais, uma vasta rede de relações, que, quando combinados, expressam uma ideia.

Bakhtin, à semelhança de Saussure, esteve, durante sua carreira, às voltas

8 The idea that when we read a work of literature we are seeking to find a meaning which lies inside that work seems completely commonsensical. Literary texts possess meaning; readers extract that meaning from them. We call the process of extracting meaning from texts reading or interpretation. Despite their apparent obviousness, such ideas have been radically challenged in contemporary literary and cultural theory. Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature. The systems, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature. Texts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are what the theorists call intertextual. The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext. (2007, p.1, tradução nossa)

9 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. A. Chelini, JP Paes, I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2004.

com a linguagem. Ele também viu a linguagem como o elemento mais importante, no entanto, em oposição a Saussure, que trabalhou com os signos linguísticos como parte de um sistema abstrato da língua, Bakhtin alegou que a linguagem adquire significado apenas em situações sociais concretas. Em sua teoria, toda a linguagem responde a declarações anteriores e pré-existentes, a padrões de significado e de avaliação, mas também busca promover respostas mais adiante:

E, no entanto, a enunciação monológica já é uma abstração, embora seja uma abstração do tipo “natural”. Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante. (1986, p.99)

Bakhtin também cunhou termos importantes como “dialogismo” e “heteroglossia”. Quando um enunciado é “dialógico”, Bakhtin afirma que seu significado e sua lógica dependem do que já foi dito e de como eles serão recebidos pelo outro. A heteroglossia por sua vez, do grego “outra voz”, refere-se a traços que os enunciados partilham entre si. Cada enunciação incorpora os traços de outros enunciados, tanto no passado como no futuro. Em outras palavras, tendo em mente esses dois conceitos bakhtinianos, supõe-se que toda palavra ou expressão não permanece um termo isolado, pois está sempre sujeito a ser interpretado. Assim, pode-se dizer que os enunciados pertencem ao autor e também ao leitor.

Embora Kristeva não tenha fundado as teorias que postulam a intertextualidade, a formulação do termo com a atual concepção pode ser atribuída a ela. O que se pode retirar dos estudos de Kristeva é que ela reescreve as teorias de Saussure e Bakhtin de acordo com as suas percepções, questionando, confirmando, modificando e combinando as teorias anteriores, chegando à descrição da intertextualidade, entre outros fatores.

Em sua pesquisa, Kristeva parte da noção de dialogismo de Bakhtin, e descreve a maneira pela qual um texto é construído a partir do discurso já existente.

Em sua teoria, ela destaca o fato de que a originalidade dos escritores é bastante relativa, e que suas obras representam uma compilação de textos pré-existentes, o que faz de qualquer texto, nas palavras de Kristeva, citadas por Allen, "... 'uma permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um dado texto' no qual 'várias declarações, tomadas a partir de outros textos, cruzam e neutralizam umas às outras'."¹⁰

O texto remete então a outros textos pela somação, reescrevendo-os e criando um novo significado. Para Kristeva:

O texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes paragramáticas. Kristeva chama de rede paragramática o modelo tabular (não linear) da elaboração da imagem literária, em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem poética. (NITRINI, 1997, p.163)

Desta maneira, o texto está inserido em um conjunto de textos sempre visando à conexão com outro texto e com a transformação (somação) deste último.

Seguindo na esteira da tese estruturalista que nega a existência de obras individuais de qualquer natureza e enfatiza a natureza relacional e sistemática destas, Gérard Genette não se preocupa com os trabalhos ou símbolos individuais, mas com a maneira com que esses sinais e textos são gerados e funcionam dentro de sistemas, códigos, práticas culturais e rituais.

Genette encerra a maior parte de seus estudos na natureza do discurso narrativo e, principalmente, na natureza da ficção narrativa. Em sua trilogia composta por *The Architext: an introduction*¹¹, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), e *Paratexts: thresholds of interpretation*¹², Genette produz uma teoria coerente e mapeia o que ele chama "transtextualidade", a sua versão para a intertextualidade, porém, classificada em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

De acordo com Genette, a transtextualidade, ou transcendência textual, inclui elementos de imitação, transformação e classificação dos tipos de discurso. Em

10 KRISTEVA *apud* ALLEN, p. 35

11 GENETTE, Gérard. *The Architext: an introduction*. Berkeley, CA and Oxford: University of California Press, 1992.

12 Idem. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

suas próprias palavras, transtextualidade é tudo o que possua “relações com outros textos, sejam elas claras ou veladas.” (2010, p.11) Desta forma, Genette forja o termo transtextualidade para distanciar a sua abordagem da abordagem pós-estruturalista. O crítico utiliza o conceito criado com a intenção de mostrar como os textos podem ser sistematicamente interpretados e compreendidos.

O conceito de intertextualidade de Genette é reduzido a "uma relação de co-presença entre dois textos ou entre vários textos [...] presença efetiva de um texto em outro" (GENETTE, 2010, p. 12), sendo subdividida em citação, plágio e alusão. Nas palavras de Graham Allen:

Agora reduzida a questões de citação, plágio e alusão, a intertextualidade, portanto, não mais se preocupa com os processos semióticos de significação cultural e textual. A redescritção de Genette nos dá uma relação intertextual bem pragmática e determinada entre elementos específicos de textos individuais. Reconhecendo a mudança de foco e vocabulário teórico, Genette defende a transformação do termo apontando para o fato de que teóricos anteriores ao termo tendem a se concentrar “nas microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente poético”. (Allen, 2007, p.101)

O segundo tipo de transtextualidade abordado pelo autor é a paratextualidade. O paratexto se coloca como uma relação menos específica do que a intertextualidade. São classificados como paratexto os elementos narrativos como título, subtítulo, ilustrações e epígrafes entre outros. Desta forma, o paratexto fornece ao leitor elementos que controlam e direcionam a sua recepção do texto:

O paratexto, para Genette, assume várias funções que guiam os leitores do texto e pode ser pragmaticamente compreendidos em termos de várias questões simples, todas concernentes com a maneira da existência do texto: quando foi publicado? Por quem? Com qual propósito? Tais elementos paratextuais também auxiliam a estabelecer as intenções do texto: como ele deve ser lido, como ele não deve ser lido. (ALLEN, 2007, p.104)¹³

O paratexto subdivide-se em peritexto e epitexto. O peritexto inclui elementos como títulos, títulos de capítulos, prefácios, legendas e notas. Envolve também

¹³ The paratext, for Genette, performs various functions which guide the text's readers and can be understood pragmatically in terms of various simple questions, all concerned with the manner of the text's existence: when published? by whom? for what purpose? Such paratextual elements also help to establish the text's intentions: how it should be read, how it should not be read. (tradução nossa)

dedicatórias, ilustrações, epígrafes e prefácios que podem ter um efeito importante sobre a interpretação de um texto. O epitexto é constituído por elementos existentes fora do texto em questão, tais como entrevistas, anúncios publicitários, críticas e cartas.

A metatextualidade (a terceira categoria), conforme Genette, “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...] É, por excelência, a relação *crítica*.” (2010, p.15).

O quarto tipo é a hipertextualidade, o foco dos estudos do autor na obra já citada *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. De acordo com Genette, a hipertextualidade envolve “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente chamarei *hipotexto*), do qual ele brota de uma forma que não é a de comentário”. (p. 16)

Assim, a hipertextualidade representa a relação entre o texto criado e o texto anterior a ele, no qual o texto criado se baseia, alterando-o através dos processos de **transformação** (como a paródia, o travestimento ou a transposição) e de **imitação** (como o pastiche, a charge e a forjação).

De acordo com Allen, “Genette argumenta que todo texto é potencialmente hipertextual, mas que, às vezes, a existência de um hipotexto é muito incerta para ser a base para uma leitura hipertextual.” (2007, p. 111) Decorre disto que muitas obras que deram origem aos hipertextos acabam por desaparecerem ou serem esquecidos, fazendo com que os hipertextos gerados por eles passem a ser os hipotextos de futuras obras. Genette cita o caso de Rabelais, *Pantagruel*, que perde sua relação com os textos utilizados pelo escritor para compor sua obra e torna-se uma narrativa independente, autônoma.

O quinto tipo de transtextualidade é a arquitextualidade, de caráter abstrato e que trata “de uma relação completamente silenciosa, que no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias, Ensaios* [...], ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance* [...] que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico.” (GENETTE, 2010, p.15)

Genette admite o fato de que os cinco tipos de transtextualidade não podem ser absolutamente separados uns dos outros, uma vez que possuem relação recíproca e sobreposições inevitáveis.

Neste primeiro capítulo apresentamos as teorias que nortearão nosso estudo na busca pela construção dos mundos ficcionais presentes nas obras de CS Lewis e Monteiro Lobato. Intentamos empreender êxito na análise das obras, a qual se dará nos próximos capítulos, procurando compreender a utilização dos mitos na construção destas narrativas e, conseqüentemente, destes mundos secundários de fantasia.

Desta forma, buscamos construir um cenário onde possamos visualizar os *cosmoi* criados pelos autores sob a ótica dos princípios dionisíaco x apolíneo, bem como relacioná-los às teorias de Bakhtin, através de uma análise dos hipotextos encontrados nas narrativas para uma comparação entre as obras dos dois escritores.



14

3. NO SÍTIO DA BONECA GENTE

Poderão imaginar que eu ficara intrigado com aquela semiconfidência sobre “os outros planetas”. Esforcei-me, então, por saber mais um pouco.
- De onde vens, meu bem? Onde é a tua casa? Para onde queres levar meu carneiro?¹⁵

14 LE BLANC, André. **Emília – A Boneca de Lobato**. São Paulo: Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato, 2008.

15 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno Príncipe*. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1993, p. 16.

3.1 MONTEIRO LOBATO – SUA TRAJETÓRIA NA ARTE

José Bento Renato Monteiro Lobato transitou nas diversas esferas da sociedade brasileira do século XX, de fazendeiro a escritor, com uma trajetória de denúncia e crítica social e artística. Sua carreira pública no mundo das Letras inicia-se em 1914 quando denuncia ao jornal *O Estado de S. Paulo* as queimadas que assolavam o interior do país e consumiam as fazendas e a produção nacional.

A partir dessas denúncias, e também da visão do caboclo (o Jeca) como um parasita (preguiçoso e nômade que acaba por não cuidar da terra), critica o governo por não prestar atenção ao Brasil e a suas necessidades, por estar preocupado apenas com a guerra na Europa. Porém, Lobato alterará esta visão do Jeca por entender que a condição do caboclo se dá pela negligência do Estado nas condições básicas de vida do povo do interior.

O caboclo, antes idealizado pelo romantismo, agora é visto como o homem do campo que tenta superar seus problemas de saúde e falta de educação formal para uma melhoria em seu trabalho e, conseqüentemente, em sua vida. Isso nem sempre é atingido, coadunando com o pensamento oficial de que o mundo rural, simples e com seus folclores e crenças, não merece apreço, uma vez que está à margem e seus integrantes não compartilham dos ideais da minoria que detém o poder.

Com as contribuições para o jornal, Lobato se profissionaliza como escritor tornando-se crítico de arte e editor. Como crítico, envolveu-se em querelas com o grupo dos modernistas da Semana de 22 ao escrever sobre a exposição de Anita Malfatti e combater o uso das vanguardas europeias para a construção de uma arte realmente brasileira, arte que deveria olhar para suas raízes sim, mas que deveria construir obras nacionais, e não importar o que era “moda” nos países europeus. Por não se encaixar nos padrões dos modernistas, e por não fazer retratação a Malfatti, acabou por ser tomado como pré-modernista, e tratado como conservador.

Porém, Lobato não criticava o trabalho da pintora e nem a própria pintora em si, ele ia mais além. Criticava a arte moderna em geral, tomava-a como vazia, despida de significado, conforme escreve Vítor Lacerda¹⁶, “dessa forma, Lobato identifica um vazio de conteúdo na arte moderna. Produzida sem objetivos definidos

16 LACERDA, Vítor A. *Um mergulho na Hélade: mitologia e civilização Grega na literatura de Monteiro Lobato*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 20.

e representando, em nome da liberdade de interpretação, uma realidade distorcida, a comunicação entre artista e público, intermediada pelos críticos, seria inexistente.”

Em *O Minotauro*, Lobato coloca nas vozes de Péricles e de D. Benta a discussão sobre o que vem a ser arte e sobre a arte moderna:

- ... - disse Péricles. - Os escultores não reproduzem a natureza tal como é. Modificam-na num certo sentido, com uma certa intenção. Arte é isso.
- Mas então o belo não é o natural “escarardo” (*sic!*), vovó? - perguntou o menino.
- Não, meu filho. Se fôsse, os melhores museus do mundo seriam as escarradeiras, e a maior das artes seria a fotográfica, porque a fotografia reproduz exatamente a natureza. A arte é uma estilização, isto é, uma falsificação da natureza num certo sentido, como acaba de dizer o senhor Péricles. Você bem sabe que não é nas fotografias que encontramos o belo – é nos desenhos que modificam o real segundo o gosto do desenhista. (1969, p. 67)

Pode-se perceber por este excerto uma consonância com o que Lobato defendia para uma arte brasileira, sem a importação de vertentes estrangeiras. A Arte pede intenção para modificar o real e representá-lo, seja na tela, em escultura ou literatura. Porém, a arte moderna, baseada nas vanguardas e na distorção da realidade sem uma real intenção, não seria compreendida pelo povo, logo, não era arte popular, mas sim produzida para as elites que continuavam o círculo vicioso de mastigar ideias europeias e distribuí-las, sem pensar uma expressão artística genuinamente brasileira.

Como editor, Lobato foi proprietário da *Revista do Brasil*, revista de cultura que se tornou também editora e anos depois foi rebatizada como *Monteiro Lobato & Cia Editores*, publicando seu primeiro livro – *Urupês* – em 1918, com a tiragem de 1000 exemplares esgotada em um mês, um fenômeno para a época. Nesse sentido, Lobato se constitui como um “divisor de águas entre a atividade editorial do século XIX, restrita e acanhada, para o *mercado* editorial que se formará no século XX, do qual ele pode considerar-se um pioneiro”, conforme a pesquisadora Juliana Topan¹⁷.

Dentre as críticas do escritor destacam-se a luta pela exploração do petróleo nacional e seu emprego para o desenvolvimento econômico do país. Lobato teve grande participação na tentativa de abertura política e econômica para a perfuração

17 TOPAN, Juliana de Souza. *O Sítio do Picapau Amarelo da Antiguidade, singularidades das Grécias lobatianas*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2007, p. 7.

de poços e de extração do petróleo no Brasil, indo contra os interesses dos *lobbies* internacionais que queriam o total controle sobre a extração do óleo.

Durante quase toda a sua vida Lobato foi engajado em promover o desenvolvimento nacional, sendo, inclusive, um dos fundadores da primeira empresa de extração de petróleo e auxiliando na fundação de inúmeras outras. Pela “insistência” em defender o progresso brasileiro, e pela acusação de se associar ao comunismo, acaba por atrair a inimizade do governo Getulista, sendo censurado e preso pelo Estado Novo.

Esta acusação, levantada pelo padre Sales Brasil em seu “livro-crítica” *A literatura-infantil de Monteiro Lobato ou o comunismo para crianças* (1957), foi rebatida por Paulo Duarte, editor da revista *Anhembi*, conforme artigo:

Toda a implicância clerical conta Monteiro Lobato vem do fato de ele ser considerado comunista por meios mal informados de intolerância. O comunismo de Lobato nunca passou de uma atitude artificial por ele assumida, nos curtos últimos anos de sua vida, mas levado por alguns ressentimentos originários de pequenas hostilidades que conheceu no Brasil do que por qualquer convicção socialista ou marxista, que Lobato nunca teve. Todos sabem que Lobato foi até getulista, enquanto contou com o apoio do ditador para a sua campanha do petróleo, que se tornou a obsessão dos seus últimos anos. (DUARTE *apud* NUNES, 1998, p. 270)

Durante todo o seu trajeto, transitando pela crítica e pelo trabalho como editor, Lobato escreve uma rica e vasta literatura para crianças, por entender que elas seriam o futuro do país, e que deveriam ser formadas e instruídas de acordo com a cor e a cultura nacionais. A literatura infantil não deveria possuir a linguagem rebuscada e o tom moralizante das obras existentes até então para essa faixa etária, configurando assim um cenário de oposição ao cânone literário infantil e à literatura oficial.

Após uma vida buscando uma cultura e uma literatura brasileiras, e também o desenvolvimento e o progresso do país, falece em 1948, com 66 anos, de derrame, amargurado pela perda precoce de dois dos seus filhos, e desgostoso com os rumos que o país tomara.

3.2 LITERATURA NACIONAL

Lobato, desde o início de sua carreira, buscava uma literatura que fosse realmente brasileira, e mais, que fosse naturalista, por entender que tal arte seria verdadeiramente moderna, opondo-se à arte acadêmica instaurada até então. A arte deveria conhecer e representar o país, olhando para o meio em que o artista se encontra.

O escritor, em seu texto *A Criação do Estilo*¹⁸, critica a importação de estilos alheios, europeus, sem a identidade brasileira, entendendo o estilo como “marca de individualidade”¹⁹. Lobato acreditava que era a partir do povo que deveria surgir a arte naturalista brasileira, afirmando que o mesmo tem capacidade para desenvolver um estilo próprio a partir de suas raízes. Desta forma, contesta a arte canônica de estilo rebuscado e inacessível à população, arte esta que vinha do tempo do Império.

O processo de escrita deveria ser empregado com um fim de transmissão de uma mensagem, e não mero entretenimento gratuito. Para que o escritor empreendesse êxito nessa busca pela expressão da vida, era necessário que ele tivesse um domínio sobre a Língua Portuguesa, sendo capaz de subvertê-la, transformá-la e adaptá-la para a língua do povo, e não fazer uso do gramaticismo que não era capaz de alcançar o público. Sendo assim, a escrita, para Lobato, não é uma arte espontânea, e sim fruto de intenso preparo e de conquista das técnicas necessárias para tal ofício.

Segundo Cassiano Nunes, Lobato acreditava ser viva a Língua Portuguesa popular, conforme salienta em *O Mundo da Lua*: “Como é viva a língua do povo! E como é fria, morta, a língua erudita, embalsamada pelos grandes escritores! Inda ontem verifiquei ao trocar meia dúzia de frases com o carapina que está aqui construindo um telheiro.” (LOBATO *apud* NUNES, 1998, p.107)

Para Lobato, a arte deveria ser popular, feita das raízes do povo e pelo povo, conforme Lacerda, citando pensamento de Lobato:

Acreditando que o estilo nacional deveria estar em íntima consonância com o povo, Lobato afirma que ele não poderia ser

18 LOBATO, M. A criação do estilo. In: *Idéias do Jeca Tatu*. Editora Brasiliense, 1951.

19 LACERDA, 2008, p. 22.

criado, mas que deveria nascer naturalmente “por exigência do meio”. Contudo, como essa exigência não estaria colocada no Brasil, ela deveria ser provocada não pelos grandes mestres, mas sim pelo “artista legião”, o artesão anônimo, capaz de moldar a “feição estética duma cidade”: o marceneiro, o serralheiro, o entalhador, o fundidor, o estofador e o ceramista. A formação desse artista seria responsabilidade do Liceu de Artes e Ofícios, que deveria incitá-lo a “olhar em torno de si e a tirar da natureza circunjacente os assuntos das composições, o motivo dos ornatos, a matéria prima, enfim, da sua arte.” (2008, p. 22)

Deste modo, o pensamento de Lobato revela uma consonância com as teorias de Bakhtin acerca da cultura popular, não-oficial, contrapondo-se à cultura oficial, erudita, imposta pelas escolas literárias e pelos movimentos artísticos que faziam as revoluções no país. Apesar de muitos desses movimentos iniciarem-se como uma contraposição ao cânone de sua época, logo eles mesmos tornaram-se canônicos.

Sendo assim, Lobato defende uma cultura de expressões populares, que se baseie em seus cultos e ritos que, de maneira primitiva, deveriam encarnar a alma nacional, buscando a sua volta uma arte própria, calcada na natureza ou nas representações sociais populares, como as festas e as lendas, representando assim o mundo não-oficial em contraposição ao oficial, de linguagens rebuscadas e expressões sem sentido para o povo brasileiro, isto é, o seu *segundo mundo*, conforme Bakhtin:

Todos esses ritos [...] apresentavam uma diferença notável [...] em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humana totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nas quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. (1987, p. 4-5)

Lobato acreditava então que a cultura popular é que deveria ser a cultura brasileira, sem ser contra a cultura oficial, é claro. Ele não renegava a cultura oficial, nem a literatura canônica, mas pensava em uma arte brasileira que fosse criada a partir das raízes históricas e, principalmente populares, ou seja, nos termos de Bakhtin, Lobato tencionava tornar oficial o não-oficial.

3.3 LITERATURA PARA CRIANÇAS

Da mesma forma que buscava o popular na arte e na literatura, mas, novamente, sem esquecer-se do oficial, o escritor começa por pensar uma literatura para as crianças, por ter contato com os livros infanto-juvenis, os quais traziam aos pequenos brasileiros a imagem de um cenário que, embora rural como o nosso, era de uma ruralidade idílica, contrastando com a nossa ruralidade dura e realista. As personagens, também alheias à realidade nacional, não contestavam a fala dos adultos, apenas absorvendo informações sem pensamento crítico, visão extremamente afastada da realidade brasileira.

Lobato, como escritor e pai, sabia da necessidade de uma literatura que formasse crianças brasileiras, visto que os livros escritos para elas eram geralmente importados, ou então escritos em uma linguagem demasiadamente acadêmica para o entendimento dos pequenos, além de possuir um tom extremamente moralizante. Assim, não eram atraentes ao público infantil. A motivação de Lobato foi então a própria criança e suas vivências, a sua imaginação, construindo um mundo maravilhoso para ela.

Como editor, Lobato percebeu que esse conjunto de fatores abria portas para um mercado editorial pouco explorado no Brasil. A partir disto investiu na ideia da formação da criança brasileira, disponibilizando história, literatura, arte, economia, política e costumes que possibilitariam a conscientização de sua própria cultura através do conhecimento. Para tanto, esta literatura deveria deixar de seguir os padrões estabelecidos para o gênero e alcançar as crianças através da linguagem clara e simples, de fácil entendimento, com o incentivo da crítica e da imaginação.

O autor explora os males do país, com o intuito de mostrar às crianças os problemas brasileiros a serem enfrentados no futuro e também com a intenção de aguçar a curiosidade dos leitores para os fatos e para o conhecimento, conforme citação no livro de Cassiano Nunes²⁰ sobre o trabalho de Lobato:

A criança é um ser onde a imaginação predomina em absoluto. O meio de interessá-la é falar-lhe à imaginação. Vive num mundo irreal

20 NUNES, Cassiano. *Novos Estudo sobre Monteiro Lobato*. Brasília: UNB, 1998.

e dele só sai para, aos poucos, ir penetrando no das duras e cruas realidades, quando, com o natural desenvolvimento do cérebro, a intensidade da imaginação vai se apagando. (LOBATO *apud* NUNES, 1998, p. 233)

Com este desejo, o de levar conhecimento e gosto pelo saber, Lobato se põe a favor de um novo modelo de educação, publicando seu primeiro livro *A menina do Narizinho Arrebitado* (1920) com fins escolares, imbuído de um pensamento que mais tarde se aproxima do movimento da Escola Nova, aproximação dada tanto por sua afinidade com um novo projeto educacional quanto por sua amizade com Anísio Teixeira, que travava uma batalha para a implantação do novo sistema de ensino. Sendo assim,

Lobato, em sua obra infanto-juvenil, valoriza o dom da inteligência e o emprego de um tipo de educação que a estimule, que a torne criadora, por meio das descobertas e das invenções, portanto livre de restrições, repetitivismos e preconceitos. Uma didática baseada no vital, no real, no concreto constituiria a via para inovações e revelações. Consistiria, pois, numa pedagogia para o progresso. (NUNES, p. 250)

Para alcançar este intento, Lobato sentiu a necessidade de fazer uso de fábulas e mitos brasileiros, tomando mito como “uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas”²¹, e a fábula como forma simples, um gênero que recorre “ao ambiente rural e a personagens vinculadas ao campo, tenham aparência humana ou animal”²².

O autor cria então o que se tornaria uma coletânea de 23 obras originais voltadas para o público infantil. As histórias dos livros se passam, em sua maioria, em um sítio do interior de São Paulo, com personagens que atravessam as obras em busca de conhecimento e aventuras. O corpo principal de personagens é estável e conta com D. Benta (a vovó), Pedrinho (o neto), Narizinho (a neta), Tia Nastácia (a cozinheira), Emília (a boneca gente), Visconde de Sabugosa (um sabugo gente ou a aranha de cartola), o Conselheiro (o burro), O Marquês de Rabicó (o porco) e Quindim (o rinoceronte). Afora esses personagens, muitos outros passam pelas narrativas mas não se firmam como principais.

21 ROCHA, Everardo. *O que é mito?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 6.

22 LAJOLO, M; ZILBERMANN, R. *Literatura Infantil Brasileira: História e histórias*. São Paulo: Ática, 2007, p. 61.

O cenário do Sítio do Picapau Amarelo é interiorano, com árvores nativas da região (interior de São Paulo), e com crianças brasileiras: pele morena, cabelos escuros, brinquedos toscos feitos em casa, brincadeiras que utilizam a imaginação e a natureza como pano de fundo. Dentre as fábulas e os mitos brasileiros, o escritor dá destaque tanto àquelas de origem indígena, da terra, quanto às estrangeiras, de origem africana e europeia.

A ruralidade se coloca representada como cenário principal das obras do *Sítio* porém, a temática sempre enfatiza a modernidade e o progresso, assim como foi a luta do autor para trazer estes dois pilares para o cenário brasileiro. Desta forma, Lobato exalta o mundo moderno sem esquecer-se do passado, das culturas que nos construíram, uma vez que o passado rural do escritor e do país impregna a obra com a realidade bucólica e pacata do interior do Brasil.

Dentro da “mitologia” brasileira, destaca-se a figura do Saci, de caráter demoníaco, sendo:

“um moleque negro, de uma perna só, que fuma cachimbo e apronta travessuras com os moradores de ambientes rurais. Além disso, o cheiro de enxofre, chifres, a familiaridade com fogo e brasas, os hábitos noturnos e vampirescos, como sugar o sangue dos cavalos e animais domésticos, reforçam a visão demoníaca do saci, que é quase sempre visto como uma entidade amedrontadora. Some-se a tudo isso o seu medo da cruz, elemento útil para mantê-lo afastado ou necessário para aprisioná-lo em uma garrafa arrolhada. Por esses motivos, Lobato via o saci como marcado por um caráter transgressor, libertador, zombador. (LACERDA, 2008, p. 58)

Lobato tinha a visão do saci como um satirozinho, associando-o assim a Dionísio, à mitologia grega, porém, de uma maneira nacional e popular, em que suas histórias são relatadas pela cozinheira, Tia Nastácia, e pelo “negro velho” que mora nas terras do sítio, Tio Barnabé, personagens que representam a voz do povo dentro da série de narrativas do *Sítio do Picapau Amarelo*.

A noção do saci como uma entidade demoníaca nas lendas difere, em certo grau, da noção colocada no *Sítio*. O Saci personagem passa de aterrador para um ser que põe Pedrinho em contato com a natureza, mostrando a este a mata e um conhecimento prático, diferente do saber oficial, aquele que o menino aprende na escola. É então um representante do grotesco como “um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do

inferior material”.²³ Lobato estiliza a figura do saci e aproxima-o das personagens infantis, porém, ele continua a manter sua origem demoníaca, conforme Blonski²⁴:

Embora pregue uma identidade com cor local para as obras infanto-juvenis, Lobato crê em uma formação universal, conforme Sandra Nitriini:

Contudo, mesmo defendendo a utilização de um imaginário nacional, Lobato sempre teve em mente a formação geral das crianças, levando até elas os clássicos, traduzindo-os para uma linguagem de mais fácil compreensão. Produz então uma estilização dos contos infantis, de romances “para adultos”, como *Dom Quixote*, e dos mitos, entendendo a estilização como o uso do discurso do outro, ou seja, captando do texto base as estruturas que o constituem, transfigurando-o, transformando sua superfície, porém, mantendo a base.²⁵

Nesta esteira, Lobato, após ter escrito muitos livros infanto-juvenis com cenário e cultura popular brasileira, insere em suas obras a mitologia grega e novos espaços, as Grécias heroica e histórica, unindo o conhecimento clássico de mitos e de história ao popular, mas agora com um foco na cultura grega.

Inserindo problemas nacionais em um mundo de fantasia, o autor trabalha com dois polos, realidade x fantasia, sendo a realidade marcada pela presença da denúncia, da crítica, da inquietação pelo desconhecido e do cotidiano das personagens. Já a fantasia é levantada pelas viagens a outros mundos; pela viagem em si, realizada por meios não reais; pelas personagens que não deveriam ter vida ou fala humana, como a boneca, o Visconde, o burro e o rinoceronte e pelas aventuras criadas pelos personagens.

Essas aventuras, segundo a autora Bárbara Carvalho²⁶, não se assemelham àquelas estudadas por Vladimir Propp, uma vez que no Sítio as personagens é que propõem as atividades, diferentemente dos contos maravilhosos analisados pelo folclorista russo. Na definição de Propp, as personagens não são importantes e sim suas funções que se perpetuam por todos os contos, alterando apenas a forma, ou a superfície, dos heróis e das heroínas, deixando intacto o modo como agem e seu

23 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987, p.36.

24 BLONSKI, Míriam. A representação do Saci na cultura popular e em Monteiro Lobato. In: LACERDA, V. op. Cit. p.59

25 DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004, p.66.

26 CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1989.

papel na narrativa que, por sua vez, também tem um roteiro que pode ser visto nos mais variados contos, fato que não ocorre em Lobato.

Lobato escreve de maneira que suas “pessoinhas” não estão em busca das lutas habituais, da recompensa material ou emocional, das provações pelas quais passam os heróis; as personagens do sítio empreendem uma busca pelo saber, a recompensa será então o conhecimento e a luta deixa de ser simplesmente física para se travar no campo das ideias, com o uso do “faz-de-conta” ou de artimanhas que levem os picapauzinhos a ultrapassarem seus desafios. A luta então é para que possam sair do estado inicial de ignorância (de história, gramática, aritmética, política, geografia entre outros) para um estágio de evolução e deleite intelectual.

3.4 COSMOS FICCIONAL DO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

Conforme visto no referencial teórico, o *cosmos do Sítio do Picapau Amarelo* pode ser classificado tanto na segunda quanto na terceira categoria de Boyer (1979). Isto é, a obra de Lobato estabelece uma relação do mundo criado com o mundo primário e essa relação não é ignorada. Podemos perceber os contornos do mundo real nas narrativas e os personagens podem acessar o mundo secundário através de portais, sendo eles o *tchibum*, o “pó-de-pirlinpimpim” e o “pó número dois”. Na terceira classificação, um mundo dentro de outro mundo, temos as duas Grécias, sendo que a Grécia mitológica está inserida na Grécia histórica. Sendo assim, o *Sítio* é uma junção destas duas categorias.

Pela categorização de Wolfe (1986 *apud* SULLIVAN III, 1996), o conjunto de obras literárias infantis escrito por Lobato poderia ser designado como alta e baixa Fantasia. A baixa fantasia (*low fantasy*) tem como característica a intromissão de elementos sobrenaturais no mundo real. Desta forma, várias obras da série do *Sítio* que se utilizam de fábulas e lendas pertenceriam a esta categoria. Porém, as obras aqui analisadas, *O Minotauro* e *Os Doze Trabalhos de Hércules*, inserem-se na alta fantasia (*high fantasy*), que diz respeito a mundos secundários distintos do mundo primário.

O mundo do *Sítio* como um todo é então estável e possui uma ordem

constituída, seguindo as regras da realidade. O sítio, enquanto local criado com base no mundo real, representa o mundo secundário a que Tolkien se refere. Sabemos que é um mundo secundário de fantasia, pois podemos reconhecer elementos do mundo real, o sítio e as pessoas, porém, com a introdução da personificação de objetos, como a boneca Emília, que ganha vida assim como o sabugo de milho, e com a antropomorfização de animais: o burro, o porco e o rinoceronte.

Estes fazem parte do corpo estável, porém, ainda há a intromissão de seres fabulares, fantásticos e mitológicos, que levam o mundo secundário do sítio a se desdobrar em um **segundo mundo secundário**, que chamaremos de **terciário** para diferenciá-los.

Logo, podemos ter duas situações em que aparecem mundos terciários: a que já aludimos, que se dá ao inserir elementos não encontrados na realidade (seres mitológicos, de contos de fadas, etc), tornando o sítio um mundo terciário, local que só pode ser encontrado pela imaginação, mas que possui lógica interna suficiente para ser compreendido e aceito. Essas interferências da fantasia se desfazem após o desfecho das histórias, retornando o mundo a sua ordem inicial. Esta situação acontece no livro *O Picapau Amarelo* (1939), pois os seres dos livros invadem o sítio.

Outro acesso a um mundo terciário pode ser da forma que se coloca nas duas obras aqui analisadas: a não interferência no espaço do sítio e o deslocamento das personagens para outras localidades que formam o mundo terciário. Porém, nesse mundo terciário, percebemos a troca entre este e o mundo primário, real, através de informações que penetram neste mundo paralelo por meio de instrumentos ou personagens que fazem esse papel, como é o caso de D. Benta, que tem como função passar informações necessárias para o conhecimento dos picapauzinhos e das demais personagens que delas necessitem.

Seguindo esta lógica, o *cosmos* do *Sítio*, de acordo com Bárbara Carvalho, é uma colocação binária, isto é, de um lado temos um plano real representando o ponto de partida e de chegada das aventuras, ou o mundo secundário inicial, e o plano da fantasia, o mundo terciário, onde se passam as aventuras. Ambos os planos podem se dar em um mesmo espaço físico, o próprio sítio, ou em espaços diferentes, o sítio como plano real, e outros locais (como a Grécia e o fundo do mar)

como planos ficcionais. Os planos coexistem sempre, não há como separá-los, pois o espaço físico delimitado pelo sítio está sempre presente nas narrativas.

Na obra *Os Doze Trabalhos de Hércules* podemos notar essa construção. A história inicia-se no sítio, no plano real, com a contação da história de Hércules por Dona Benta, passando em seguida para o plano da fantasia através da viagem à Grécia heroica com o “pó de pirlimpimpim” e retornando ao sítio, no fim das aventuras, novamente no plano real.

Já *O Minotauro* tem uma construção de mundo um tanto mais peculiar que esta. Em primeiro lugar, a história é a continuação de uma outra, logo, não temos a quebra de planos como acontece nas outras obras – plano real; plano fictício; plano real. Aqui encontramos os picapauzinhos diretamente no plano da fantasia, empreendendo uma jornada à Grécia em busca de Tia Nastácia e a bordo do Beija-flor das Ondas (que havia sido o navio do Capitão Gancho, apropriado pelos picapaus após a vitória sobre o pirata). O livro todo se passa neste plano, voltando à realidade apenas ao final da narrativa e após a conclusão dos fatos.

Porém, para além de um início diferente das demais obras, os planos sobrepostos são em maior número. Desta forma, começamos com a jornada até a Grécia atual, real, embora no plano da ficção, uma vez que a ação se dá através de um iate imaginário. Em seguida, vemos o “tchibum”, o mergulho que os leva para a Grécia histórica, para o século de Péricles, um novo mundo terciário. Uma vez dentro deste mundo, Emília, Pedrinho e o Visconde penetram ainda mais fundo na história, indo para um mundo quaternário, a Grécia heroica, ou mitológica.

Estes espaços gregos merecem atenção especial, pois representam o pensamento mítico ligado aos deuses e suas funções. Conforme Lacerda, deparando-se com o conceito de espíritos artísticos encontrado em Nietzsche em sua obra sobre a tragédia, o mundo grego de Lobato pode ser classificado em dois impulsos representados pelos deuses Apolo e Dionísio, bem como pelas características ligadas a eles.

Nietzsche pondera sobre o “espírito apolíneo” e o “espírito dionisíaco”, sendo que “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do ‘espírito apolíneo’ e do ‘espírito dionisíaco’”²⁷, isto é, a arte evolui através da alternância e da oposição destes princípios. Há períodos artísticos dominados pelo caráter apolíneo, e há

27 NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia ou o Helenismo e o Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

períodos em que esse princípio é subjugado pelo princípio dionisíaco, assumindo este a posição de instigador da arte.

Através do aspecto dionisíaco o homem diviniza-se, considera-se o próprio Deus, ao passo que o apolíneo não permite esta identificação com os deuses, apenas faz com os homens desejem sê-los, mas não acreditem que sejam capazes de alcançar a divindade, a menos que sejam heróis.

Roberto Machado²⁸ nos diz que, “o apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si”. (2005, p. 7) Assim, para Nietzsche, o princípio apolíneo coloca em jogo o afastamento do coletivo, o ser centrado em si mesmo, no “eu”, que subjuga a natureza e se concentra na aparência.

Desta forma, o princípio apolíneo diz respeito ao brilho e à aparência. O brilho de Apolo, o deus Sol, é ligado à aparência, à beleza que dá a forma olímpica aos deuses, belos e grandiosos. Ao conceito da beleza da forma, dos corpos esculpidos, dos locais imponentes e bem planejados associa-se a razão. Por meio desta, um mundo apolíneo não se deixa levar pelas emoções, pelos desejos, mas sim traz uma aparência de glória conquistada por meio do pensamento e da ação planejada.

Assim, a Grécia de Péricles representa o mundo apolíneo, pois é nele que vemos as discussões sobre filosofia, literatura, política e artes. Neste século a razão é valorizada acima das antigas crenças nos mitos. Aqui podemos também situar os deuses que, embora não mais tão aclamados e sim caindo em descrença por causa da racionalidade apolínea, são representados em estátuas belíssimas e glorificados com templos magníficos. Lobato nos mostra a descrença nos deuses na passagem d’ *O Minotauro*:

Os deuses gregos eram os do Olimpo, humanos demais e duma vida muito cheia de escândalos, de modo que os homens de alta inteligência, como Péricles, interiormente se riam deles, considerando-os simples criações da imaginação do povo. Ao ouvir Dona Benta falar em Deus e filho de Deus, Péricles sorriu. Imaginou estar diante de uma velha mística que sonhava um novo deus – e mudou de assunto. (1939, p. 32)

O mundo apolíneo é o mundo da ordem, do equilíbrio e também é o mundo

28 MACHADO, Roberto (org). *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

de Homero, onde deuses populares como Dionísio e Deméter não fazem parte do panteão celestial, destinado àqueles que personificam as virtudes apolíneas. Este princípio também demonstra o mundo oficial de Bakhtin.

Lobato nos mostra a beleza apolínea na passagem em que D. Benta conversa com Péricles:

- A beleza olímpica é a que se caracteriza pela serenidade da fôrça e o perfeito equilíbrio de tudo. *Sentimos* tal beleza diante das estátuas que representam os deuses do Olimpo. (p. 13)



Apolo Belvedere. Museu do Vaticano

Já o princípio dionisíaco, de acordo com Machado,

... é pensado por Nietzsche a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. Em vez de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. [...] ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos

apolíneos de medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisiaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. (2005, p. 8)

O homem sob o domínio do espírito dionisiaco é agora um ser coletivo. Através da embriaguez e do sentimento de pertença a essa coletividade que deixa de ter identidade individual e passa a ser o Uno, cantam-se os hinos e erguem-se os copos. Além disso, não é mais possível ser indivíduo, pois com Dionísio vem a “renovação primaveril” que traz a vida e a liberdade de expressar-se artisticamente e de atender a suas necessidades mais primitivas.

Logo, a Grécia heroica de Lobato se encaixa como um mundo dionisiaco, embora os deuses do panteão grego sejam considerados apolíneos por ter sua descrição da era clássica. Dionísio, no entanto, é um deus que, segundo os estudiosos, não é inicialmente grego e só se firma como tal após atingir grande popularidade, conforme relata Walter Friederich Otto:

Hoje em dia acredita-se que a investigação tem provado conclusivamente que Dionísio fez o seu caminho para a Grécia como um estrangeiro, e que ele foi capaz de receber o reconhecimento apenas após superar **grande** oposição. Trácia, e Frígia, que eram habitadas por um povo relacionado, são vistas como sua terra natal. Pensou-se inicialmente que ele migrou diretamente da Trácia para a Grécia. Mais recentemente, no entanto, sustenta-se que razões imperiosas foram descobertas para a ideia de que ele veio, ao contrário, de além mar, fora da Frígia ou Lydia. (1960, p. 52)²⁹

Por ser estrangeiro, Homero não o toma como deus de maior grandeza para suas obras, demonstrando também a natureza desse deus, tão diversa da de Apolo. Dionísio é o senhor do primitivo, da emoção, da luxúria, da fartura e da irracionalidade. Sendo assim, a Grécia mítica não poderia deixar de representá-lo, uma vez que os heróis são descritos como semideuses, centrados em si e em suas necessidades, que são fisiológicas e ligadas ao baixo corporal, conforme Bakhtin:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo

29 Nowadays it is believed that research has conclusively proven that Dionysus made his way into Greece as a foreigner, and that he was able to receive recognition only after overcoming powerful opposition. Thrace, and Phrygia, which was inhabited by a related people, are looked upon as his birthplace. It was thought at first that he migrated directly from Thrace to Greece. More recently, however, it is held that compelling reasons have been discovered for the idea that he came, rather, over the sea, out of Phrygia or Lydia. (tradução nossa)

exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, em elo na cadeia da evolução da espécie, ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (1987, p. 23)

Assim, Hércules é um homem feito de músculos e luxúria, tanto por comida e bebida, quanto pelo sexo. Na obra de Lobato não há o elemento sexual do herói, respeitando os limites da mensagem para crianças, há apenas a condição de “glutão” do mesmo, conforme veremos na análise das obras. Além do herói, encontramos nas narrativas os monstros, seres representantes do grotesco.

Bakhtin nos diz que o grotesco nasce da mitologia e da arte arcaica, oferecendo “a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. [...] O grotesco [...] tende sempre [...] a retornar ao país da idade de ouro de Saturno”, (1987, p. 42). O aspecto essencial do grotesco seria então a deformidade, outra possibilidade de mundo, na qual os monstros do mundo mítico se encaixam perfeitamente.

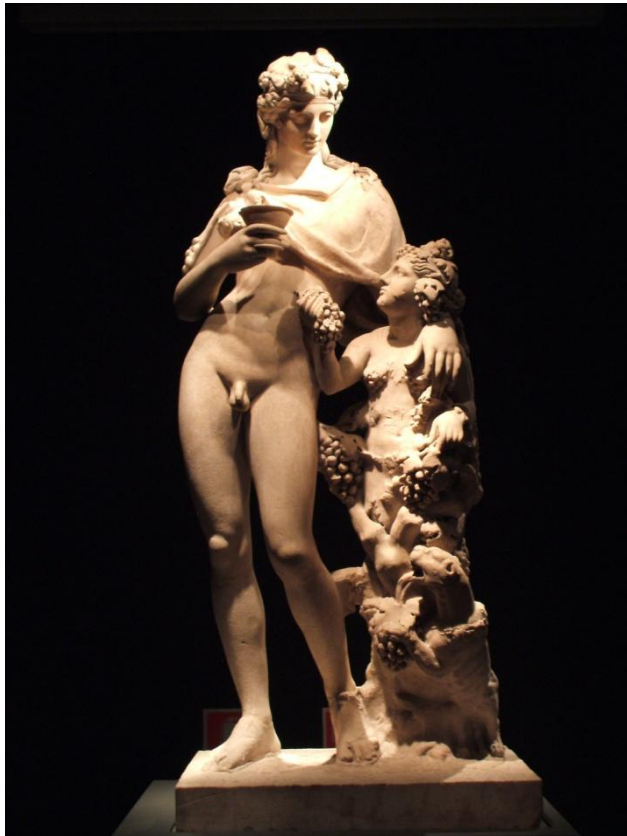
O mundo dionisíaco representa então a inversão da ordem, pois está ligado ao mundo profano e aos prazeres do corpo, ou seja, à carnavalização. A carnavalização, caracterizada pelas inversões simbólicas e pela anulação provisória das hierarquias, tem no riso carnavalesco a profanação do supremo, aproximando os elementos que, na ordem oficial, seriam opostos. Desta forma, Lobato estabelece uma carnavalização em sua literatura ao aproximar dois mundos opostos, o clássico e o moderno, nas obras onde é vista a utilização dos mitos e de seus personagens históricos, como afirma Lacerda: “nessas obras, a carnavalização, no sentido de Bakhtin, conferia um tratamento irônico, satírico, sarcástico ou paródico aos repertórios estrangeiros mobilizados.” (2008, p. 53)

A carnavalização para Bakhtin é quando então:

... vive-se uma vida [...] desviada de sua origem habitual, em certo sentido, 'uma vida às avessas', um 'mundo invertido'. As leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum [...] revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo,

reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1981 *apud* SILVA, 2007, p. 78)³⁰

Assim, o mundo ficcional lobatiano “é um microcosmo a partir do qual se tem acesso aos outros espaços ficcionais, num crescente avanço rumo a espaços fantásticos”.³¹



Dionísio, La Storta, Itália.

3.5 NO SÍTIO DA BONECA GENTE

O Minotauro, escrito em 1939, dá sequência ao livro intitulado *O Picapau Amarelo*, do mesmo ano, e por isso é relevante que façamos um breve comentário

30 SILVA, Vera Maria Tietzmann. (Org.) *Nem ponto nem vírgula: estudos sobre Monteiro Lobato*. Goiânia: Cânone Editorial, 2007.

31 FERREIRA, Eliane A.G.R. No centro do labirinto: o papel do leitor na obra. In.: LAJOLO, Marisa. CECCANTINI, João L. (Orgs.) *Monteiro Lobato Livro a Livro*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 427.

acerca desta narrativa.

N' *O Picapau Amarelo*, os moradores do sítio convidam os seres das fábulas e da mitologia a se mudarem para lá, convivendo com os personagens no mundo real do sítio. Logo, mudam-se muitos personagens, heróis, heroínas, vilões, deuses e deusas. Vão para lá personagens como o Capitão Gancho, Possêidon, Branca de Neve, Pequeno Polegar, Medusa, Perseu, o Minotauro, as Graças, e uma vasta legião de seres saídos dos livros e dos mitos.

No capítulo XII, há o rompimento da barragem do Mar dos Piratas, o que causa a morte do marido de Branca de Neve. No decorrer, o “pessoal” do sítio decide, então, que ela deve casar-se novamente, agora com alguém de renome, o príncipe Codadad, das *Mil e Uma Noites*. Porém, como os monstros mitológicos não fossem convidados para o casamento, sucede-se que há a intromissão desses seres e uma terrível desordem, onde Tia Nastácia é raptada, sem que ninguém tenha visto por quem. Neste ponto o livro termina e inicia-se *O Minotauro*, com a procura de Tia Nastácia.

A obra *O Minotauro* principia-se com a viagem de D. Benta, Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde de Sabugosa e o Marquês de Rabicó à Grécia, a bordo do “Beija-flor das Ondas”, iate que antes pertencera ao Capitão Gancho, com o nome de “Raposa dos Mares”. Segue-se que na viagem D. Benta conta aos netos um pouco da história da Grécia, passando pelos deuses da mitologia grega e também pelo significado de alguns vocábulos.

- Pois é isso – continuou Dona Benta. - A Grécia está no nosso idioma, no nosso pensamento, na nossa arte, na nossa alma; somos muito mais filhos da Grécia do que de qualquer outro país. Até Quindim é bastante grego, apesar de ter nascido na África, já que é paquiderme e rinoceronte. Paquiderme é uma palavra que vem do grego *pachy* grosso, e *derm*, pele ou couro.
- Casca grossa – disse Emília.
- E rinoceronte é palavra que vem do grego *rhinoceros*: - *rhino* nariz; e *ceros* chifre. O bicho de chifre no nariz. (LOBATO, 1969, p.8)

Ao avistarem a Grécia atual, o grupo decide seguir para outra Grécia, pois a contemporânea não oferecia nenhum atrativo aos personagens. Logo, chega-se à conclusão que devem ir então ao Século de Péricles, séc. V a.C., através de um “tchibum”, onomatopeia indicativa de um mergulho.

– Nem vale a pena descer, vovó – disse Pedrinho. - O verdadeiro é darmos daqui mesmo o mergulho no século de Péricles.

Todos concordaram e, fechando os olhos, fizeram *tchibum!* Foram sair lá adiante, em plena Grécia de Péricles. Tudo mudou como por encanto. (p. 19)

Percebemos logo de início o quanto Lobato se preocupa com a linguagem, explicando aos leitores várias palavras e também sugerindo novas, como os neologismos de Emília, bem como fazendo uso de onomatopeias, auxiliando na aproximação do universo da história com as crianças.

O uso de neologismos muitas vezes gera humor, e esse humor parte normalmente da boneca Emília, que tanto faz uso de novas construções com palavras já estabelecidas, como também cria suas próprias palavras para expressar suas opiniões, como quando Emília está contando sobre o cigarro ao escultor Fídias:

Fídias estava cada vez mais bôbo.

– E para que isso? - perguntou.

– À toa – respondeu Emília. - Por gosto. Dizem que é gostoso – mas eu acho *fedorentamente* horrível. (p. 52, **grifo nosso**)

Ou então:

Vinha vindo um dêles carregando uma pesada estátua de ouro. Assim que abriu a porta, Emília lançou-se-lhe aos pés como tomada de convulsões, pô-se a gritar coisas que ninguém ali entendia. Era a língua “p”.

– *Fupuja, vispiconpondepe! Sapaiapa apatráspás dopo sapacerperdopotepe quanpandopo epelepe vipierper sapainpindopo epe nãopão espesquepeçapa apa mapalepetipinhapa.*

...

– Que é que teve? - perguntou o sacerdote, abaixando-se para cuidar dela.

– Um ataque “pepilético!” disse a diabinha ... (p. 219)

Emília é a principal personagem que liga a obra infantil de Lobato ao humor. A boneca tem sempre algo a dizer, e, muitas vezes, suas palavras soam como ironia. Não poderia deixar de ser desta forma, uma vez que o autor se preocupou em primeiro lugar com a linguagem que deveria ser utilizada com as crianças. Uma linguagem que fosse próxima a elas, assim como a língua do “p”.

Essa aproximação de dois mundos opostos já pode ser vista na sequência da história, quando da chegada do grupo na Grécia clássica, em que há a comparação

dos costumes dos gregos e dos modernos. Pode-se ver já de início que, mesmo que os gregos representem o berço de nossa cultura para o autor, os personagens não-modernos ainda têm muito a aprender, como bem demonstra D. Benta, vista como uma vidente, uma vez que sabe do futuro e também discute com muita propriedade as ideias que ainda nascerão, como as de Sócrates, criticando-o ou auxiliando-o a construir suas reflexões, denotando assim, uma superioridade dos modernos em relação ao gregos, nossos “pais”, invertendo a hierarquia posta em relação à cultura presente no livro. Isso não diminui o prestígio ou a importância dos gregos, mas reflete a ideia positivista de que o desenrolar da história traz sempre progresso.

Neste ponto, temos contato com diversas figuras e mitos, entre elas o próprio Péricles, que empresta o nome ao século. Enquanto D. Benta e as crianças conversam com Péricles e com o arquiteto Fídias, surgem alguns mitos rapidamente citados, como o de Belerofonte, que, por matar um homem e não corresponder à paixão da rainha de Tirinto, foi enviado ao rei da Lícia, que o incumbiu de tarefas muito difíceis para que morresse, porém, os deuses se comproueram dele e lhe enviaram Pégaso, o cavalo alado que saiu de dentro da Medusa. Assim, Belerofonte venceu as Amazonas e também a Quimera, monstro com forma não definida pelos mitólogos, mas que se acredita que tivesse corpo de cabra, cabeça de leão e cauda de cobra, além de soltar fogo pelas narinas.

No capítulo VI, Lobato coloca a visão mitológica acerca do mundo e do universo na voz de Fídias:

- E como é a forma da terra, Senhor Fídias? – perguntou Pedrinho.
 - A terra é côncava e montanhosa, e está sustentada nos ombros do gigantesco Atlante, segundo uns, ou sôbre colunas, segundo outros. Na Índia cometem o erro de admitir que o mundo repousa sôbre elefantes. (p. 53-54)

O Titã Atlas, após a revolta dos deuses Olímpicos, tem como punição segurar o firmamento em suas costas. Este mito e sua causa nos remetem novamente à oposição apolíneo x dionisiaco, pois os deuses titânicos representam o dionisiaco, o grotesco, uma vez que seus corpos não possuem a proporção e a beleza olímpicas, além de serem fortemente ligados à matéria e às emoções. Assim Hesíodo descreve sua punição na *Teogonia*:

Atlas sustém o amplo céu sob cruel coerção
 nos confins da Terra ante as Hespérides cantoras,

de pé, com a cabeça e infatigáveis braços:
este destino o sábio Zeus atribuiu-lhe. (HESÍODO, 1995, p. 129)

O gigante Atlas também aparece em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, de 1944, no capítulo “Dionisos”, do primeiro volume da obra, quando Hércules já desempenhara seu sexto trabalho. Os heróis conhecem o gigante que sustentava o céu nos ombros, episódio em que Emília consegue um pomo das Hespérides, o mesmo que Atlas teria roubado do jardim enquanto Hércules segurava o céu. Este evento será útil para pagar a feiticeira Medeia por seus serviços ao curar Emília de sua mudez imposta por Hera:

Pedrinho correu a ver. Encontrou Emília muito agitada, querendo falar e não podendo. Muda. Absolutamente muda! Na ânsia de explicar-se, foi lá à canastrinha tirou um pedaço de papel e com um tóco de lápis escreveu: “Quebrou-se lá dentro de mim alguma peça. Quero falar e não posso. Tenho medo de que seja castigo do céu; eu estava falando mal de Juno, a coitada, uma deusa tão bonita e boa! Se ela tem ódio de Hércules é com razão. Hércules não tem culpa nenhuma, bem sei, mas Juno tem razão. Coitada!... Há de sofrer muito com aquele marido tão ruim... Perdão! Zeus também não é ruim, coitado. Só que a trabalhadeira dêle é demais...” (1944, p.86)

Desta forma, Emília foi fervida no caldeirão de Medeia, e, para pagar não só a sua cura como também a do Visconde, a boneca aceita entregar o pomo que carregava em sua canastrinha, porém, cura-se sozinha ao ver a faca com a qual seria cortada em pedaços para ferver. Na verdade, o milagre foi produzido por Zeus, que se apiedara do medo da pequena. Como Medeia não a tinha curado, Emília reclamou metade do pomo, porém, como um pomo inteiro era mais precioso, a feiticeira propôs à boneca uma varinha de condão em troca, o que foi prontamente aceito.

Voltando à narrativa do *Minotauro*, após o primeiro contato com os gregos e após tomarem conhecimento da construção do Partenão, Pedrinho, Emília e o Visconde decidem ir mais fundo na Grécia, ou seja, eles partem para a Grécia heroica, do tempo dos deuses e dos mitos, através do *pó número 2*, que faz viagens no tempo, uma vez que o *pó de pirlimpimpim* é utilizado para viagens no espaço.

Ao chegarem à Tessália avistaram um cenário bucólico, com carneiros e um pastorzinho que lhe indicou que a montanha azulada ali perto era o Monte Olimpo, a morada dos deuses. No capítulo XI, após se familiarizarem com o pastor, dormem

em sua cabana e Pedrinho tem um sonho inspirador. A Musa vem lhe visitar e responder à pergunta que ele se fizera antes de deitar-se: “Como teria surgido essa Grécia?” (p. 105).

- Eis, meu menino – concluiu a musa – o que foi, em suas origens, essa Grécia de lenda que te chamou a estas paragens. (p. 105)

Esse capítulo dialoga com a *Teogonia*, uma vez que mostra a inspiração do sonho pela Musa. Aqui ela não auxilia nos versos, como em Hesíodo, mas é ela quem traz a resposta ao questionamento de Pedrinho. Também nos remete à *Teogonia* a descrição dos deuses e de seu caráter apolíneo, conforme descrição de Hesíodo dos deuses celestiais e de Zeus:

Réia submetida a Crono pariu brilhantes filhos:
Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,
o forte Hades que sob o chão habita um palácio
com impiedoso coração, o troante Treme-terra
e o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens,
sob cujo trovão até a ampla terra se abala.
(HESÍODO, 1995, p. 127)

A Musa, entre tantas histórias sobre a formação da Grécia heroica, alude ao mito de Prometeu, que está descrito na Teogonia, no mesmo canto em que vemos a história do gigante Atlas, irmão de Prometeu, conforme segue trecho:

Jápeto desposou Clímene de belos tornozelos
virgem Oceaníia e entraram no mesmo leito.
Ela gerou o filho Atlas de violento ânimo,
pariu o sobreglorioso Menécio e Prometeu
astuto de iriado pensar e o sem-acerto Epimeteu que foi um mal dês
o começo aos homens come-pão,
pois primeiro aceitou de Zeus moldada a mulher
virgem. Ao soberbo Menécio, Zeus longividente
lançou-o Éreos abaixo golpeando com fúmeo raio
por sua estultícia e bravura bem-armada.
[...]
E prendeu com infrágeis peias Prometeu astucioso,
cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna,
e sobre ele incitou uma águia de longas asas,
ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite
todo igual o comera de dia a ave de longas asas.
O filho de Alcmena de belos tornozelos valente
Heracles matou-a, da maligna doença defendeu
o filho de Jápeto e libertou-o dos tormentos,

não discordando Zeus Olímpio o sublime soberano
 para que de Heracles Tebano fosse a glória
 maior que antes sobre a terra multinutriz.
 Reverente ele honrou ao insigne filho,
 apesar da cólera pôs fim ao rancor que retinha
 de quem desafiou os desígnios do pujante Cronida (pp. 129-130)

Assim, além da Teogonia, a Musa coloca em cena o hipotexto de *Prometeu Acorrentado*³², de Ésquilo, onde Hefesto é obrigado a acorrentar Prometeu por este ter entregue o fogo aos humanos e, sendo o fogo o elemento da criação, dando o poder da invenção e da evolução.

Após seu sonho inspirador, Pedrinho e os demais personagens acordam e, ao indagarem ao pastor se ele acordava cedo todas as manhãs, o mesmo responde que sim e explica o nascer do sol:

- A divina Aurora de dedos côr-de-rosa abandona tôdas as manhãs o leito de Hélios para trazer ao mundo a luz que a Noite recolheu na véspera. Ei-la, que chega em seu carro deslumbrante! – foi o que disse o pastor, com o dedo a apontar o céu. (p.110)

Homero, na Odisseia, escreve:

Logo que a Aurora, de dedos de rosa, surgiu matutina,
 Alça-se o filho do divo Odisseu de seu leito lavrado; (p. 41)

E mais à frente:

Alça-se a Aurora do leito onde estava o preclaro Titono,
 Para que a luz aos eternos levasse e aos mortais transitórios, [...]
 (p. 97)

Desta forma, Lobato faz uso de uma expressão que ficou imortalizada por Homero para tratar da Aurora (a divina Aurora, dos dedos de rosa), deusa romana do amanhecer que se equivale à deusa Éos na mitologia grega e que teve por um de seus maridos Titono, que passou a eternidade envelhecendo, pois a deusa Aurora ao pedir que Zeus desse a imortalidade a seu amado, esqueceu-se de mencionar a juventude eterna. (GRAVES, 2008, p. 179)

Já em *Os Doze Trabalhos de Hércules* não vemos a ajuda da Musa, mas sim

32 ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*

de Minervino, um velho sábio enviado pela deusa Palas para auxiliar Hércules em seus trabalhos, bem como informar os picapauzinhos e passar o máximo de conhecimentos possíveis, sempre sob o olhar zeloso da deusa.

N'O *Minotauro*, amanhece o dia e os picapauzinhos não perderiam a oportunidade de visitar o Monte Olimpo, sendo assim, foram espiá-lo fantasiados de arbustos, encontrando os deuses a tratar sobre o destino do herói Hércules e a comer ambrosia e beber néctar, tudo o que Emília mais desejava obter para sua canastrinha, seu baú de objetos colhidos durante as aventuras. Encontraram então Ganimedes, o “garção” dos deuses, e fizeram com que Visconde roubasse um pouco de ambrosia e de néctar.

Vemos neste ponto a utilização de outro mito para a construção da narrativa, o mito de Ganimedes, um príncipe muito belo de Tróia, que teria sido raptado por Zeus disfarçado em águia para ser seu amante e servir aos deuses no Monte Olimpo. Para a história do *Minotauro*, assim como no mito de Hércules, não visualizamos o cunho sexual do mito, apenas suas funções como garçom no Olimpo, conforme passagem:

Os “arbustos” estavam a regalar-se com a cena quando tiveram a atenção atraída por um rapagote de grande beleza, mas que não dava a idéia de um deus. E não era. Era Ganimedes, o menino que Zeus raptou da terra para transformá-lo em garção do Olimpo. Entrou com uma bandeja de ouro na qual se viam várias ânforas e taças. (p. 121)

Após terem visitado a morada dos deuses e furtado néctar e ambrosia, os três personagens seguiram para ver a realização do segundo trabalho imposto a Hércules, a luta contra a Hidra de Lerna. Temos então contato com o primeiro mostro da narrativa de *O Minotauro*,

E subiram os três, com grandes dificuldades, até o tampo de onde o sabuguinho despencara. E chegados lá olharam para o fundão e viram a Hidra.

- Como é horrenda! – sussurrou o menino com cara de horror, em voz quase de si para si, tal era o medo de que o monstro o ouvisse. Será que Hércules vai vencê-la?

Emília contou as cabeças.

- Duas e duas quatro, e três sete. Sete cabeças sim. Dizem que uma delas é imortal. Para mim, é a terceira à esquerda. (pp. 137-138)

Uma vez que a Hidra é um ser com corpo de dragão e dotado de muitas cabeças de serpente, das quais, de acordo com o mito, uma é imortal, o monstro se caracteriza como um ser que contrasta com o caráter apolíneo dos deuses olímpicos, representando o dionisíaco e a inversão da ordem. Neste caso, a Hidra não se coloca como o grotesco de Rabelais, de forma cômica (da mesma forma que o Minotauro se colocará), mas sim de forma a dar o caráter primitivo e mitológico da narrativa, como um ser que causa estranheza por desrespeitar a ordem do corpo belo e olímpico e como um ser que causa terror. Desta mesma forma podemos classificar o rei Gerião e o guardião das portas do Hades, o cão Cérbero, ambos com três cabeças.

A luta contra a hidra não é abordada em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, pois Lobato a coloca em *O Minotauro*, como acabamos de ver. Assim, nos capítulos de *Os Doze Trabalhos de Hércules* que tratam do segundo trabalho, os picapauzinhos decidem explorar a Grécia. Durante este tempo, Visconde é encarregado de buscar a pele do leão da Nemeia, que havia sido deixada para ser curtida após Hércules ter concluído o primeiro trabalho imposto pela deusa Hera, através do rei Euristeu, que era exatamente o de matar o leão da Neméia. Assim, enquanto Visconde aspirava o pó de pirlimpimpim para buscar a pele, Emília deu-lhe um esbarrão e alguns grãos do pó se perderam, fazendo com o que o sabiozinho fosse parar em Serifo, aventurando-se sozinho pela Grécia. No capítulo “O Visconde desgarrar-se”, o sabugo assiste ao herói Perseu tirar a cabeça da Górgona Medusa para presentear o rei Polidectes.

Antes de Hércules retornar a Micenas para receber seu terceiro trabalho, podemos ter a visão do mito de Pégaso, que sai do corpo decapitado de Medusa:

- [...] Aquele corte começou a mexer-se...começou a alargar-se, como se qualquer coisa fosse saindo de dentro. E essa coisa afinal saiu. Era um cavalo branco... Um cavalo de asas enormes, a mais linda visão que alguém possa imaginar... (p.104)

Pégaso, o cavalo apolíneo e alado, simboliza a união de dois corpos em um, conforme afirma Bakhtin:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo.

É sempre um corpo em estado de prenhez e parto [...] Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo. (1987, p. 23)

Embora a Górgona não se apresente em estado de prenhez, o desprendimento de um novo ser - jovem, belo e vigoroso – de um corpo já velho e grotesco produz o sentido de fecundidade. Segundo Bakhtin, o grotesco não opõe a morte à vida, pois é a renovação e o rejuvenescimento constantes. Logo, a morte de Medusa abre espaço para o novo e para a vida, para o renascimento. (pp. 43-44)

Retornando ao primeiro trabalho de Hércules, o de matar o leão da Neméia, formamos a imagem da besta de acordo com a descrição feita por um pastorzinho que vive nos arredores de Nemeia como “um terribilíssimo monstro que caiu da lua e anda por lá comendo gente. Só se alimenta de gente.” (p. 16) Este “leão lunar” era invulnerável, o que causa espanto entre os personagens, pois não sabem como haverá Hércules de derrotá-lo.

Tentando encontrar o herói, os personagens se veem acuados pelo Leão no alto de uma árvore e só são salvos quando Hércules chega. Porém, as tentativas de liquidar o leão mostram-se inúteis, até que Emília tem a ideia de matá-lo por asfixia, gritando tal pensamento para o herói:

- Atrique-se com ele, senhor Hércules! Grude-se no pescoço do leão e vá apertando até que ele morra de falta de ar. O leão é invulnerável e inamassável, mas talvez não seja inasfixiável... (p.26)

Deste modo, Hércules consegue derrotar o leão pela astúcia de Emília e por sua força bruta, servindo-se da pele do leão como escudo. Ponto debatido entre os picapauzinhos, pois, se a pele pode ter sido arrancada, não era então invulnerável como antes.

Assim, o Leão de Nemeia é descrito na *Teogonia* como filho da Quimera e criado por Hera nas colinas da Nemeia, conforme passagem:

E ela pariu a funesta Fix, ruína dos cadmeus,
emprenhada por Ortro, pariu o Leão de Neméia
que Hera a ínclita esposa de Zeus nutriu
e abrigou nas colinas de Neméia, pena dos homens:
aí residindo destruía greis de homens
senhor de Treto e Apesanta em Neméia,
mas sucumbiu ao vigor da força de Heracles. (HESÍODO, p. 99)

E a luta entre Hércules e o leão é descrita em Apolodoro, conforme descreve Robert Graves:

Hércules chegou a Neméia ao meio-dia, mas como o leão havia despopulado a vizinhança, ele não encontrou ninguém que o pudesse orientar, e nem se viam rastros da fera. Tendo procurado primeiro o monte Apesas – assim chamado por causa de Apesanto, um pastor que o leão havia matado, embora se diga que Apesanto havia sido um dos filhos de Acrísio, que morreu picado por uma serpente no calcanhar -, Hércules foi depois para o Monte Treto e, em pouco tempo, divisou o leão que voltava a sua guarida, salpicado com o sangue da matança do dia. Lançou sobre ele uma chuva de flechas, que ricochetearam vãs sobre sua pele dura, sem ao menos arranhá-lo; o leão lambia os beiços, bocejando. Depois, Hércules utilizou a espada, que se dobrou como se fosse de chumbo e, finalmente, levantou a clava e deu um golpe certo no focinho do leão, que se dirigiu à sua cova de duas entradas sacudindo a cabeça, não por causa da dor, mas simplesmente porque lhe zumbiam os ouvidos. Lançando um triste olhar sobre sua clava quebrada, Hércules cobriu então com uma rede uma das entradas da cova e entrou nela pela outra. Consciente agora de que o monstro era imune a todas as armas, ele se pôs a lutar com ele corpo a corpo. O leão arrancou-lhe um dedo com uma mordida, mas Hércules agarrou sua cabeça e aplicou-lhe uma gravata, apertando forte até estrangulá-lo. (2008, p. 540)

Com relação a Hércules, Lobato nos põe em contato com o nascimento do herói já em *O Minotauro*, no capítulo XII, e retoma o assunto aprofundando-o em *Os Doze Trabalhos de Hércules*.

Nesta parte do capítulo Pedrinho pergunta a Hércules o porquê de sua submissão ao rei, obtendo como resposta outra versão da história da loucura de Heracles, conforme Eurípides na tragédia que leva o nome do herói grego, quando este mata os filhos e a esposa após ter dado fim a Licos, – que tentava matar a Mégara, esposa de Hércules, a seus filhos e a seu pai, Anfitrião – e ter dado início a um sacrifício de agradecimento pela vitória, sendo atingido pela loucura lançada por Hera. Hércules só não teria matado a Anfitrião por causa da deusa Palas, que jogara uma pedra com tamanha força contra o peito do herói que a loucura foi curada.

No mito, Zeus, disfarçado de Anfitrião, seduz Alcmena, uma mortal, que engravida e dá à luz a Héracles. Hera, esposa de Zeus e deusa do parto e dos reinos, sabendo que a criança seria o governante da casa de Perseu, apressou o

parto de Euristeu, filho do rei Estênelo, de Micenas, fazendo com que o parto de Alcmena se demorasse por muitas horas, retardando o nascimento do herói para que este viesse ao mundo após Euristeu, não podendo mais ser governante de Micenas. De acordo com Graves:

Nove meses depois, Zeus se gabava no Olimpo de haver gerado um filho, que estava prestes a nascer, e que receberia o nome de Hércules, que significa "Glória de Hera"; ele governaria a nobre casa de Perseu. Ao ouvir isso, Hera o fez prometer que, se nascesse algum príncipe da Casa de Perseu antes do anoitecer, ele seria o rei supremo. Depois de Zeus fazer um juramento inquebrantável, Hera foi imediatamente para Micenas, onde apressou as dores de parto de Nicipe, esposa do rei Estênelo. Depois, apressou-se para Tebas e sentou de pernas cruzadas diante da porta de Alcmena, com as roupas amarradas em nós e os dedos fortemente entrelaçados, retardando assim o nascimento de Hércules até Euristeu, o filho setemesino de Estênelo, já se encontrar em seu berço. Quando Hércules nasceu, com uma hora de atraso, descobriu-se que ele tinha um irmão gêmeo chamado Íficles, filho de Anfitrião, que era uma noite mais jovem. Embora algumas tradições afirmem que Hércules, e não Íficles, era uma noite mais jovem; outros garantem que os gêmeos foram concebidos na mesma noite, que nasceram juntos e que o Pai Zeus iluminou com sua luz divina o quarto onde nasceram. Hércules foi chamado, inicialmente, de Alceu, ou Palêmon. (2008, pp. 519-520)

Já adulto, por haver deposto e assassinado inúmeros reis, Heracles é enlouquecido por Hera e, neste estado, mata seus filhos e sua esposa. Recobrando a consciência, dirige-se ao Oráculo de Delfos para obter conselhos sobre como deveria agir. A Pítia, por ordem de Hera, aconselha a Heracles que vá procurar o rei Euristeu e servi-lo em doze tarefas que este lhe imporia.

Retornando à busca por Tia Nastácia em *O Minotauro*, os picapauzinhos decidem ir até o Oráculo de Delfos para conseguir alguma pista de seu paradeiro, pois não sabem onde procurá-la. No caminho encontram náiades e sátiros, seres ligados ao deus Dionísio, e um viajante que os auxilia na jornada, além de terem um encontro já esperado com a Esfinge.

A Esfinge, ser com rosto de mulher, torso, pés e cauda de leão, além de asas de pássaro, propõe-lhes adivinhas para que possam passar:

O monstro não tardou a abrir a bôca e deixar escapar um enigma, que ou êles decifram ou...

– Que é que anda com os pés na cabeça? - perguntou à ex-

boneca.

– Piolho! - respondeu prontamente Emília.

...

– Qual é o animal que anda de quatro patas de manhã, de duas ao meio-dia, de três à tarde? - perguntou a Esfinge. (p. 212)

Esta última adivinha é uma alusão à *Biblioteca*, de Apolodoro, ou Pseudo-Apolodoro como também é conhecido, que reúne os mais variados mitos. Apolodoro nos conta que a Esfinge teria aprendido um enigma com as Musas, e testava os homens com o mesmo. Como os humanos não conseguissem solucioná-lo, ela os devorava. O enigma era o seguinte, “o que é que tem uma só voz e fica quadrúpede, bípede e tripede”.³³ Édipo consegue solucioná-lo e a Esfinge se atira do penhasco, não mais oferecendo perigo aos mortais.

Chegando ao Oráculo, a Pítia, sacerdotisa de Apolo que, em transe, faz as previsões, revela que Tia Nastácia estaria no labirinto do Minotauro. Porém, como pagamento pela consulta, Emília entrega o Visconde e, após a previsão, eles precisam tirar o sábio da despensa do templo para que prossigam viagem, o que conseguem no episódio em que Emília tem uma ataque “pepilético”, na língua do “p”, passagem já citada anteriormente.

A Pítia será novamente necessária em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, pois é necessário saber o paradeiro da corça dos pés-de-bronze, animal a ser capturado como terceiro trabalho. Sabemos da corça por Eumolpo, ministro de Estado do rei Euristeu:

- Sim, a linda corça dos chifres de ouro e pés de bronze lá do tempo de Artemis, no monte Cirineu. Essa corça é consagrada à deusa, de modo que Artemis a protege. Tem grande fama, porque nada no mundo corre com maior velocidade – e não se cansa. Pode correr um ano inteiro sem parar – e tem os pés de bronze justamente para isso – para correr o tempo que quiser sem necessidade de descanso para o casco. Hércules é pesadão. Escora hidras e leões. Mas duvido que pegue uma corça tão veloz e, ainda mais, protegida pela irmã de Apolo... (p.107)

Como os picapauzinhos e o herói perdem a corça de vista, são obrigados a mandar o Visconde ao Oráculo de Delfos e indagar pelo paradeiro do animal. Ao chegar em Delfos, o sacerdote o reconhece e o prende. Dando falta do sábio, Emília e Pedrinho vão ao Oráculo consultar a Pítia e libertar o Visconde mais uma vez.

33 Apollodorus. *The Library*, v. I. London: Heinemann, 1921, p. 339-351

Questionada sobre o paradeiro da corça, a Pítia lhes diz que “Depois de chegar à terra dos hiperbóreos, o corisco voltará para sua deusa”. (p.132) A previsão da Pítia condiz com o relato de Apolodoro, citado por Graves, onde obtemos a informação de que Heracles capturou a corça sem empregar a força. O herói perseguiu a corça durante um ano e, ao chegar ao Monte Artemisio, o animal cansou-se e procurou refúgio. Heracles lançou então uma flecha que atravessou osso e tendão sem derramar sangue.

Porém, na obra de Lobato, Hércules, com ajuda de Pedrinho e Emília, consegue capturar a corça com uma rede colocada à entrada do templo de Ártemis, levando-a amarrada pelos chifres para Euristeu.

Já em *O Minotauro*, os picapauzinhos chegam ao labirinto encontrando o monstro manso e gordo, e Tia Nastácia bem. Essa passagem, além de lembrar o grotesco, também o satiriza. Ao invés de este grotesco servir como ironia ao sagrado, ele é o alvo da ironia, isto é, o monstro, representando uma contraposição com o oficial, o belo, o apolíneo, através da junção de dois corpos em um – um homem com cabeça de touro – e de seu caráter antropófago, é destituído de sua essência terrificante, profanadora, por meio de uma figura que não mais caça humanos, mas que está gordo e domesticado pelos bolinhos de Tia Nastácia.

O mito do Minotauro é contado pelo pesquisador José Ribeiro Ferreira, em seu livro *Labirinto e Minotauro: mito de ontem e de hoje*, conforme segue:

Conta a lenda bem conhecida que Minos, rei de Cnossos, se recusou a sacrificar a Poséidon um touro branco de bela estampa e que o deus, como castigo, fez suscitar na esposa, Pasífae, um amor monstruoso por esse touro. Para satisfazer o desejo incontrolável, a rainha pede a Dédalo, o engenhoso arquitecto e artista, que lhe modelasse uma forma taurina, onde ela se introduziu. Da união contra-natura, nasce uma criatura híbrida, com cabeça de touro e corpo de homem, cujo nome pessoal seria Astério, mas aparece geralmente designado como Minotauro e por esse nome é conhecido. Então Minos encarrega Dédalo de construir um edifício especial, onde esse ser fosse encerrado — o Labirinto, uma construção de plano tão complicado que dele ninguém conseguia sair, uma vez lá entrado.

Em consequência da morte do filho Androgeu, o rei Minos empreende uma expedição punitiva contra a Grécia continental e, vitorioso, obriga os Atenienses ao envio regular de sete rapazes e sete donzelas para servirem de alimento ao Minotauro. Durou o doloroso tributo, até que Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas, na terceira vez do envio dos jovens, se oferece para integrar o grupo e, com a ajuda de Ariadne, filha de Minos, consegue matar o Minotauro

e depois sair do Labirinto, seguindo o fio que a jovem apaixonada lhe aconselhara a estender, por indicação de Dédalo. (FERREIRA, 2008, pp. 09-10)

Desta forma, Lobato parodia o mito do Minotauro, deformando o texto e desviando-o de seu sentido terrífico original. Lobato escreve sua própria versão do mito, com comicidade, e faz com que seus personagens, baseados na astúcia, possam vencer o monstro e se elevar ao nível de heróis. Na concepção de Bakhtin, “é um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha [...]”. (p. 20)

Ainda representando o dionisíaco, podemos ver o restante dos trabalhos de Hércules, entre eles a captura do Javali de Erimanto, “uma besta feroz e gigantesca que costumava assolar as encostas cobertas de ciprestes do monte Erimanto e o matagal do monte Lampéia, na Arcádia, causando estragos na região em torno da Psófide.” (2008, p. 551) O quinto trabalho põe o baixo corporal em cena ao impor a Hércules a limpeza das cavalariças do rei Áugias, que possuíam uma camada muito espessa de esterco, emanando gases venenosos, que intoxicam o Visconde e o levam à loucura, mais uma vez, marca do princípio dionisíaco. Já o sexto trabalho solicita de Hércules o aniquilamento das aves de Estínfalo, monstros com penas de bronze e que se alimentavam de carne humana.

Além destes trabalhos, ainda nos é proporcionada a visão da captura do Touro de Creta, um animal enfurecido e louco, assim como o Javali de Erimanto; os cavalos de Diomedes, bestas que eram alimentadas com carne humana; a conquista do *zoster*, cinto de Hipólita, rainha das Amazonas; a apreensão dos bois de Gerião e de Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a entrada do hades.

Voltando ao século de Péricles em *O Minotauro*, como uma das últimas cenas, D. Benta e Narizinho participam da Panatenéia, festa popular em que se troca o peplo, ou o manto, da padroeira, a deusa Palas Atena. Mais uma vez vemos a presença da cultura popular na obra de Lobato, embora nesta festa, prevaleça o caráter apolíneo, sem necessariamente ser uma festa que inverta a ordem social, uma vez que a Panatenéia era uma festa popular, mas também com caráter oficial.

Em contrapartida, o primeiro volume de *Os Doze Trabalhos de Hércules* termina com o relato de Minervino sobre o deus Dionisos, quando se deparam com uma festa popular na Arcádia, onde podemos ver a “alegria dionisíaca”, o carnaval:

Na praça principal da aldeia todo o povo estava reunido para assistir ao desfile duma procissão cômica. Na frente vinha um bode enfeitado de flores e coroas; a seguir dançarinos e músicos tocando flautas e cítaras. E uns cantavam e pulavam. E havia os que gritavam como que tomados de delírio. Depois a procissão parou diante dum tablado tosco onde estava sendo levada uma representação teatral muito cômica. Mas tudo no maior entusiasmo. (1944, p. 287)

Assim, entramos mais uma vez em contato com a alegria dionisíaca de Nietzsche, que contamina o povo lembrando-nos dos festejos do carnaval e das festas do templo, que eram “habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval.” (BAKHTIN, 1987, p. 4)

O *Minotauro* termina com a volta dos picapauzinhos ao Sítio, que, segundo Eliane Ferreira:

... é o avesso da caverna do Minotauro: em lugar de conter em seu centro o monstro, acolhe diferentes personagens, [...] atuando como um portal fantástico que possibilita a passagem de um cenário de certo modo reconhecível para horizontes cada vez mais fantasiosos. (2008, p. 431)

Horizontes que se fortalecem pela contraposição dos princípios apolíneo e dionisíaco e que se baseiam em hipotextos mitológicos para alcançar o leitor.

3.6 MUNDO LOBATIANO

O mundo de Lobato é por essência dionisíaco, pois celebra a vida e a liberdade através da renovação, da coletividade, da reconciliação com a natureza, uma vez que os nossos heróis adaptam-se bem na vida simples do campo, com refeições caçadas na hora e acampamentos improvisados. Mais do que isso, o *cosmos* de Lobato nos traz o misticismo e a reverência do homem e sua divindade, mesmo que obedecendo aos deuses, que por sinal, apesar de apolíneos na forma, são na verdade dionisíacos nas ações. Além disso, esse mundo mantém relações de proximidade e aceitação de uma realidade carnalizada e povoada por

representantes do grotesco.

Assim, podemos perceber essa naturalidade na aceitação do elemento fantástico na passagem do Asno de Ouro:

Meninos comuns que ouvissem essas palavras da bôca de um asno, haviam de encher de verdadeiro terror – mas os picapauzinhos eram crianças que não se admiravam de coisa nenhuma neste mundo. Tudo lhes parecia naturalíssimo. Em vez de se sentirem tomados de terror, pediram ao asno que contasse a sua história. (p. 115)

O *cosmos* lobatiano, então, constrói-se como tal pela transformação de hipotextos míticos e fabulares de que o escritor decidiu fazer uso para dar vida às duas narrativas aqui analisadas. O recurso mais utilizado por Lobato é a paródia, empregada para uma deformação lúdica dos textos base. Mesmo que o contexto das narrativas não seja uma paródia em si, diversos mitos reescritos nas histórias são parodiados, assim como o próprio Minotauro, como já visto.

O espaço das obras é dionisíaco exatamente pelo fato de Lobato ter escolhido mitos que correspondem aos princípios aludidos nesta dissertação, mitos pertencentes a períodos analisado por Nietzsche para compor sua obra *A origem da Tragédia*. Logo, não poderia ser diferente uma vez que a Grécia heroica é o período dionisíaco por excelência, enquanto que a Grécia clássica se tornou o período apolíneo em contrapartida.

O mundo de Lobato é um mundo em dissolução, pois em pouco tempo não mais existirá. Esse fato não é apenas visível porque o sabemos, mas porque está colocado na própria obra. Os personagens sabem que aquele período morrerá e, junto com ele, a sua riqueza de personagens e fatos heroicos. Também o sabem porque os personagens têm contato com a era posterior à Grécia mítica, onde os deuses já estão em descrédito, e o dionisíaco está em processo de “desoficialização”, pois ele não se choca com o apolíneo no período mitológico, mas convive lado a lado em harmonia. Assim:

... ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte. (NIETZSCHE, 1992, p.27)

Desta forma, não há um princípio estético apolíneo sem o seu contraste dionisíaco. Logo, o espaço destas obras se constitui como um mundo mítico dionisíaco, que também preza pela forma apolínea dos deuses e da arte.

Este mesmo equilíbrio pode ser visto nos personagens, pois estes prezam pelo coletivo e pela liberdade de expressão, ao mesmo tempo em que valorizam o conhecimento e a medida. Hércules configura-se como um personagem em transição entre o dionisíaco – da desmesura e da bruteza –, e o apolíneo – da prudência e da sabedoria.

Os personagens transitam entre as esferas divina e mundana sem, no entanto, a gravidade e sobriedade que caracterizam o divino apolíneo, nem o apelo ao baixo corporal que impregna o mundano dionisíaco. Eles são seres que buscam o conhecimento e a verdade, mas que também escarnecem dos deuses, como Emília que tanto atribui apelidos à deusa Hera.

A narrativa de Lobato não se caracteriza por seguir um modelo de forma engessada, uma vez que a estrutura empregada na análise de contos e histórias, tanto mitológicas quanto maravilhosas, não se aplica inteiramente às obras aqui analisadas. Nestas histórias, percebemos heróis de contos mitológicos, como Hércules, e também temos a presença de heróis “mundanos”, mesmo que não possíveis no mundo real. A distinção entre eles é que Hércules tem sua atuação em um “mundo real” – irreal para nós, mas possível para os mitos –, porém realizando seus trabalhos de forma sobrenatural. Os picapauzinhos por sua vez agem em um mundo de fantasia e são personagens que realizam ações terrenas, pois não são eles que atuam de forma sobrenatural, apenas auxiliam o herói com sua inventividade e seu conhecimento.

Ao utilizar-se da mitologia grega para escrever histórias de fantasia para um público infanto-juvenil, Lobato se propõe a levar ao leitor experiências e conhecimentos que o mesmo não possuía. Destarte, resgata valores passados colocando em prática um enredo que celebra não apenas o belo e a vida, mas a exaltação desta vida. O autor fornece informações que poderão levar o leitor a um questionamento sobre o mundo a seu redor, além de “embriagá-lo” através das aventuras dos heróis lobatianos e mitológicos.



34

4. Nas Terras do Leão

Certa vez, num refeitório de hotel, eu disse em voz um pouco alta demais: “Odeio ameixas secas.” De outra mesa, inesperadamente, ouvi a voz de um menino de seis anos: “Eu também.” A simpatia entre nós foi instantânea. Nem eu nem ele achamos aquilo engraçado. Ambos sabíamos que as ameixas secas são ruins demais para serem engraçadas. É esse o encontro adequado entre o homem e a criança como personalidades independentes. Quanto às relações muito mais elevadas e mais difíceis entre uma criança e seus pais ou entre criança e professores, nada digo. Um escritor, um mero escritor, está fora disso. Não é nem mesmo um tio. É um homem livre, um igual, um par, como o carteiro, o açougueiro e o cachorro do vizinho.³⁴

³⁴ POCOCK, Aaron. *Aslan*. In: <http://aaronpocock.wordpress.com/category/inking/>

³⁵ LEWIS, CS. Três formas de escrever para crianças. In: *As Crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 751.

4.1 A TRAJETÓRIA DE LEWIS

Clive Staples Lewis nasceu em Belfast, na Irlanda, em 1898. Sua infância foi a de um menino britânico como qualquer outro da sua época, até a morte de sua mãe, decorrente de câncer.

Ainda garoto, Lewis se elevava do sofrimento deste mundo ao se refugiar em outros mundos, especialmente na terra imaginária de "Boxen", que ele inventou junto com seu irmão Warren. Mais tarde, quando Lewis foi para a escola e passou a ser maltratado pelos alunos mais velhos, usou o mesmo método para escapar de suas ansiedades. Da leitura da mitologia nórdica antiga e do amor pela música de Wagner ele escreveu uma tragédia chamada "Loki Bound", em forma de tragédia grega e com temas da Europa do norte, em referência à obra "Prometeu Acorrentado", atribuída a Ésquilo.

Lewis decidiu juntar-se ao exército, lutando no fronte da Primeira Guerra Mundial e sendo ferido em combate. Ao retornar da guerra, entrou para o Queen's College, em Oxford, no ano de 1919, diplomando-se em literatura grega e latina, filosofia, história antiga e língua inglesa. Durante esse período, ele também começou a tomar conta da mãe de um amigo, Paddy Moore, o qual havia morrido na guerra. A relação com a Sra. Moore e sua filha continuou até sua morte, com duração de décadas.

Lewis, então, entra para o Magdalen College, tornando-se professor de Literatura Inglesa, ao passo que entra em um estado de reavaliação de sua fé. Em Oxford, ele formou o grupo *The Inklings*, juntamente com seus amigos JRR Tolkien e Charles Williams, com quem compartilhou o seu interesse pelo fantástico.

Lewis e Tolkien formaram laços fortes de amizade, amparando-se mutuamente e de forma crítica em análise dos trabalhos de ambos. Lewis foi grande incentivador da obra de Tolkien, assim como este auxiliou Lewis a reencontrar a fé no cristianismo, uma vez que "terem as mesmas opiniões sobre imaginação e a verdade do cristianismo constituiu a base da notável amizade entre eles". (DURIEZ, 2005, p. 33) Assim, o grupo *Inklings* desenvolveu-se a partir dessa aproximação entre os dois escritores e professores do Magdalen College, com a finalidade de discussão da arte e da teologia.

Sobre o retorno de Lewis à fé cristã através de Tolkien, Colin Duriez objeta:

Um fator muito importante na conversão de Lewis ao cristianismo foi aceitar o argumento de Tolkien de que os Evangelhos bíblicos tinham todas as melhores qualidades da mitologia pagã, com a característica exclusiva de que os eventos realmente ocorreram na história documentada. Lewis ficou fascinado pelo fato de Tolkien, diferentemente dos eruditos modernos como o lorde Jame Frazer, não dissociar a mitologia da história. (2005, p. 36)

O pensamento de Lewis de que mitologia não deve ser dissociada da religião é desenvolvido nas histórias sobre Nárnia, onde encontramos a história dos Evangelhos unidas a mitologias de diferentes povos.

Acerca de sua literatura, Lewis preocupava-se frequentemente com a fidelidade ao gênero infanto-juvenil e com o foco da história, sabendo que a teologia viria naturalmente e passaria despercebida aos olhos das pessoas sob o título de romance. Lewis permanece fiel à sua intenção original de escrever histórias para crianças enquanto adiciona sutis complexidades morais e espirituais.

A formação literária de CS Lewis iniciou-se na infância com a leitura de Edith Nesbit (*O Castelo Encantado; A Cidade Mágica*) e Beatrix Potter (*A História de Pedro, o Coelho*), bem como contos de fadas. Mais tarde, em sua juventude, continuou a ler obras que versavam sobre mitologias, especialmente as da literatura nórdica, mas também histórias das mitologias grega, romana e celta.

O amor pelo elemento fantástico se desenvolveu muito cedo e teve muita força na vida de Lewis, por isso, para ele, era natural escrever ficção. Como professor de literatura, ele tinha a obrigação de escrever trabalhos acadêmicos, mas em seu tempo livre gostava de ler e escrever ficção, especialmente Fantasia.

Como parte de sua educação, Lewis teve de ler os clássicos literários, tais como Platão, Dante, Goethe, Shaw, Yeats, e filósofos como Spinoza. A época Romântica era claramente a sua favorita nos cânones da literatura mundial e, em seu tempo livre, Lewis gostava de ler ficção científica, como HG Wells. Estes também foram uma grande influência para sua escrita, moldando-o na direção do Romantismo e da ficção científica.

Além de mitologias, contos de fadas, ficção romântica e ficção científica, a escrita de Lewis também foi influenciada por textos escritos por autores cristãos. Em

sua juventude, quando ainda não seguia uma religião, ele leu George MacDonald (*Phantastes*), William Morris (*The Wood Beyond the World*) e John Milton (*Paradise Lost*), e seus escritos, entre muitos outros, abriram o caminho para a conversão de Lewis ao cristianismo.

Uma grande influência sobre o pensamento literário de Lewis foram as narrativas bíblicas, uma vez que seus livros incluem numerosas citações e paráfrases da Bíblia. Em sua literatura, Lewis intentava, assim como Tolkien, resgatar os valores romantizados de um ocidente que estava localizado no passado através de escritos da Idade Média e de obras da cavalaria e do Ciclo Arturiano.

Como um estopim para sua conversão, Lewis conhece sua esposa, em 1950, Helen Joy Davidham, uma escritora judia americana que se muda para a Inglaterra com seus dois filhos para viver com Lewis e seu irmão. Porém, logo descobriu-se que tinha câncer, vindo a falecer em 1960. Com isso, sua fé em um paraíso é aumentada devido a crer ser o local onde sua esposa estaria.

A última fase da vida de Lewis mostra uma profunda maturidade que se desenvolveu através de seu tempo de sofrimento. Ele permaneceu católico até o fim. Lewis morreu alguns anos depois de Joy, em Oxford, em 1963.

4.2 A LITERATURA DE LEWIS

A literatura de Lewis se perfaz com obras não ficcionais – voltadas principalmente à reflexão da fé cristã, com estudos e ensaios, mas sem deixar de lado os estudos sobre a teoria literária, a linguística e a história medieval e mítica –, e também com um grande número de obras ficcionais, dentre as quais encontramos obras de Fantasia como as *Crônicas de Nárnia* e *Trilogia Espacial* (1938-1945), obras que falam de obstáculos de cunho moral e religioso (*O Grande Abismo* – 1945), e obras satíricas, como *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), além de diversos poemas.

A aclamação e importância das *Crônicas de Nárnia* são largamente conhecidas; porém, talvez ainda mais significativos sejam seus trabalhos sobre a apologética, pela abordagem e pela técnica sem precedentes que Lewis exerceu ao

escrevê-las. Elas permitiram explorar tópicos sensíveis de uma maneira a elucidar a maioria dos escritos cristãos anteriores a ele, fazendo com que seu trabalho apele para uma audiência ampla e explore uma extensa gama de questões. Ao longo do curso de sua vida, debatendo-se com a sua própria crença no Cristianismo, o autor conquistou um conhecimento profundo de suas crenças, que o auxiliou a tornar acessíveis alguns tópicos controversos para os leigos, na tentativa de ajudá-los com seus próprios problemas com a fé.

A despeito de suas muitas obras de contorno não ficcional, percebe-se nas obras de Lewis o gosto acentuado pela Fantasia e por mundos diversos daquele que o cercava. Pode-se distinguir esse anseio por outros mundos através de sua primeira obra de ficção, escrita com seu irmão Warren, e intitulada *Boxen*, publicada apenas em 1985. Esta história uniu o amor de Lewis pelos animais falantes (amor cultivado através da leitura das histórias de Beatrix Potter) ao fascínio de Warren pela Índia, com uma descrição da geografia, dos costumes e das relações político-econômicas desse mundo de animais falantes, o *Boxen*.

Acerca da Fantasia, Lewis distingue em seu livro *Um Experimento na Crítica* entre dois tipos de fantasia, a fantasia como um termo literário que “significa qualquer narrativa que trate de impossibilidades e aspectos sobrenaturais” (2005, p. 47), e entre a fantasia psicológica. Esta última pode ser dividida em três modos: o primeiro modo se distingue por ser uma construção imaginativa na qual o paciente confunde sua fantasia com a realidade; o segundo se manifesta como um sonho acordado, mas com a distinção pelo paciente entre o que é real e o que é imaginário. Desta forma, as pessoas que se situam nesta segunda categoria têm sonhos de triunfos militares e de poder e grandeza, e estes sonhos são reiterados e reelaborados a cada dia, tornando-se um consolo para sua vida, pois ele nunca irá buscar satisfazê-los.

Já o terceiro modo é estabelecido como um devaneio, assim como no segundo caso, mas com a diferença de que o sonho se faz por recreação, subordinado a outras atividades, conforme coloca Lewis:

A mesma atividade, mas praticada com moderação e brevidade, como num período de descanso ou recreação temporários, devidamente subordinada a outros tipos de atividades, mais efetivas e expansivas. Talvez não seja necessário discutir se não seria mais sensato um homem viver sem nada disso em sua vida porque

ninguém faz isso. Nem se esse tipo de devaneio sempre se conclui em si mesmo. O que, na verdade, nós fazemos é o que em geral sonhamos fazer. Os livros que escrevemos foram, uma vez, aqueles que, sonhando acordado, nós nos imaginamos escrevendo – embora, é claro, nunca de maneira tão perfeita. Chamo essa atividade de *Construção Normal de Castelos de Areia*. (p.48)

Esta construção de "Castelos de Areia" pode ainda ser "egoísta" ou "desinteressada" (p.49). No primeiro caso, o sonhador se vê como o herói da ação, enquanto que no segundo, o sonhador normalmente é um espectador, ou por vezes não chega a estar presente na cena, apenas imagina mundos e paisagens diferentes, como as crianças fazem de acordo com o que diz o autor:

... Mas não estou lá como um explorador nem mesmo como um turista. Estou olhando aquele mundo de fora. Com frequência, as crianças conseguem ir além, normalmente em cooperação. Elas são capazes de imaginar um mundo por completo, com pessoas em seu interior, e permanecer fora dele. Mas, quando esse estágio é alcançado, algo mais do que o mero devaneio entrou em ação: construção, invenção, em suma, *ficção*, é isso que está ocorrendo. (p.49)

Assim, da construção de castelos de areia, dá-se, para Lewis, a invenção literária. Porém, o autor salienta que estes conceitos o interessam não pela composição da ficção, mas sim pela relação "entre a construção de castelos de areia e a leitura". (p. 50)

Desta forma, Lewis crê que os "literariamente iletrados" admiram e atendem às construções imaginárias egoístas, uma vez que são conduzidos através da história. Os "literariamente iletrados" para o autor são aqueles que apreciam apenas as histórias em formato de narrativa, muitas vezes apenas narrativas reais, de notícias, e que solicitam da história ação contínua e um enredo onde possam se enquadrar como heróis ou heroínas. Por conseguinte, leitores literariamente iletrados buscam as narrativas de aventura e romances ambientados na alta sociedade, para que possam se projetar nas situações postas no papel.

Este tipo de leitor não aceita facilmente a fantasia, pois não tem a faculdade de imaginar algo que, na sua concepção, nunca teria lugar na realidade. Logo, o leitor é conduzido através da narrativa pelos recursos empregados pelo autor, para satisfazer suas fantasias (na acepção psicológica e não literária do termo) de atingir fortuna, fama, admiradores e aventuras perigosas.

Já para o leitor letrado, a preocupação e o apreço pela obra não recai tão somente sobre o enredo, mas também sobre a forma, a sonoridade e a construção do mundo fictício em si, tal como a construção desinteressada. Este leitor tem a faculdade imaginativa propícia a aceitar novas realidades, sem se questionar se o que lê é praticável no mundo real ou não. Posto isto:

... quanto mais completamente a leitura de alguém assume a forma de construção egoísta de castelos de areia, mais esse alguém exigirá um realismo superficial e menos apreciará o fantástico. Ele deseja ser iludido, pelo menos momentaneamente. E nada consegue iludir a menos que produza uma semelhança plausível em relação à realidade. A construção Desinteressada de castelos de areia pode sonhar com néctar e ambrosia, com o pão de fadas e o orvalho de mel; já a construção egoísta sonhará antes com ovos com bacon ou bife. (LEWIS, 2005, p.52)

Desta forma, para Lewis, a imaginação é inerente a pessoas que conseguem criar sonhos desinteressados, no sentido de que a verdadeira arte deve ser construída de forma também desinteressada. Para ser arte, deve-se ter a capacidade de construir mundos atingíveis somente com as faculdades imaginativas, ao contrário dos literariamente iletrados que precisam de informações prontas para poderem sobrepor suas construções ao que já fora criado por outrem.

Nessa esteira, podemos argumentar que Lewis dava preferência ao ensino básico tradicional, que prezava pelo ensino de ciências humanas e linguísticas, ao contrário do ensino prático que embasou a criação de diversas universidades com o MIT e Harvard, ambas nos Estados Unidos da América. Logo, ele pensava uma educação que subsidiasse bases para o pensamento crítico e para a formação literária dos estudantes, para que esses pudessem se tornar leitores literariamente letrados, capazes de fazer construções desinteressadas a partir de um desenvolvimento no alcance imaginativo.

Para o autor, o ensino deveria focar na formação estética para fins práticos, isto é, deveria encerrar como fim o próprio aprendizado, uma vez que este sempre se revela útil, não havendo necessidade de educação voltada majoritariamente para aplicação prática dos conceitos. A respeito disso Lewis coloca em seu livro *Rehabilitations and Other Essays*:

A vida humana significa a meu ver a vida de seres para quem as

atividades desocupadas de lazer referentes a reflexões, arte, literatura e conversas são o fim, e a preservação e a propagação da vida meramente os meios. Essa é a razão pela qual a educação me parece tão importante: ela utiliza essa potencialidade por prazer, se você preferir por amadorismo, que é prerrogativa do homem. (LEWIS, 1938 *apud* DURIEZ, 2005, p. 121)

Dito isto, Lewis nos apresenta nas *Crônicas* o seu repúdio pela educação moderna, especialmente a “Educação Experimental”, pensada por John Dewey e aprofundada, no Brasil, por Anísio Teixeira. Na crônica *A cadeira de prata*, Eustáquio, um garoto que recebe educação moderna e que não tem capacidade imaginativa alguma, aparece em uma cena que se passa na escola, mostrando-nos a rejeição de Lewis pelo moderno:

Era um “colégio experimental” para meninos e meninas. Os diretores achavam que as crianças podiam fazer o que desejassem. Infelizmente, porém, havia uns dez ou quinze da turma que só queriam atormentar os outros. Lá acontecia de tudo: coisas horríveis que, numa escola comum, seriam descobertas e punidas. Mas ali, não. Mesmo que se descobrisse quem as havia feito, o responsável não era expulso nem castigado. O diretor achava que se tratava de “interessantes casos psicológicos” e passava horas conversando com tais alunos. E estes, se encontrassem uma resposta adequada para dizer ao diretor, acabavam se tornando privilegiados. (2009, p. 521)

Em verdade, Lewis demonstra nas diversas obras em que discorre sobre a educação que para além de ser um professor, um escritor, que preza pelo passado, crê que este deva ser conservado, mas sem detrimento do novo, uma vez que o novo representa crescimento se vier acompanhado da bagagem que o indivíduo traz. Para melhor explicar, façam-se nossas as palavras de Lewis em seu ensaio *Três maneiras de escrever para crianças*:

A visão moderna, a meu ver, envolve uma falsa concepção do crescimento. Somos acusados de retardamento porque não perdemos um gosto que tínhamos na infância. Mas, na verdade, o retardamento consiste não em recusar-se a perder as coisas antigas, mas sim em não aceitar coisas novas. Hoje gosto de vinho branco alemão, coisa de que tenho certeza de que não gostaria quando criança; mas não deixei de gostar de limonada. Chamo esse processo de crescimento ou desenvolvimento, porque ele me enriqueceu: se antes eu tinha um único prazer, agora tenho dois. Porém, se eu tivesse que perder o gosto por limonada para adquirir o gosto pelo vinho, isso não seria crescimento, mas simples mudança.

Hoje em dia, já não gosto somente de conto de fadas, mas também de Tolstói, Jane Austen e Trollope, e chamo isso de crescimento; se tivesse precisado deixar de lado os contos de fadas para apreciar os romancistas, não diria que cresci, mas que mudei. [...] hoje em dia, para mim, meu crescimento aparece tanto na leitura dos romancistas quanto na dos contos de fadas, pois a verdade é que agora aprecio melhor os contos de fadas do que apreciava na infância: como agora sou capaz de inventar mais, também acabo extraíndo mais. (2009, p. 744)

Sobre os contos de fadas, o autor concorda que há um pensamento corrente de que esta forma de literatura daria uma falsa visão de mundo à criança. Lewis crê que ao contrário deste juízo, a literatura dita realista é a que mais iludiria as crianças, uma vez que “todas as histórias em que as crianças passam por aventuras e sucessos que são possíveis, no sentido de que não rompem as leis da natureza, mas quase infinitamente improváveis, tendem muito mais que os contos de fadas a criar falsas expectativas”. (p.746)

Assim, Lewis questiona a visão de escapismo atribuída à literatura infantil de Fantasia, uma visão que associa a fantasia ao sentido psicológico do termo. Sem levar em consideração que as histórias “reais” muitas vezes são mais passíveis de levar à criação de uma fantasia psicológica do que a literatura de fantasia, essa concepção não observa que as construções mentais de poder e popularidade que as histórias realistas projetam podem ser muito mais prejudiciais à formação do leitor infantil/juvenil. (p. 747)

Para Tolkien, a fantasia e os contos de fadas são a forma de expressão mais elevada na arte de criação das realidades literárias alternativas, papel atribuído ao escritor, de qualquer gênero, uma vez que é nessas histórias que o autor pode aplicar toda a sua capacidade criativa para a construção de um mundo secundário. Embora as ideias de ambos, Lewis e Tolkien, difiram no que concerne à independência desses mundos criados, a teoria deste último não deixa de ser relevante para o trabalho do primeiro.

Tolkien não valorizava a ligação do mundo secundário com o mundo primário, por receio de que sua literatura recaísse sobre o uso de alegorias, da mesma forma que acreditava que *As Crônicas* tivessem se constituído através de alegoria com a narrativa Bíblica. Acerca desta acusação, Peter Schakel, em *Reading with the heart: the way into Narnia*, objeta que:

Referindo-se às *Crônicas*, entretanto, eles usam “alegoria” para significar uma “metáfora aumentada na qual objetos, pessoas e ações na narrativa [...] são equacionados com os significados que se encontram fora da narrativa em si”, para significar, em outras palavras, que o leitor estará sempre perguntando o que isto ou aquilo “simboliza”, sendo assim, eu devo, no mínimo objetar. Vê-las assim faz com o que a intenção principal de Lewis se perca e corre-se o risco de distorção de sua arte e de depreciação dos significados universais enquanto contos de fadas.³⁶

Destarte, Schakel replica que Lewis criou mundos secundários confiando que os leitores adentrassem a esse mundo de forma imaginativa e respondessem com seus corações, ao invés de somente com sua razão. Por conseguinte, se as *Crônicas* fossem alegorias, elas dependeriam da Bíblia para serem compreendidas, ao contrário de serem autossuficientes e conterem significados próprios. Se assim fosse, leitores leigos não conseguiriam ler as crônicas escritas por Lewis. (p.xii-xiii)

Para Duriez:

Como um gênero, no entanto, as *Crônicas* continham muito mais as características de uma história de reino encantado – um segmento da fantasia – do que uma alegoria. Na condição de gênero, a alegoria é uma narrativa ou descrição figurativa sustentada totalmente por uma história, história essa que transmite um particular e bem-orientado modelo de significado, geralmente de caráter moral e instrutivo. (2005, p.99)

CS Lewis em *Três maneiras de escrever para crianças* cita Tolkien dizendo que, “o atrativo do conto de fadas consiste em que nele o homem cumpre de maneira mais plena sua função de ‘subcriador’; não faz um ‘comentário sobre a vida’, [...], mas constrói, tanto quanto possível, um mundo subordinado que lhe é próprio.” (p. 745)

Complementando este pensamento, Downing nos diz que:

A doutrina da subcriação foi especialmente agradável a Tolkien, tanto como cristão quanto como escritor de fantasia. Como cristão, Tolkien poderia ver a subcriação como uma forma de adoração, um meio

36 If in referring to the Chronicles, however, they use “allegory” to mean an “extended metaphor in which objects, persons and actions in a narrative... are equated with meanings that lie outside the narrative itself,” to mean, in other words, that the reader is always to be asking what this or that “symbolizes,” then I at least must demur. To view them so misses Lewis’s main intent and runs the danger of distorting their artistry and detracting from their universal meanings as fairy tales. (2001, p.xii, tradução nossa)

pelo qual as criaturas pudessem expressar a imagem divina presente nelas se tornando criadores. Como um escritor de fantasia, Tolkien poderia afirmar seu gênero escolhido como um dos mais puros de todos os modos ficcionais porque prevê a criação não só de personagens e incidentes, mas também de mundos para que eles habitem.³⁷

Sendo então a criação uma expressão divina, e sendo as criaturas seres também divinos, percebemos que Tolkien acreditava ser a subcriação uma dádiva com a qual expressássemos a nossa divindade. Assim o fez Lewis ao criar um novo mundo, e também ao criar Aslan, que recebe iguais poderes para criar Nárnia.

Aslan é então Deus nas *Crônicas*, com poder criador ilimitado, representado na figura de um leão, inspirado, conforme Lewis, na crença do Leão de Judá, ou o Messias, descendente do rei Davi, que restauraria Israel para os Judeus, conforme visto no Apocalipse:

E eu chorava muito, porque ninguém fora achado digno de abrir o livro, nem de o ler, nem de olhar para ele. E disse-me um dos anciãos: Não chores; eis aqui o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos. E olhei, e eis que estava no meio do trono e dos quatro animais viventes e entre os anciãos um Cordeiro, como havendo sido morto, e tinha sete chifres e sete olhos, que são os sete espíritos de Deus enviados a toda a terra . (Apocalipse 5:4-6)

Para os católicos, o Messias é o Cristo, e sendo Lewis cristão, seu leão manifesta-se como o salvador de acordo com o Novo Testamento; “A mulher disse-lhe: Eu sei que o Messias (que se chama o Cristo) vem; quando ele vier, nos anunciará tudo. Jesus disse-lhe: Eu o sou, eu que falo contigo.” (João 4:25-26)

Aslan então surge como uma imagem de Deus conforme pregado pela Igreja Católica na Idade Média, um pai que pede obediência não para o Seu bem, mas para o de Seus filhos. Segundo Downing, “Aslan é a encarnação da Divindade – não apenas uma presença espiritual, mas uma personificação real.” (2005, p. 71)³⁸

Apesar da carga simbólica cristã presente nas *Crônicas*, Lewis frisou que,

37 The doctrine of subcreation was especially congenial to Tolkien, both as a Christian and as fantasy writer. As a Christian, Tolkien could view subcreation as a form of worship, a way for creatures to express the divine image in them by becoming creators. As a fantasy writer, Tolkien could affirm his chosen genre as one of the purest of all fictional modes because it called for the creation not only of characters and incidents but also of worlds for them to inhabit. (2005, p. 148-149, tradução nossa)

38 Aslan in the incarnate form of Deity – not just a spiritual presence but an actual embodiment. (tradução nossa)

inicialmente a obra não era para ser constituída como tal. A história apareceu para Lewis como fragmentos de um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó e um leão magnífico. Somente após o início da escritura da narrativa é que a mesma assumiu o caráter simbólico atribuído a ela.

Assim, *As Crônicas* surgiram como contos de fadas, com uma característica peculiar, consoante Peter Schakel:

Mais típico da técnica de Lewis nas crônicas [...] é um uso de uma narrativa que, também comum aos contos de fadas, faz fronteira ou transborda completamente para o reino do mito. Lewis, como a maioria dos estudantes de literatura, raramente utiliza o mito no seu sentido familiar de uma "história fictícia, ou um relato não-científico, teoria, crença, etc." Geralmente ele o emprega em um sentido positivo e o mito se torna um elemento vital em seu pensamento. Um mito, de acordo com Lewis, é uma narrativa com uma forma simples, satisfatória e inevitável que traz para a imaginação de seus leitores um vislumbre real, embora sem foco, da verdade divina.³⁹

Lewis nos diz que:

... certas histórias que não são mitos no sentido antropológico, tendo sido inventadas por indivíduos em períodos totalmente civilizados, possuem o que eu chamaria de "característica mítica". Assim são os enredos de *O médico e o monstro*, [...], ou dos Ents e de Lothlórien em *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien.

Apesar dessas inconveniências, ou tenho de utilizar a palavra *mito* ou criar um neologismo, e penso que a primeira opção constitui um mal menor. (2009, p. 41)

Assim, para Lewis, o mito é uma história com sentido extraliterário; o prazer do mito independe de atrativos utilizados na narrativa, tais como o suspense e a surpresa, pois o mito já é sentido como tal desde a primeira leitura; não nos projetamos por completo nos personagens embora sintamos que suas ações são relevantes para nossas vidas; "o mito é sempre, num certo sentido do termo, 'fantástico'. Lida com o impossível e o sobrenatural"; "a experiência pode ser triste

39 More typical of Lewis's technique in the Chronicles (...) is a use of narrative which, as is common in fairy tales, borders on or passes completely into the realm of myth. Lewis, like most students of literature, rarely uses myth in its familiar sense of a "fictitious story, or unscientific account, theory, belief, etc." Generally he uses it in a positive sense and it becomes a vital element in his thought. A myth, according to Lewis, is a narrative with a simple, satisfactory and inevitable shape which imports to its readers' imaginations a real though unfocused gleam of divine truth. (2001, p.4, tradução nossa)

ou prazerosa, mas é sempre grave”, e assim nos desperta respeito, pois passamos a perceber um “poder divino”. (LEWIS, 2009, p. 42-43)

Destarte:

... 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 se 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 sua beleza, sozinha existe como objeto de contemplação. (LEWIS, 2009, p. 43)

Para o escritor, ao preservarmos o significado do mito sem tentar extrair dele uma afirmação linguística, seu sentido permanece como uma experiência concreta e não mais somente uma afirmação abstrata. Sendo assim, através dos mitos, ideias podem ser experimentadas como pensamentos concretos. De tal modo, o autor situa a vivência do mito na imaginação, faculdade que abrange a experiência e a razão. (STARR, In: CAUGHEY, 2005, pp. 10-11)

Então, para Duriez:

Lewis recorre à mitologia para criar os elementos de suas histórias de Nárnia e vários de seus personagens, que são extraídos da clássica mitologia das terras do norte e da mitologia celta: Baco, Sileno, faunos, centauros, gigantes, anões e uma Rainha de Neve, para citar alguns deles. Seu grande feito imaginário nas *Crônicas* é a criação de Aslam, que assume um *status* de mito. (2005, pp. 91-92)

4.3 O COSMOS FICCIONAL DE NÁRNIA

Nárnia é um mundo que nasce através da melodia do Grande Leão, apresentada na crônica *O sobrinho do Mago* que, embora fale da criação de Nárnia, não é a primeira história a ser escrita por Lewis. Esta crônica foi a segunda que o autor escreveu e a penúltima a qual publicou, no ano de 1955, tendo como um dos propósitos responder às perguntas de como poderia haver um poste em meio a um mundo tão selvagem.

Assim, nesta história vemos duas crianças, Digory e Polly, que se aventuram por outros mundos forçados pelo tio de Digory, tio André, que se intitula um mago.

André, de acordo com ele mesmo, teve uma “fada madrinha”, ou uma madrinha que era fada, pois possuía sangue de fadas. A madrinha de tio André, por sua vez, entregara ao afilhado uma caixa pedindo a este que a destruísse sem olhar o conteúdo; ato que tio André não fez, uma vez que o personagem denota falta de moralidade durante toda a narrativa.

Segundo André, esta caixa seria oriunda de Atlântida (p. 19) e conteria um pó muito fino, sobre o qual faz algumas considerações:

- Pó. Pó fininho, pó seco. Nada de entusiasmar. Nada que valesse tanto trabalho – é o que você deve estar achando. Ah, mas quando vi aquele pó (tive o cuidado de não tocar nele) e pensei que cada grãozinho ali já estivera em outro mundo... Não estou falando de outro planeta, pois os planetas fazem parte do nosso mundo... Estou falando de outro mundo mesmo – uma outra natureza, um outro universo, um lugar onde você jamais chegaria, mesmo que viajasse eternamente através do espaço deste nosso universo... Um mundo que só poderia se alcançado através da magia! (pp. 19-20)

Até aqui já é possível perceber a alusão de Lewis a dois elementos mitológicos e a um auxiliar mágico da narrativa maravilhosa. Os elementos mitológicos são a caixa de Pandora e a cidade perdida de Atlântida.

De acordo com a descrição do mito por Northrop Frye, Pandora foi a primeira mulher do mundo, criada pelos deuses como uma punição por terem feito uso do fogo que o titã Prometeu concedeu a eles. Assim, Zeus solicitou a Hefesto que criasse uma mulher irresistivelmente bela a partir do barro. Cada um dos deuses do Olimpo deu um dom ou uma habilidade, e desta forma Hermes a levou ao irmão de Prometeu, Epimeteus, que a recebeu com alegria, embora seu irmão o tivesse prevenido de que não aceitasse nada de Zeus.

Pandora então chega a terra carregando um jarro (ou uma caixa) com todos os males da humanidade, com instruções claras de que não o abrisse. Porém, como um de seus dons havia sido a curiosidade, Pandora liberta os males, conseguindo conter apenas o único presente que viera na jarra, a esperança. E assim termina a era dourada de felicidade plena para os homens. (FRYE, 2004, pp. 289-290)

Quanto ao sentido de Atlantis, entendemos como a civilização perdida que Platão comentou através de descrição do sacerdote Crítias encontrada no livro *Timeu e Crítias ou A Atlântida*, publicado em 2002 pela editora Hemus, com tradução de Norberto de Paula Lima. Segundo a descrição, era uma cidade localizada além

do estreito de Gibraltar, em uma planície rodeada de montanhas e com muitos canais espalhados pela cidade, sendo destruída por um desastre natural.

Como Polly fora enviada sem consentimento por tio André a outro mundo, não sabemos como ele se parece até que Digory chegue lá para resgatá-la, também através dos anéis mágicos, uma vez que o narrador só revela as características do lugar quando herói e heroína se reúnem para dar início à aventura. Eles chegam então a um bosque com pouca luz, pela densidade das árvores, e com muitos lagos pouco profundos. Esse bosque faz os garotos esquecerem momentaneamente de que já se conhecem e qual o propósito que tem ali. Porém, após conversas e reconhecimentos, descobrem que aquele lugar não é na verdade o outro mundo, ele é apenas o “bosque entre dois mundos”, porque cada lago leva a um mundo diferente.

Assim, decidem explorar outros lugares antes de voltarem para casa. Colocando os anéis e entrando em um dos lagos, as crianças vão parar em Charn, um mundo muito antigo, com um sol muito velho; um lugar vazio e prestes a sucumbir:

Apuraram os ouvidos, mas a única coisa que ouviram foi o bate-bate do coração. O lugar era no mínimo tão silencioso como o silencioso Bosque entre Dois Mundos. Mas era um silêncio diferente. A calma do bosque era cálida e cheia de vida (quase que se podia ouvir as árvores crescendo); ali, ao contrário, era um silêncio morto, gelado e vazio. Não dava para imaginar uma planta crescendo. (p. 30)

Em Charn, Digory, levando-se pela curiosidade, toca um pequeno sino de ouro que acaba por despertar Jadis, a rainha e feiticeira que colocara seu mundo ante a ruína. Ao tocar a sineta, Digory também fez que as construções comesçassem a ruir, fazendo com que os garotos colocassem mais uma vez seus anéis para retornarem ao bosque. Porém, eles não foram sozinhos, a rainha conseguindo agarrar-se a eles, foi transportada também para o mundo real, a Londres das crianças e de tio André.

Após agitação nas ruas de Londres, onde a rainha arranca um poste de iluminação, conseguem voltar ao Bosque entre Dois Mundos, mas desta vez carregando além da rainha, tio André, o poste, um cocheiro e seu cavalo. Os garotos tentaram deixar Jadis no bosque, porém sem sucesso, entrando em outro lago, e assim todos se deparam com um mundo vazio, a escuridão total.

Inicia-se aí a Gênese de Nárnia, saída do vazio e da escuridão. Aos poucos eles começam a ouvir uma melodia que não sabiam distinguir a fonte:

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. Tão bonito que chegava a ser quase insuportável. O cavalo também parecia estar gostando muito, pois relinchou como faria um cavalo de carga se, depois de anos e anos de duro trabalho, se encontrasse livre na mesma campina onde correria quando jovem e, de repente, visse um velho amigo cruzando a relva e trazendo-lhe um torrão de açúcar. (p. 56)

Deste modo, Lewis nos presenteia com a criação de um novo *cosmos*, e assim a “Primeira Voz” vai criando as estrelas para cintilarem na escuridão, criando em seguida o sol que desnudou aos espectadores um vale muito verde com um rio caudaloso que ia em direção ao sol. Mas ainda era um vale virgem, de rocha e terra, sem árvores nem vegetação. Eis que surge diante deles o Cantor da criação:

Era um Leão. Enorme, peludo e luminoso, ele estava de frente para o sol que nascia. Com a boca aberta em pleno canto, ali estava ele, a menos de trezentos metros de distância. (p. 57)

No capítulo *A criação de Nárnia* temos a visão do nascimento das plantas:

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.

[...]

E surgiam outras coisas além da relva. As mais altas encostas iam ficando escuras de urzes. Manchas de um verde mais intenso apareciam no vale. Digory não sabia ainda o que eram, até que surgiu um pertinho dele: uma coisinha espigada que ia lançando braços para os lados, e os braços se cobriam de verde e iam ficando maiores a uma grande velocidade. Havia muitas dessas coisas à sua volta agora. Quando ficaram quase do seu tamanho, viu o que era:

- São árvores! – exclamou. (p. 59)

E dos animais:

Você é capaz de imaginar um monte de terra relvosa a borbulhar como água na chaleira? Não pode haver melhor descrição do que estava acontecendo. Por todos os lados a terra se inchava em corcovas. Eram montes de tamanhos diversos, alguns do tamanho de um formigueiro, outros do tamanho de um barril, outros do tamanho de uma cabana. E as corcovas mexiam-se e ficavam inchadas até estourarem; aí, a terra se derramava e de cada monte surgia um bicho. As toupeiras iam aparecendo, e também os cachorros, latindo no momento em que livravam a cabeça, do mesmo modo como fazem para atravessar uma passagem estreita na cerca. Os mais divertidos eram os veados, pois os galhos dos chifres surgiam muito antes do resto, dando a impressão de árvores. As rãs iam logo, coaxando, coaxando, dar um mergulho no rio. Panteras, leopardos e bichos desse gênero punham-se logo a limpar as patas traseiras e as garras dianteiras. Borboletas esvoaçavam. Abelhas começavam imediatamente a trabalhar com as flores como se não tivessem um segundo a perder. (p. 63)

E, após criados, Aslam os transforma para que não sejam animais comuns, mas animais falantes e racionais:

O Leão, cujos olhos jamais piscavam, olhava para os animais com dureza, como se fosse incendiá-los com o olhar. Uma transformação gradativa começou a ocorrer neles. Os menorzinhos – os coelhos, as toupeiras e outros do tipo – ficaram um pouco maiores. Os grandões ficaram um pouco menores. Muitos animais estavam sentados nas patas traseiras. Muitos viravam a cabeça de lado como se quisessem entender. 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. Lá em cima, além do véu de céu azul que as esconde, as estrelas cantaram novamente: uma música pura, gelada, difícil. Depois, 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 náíades. E todos eles e todos os animais, com suas vozes diversas, graves ou estridentes, roucas ou claras, replicaram:

- Salve, Aslam! Ouvimos e obedecemos. Estamos despertos. Amamos. Pensamos. Falamos. Sabemos. (pp. 64-65)

Destarte, Lewis insere o elemento dionisíaco em Nárnia através dos seres

que acompanham Dionísio e também de outras divindades que aqui são subordinadas a Aslam.

Conforme Roberto Machado:

A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade. Nietzsche enuncia isso em linguagem entusiasmada: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente deus, caminha tão extasiado e enlevado como vira em sonho os deuses caminharem.” (2006, p. 213)

De acordo com o exposto por Nietzsche, vemos nestes animais, que formam um todo com a natureza que os rodeia, a expressão do dionisíaco, através dessa comunhão com Nárnia e com os seres mitológicos que saem do meio das árvores e das águas ao chamado de Aslam.

Na crônica *Príncipe Caspian*, Lewis descreve uma (quase) verdadeira festa dedicada a Baco, quase pois retira o elemento sexual do evento:

A multidão era tão densa e o bailado tão rápido (porque de novo as árvores começaram a bailar), que Lúcia ficou tonta. E nunca chegou a perceber de onde vieram os bailarinos, que em breve cabriolavam por entre as árvores. Um deles era um jovem, vestido com uma pele de corça e trazendo uma coroa de parreira no cabelos encaracolados. Se não fosse a expressão selvagem que o animava, o rosto teria sido quase belo demais para um rapa.

[...] E, coisa estranha, por fim apareceu até alguém montado num burro. Todos se puseram a rir e a gritar:

- Euan, euan, ê-oooi!

[...] o homem velho e imensamente gordo, montado no burro, de repente começou a gritar: “Bebidas! Hora das bebidas!,” e pulou do burro. Os outros voltaram a colocá-lo em cima do animal, enquanto este, julgando-se num circo, fazia exhibições sobre as patas traseiras. Ramos de videira iam aparecendo em profusão cada vez maior. Eram videiras mesmo, que se enroscavam pelas pernas do povo da floresta. Lúcia levou a mão à cabeça para puxar os cabelos para trás e verificou que puxava um ramo de videira. O burro também estava envolto em vides e tinha a cauda toda emaranhada. De suas orelhas pendia alguma coisa escura. Lúcia olhou atentamente e viu que era um cacho de uvas. E, logo em seguida, quase nada restava do burro: só havia cachos, da cabeça aos pés. (pp. 366-367)

O velho a que Lewis se refere é descrito no mesmo capítulo como Sileno, o tutor de Dionísio, tratado por Lewis como Baco. A frase que todos gritam *euan, euan, ê-oooi* é um grito de êxtase associado com os ritos de Baco na tragédia grega. (SCHAKEL, 2005, p. 132)

É com o mesmo grito que Baco assusta os meninos de uma escola, na mesma crônica, e possivelmente os transforma em porquinhos, conforme passagem:

Mas no momento em que as carinhas bobocas assomaram à janela Baco soltou o seu *euan-euan-ooooi*, e os meninos começaram a gritar assustados e atropelaram-se para sair pela porta ou saltar pela janela. Diz-se que esses meninos nunca mais foram vistos, mas que nessa região apareceu uma raça muito apurada de porquinhos que até então nunca havia existido. (p. 387)

A possível transformação dos meninos em porcos, assim como outras transformações ao longo da crônica, como o velho transformado em árvore (p. 387), denota a utilização do grotesco, como poderá ser vista em outras passagens onde aparecem a maioria dos animais que lutam com a Rainha Branca.

Assim, para Muniz e Paiva, em *O Império do Grotesco*:

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou a da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo. (2002, p. 25)

Conforme Marlene Fortuna, o grotesco age então como uma expressão do ridículo, do rebaixamento do modelo apolíneo, nesse caso a escola formal e seus membros arraigados em valores de classe e ordem social. Dessa forma, abole-se a ordem e a hierarquia, instalando-se o caos, porém, esse mesmo caos se traduz como uma tentativa de divinização, de elevação espiritual do homem.

O que deseja o séquito de Dioniso com o ato da carnavalização? Apenas experimentar os contrários e provocar a lei, ou mostrar à humanidade e até aos próprios deuses não participantes do cortejo que a carnavalização é uma forma de depuração, regeneração e retorno.

Nesse enebriante cortejo, que seguem bêbados e ensandecidos sátiros, com pernas, orelhas e cauda de bode; o

velhote calvo e barrigudo Sileno, sempre embriagado e montado num jumento; as mênades, mulheres de cabelos desgrenhados, coroadas de hera, vestidas com pele de animais por elas estrangulados e devorados, armadas com o tirso (*thyrsos*) e outros tantos seres esquisitos, a carnavalização se caracterizava como um fenômeno social, isto é, tudo, absolutamente tudo que era proibido em tempos ou condições normais, era permitido no espaço da carnavalização. Era uma espécie de delírio místico antecedido por todo o tipo de transcodificação. Embriaguez, êxtase, ritos satânicos, danças desequilibrantes, comicidade, tudo isso fazia parte da carnavalização dionisiaca. (FORTUNA, 2005, pp. 83-84)

Retornando à gênese de Nárnia, Lewis insere nesta crônica, *O Sobrinho do Mago*, o mito das Hespérides, também retratado por Lobato em *Os Doze Trabalhos de Hércules*. Na narrativa de Lewis, porém, há ainda uma metáfora para a árvore da juventude, pois ela representa o fruto proibido do paraíso bíblico, e o papel da serpente recai sobre Jadis.

O jardim onde se encontra a árvore faz um paralelo com os jardins paradisíacos presentes em diversas mitologias, inclusive na cristã, o Jardim do Éden, sendo esse jardim assim descrito por Lewis:

... No alto da montanha havia um muro de relva. No centro, cresciam árvores. As folhas não eram apenas verdes, mas também azuis e prateadas quando o vento as agitava. Os viajantes alcançaram o topo e foram seguindo o muro de relva; estavam quase completando a volta quando encontraram os portões: altos portões de ouro, fechados, virados para o oriente.

[...]

Reconheceu logo a árvore que procurava, por encontrar-se no centro do jardim e também porque as grandes maçãs de prata projetavam uma luz própria nos lugares sombrios não atingidos pela luz solar. Caminhou em linha reta até a árvore, apanhou uma maçã e colocou-a no bolso. Não sem olhar para ela e cheirá-la antes de guardá-la. (pp. 84-84)

E assim o autor projeta a tentação pelo fruto, porém ainda sem o elemento que o tenta, no caso bíblico a serpente, e nas *Crônicas* a rainha:

Foi um erro. Uma sede e uma fome terríveis apoderaram-se dele, uma vontade alucinante de provar do fruto. Havia grande quantidade de maçãs. Faria mal comer uma? Afinal de contas, o aviso no portão podia não ser precisamente uma ordem; podia ser somente um conselho. (p. 85)

E, da mesma forma que as Hespérides são guardadas por um ser mitológico,

um dragão com corpo de serpente, o jardim de Nárnia é vigiado por um pássaro “maior que uma águia, com o peito cor-de-azafraão, a crista escarlate, a cauda púrpura”. (p. 85) Uma imagem que nos remete à fênix das mitologias egípcia e grega.

Ao sair do jardim, resistindo à tentação de colher uma maçã para si mesmo, Digory se depara com a feiticeira branca, em um olhar da serpente da Gênese:

- Sei a missão que o trouxe aqui – continuou a feiticeira. – Era eu que estava perto de vocês na noite passada, ouvindo tudo. Você colheu o fruto do jardim. Está no seu bolso. E vai levá-lo, sem provar dele, para o Leão: para que *ele* coma o fruto. Simplório! Sabe que fruto é este? É a maçã da eterna juventude. Sei por ter provado, e também já sei que jamais ficarei velha ou morrerêi. Coma a maçã rapaz, coma a maçã... e viveremos os dois eternamente e seremos reis deste mundo... ou do seu próprio mundo, se resolver voltar para lá.
- Muito obrigado. Acho que não vou querer ficar vivo depois que os outros todos que conheço já tiverem ido. Prefiro viver o tempo normal, morrer e ir para o céu.
- Mas... e a sua mamãe, que você diz adorar?
- Que tem minha mãe com isto?
- Não está vendo, bobo, que uma mordida nessa maçã pode curar a sua mãe? Está no seu bolso. Aqui estamos por nossa conta. O Leão está muito longe. Use o seu poder mágico e volte para o seu mundo. Daqui a um minuto poderá estar ao lado de sua mãe, dando-lhe a maçã. Cinco minutos depois, ela ganhará novas cores no rosto. Dirá para você que a dor passou. Depois dirá que se sente mais forte. E adormecerá. Pense nisso. Horas de sono natural, sem dor, sem drogas. No dia seguinte todos falarão no milagre da cura. Tudo ficará perfeito outra vez. Terá novamente um lar feliz. E você poderá ser como os outros rapazes. (p. 86)

Apesar de Nárnia continuar sendo um lugar de inocência após a reformulação do mito da queda do paraíso, em *O Sobrinho do Mago*, a fraqueza de Digory foi o gatilho para a entrada do mal neste novo mundo. Lewis nos mostra aqui que os humanos são fracos e que tal fraqueza é a causa e a raiz do mal. A causa do mal entrar em Nárnia é a fraqueza humana à tentação. Talvez isto seja, em parte, devido à própria afirmação de Lewis de que Nárnia não é alegórica. Peter Schakel diz que é verdade que os livros têm “um significado religioso para além de sua trama”, mas que um leitor deve crucialmente lembrar que nem tudo é alegoria.⁴⁰ Ao tocar o sino em Charn e despertar Jadis, a Imperatriz, Digory desperta e transporta o mal a Nárnia. Aslan diz, “Pois, apesar de o mundo não ter mais que cinco horas de idade, o mal já penetrou nele.” (p. 66) A implicação é que, sem a Bruxa – o mal primevo a

40 ... a religious significance beyond their plots. (1979, p. xii, tradução nossa)

penetrar o mundo intocado, não haveria tal coisa como pecado ou mesmo uma força antagonista em Nárnia.

Sobre a feiticeira, Peter Schakel nos diz que:

A Feiticeira Branca [...] geralmente é simbolizada como o Diabo de nosso mundo. Mas a Feiticeira não é o Diabo. Os detalhes da história deixam isto claro. Ela descende de ancestrais humanos – uma descendente da primeira esposa de Adão, Lilith – e é mortal: a história definitivamente conta que ela morre ao final da batalha. Ela é, obviamente, a força má na separação tradicional entre o bem e o mal dos contos de fadas; mas concluir que ela é, por isso, o Diabo, é fazer uma leitura com a cabeça e não com o coração. Ela é simplesmente a figura arquetípica da bruxa sedutora, a quem reagimos quase que imediatamente como “má”. E era desta mesma forma que Lewis a via.⁴¹

Lilith seria a primeira esposa de Adão segundo a Cabala, e tida como um demônio na mitologia hebraica, após os hebreus passarem pela Babilônia, onde Lilith era conhecida também como um demônio feminino.

Segundo Robert Brown, esse mito de que ela se tornara um demônio transformou-se ao longo do tempo, pois há uma possibilidade de Lilith ser Inanna, deusa Suméria considerada pelo autor como a primeira “Mulher liberal”. Inanna era uma deusa essencialmente feminina, porém, que ia contra qualquer tipo de supressão de sua liberdade. Tratava os homens com igualdade, inclusive igualdade sexual. A deusa é descrita em *Gilgamesh* em uma luta com Lilith ao pé de um salgueiro por causa deste. Após a passagem no poema épico, é provável que Lilith tenha assumido a forma de avatar, isto é, uma manifestação corporal de um ser imortal, de Inanna, uma vez que esta era uma deusa imortal e aquela um ser mortal, uma humana.

Porém, conforme a sociedade foi se transformando até chegar em um domínio masculino, patriarcal, Lilith também teve de ser ressignificada para sustentar esta nova ordem. Assim, ela adquire o peso de demônio, uma vez que o

41 The White Witch [...] has often been allegorized as the Devil of our world. But the Witch is not the Devil. The details of the story make that clear. She is of human ancestry—a descendent of Adam’s first wife, Lilith—and she is mortal: the story says definitely that she dies at the end of the battle. She is, of course, the evil force in the traditional fairy-tale separation of good from evil; but to conclude that she is, therefore, the Devil is to read with the head rather than the heart. She is simply the archetypal figure of the temptress witch, whom we respond to quite directly as “bad.” And that is how Lewis himself viewed her. (2001, p. 9, tradução nossa)

papel da mulher havia mudado e a liberdade feminina não era aceita, e sim condenada. O mesmo mito foi tomado pelos Hebreus ao passarem pela Suméria e transformado nos mitos bíblicos da Gênese. (2007, pp. 201-204)

Lilith seria a primeira mulher, pois vemos que Deus a cria no sexto dia:

1. E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.
2. E criou Deus o homem à sua imagem: à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.
3. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra.
4. E disse Deus: Eis que vos tenho dado toda a erva que dê semente, que está sobre a face de toda a terra; e toda a árvore, em que há fruto que dê semente, ser-vos-á para mantimento.
5. E a todo o animal da terra, e a toda a ave dos céus, e a todo o réptil da terra, em que há alma vivente, toda a erva verde será para mantimento; e assim foi.
6. E viu Deus tudo quanto tinha feito, e eis que era muito bom; e foi a tarde e a manhã, o dia sexto. (Gênesis 1:26-31)

Porém, no sétimo dia Deus cria novamente a mulher da costela de Adão, e assim nasce Eva:

1. Assim os céus, a terra e todo o seu exército foram acabados.
2. E havendo Deus acabado no dia sétimo a obra que fizera, descansou no sétimo dia de toda a sua obra, que tinha feito.
3. E abençoou Deus o dia sétimo, e o santificou; porque nele descansou de toda a sua obra que Deus criara e fizera.
- [...]
7. E formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.
8. E plantou o SENHOR Deus um jardim no Éden, do lado oriental; e pôs ali o homem que tinha formado.
9. E o SENHOR Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.
- [...]
15. E tomou o SENHOR Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar.
16. E ordenou o SENHOR Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente,
17. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás.
18. E disse o SENHOR Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele.
19. Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todo o animal do campo, e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver

como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome.

20. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo; mas para o homem não se achava ajudadora idônea.

21. Então o SENHOR Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar;

22. E da costela que o SENHOR Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão.

23. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada mulher, porquanto do homem foi tomada.

24. Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne. (Gênesis, 2: 1-24)

Para Brown, Lilith teria se rebelado com a superioridade presumida de Adão sobre ela; uma vez que ela seria Inanna encarnada, não poderia aceitar uma subjugação. Após pedir socorro a Deus, este lhe teria concedido poder maior que a Adão, dando-lhe inclusive asas para que voasse para longe, deixando o primeiro homem sozinho, necessitando de uma nova mulher, Eva. (p. 204)

Outra “representante” das criaturas descendentes de Lilith é a Dama do Vestido Verde, ou a Rainha do Submundo, que aprisiona o príncipe Rílian embaixo da terra e faz escravos todos os terrícolas, moradores do Subterrâneo, na crônica *A Cadeira de Prata* (1953). A feiticeira verde se aproxima muito de Circe, com seus encantamentos para manter Odisseu e seus homens na ilha de Ogígia.

A Feiticeira Verde tenta prender o príncipe, Estáquio, Jill e Brejeiro (os heróis dessa crônica) através do som de um bandolim e de chamuscas verdes que entorpecem os pensamentos, tentando convencê-los de que Nárnia não passava de um sonho:

- Acho que o *leão* de vocês vale tanto quanto o *sol*. Viram lâmpadas, e acabaram imaginando uma lâmpada maior e melhor, a que deram o nome de *sol*. Viram gatos, e agora querem um gato maior e melhor, chamado *leão*. É puro faz-de-conta, mas, francamente, já estão meio crescidos demais para isso. Já repararam que esse faz-de-conta é copiado do mundo real, do meu mundo, que é o único mundo? Já estão grandes demais para isso, jovens. Quanto ao meu príncipe, um homem feito, que vergonha! Brincando depois de grande! Venham. Esqueçam essas fantasias infantis. Tenho trabalho para vocês no mundo real. Não há Nárnia, não há Mundo de Cima, não há céu, nem Sol, nem Aslam. (p. 598)

Da mesma forma Circe enfeitiça os aventureiros para que eles se esqueçam

de sua terra:

Chamaram-na, e a bela Circe, hábil na arte dos bruxedos, surgiu à porta e os convidou a entrar. Acederam e também aceitaram um copo de vinho que ela ofereceu. Vinho era, misturado com queijo, farinha de cevada e mel dourado, mas Circe adicionara ainda uma porção de certa droga misteriosa, que fazia um homem perder a memória da terra pátria. (HOMERO, trad. Rebelo Marques, 2006, p. 20)

Podemos então traçar um paralelo entre as bruxas de Nárnia, a Branca e a Verde, com Lilith e Circe, duas bruxas famosas, temidas e sedutoras nas mitologias, assim como as personagens das *Crônicas*.

As personagens centrais das *Crônicas*, em sua maioria humanas, representam o princípio apolíneo delimitado por Nietzsche:

O apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo, deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, é a expressão, a representação, a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Por um lado, Apolo é brilhante, o resplandecente, o solar. Propriedade que pertence não só a Apolo, mas aos deuses olímpicos em geral e até mesmo aos homens, quando se tornam gloriosos por seus feitos heroicos. Por outro lado, intrinsecamente ligada à ideia de brilho está a de aparência. Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação. (MACHADO, 2005, p. 7)

O processo de individuação das personagens de Lewis vai se solidificando à medida que elas amadurecem, seja porque crescem em tamanho ou idade, ou seja porque assumem novas funções e posições hierárquicas ao longo da narrativa.

Na crônica *O Sobrinho do Mago*, Aslam faz do cocheiro, Franco, um rei, ao ser levado junto com seu cavalo para dentro da recém criada Nárnia; em seguida, Aslam traz Helena, a esposa do cocheiro, para ser a rainha. Assim, desde seu início Nárnia já tem como soberanos criaturas racionais, humanas, que a partir do

momento de sua coroação assumem postura diferente, modificando inclusive seu modo de falar.

Em *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-roupa* (1950), Lewis demonstra o quanto seus personagens são apolíneos, uma vez que as crianças personificam a polidez e a educação britânicas requeridas das crianças e dos adultos da época. Para a pesquisadora Sally Stabb:

A primeira (ideia de Spencer-Oatey) é a ideia de usar polidez para gerenciar a própria imagem social com os outros, comumente conhecida como "persona". O segundo grande tema é que a polidez mantém a cooperação enquanto as pessoas interagem e tentam alcançar seus objetivos diversos. O terceiro conceito, um pouco mais abstrato, é que as partes na conversa têm algumas expectativas mútuas sobre como as discussões procederão, e que a polidez é uma parte desses direitos e obrigações comuns na fala.⁴²

Desta forma, os protagonistas apresentam uma cultura que as personagens secundárias não possuem. Elas são detentoras de um conhecimento passado a elas pelos seus semelhantes, os humanos. Porém, nem todos os humanos de Lewis são polidos, apenas os de Nárnia. Com raras exceções, todos os calormanos são mostrados como rudes, demonstrando uma dicotomia entre “culturas predominantes” e “culturas subjugadas”.

Torna-se visível que os calormanos e seu país, a Calormânia, sejam uma representação dos países árabes e seus povos, concebidos por Lewis como impiedosos e adoradores de um deus terrível e tirano. Conforme Stabb:

No tempo de CS Lewis, a Grã-Bretanha era uma grande potência mundial, vindo de mais de 150 anos de expansão do Império, bem como de uma divisão da América do Norte pós-Segunda Guerra Mundial [...]. Assim, por um longo período de tempo, os britânicos viam-se como uma influência civilizadora sobre grande parte do resto do mundo – civilizado significando tudo o que fosse branco, Europeu, educado e de classe alta. Reflexo de um preconceito ocidental profundamente enraizado e de longa data [...], aqueles que eram negros e orientais claramente *não* eram civilizados. Em *As Crônicas de Nárnia*, a Nárnia do Norte, dirigida por reis e rainhas loiros, é

42 First is the idea of using politeness to manage one's social image with others, commonly known as "face." The second major theme is that politeness maintains cooperation as people interact and try to reach their various goals. The third concept, a bit more abstract, is that parties in conversation have some mutual expectations about how discussions will proceed, and that politeness is a part of these shared rights and obligations in speech. (In: CAUGHEY, 2005, p. 283)

apontado como o lugar desejável em última instância a se estar, em contraste com a terra sombria dos Calormanos, ao sul. Essa dicotomia reflete perfeitamente os ideais Euro-branco-ocidentais da própria sociedade; a criação de animais, os costumes e a educação estão em contraste com as formas estranhas e pagãs dos negros ou mulatos árabes-orientais. Enquanto Lewis mostra os Calormanos como tendo formas rudimentares de polidez entre seu próprio povo, e os seus modos de falar – por exemplo, formas de se dirigir a outro e títulos honoríficos – são de fato em forma de zombaria.⁴³

Da mesma forma, os homens do norte, de Nárnia, são descritos pelo próprio Tarcaã (espécie de Sheik) como belos e claros, em oposição aos sulistas. Além da descrição física, os costumes do norte são britânicos, como o ato de separar uma hora para o chá, sendo isto sinônimo de aculturação.

Segundo Stabb:

Um aspecto de boas maneiras é o oferecimento de comida e bebida, seja para amigos, família, realeza, visitas ou o estranho viajando de longe. Enquanto isso é verdadeiro em todas as culturas, em Nárnia isso se estabelece de uma forma muito britânica - com chá! Chá abunda nas crônicas de Nárnia, uma fonte perene de sustento e conforto, e uma marca de hospitalidade.⁴⁴

Em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, Lúcia Pevensie encontra o Sr. Tumnus, um fauno, na primeira vez que entra em Nárnia, acompanhando-o até sua caverna para tomar um chá:

Num canto, uma porta. “O quarto do Sr. Tumnus”, pensou Lúcia. Encostada à parede, uma estante cheia de livros, que ela ficou examinando enquanto ele preparava o chá. [...]
- Vamos, Filha de Eva.

43 In the time of C. S. Lewis, Britain was a major world power, coming off over 150 years of expansion of The Empire, as well as the divvying up of North America post-WWII (...). Thus, for a long period of time, the British had seen themselves as a civilizing influence on much of the rest of the world – civilized meaning all that was White, European, educated and upper-class. Reflective of a deeply ingrained and long-standing Western prejudice (...), those who were dark and to the East were clearly *not* civilized. In the Narnia chronicles, the Northern Narnia, run by fair-haired kings and queens, is held up as the ultimately desirable place to be, in contrast to the land of the dusky Calormenes to the South. This dichotomy perfectly reflects Euro-White-Western ideals of proper society, breeding, manners and politeness in contrast to the strange and heathen ways of the Black or Brown Arab-Orientals. While Lewis shows the Calormenes to have rudimentary forms of politeness among their own people, their ways of talking – for example forms of address and honorifics – are actually mocked. (p. 289)

44 One aspect of good manners is offering food and drink, be it to friends, family, visiting royalty or the weary stranger traveling from far. While this is like to be true across cultures, in the Narnia chronicles it gets played out in a very British way – with tea! Tea abounds in Narnia chronicles, a perennial source of sustenance and comfort, and a mark of hospitality. (p. 292, tradução nossa)

Foi de fato um chá maravilhoso. Um ovo mal cozido para cada um, sardinhas fritas, torradas com manteiga, torradas com mel em seguida, e depois um bolo todo coberto de açúcar. (p. 108)

Outro fator que corrobora com o princípio apolíneo característico dos personagens e suas ações é o medievalismo. Lewis era professor de Literatura Medieval e não considerava essa era como uma ruptura com o período clássico anterior, da mesma forma que não considerava a Renascença uma ruptura com Idade Média. Segundo Downing, Lewis não acreditava que a Idade Média fosse uma estagnação cultural:

Lewis achava este ponto de vista comum da civilização ocidental como presunçosa e enganadora. Ele negava que a era medieval representasse uma ruptura radical com a era clássica e que o Renascimento representasse uma ruptura radical com a Idade Média. A "Grande Divisão", argumentou ele, veio com a revolução dos séculos XIX e XX, criando uma era industrializada, pós-cristã, que divide o mundo moderno das gerações anteriores mais do que qualquer um deles esteja separado do outro.⁴⁵

O autor intentava então reabilitar a visão do período medieval, tentando exprimir que os sucessos intelectuais e artísticos do período fossem reconhecidos.

Lewis utiliza imagens do ciclo arturiano para as suas guerras e rejeita de forma relativa a modernidade e seus avanços tecnológicos. Em Nárnia não existe tecnologia, embora haja uma luz elétrica; não há máquinas, apesar de existirem armas, armaduras, livros e muitas outras coisas que requerem produção mecânica, e não há modos de transporte modernos como um carro, os personagens viajam a pé, a cavalo, ou pela magia. Lewis atribui à magia quaisquer características materialmente inexplicáveis de Nárnia e, uma criança, provavelmente, não pergunta o por quê do fenômeno.

Diante deste cenário épico, Lewis criou Nárnia com sua paisagem moral arturiana, e com batalhas que não estão além do poder do indivíduo para combater o mal. Em Nárnia, inimigos estão claramente definidos (seja grosseiramente pela cor

45 Lewis found this common view of Western civilization presumptuous and misleading. He denied that the medieval era represented a radical break with the classical era and that the Renaissance represented a radical break with the Middle Ages. The "Great Divide," he argued, came in the revolution of the nineteenth and twentieth centuries, creating an industrialized, post-Christian era that divides the modern world from previous generations more than any of them are separated from one another. (2005, p.108, tradução nossa)

de sua pele, ou pela divisão entre bem x mal), e as lutas acontecem em campos de batalha, sendo travadas pela elite para o bem do proletariado, e vencidas.

Destarte, as *Crônicas* possuem elementos característicos da literatura e da arte em geral da Idade Média, como a obediência à hierarquia, a cavalaria, o uso da magia como auxiliar e de elementos de heráldica, como armaduras, elmos, escudos e armas medievais:

... Lewis acreditava que os mitos clássicos mais nobres representavam "um verdadeiro, embora desfocado, brilho da verdade divina caindo sobre a imaginação humana." Seu mundo criado é cheio de ecos e ensinamentos bíblicos, mas também é uma cornucópia de criaturas de lendas, mitos e folclore – centauros, dragões, anões, gigantes, gnomos, e assim por diante. Em seus livros acadêmicos, Lewis observou com aprovação como os autores medievais e Elizabetanos misturavam livremente os elementos clássicos e cristãos em seus trabalhos criativos. Nas crônicas, ele decidiu reavivar essa prática nas histórias infantis modernas de hoje em dia.⁴⁶

As quatro crianças Pevensie são os grandes reis e rainhas de Nárnia, por ordem etária e com títulos que tencionam traduzir uma característica que marque a personalidade e seja lembrada na posteridade. Assim, Pedro é o Magnífico, Susana, a Gentil, Edmundo, o Justo e Lúcia, a Destemida; como era hábito na Idade Média, em que Felipe IV da França recebe o epíteto de “o Belo” e William II é chamado de “The Red King”.

A hierarquia nas *Crônicas* é seguida através de títulos de nobreza e a forma de governo é a monarquia, sistema dominante da Idade Média. Segundo Downing, o sistema de monarquia seria apreciado por Lewis:

Lewis foi pragmático o suficiente para defender a democracia para o mundo contemporâneo, não porque as pessoas sejam boas o suficiente para merecê-la, mas porque elas são tão propensas a abusarem do poder que ele precisa ser distribuído. No entanto, a democracia parecia para ele, assim como tantas outras coisas concernentes ao mundo contemporâneo, prosaico e utilitário quando

46 ... Lewis believed that the noblest classical myths represented “a real though unfocused gleam of divine truth falling on human imagination.” His created world is full of biblical echoes and teachings, but it is also a cornucopia of creatures from myth, legend, and folklore - centaurs, dragons, dwarves, giants, gnomes, and so on. In his scholarly books, Lewis noted with approval how medieval and Elizabethan authors freely mixed classical and Christian elements in their creative works. In the chronicles, he decided to revive this practice in modern-day children’s history. (DOWNING, 2005, pp. 109-110, tradução nossa)

comparado com a grandeza e elegância de épocas anteriores. Ele reclama sobre a moderna “*Govertisement*”, governar pela propaganda, a tendência crescente de os líderes serem comercializados da mesma maneira que um creme de barbear. Ele também observou que eras anteriores buscaram governantes, aqueles que mantinham a paz e que governaram com diligência e integridade. Ele contrastou isso com o ideal moderno de um líder, alguém com “dinamismo” e “magnetismo” que deliberadamente orquestra “movimentos” e “campanhas”, a fim de provocar entusiasmo em massa. Claramente, Lewis preferia a antiga visão de governo.⁴⁷

Assim, a ordem social presente em Nárnia aponta para o pensamento vigente do século V ao XV, onde se acreditava que cada ser tinha o seu lugar fixo no universo e questionar esse lugar era inverter a ordem natural dos fatores. Assim explicavam-se as regalias de uns e a miséria de tantos outros e não se questionava a posição do rei como um ser privilegiado, acima das leis impostas ao povo. Dessa forma, Stabb nos diz que:

Conhecer seu lugar na ordem social é essencial, mesmo na mais igualitária das sociedades. A Inglaterra da década de 1950 certamente foi profundamente enraizada em um sistema de classes hierárquicas. As Crônicas de Nárnia espelham a estrutura de classes britânica de uma maneira em que a linguagem utilizada é a polida, assim como os tipos de linguagem utilizados e, em termos de sotaques, estes são relacionados a classes (ainda um indicador de hoje).⁴⁸

As aventuras que envolvem batalhas ou resgates em Nárnia tem, na sua maioria, a finalidade de restituir o trono a quem for de direito, e esta pessoa de direito é sempre alguém com imensa nobreza e bravura, em geral ao contrário de

47 Lewis was pragmatic enough to advocate democracy for the contemporary world, not because people are good enough to deserve it but because they are so prone to abuse Power that it needs to be spread out. Nonetheless, democracy seemed to him, like so much else about the contemporary world, prosaic and utilitarian when compared with the grandeur and elegance of earlier eras. He complained about modern “Govertisement,” government by advertisement, the increasing trend for leaders to be marketed the same way as shaving cream. He also noted that earlier eras sought out *rulers*, those who kept the peace and who governed with diligence and integrity. He contrasted this with the modern ideal of a *leader*, someone with “dash” and “magnetism” who deliberately orchestrates “drives” and “campaigns” in order to stir up mass excitement. Clearly, Lewis preferred the older view of governance. (pp. 111-112, tradução nossa)

48 Knowing one’s place in the social order is essential in even the most egalitarian of societies. England in the 1950s was certainly deeply rooted in a hierarchical class system. The Narnia chronicles mirror the British class structure in the ways in which polite language is used, the types of language used and in terms of class-related accents (still a marker today). (2005, p. 286, tradução nossa)

seu antagonista e usurpador do trono, como era comum nos romances góticos que também procuram representar o mundo medieval, como nas obras de Horace Walpole e Ann Radcliffe.

Liga-se à hierarquia a cavalaria e suas ordens identificadas nos estandartes e escudos. Lewis descreve a chegada de Pedro, Susana e Lúcia ao acampamento militar de Aslam, quando aqueles vão pedir que o leão interceda por Edmundo, desviado do caminho do bem pela Feiticeira Branca:

No centro da clareira estava a Mesa de Pedra. [...] Em seguida viram, a um canto, uma barraca armada, um pavilhão magnífico, sobretudo quando os raios do sol incidiam sobre ele. Estava revestido de alguma coisa que parecia seda amarela, cordões vermelhos e cavilhas de marfim; flutuando no alto de uma haste, uma flâmula com um leão rubro, agitada pela brisa do mar. [...] Havia ainda um unicórnio e um touro com cabeça de homem, um pelicano, uma águia e um cachorro enorme. E, ladeando Aslam, dois leopardos seguravam, um, a coroa, e outro, a insígnia. (p. 158)

A partir deste momento, as crianças passam por um processo de amadurecimento, que os levará cada vez mais em um caminho de individuação, de racionalidade e brilho. Pedro deve assumir seu papel como o grande rei, liderando seu exército. Porém, sua passagem para a vida adulta toma forma quando Pedro tem matar o lobo Maugrim que perseguia suas irmãs, sendo ordenado rei após o feito:

Pedro não estava sentindo uma coragem extraordinária. Verdade seja dita, estava começando a sentir-se mal... Mas isso não o impediu de fazer o que tinha de ser feito. Correu direto ao monstro e fez menção de vibrar-lhe um golpe com a espada. [...] Com toda a força, Pedro enterrou a espada entre as patas do lobo, bem no coração. [...] desenterrou a espada, endireitou-se, limpou o suor que lhe cobria o rosto e os olhos. Estava exausto o herói! (p. 160)

Por sua vez Edmundo passa pelo processo de transformação ao conversar com Aslam pela primeira vez, conversa esta que não conhecemos, pois o autor nos diz que “não é preciso contar para você (e o fato é que ninguém ouviu) o que Aslam dizia.” (p. 164)

Lúcia e Susana têm seu amadurecimento ao presenciarem o assassinato de Aslam na mesa de pedra, ao ter se oferecido para morrer no lugar de Edmundo, lembrando-nos da morte de Cristo pelo bem da humanidade.

O mesmo processo se passa com outros personagens, como Eustáquio, em *A Viagem do Peregrino da Alvorada* (1952), ao transformar-se em um dragão, devendo assumir uma fé em algo maior que si mesmo, deixando seu orgulho para trás para poder se libertar da nova forma. Jill também se transforma, em *A Cadeira de Prata*, ao ter uma missão dada por Aslam e se lembrar dos passos a seguir no resgate do príncipe Rilian.

Segundo Peter Schakel:

Ao combinar o padrão de narrativa do romance com a forma estrutural do conto de fadas, Lewis foi capaz de adaptar este último às suas necessidades específicas nas *Crônicas*. A forma de conto de fadas, escrita por ele em "Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to be Said", permitiu-lhe eliminar o interesse amoroso tradicional do romance e evitar a sua tendência para a linguagem elevada: "Como essas imagens classificam-se em eventos (isto é, tornam-se uma história), elas parecem não exigir nenhum interesse amoroso e nenhuma psicologia estrita. Mas a forma que exclui esses últimos é o conto de fadas. E no momento em que pensei nisso me apaixonei pela forma em si: sua brevidade, suas restrições severas à descrição... Suas próprias limitações de vocabulário tornaram-se uma atração" (*Of Other worlds*, pp 36-37). E isso permitiu-lhe dar à ação emocionante, mesmo para a violência – retiradas do mundo real pelas almofadas duplas do conto de fadas e da forma de romance – valores positivos da era da cavalaria que Lewis tanto amava. Não adianta esconder das crianças, afirmou Lewis em "Em Três Maneiras de Escrever para Crianças", já que elas "nascem em um mundo de morte, violência, feridas, aventura, heroísmo e covardia, bem e mal." Por essa razão, Lewis não compartilha das reservas que alguns sentem ao tratar dessas questões em histórias infantis: "Eu impenitentemente fico ao lado da raça humana contra o reformador moderno. Que haja reis maus e decapitações, batalhas e masmorras, gigantes e dragões, e que deixem os vilões serem sonoramente mortos ao final do livro" (*Of Other Worlds*, p. 31). Combinando o conto de fadas com o romance, juntam-se as perspectivas primitivas do primeiro com a perspectiva positiva e idealista deste último para criar um apelo para crianças e adultos.⁴⁹

49 By combining the narrative pattern of romance with the structural form of the fairy tale, Lewis was able to adapt the latter to his specific needs in the Chronicles. The fairy-tale form, he wrote in "Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to be Said," allowed him to eliminate the traditional love interest of the romance and to avoid its tendency towards elevated language: "As these images sorted themselves into events (i.e., became a story) they seemed to demand no love interest and no close psychology. But the Form which excludes these things is the fairy tale. And the moment I thought of that I fell in love with the Form itself: its brevity, its severe restraints on description. . . . Its very limitations of vocabulary became an attraction" (*Of Other Worlds*, pp. 36-37). And it allowed him to give to exciting action, even to violence—removed from the real world by the double cushions of the fairy tale and the romance mode—the positive values of the chivalric age Lewis loved. There is no use hiding from children, Lewis asserted in "On Three Ways of Writing for Children," that they are "born into a world of death, violence, wounds, adventure, heroism and cowardice, good and evil." For that reason Lewis does not share the reservations

Assim, capta a grandeza inventiva da Idade Média, além de outros elementos de mitos judaico-cristãos e do período clássico, opondo-os aos valores do mundo moderno. Esses mitos e imagens utilizados nas *Crônicas de Nárnia* dão estabilidade a esta representação de um paraíso longínquo.

4.4 CRÔNICAS DE NÁRNIA

A publicação das *Crônicas* não se dá no mesmo tempo da história de Nárnia, mesmo porque, as crônicas são independentes entre si. Nesta dissertação, seguiremos a cronologia de Nárnia, e da edição a que nos atemos, o volume único de 2009, da Editora Martins Fontes, traduzido por Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. Decidimos por assim o fazer para que haja um fio condutor da história do mundo de Nárnia, conforme traduzido nessa edição.

Já analisamos no tópico anterior os pontos relevantes das narrativas de *O Sobrinho do Mago* e *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, que, na cronologia de Nárnia, colocam-se uma ao lado da outra no período dos acontecimentos. Vamos passar à análise das demais crônicas, iniciando com *O cavalo e seu menino*, originalmente publicada em 1954.

O cavalo e seu Menino detém um dos enredos mais frequentemente utilizados na literatura mundial, especialmente para crianças e jovens, o de uma criança perdida, sequestrada ou abandonada, que retorna ao seio familiar após muitos obstáculos e um grande crescimento pessoal, como será o caso de Shasta e Bree.

Nesta história, Shasta, um menino narniano adotado por um calormano, tem o desejo de visitar as terras no norte, sem saber que na verdade é filho do rei da Arquelândia, território de Nárnia. Ao mesmo tempo, a narrativa relata a viagem de

some feel about having such matters in children's stories: "I side impenitently with the human race against the modern reformer. Let there be wicked kings and beheadings, battles and dungeons, giants and dragons, and let villains be soundly killed at the end of the book" (*Of Other Worlds*, p. 31). Combining the fairy tale with the romance joins the primitive perspectives of the former with the positive, idealistic outlook of the latter to create an appeal for children and adults alike. (2001, p. 12; tradução nossa)

Aravis, uma menina calormana que foge para escapar de um casamento arranjado. Os dois acabam por se encontrar e viajam juntos, levados por dois cavalos narnianos (Bri e Huin), e, por conta disso, falantes; ambos à procura de sua terra.

Aravis toma conhecimento de um plano que Rabadash, príncipe da Calormânia, tem para conquistar a Arquelândia e Nárnia. As crianças conseguem alertar os dois países e seus cavalos alcançam seu propósito, de encontrar Aslam e seu povo de animais falantes. Assim, descobre-se que Shasta é na verdade Cor, irmão gêmeo do príncipe Corin, que deverá um dia ser rei da Arquelândia.

O Cavalo e seu Menino é uma história de retorno à casa e de reconhecimento do herói. Campbell nos diz que há um caminho a ser percorrido pelo herói, caminho que passa pelo chamado da aventura, que neste caso se coloca como a fuga de uma situação insuportável; que tem um auxílio sobrenatural, os cavalos falantes de Nárnia e o próprio Aslam; a passagem pelo primeiro limiar; o caminho de provas; o encontro com a deusa, neste caso, o próprio Deus e sem cunho amoroso; a sintonia com o pai e a apoteose. (2005, pp. 66-132)

Os viajantes chegam à capital do país, Tashbaan, uma cidade grande e em estilo árabe. Após se perder de seus companheiros, Shasta é encontrado pelos súditos dos reis de Nárnia, que estão na cidade para tratar de alguns acordos. Shasta é confundido com Corin, príncipe da Arquelândia e seu irmão, que estava sumido desde cedo naquele dia. Assim, Shasta se passa por Corin até este aparecer e descobre o melhor caminho para se chegar às terras do norte.

Após fugir do palácio onde fingia ser Corin, segue em direção às Tumbas dos Antigos Reis, situadas fora dos portões da cidade. Por não encontrar seus amigos, Shasta pensa que terá de passar a noite sozinho entre as tumbas e o deserto que se estendia à frente. Porém, um gato aparece e lhe faz companhia. A certa altura da noite, um bando de chacais o espreita, deixando o herói com muito medo. Shasta recebe então um “auxílio mágico”, de acordo com a concepção de Campbell. O gato, que nada mais era do que o próprio Aslam, afugenta os chacais com seu rugido poderoso, voltando a transformar-se em gato para acalantar o menino:

Estava para sair em disparada quando um enorme animal surgiu na sua frente. Com a luz da lua nos olhos de Shasta, o bicho parecia muito escuro, mostrando apenas ter quatro pernas e uma cabeça peluda. Não parecia ter notado o menino; parou de repente, virou a cabeça para o deserto e deu um rugido que ecoou pelos túmulos e

pareceu agitar as areias. Os uivos das outras criaturas pararam imediatamente, e Shasta pensou ouvir pés a fugir atropeladamente. Então a grande fera virou-se para ele.

“É um leão, sei que é um leão” – ele pensava. – “Estou perdido! Deve doer muito. Antes já tivesse acabado. Não sei se acontece alguma coisa depois que a gente morre. Ó, ó, está chegando!” – fechou os olhos e cerrou os dentes.

Não sentiu dentes, nem garras, apenas uma coisa cálida pousada a seus pés. Ao abrir os olhos, pensou: “Ora, não é tão grande assim! É a metade. Menos da metade. Menos da metade da metade. Tenho de confessar que é um gato! Sonhei, só posso ter sonhado com um bicho do tamanho de um cavalo.” (pp. 230-231)

Neste trecho também podemos perceber a “passagem pelo limiar”, que se assenta como o enfrentamento desse medo, a transposição desse primeiro obstáculo, estando livre para entrar no “caminho de provas” que o deserto oferece aos viajantes, conforme Campbell:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (p. 102)

Embora o deserto não seja uma paisagem onírica, é capaz de produzir ilusões para os itinerantes que se atrevem a cruzá-lo. Quanto ao poder benigno, Shasta tem a consciência de que algo o guarda desde o episódio das tumbas, levando-o a prosseguir na jornada.

No fim da caminhada, conseguem chegar a uma garganta de pedra, onde corre um rio e podem descansar. Porém, não por muito tempo, uma vez que Rabadash, o príncipe, encaminha-se às terras do norte para guerrear. Correndo para encontrar o rei Luna, da Arquelândia, e comunicar-lhe as intenções de Rabadash, encontram Aslam, que os persegue, arranhando profundamente as costas de Aravis. Segundo Aslam: “As arranhaduras nas suas costas, uma por uma, dor por dor, sangue por sangue, são iguais aos lanhos feitos nas costas da escrava de sua madrasta, em razão da droga que a fez dormir. Você precisava saber o que é isso.” (p. 278)

Assim, enquanto Aravis se recupera dos ferimentos e os cavalos restabelecem-se, Shasta vai ao encontro do rei Luna para alertá-lo, perdendo-se no caminho para o castelo e encontrando-se novamente com Aslam, que lhe revela:

- Fui eu o leão que o forçou a encontra-se com Aravis. Fui eu o gato que o consolou na casa dos mortos. Fui eu o leão que espantou os chacais para que você dormisse. Fui eu o leão que assustou os cavalos a fim de que chegassem a tempo de avisar o rei Luna. E fui eu o leão que empurrou para a praia a canoa em que você dormia, uma criança quase morta, para que um homem, acordado à meia-noite, o acolhesse. (p. 262)

Após se perder da caravana da Arquelândia, Shasta vai parar em Nárnia, para avisar ao Grande rei Pedro. Deste modo, participa da guerra contra os calormanos, que termina com a vitória dos aliados do norte. Finda a batalha, dá-se o reconhecimento do herói por seu pai, o rei Luna:

O que aconteceu em seguida foi a maior surpresa que Shasta já teve em toda a sua vida: de repente se viu apertado nos braços de urso do rei Luna, que o beijava nas duas bochechas. E, quando ele se encontrou de novo no chão, o rei falou:
- Fiquem aqui juntos, rapazes, para que todos possam vê-los. Levantem a cabeça! Senhores, olhem para ambos. Alguém pode ter alguma dúvida? (p. 275)

A crônica seguinte na ordem da edição utilizada é *Príncipe Caspian*, de 1951, portanto, de publicação anterior à crônica recém analisada. Na ordem dos fatos ocorridos em Nárnia, ela é posterior ao *Cavalo e seu menino*, pois, nesta última, os reis e rainhas de Nárnia são adultos e a história se passa durante o seu reinado ininterrupto, quando eles colocaram fim ao grande inverno em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*. Em *Caspian*, os reis e rainhas retornam a Nárnia, após sua volta a Londres, para auxiliar o Príncipe Caspian, que teve seu trono usurpado por seu tio, Miraz.

Miraz fez com que todos esquecessem as histórias sobre a antiga Nárnia e sobre os animais falantes, embora estes ainda estivessem lá, escondidos e crentes em Aslam. Nem todos os narnianos acreditavam mais em Aslam, uma vez que um longo tempo fazia que ele não aparecia para seus fiéis, criando dúvidas de que

algum dia ele tivesse sido real. Da mesma forma, os súditos de Miraz foram forçados a crerem que os animais falantes e os seres mitológicos não existiam.

Segue-se que Caspian X e o rei Pedro tratam de formar um exército para retomar o trono a seu real senhor. Em meio aos preparativos da batalha, têm de enfrentar uma rebelião que traz à tona seres das trevas, seguidores da antiga Feiticeira Branca. Após uma batalha entre Pedro e o rei Miraz, Baco liberta o deus do rio ao derrubar a ponte que o segurava.

As crianças retornam a Londres com promessas de que Lúcia e Edmundo seriam capazes de voltar a Nárnia, uma vez que ainda seriam inocentes e puros de coração, crentes em Aslam, sem desconfiança. Os dois mais velhos teriam que encontrar Aslam de outras formas.

Em *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, 1952, Edmundo, Lúcia e seu primo Eustáquio são tragados para dentro de um quadro e acabam caindo em alto mar, em Nárnia, próximos ao navio do agora rei Caspian. Caspian estava em missão de busca pelos sete fidalgos amigos de seu pai, exilados nas ilhas solitárias por seu tio Miraz.

Desembarcando na ilha de Felimate, o rei, Lúcia, Edmundo, Eustáquio e Ripchip (o líder dos ratos que lutavam por Cás pian) são sequestrados e levados como escravos para a cidade de Porto Estreito para serem vendidos. Conseguindo se libertar da prisão, as personagens seguem viagem para encontrar os outros seis fidalgos, uma vez que o primeiro, Lord Bern, já havia sido descoberto na ilha de Felimate.

Chegam a uma terra montanhosa, onde Eustáquio encontra sua aventura, que o transforma em dragão pela ganância ao avistar um grande tesouro e colocar um bracelete de ouro. Graças ao bracelete, Caspian descobre que Lorde Octaviano passara pela ilha, sendo, possivelmente, devorado pelo antigo dragão.

Eustáquio relata a Edmundo o episódio em que fora libertado de sua forma de dragão e em que passara a ser cristão:

... Então o leão disse (mas não sei se falou): “Eu tiro a sua pele”. Tinha muito medo daquelas garras, mas, o mesmo tempo, estava louco para ver-me livre daquilo. Por isso me deitei de costas e deixei que ele tirasse a minha pele. A primeira unhada que me deu foi tão

funda que julguei ter me atingido o coração. E quando começou a tirar-me a pele senti a pior dor da minha vida. A única coisa que me fazia agüentar era o prazer de sentir que me tirava a pele.

[...]

- Aslam! – exclamou Eustáquio. – Já ouvi falar esse nome uma porção de vezes, desde que estou no *Peregrino*. Tinha a impressão – não sei por quê – de que o odiava. Mas eu odiava tudo. (pp. 451-452)

Eustáquio, então, tem seu momento de amadurecimento ao ter descerrada sua pele por Aslam e ser atirado ao rio para renascer, passando assim por um batismo e entrando em uma nova fase de sua fé, agora em algo maior que o material.

De volta ao navio, enfrentam a temida serpente do mar, que também aparece para Odisseu e sua tripulação sob a forma dos monstros Caríbdis e Cila. A serpente do mar de Lewis é descrita como “toda verde e vermelha, com manchas purpurinas, [...] e tinha o feitio da cabeça de um cavalo, mas sem orelhas. Os olhos eram enormes [...] e na boca escancarada alinhava-se uma dupla fileira de dentes”. (p. 455)

Ao liquidarem o monstro, deparam-se com uma ilha onde um terceiro lorde sucumbira à tentação do ouro, neste caso, com uma fonte capaz de tornar ouro tudo o que tocar suas águas, lembrando-nos novamente do rei Midas, já apontado no capítulo anterior.

Passam pela ilha das Vozes, habitada pelos Monopódes, chegando à Ilha Negra, um lugar onde os sonhos, ou os pesadelos, tornam-se realidade. Ali encontram o quarto fidalgo perdido na escuridão e quase enlouquecido por seus medos. Com o auxílio de Aslam, conseguem remar o navio para fora da ilha, atingindo novamente a luz do sol.

Ainda em busca dos outros três senhores desaparecidos, seguem rumo ao sul das Ilhas Solitárias, encontrando uma terra com construções em ruínas, aonde finalmente descobrem os três últimos senhores, adormecidos sobre uma mesa posta para um banquete. Havia caído em um sono profundo ao tocarem a faca de pedra que se encontrava em cima da mesa. A faca era a mesma utilizada pela Feiticeira Branca para matar Aslam, em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, em uma alusão à Lança Sagrada, com a qual um soldado perfurou Jesus, “contudo um dos soldados lhe furou o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água.” (João, 19:34)

Embora já tenham encontrado todos os senhores desaparecidos, decidem seguir em frente, em direção ao fim do mundo e em busca da terra de Aslam. No caminho, Lúcia percebe que há uma cidade subaquática onde vivia o Povo do Mar, que na verdade é feito de água doce, o que indica que os viajantes estavam alcançando a terra buscada. A certa altura acharam-se em frente a um mar de lírios e souberam que haviam chegado. Assim, Ripchip parte para o país de Aslam, seu sonho desde pequenino, juntamente com Edmundo, Lúcia e Eustáquio, que retornarão ao seu mundo, em uma passagem pedagógica sobre a espiritualidade e uma preparação sobre o que haverá após a morte, na concepção de Lewis:

- Venham almoçar – disse o Cordeiro na sua voz doce e meiga. Notaram que ardia sobre a relva uma fogueira, na qual se fritava peixe. Sentaram-se e comeram, sentindo fome pela primeira vez desde muitos dias. E aquela comida era a melhor de todas as que haviam provado.
- Por favor, Cordeiro – disse Lúcia, é este o caminho para o país de Aslam?
- Para vocês, não – respondeu o Cordeiro. – Para vocês, o caminho de Aslam está no seu próprio mundo.
- No nosso mundo também há uma entrada para o país de Aslam? – perguntou Edmundo.
- Em todos os mundos há um caminho para o meu país – falou o Cordeiro. [...]
- Aslam! – exclamou Lúcia. – Ensine para nós como poderemos entrar no seu país partindo do nosso mundo.
- Irei ensinando pouco a pouco. Não direi se é longe ou perto. Só direi que fica ao lado de lá de um rio. Mas nada temam, pois sou eu o grande Construtor da Ponte. [...]
- Está também em nosso mundo? – perguntou Edmundo.
- Estou. Mas tenho outro nome. Têm de aprender a conhecer-me por esse nome. Foi por isso que os levei a Nárnia, para que, conhecendo-me um pouco, venham a conhecer-me melhor. (pp.513-514)

A narrativa desta crônica se institui como uma jornada e se relaciona com uma longa tradição literária. Consoante Schakel:

Seus predecessores vão desde as viagens clássicas de Ulisses, Jasão e Enéias, às lendas celtas e germânicas, como a *Voyage of Bram* e a *Voyage of Maelduin*, e às viagens imaginárias dos séculos XVII e XVIII melhor lembradas por suas contrapartes satíricas, como *As Viagens de Gulliver*. Muitos detalhes da história de Lewis derivam,

pelo menos em última instância, dessa herança.⁵⁰

Segundo o crítico, a viagem às ilhas era uma característica marcante dos *imram* celtas, histórias do folclore irlandês que tratam de aventuras fantásticas, com viajantes indo ao extremo norte, como Islândia, ou a outros mundos. As ilhas eram sagradas para os celtas, pois eles consideravam a água como sendo o elemento que divide os dois mundos.

Já a tentação do ouro aparece como variação da insinuação de Circe para Odisseu, e da tentação de Dido para Eneias. Em comparação com os seres exóticos encontrados por Odisseu, percebemos os monópodes; a Ilha Negra se compara à descida ao Hades, de onde os heróis devem lutar para não submergir. Por último, a imagem de um paraíso separado do restante do mundo, como o oceano de água doce, coberto por lírios, denota as imagens medievais de viagem ao paraíso.

Após percorrerem a jornada, Lúcia e Edmundo não mais retornarão a Nárnia, mas Eustáquio retorna com sua amiga Jill na crônica *A Cadeira de Prata*, de 1953. Os dois são levados a uma floresta por Aslam, que sopra Edmundo para Nárnia ao salvá-lo de cair em um penhasco. Jill, vendo-se sozinha, sente-se aflita e assusta-se quando o leão aparece, porém, logo o medo desaparece e ela recebe sua missão, a de resgatar o príncipe desaparecido, Rilian, filho do rei Cásplan X:

- Vou lhe dizer. Estes são os sinais pelos quais hei de guiá-la na sua busca. Primeiro: logo que Eustáquio colocar os pés em Nárnia, encontrará um velho e grande amigo. Deve cumprimentar logo esse amigo; se o fizer, vocês dois terão uma grande ajuda. Segundo: vocês devem viajar para longe de Nárnia, para o Norte, até encontrarem a cidade em ruínas dos gigantes. Terceiro: encontrarão uma inscrição numa pedra da cidade em ruínas, devendo proceder como ordena a inscrição. Quarto: reconhecerão o príncipe perdido (caso o encontrem), pois será a primeira pessoa em toda a viagem a pedir alguma coisa em meu nome, em nome de Aslam. (pp. 529-530)

50 Its predecessors range from the classical voyages of Odysseus, Jason, and Aeneas, to Celtic and Germanic legends like the Voyage of Bram and the Voyage of Maeldúin, to the imaginary voyages of the seventeenth and eighteenth centuries best remembered by their satirical counterparts such as Gulliver's Travels. Many details in Lewis's story derive, at least ultimately, from that heritage. (2001, p. 50, tradução nossa)

Após uma reunião com as corujas e o não cumprimento do primeiro sinal, as crianças são levadas para uma conversa com Brejeiro, um paulama, único ser que seria capaz de guiá-los para o norte:

... um rosto magro e comprido, sem barba, bochechas encovadas, boca apertada, e nariz pontudo. Usava chapéu alto, pontudo como torre de igreja, de abas enormes. O cabelo, se é que se pode chamar de cabelo, caído sobre as grandes orelhas, tinha uma tonalidade cinza-esverdeada, e os tufos lisos lembravam juncos miúdos. A expressão era solene: via-se logo que levava a vida a sério.

[...]

As crianças sentaram-se a seu lado, percebendo então que as pernas e os braços dele eram compridíssimos; apesar de o tronco não ser muito maior que o de um anão, ele devia ser, em pé, mais alto que a maioria dos homens altos. Seus dedos das mãos eram ligados por uma membrana, como os dedos de um sapo, e do mesmo jeito eram seus pés descalços, que ele balançava dentro da água lodosa. Usava roupas da cor da terra, que eram muito folgadas para ele. (p. 549)

Acompanhados de seu guia, as personagens seguem em direção a Harfang, a cidade dos gigantes, quase sendo devorados em sua Festa do Outono. Ao se depararem com o quarto sinal, uma gigantesca inscrição na pavimentação da cidade que dizia “DEBAIXO DE MIM”, percebem que devem encontrar um caminho subterrâneo que os levará para mais perto de concluir sua missão.

Através das artimanhas e imitações de Jill, conseguem escapar, caindo em uma das fendas que formavam as palavras escritas no chão. Ao seguirem pela escuridão, tentando encontrar uma saída, deparam-se com os terrícolas, o povo do Subterrâneo, o Reino Profundo:

... Eram de todos os tamanhos, desde pequenos gnomos que mal chegavam a trinta centímetros de altura a figuras imponentes, mais altas que um homem. Todos carregavam forcados e eram horrendamente pálidos e imóveis qual estátua. Afora isso eram todos diferentes: alguns tinham rabo, outros não; alguns usavam grandes barbas; outros tinham o rosto redondo e liso, grande como uma abóbora. Havia narizes compridos e pontudos, narizes moles e compridos como pequenas trombas e narigões embolotados. Vários deles tinham um chifre no meio da testa. Mas, sob um aspecto, eram todos parecidos: ninguém seria capaz de imaginar expressões tão tristes. Eram tão tristes que, depois do primeiro susto, Jill quase se esqueceu de ter medo deles. Sentia até certa vontade ou obrigação

de animá-los um pouco. (p. 580)

São encaminhados, na cidade subterrânea, ao príncipe do Reino Profundo que os recebe muito bem, informando-os que sofre de um feitiço, por isso deve ficar amarrado a uma cadeira de prata durante seus acessos de loucura. Quando o episódio se dá, o cavaleiro revela ser o príncipe Rilian, que havia sido capturado pela Dama de Verde há tempos atrás. Após uma luta com a feiticeira, onde ela se transforma em uma serpente, conseguem matá-la, libertando os terrícolas de um feitiço que os deixava submissos e tristes. Nisso, os seres do mundo de baixo voltam a si e iniciam uma grande festa e sua jornada de volta a sua terra, o Bismo, um lugar ainda mais profundo que o Subterrâneo, onde correm os rios de lava.

No longo caminho de volta para a superfície, são resgatados por anões, toupeiras, faunos e dríades, entre outros animais de Nárnia que faziam uma estrondosa festa na neve. O príncipe retornou à Nárnia para ver seu pai, o rei Cáspien, mais uma vez antes de este falecer. E, cumprida a missão, as crianças retornam a seu mundo, mas não sem antes verem mais uma vez Cáspien, agora jovem e em espírito.

A última crônica, intitulada *A Última Batalha*, foi publicada em 1956. Nessa crônica temos como personagens principais Confuso, um jumento, e Manhoso, um macaco. Confuso encontra a pele de um leão boiando no rio e Manhoso, muito esperto, traça um plano para tirar vantagem da pele, dizendo ao jumento que fará uma roupa para este se aquecer.

Como Aslam não era visto há muito tempo e os narnianos careciam de fé, Manhoso fez Confuso se passar pelo Grande Leão, enganando a todos as criaturas sedentas de espiritualidade. No processo estabelecido pelo macaco para exercer o poder e acumular bens, ele se alia aos calormanos, subjuga os narnianos e derruba a natureza de Nárnia. Para explicar sua associação com o povo do sul, faz com que o jumento faça raras aparições sempre à noite e exprime que Aslam e Tash, o deus dos calormanos, seriam o mesmo deus, juntando assim dois antagonistas em uma só figura, pois Tash é descrito como algo que:

... 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. (p. 677)

Na confusão de explicações, o rei Tirian, o último rei de Nárnia, acusa o macaco de estar mentindo sobre Aslam, porém, ninguém sabe no que acreditar, pois Aslam, nesse tempo, é apenas parte de histórias antigas. O rei, vendo-se sozinho, roga pelo auxílio de Aslam e das crianças que aparecem nas lendas e, enquanto dorme, vê-se, em espírito, em uma sala de jantar encarando todos aqueles por quem chamou. Eustáquio e Jill chegam a Nárnia para ajudar a libertá-la, soltando o rei das amarras que o prendiam e desmascarando o jumento.

Como os calormanos auxiliados pelo macaco intentavam tomar Nárnia, o rei e as crianças entraram em guerra contra os primeiros. Após uma batalha difícil e quase perdida, Tash, o deus do Sul entra em ação para carregar para seus domínios aquele que o tinha chamado àquela terra, Rishda Tarcaã, o capitão dos calormanos. Ao apavorar a todos, capturando o capitão, ouve-se então a voz de Pedro mandando o demônio para seu próprio mundo. Todos puderam enfim contemplar os antigos reis e rainhas de Nárnia, Pedro, Edmundo, Lúcia, Professor Kirke (Diggory) e Lady Polly, além de Eustáquio e Jill.

Susana é deixada de fora sob o pretexto de não ser mais amiga de Nárnia, de ter crescido e se interessado por outros assuntos, futilidades como garotos e maquiagem, de acordo com o narrador. Porém, logo à frente descortina-se a verdade de que todos morreram em um choque entre dois trens, não estando Susana entre eles.

Após o resgate dos heróis na luta, todos se veem dentro do estábulo onde o jumento se escondia para passar-se por Aslam, embora o estábulo fosse bem diferente por dentro; era toda a Nárnia, porém, diferente em certa forma da primeira. Eis então que Aslam aparece, conclamando o Tempo, o mesmo que descansava

embaixo da terra na crônica *A Cadeira de Prata*, aguardando o fim dos tempos quando acordaria e tocaria a trombeta anunciando o Apocalipse, como assim o fez:

... ouviram o som da trombeta, alto e terrível, se bem que de uma beleza estranha e fatal.

Imediatamente o céu ficou cheio de estrelas cadentes. [...] Quando finalmente o espetáculo parou por um instante, alguém do grupo teve a impressão de que uma nova sombra aparecera no céu [...].

Com um misto de espanto e terror, todos subitamente estremeceram ao se darem conta do que realmente estava acontecendo. A escuridão que se propagava não era nuvem coisa nenhuma: era simplesmente um vazio. A parte negra do céu era o lugar onde já não havia mais estrelas. Todas elas estavam caindo. Aslam as chamara de volta pra casa. (pp. 718-719)

Cria-se então um novo panorama, tragando o que era velho e fazendo nascer um lugar mais puro e belo, assim como na Bíblia: “E vi um novo céu e uma nova terra. Porque já se foram o primeiro céu e a primeira terra, e o mar já não existe.” (Apocalipse, 21:1)

Assim, Aslam separa as criaturas entre os que o temem e o odeiam e entre os que o amam, indo os primeiros a sua esquerda, para a escuridão, e deixando de ser animais falantes, e os segundos a sua direita, isto é, para a luz. Assim, Nárnia se transforma no céu e no dia do Juízo Final, conforme o Apocalipse:

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. (21:7-8)

Nárnia se transforma em um mundo novo, porém com as mesmas configurações do antigo. Segundo Lewis, ela se transmuda na verdadeira Nárnia, conforme explica Lorde Digory a 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. (p. 729)

Desta forma, todos os fiéis a Aslam se reencontram na verdadeira Nárnia, incluindo aqueles das primeiras crônicas e os pais das crianças Pevensie.

Os acontecimentos desta crônica enfatizam os riscos de um mundo sem fé. Quando Manhoso convence Confuso a plagiar Aslam, Lewis expõe as imitações blasfemas de Jesus encontradas ao redor do mundo, e a fraqueza de sua própria sociedade. Para o autor, um mundo corrupto, ou, uma Nárnia corrupta, seria um local onde não mais houvesse fé e, por isso mesmo, desestruturado. A partir dessa corrupção, onde não há mais crença em algo superior nem em uma ordem moral, não há possibilidade de haver redenção, sendo a única alternativa a purificação do mal através da destruição desse mundo e seleção dos seus habitantes através do julgamento. O final das *Crônicas* simboliza o triunfo do bem sobre o mal, em uma tentativa por parte de Lewis de expressar sua insatisfação com o seu mundo contemporâneo descrente.

Para Schakel, *A Cadeira de Prata* é a crônica com o enredo mais próximo do modelo de romance, pois segundo ele:

Seu padrão de narrativa, a mais básica das formas de novela de cavalaria, é enfatizada pelo uso da palavra "busca" [...] e pelas referências à "tarefa" que as crianças devem realizar. [...] A história usa personagens típicos da novela de cavalaria – um bravo príncipe, um guia sábio e mais velho, uma bruxa malvada; motivos típicos do romance – a criança perdida, a viagem perigosa, morte e renascimento simbólicos; e a estrutura básica da novela de cavalaria - separação (capítulos 3-5), prova (capítulos 6-12), e retorno (capítulos 13-16). Como a estrutura da novela de cavalaria combina com a ideia da expressão, como os sinais que dão orientação combinam com o movimento descendente e ascendente da procura, a estrutura e do tema unidos para alcançar a qualidade distintiva e o significado do livro.⁵¹

51 Its narrative pattern, the most basic of romance forms, is emphasized by use of the word "quest" (...) and by the references to the "task" the children are to perform. (...) The story uses character types typical of romance—a brave prince, a wise older guide, an evil witch; typical romance motifs—the lost child, the dangerous journey, a symbolic death and rebirth; and the basic romance structure—separation (Chapters 3-5), ordeal (Chapters 6-12), and return (Chapters 13-16). As the romance structure combines with the idea of the Word, as the signs which give guidance combine with the downward and upward movement of the quest, structure and theme unite to achieve the distinctive quality and meaning of the book. (2001, p. 68, tradução nossa)

Quanto à descida das personagens ao Submundo, Schakel nos informa de que é geralmente o tipo de jornada mais grandiosa para um herói, uma vez que acarreta a descida – não apenas física, mas também emocional –, e a peregrinação através das trevas interiores e exteriores, que força o herói ou a sucumbir ou a ascender com novo ânimo e força. (1979, p. 73) Assim, tendo sucumbido a uma morte simbólica e retornado à vida, os heróis terminam sua jornada, perfazendo o caminho vertical que os levara ao Submundo para atingir a superfície.

Para além disso, Schakel cita Northrop Frye, que crê que a maioria das novelas de cavalaria possuam um movimento cíclico de descida ao mundo das trevas, da noite, e um retorno ao mundo idílico, ou algo que o simbolize como tal. (1979, p. 78) Da mesma forma que em tais narrativas, assim também acontece com a última crônica, porém em menor grau, quando as personagens ascendem a uma nova Nárnia, uma Nárnia de luz, em oposição à antiga e ao mundo real.

Em *A Última Batalha*, a comparação de Lewis capta, como um reflexo, uma sensação de maravilhamento e inacessibilidade, além de reforçar a sua ideia de que a realidade física que vemos para além das nossas janelas não passa de uma realidade construída, não sendo real.

Em ambas esta crônicas podemos considerar imagens que nos remetem ao mito da Caverna, de Platão. De acordo com o mito, as pessoas sentavam-se em uma caverna e imagens eram sendo projetadas na parede através das sombras que se formavam com as figuras postas em frente ao fogo. Assim, aqueles que assistiam àquele teatro de sombras acreditavam ser aquilo a vida real. Segundo Charlie Starr, em Caughey, “A caverna de Platão é a versão clássica da Matrix: pessoas presas em um mundo de ilusões que acreditavam ser reais.”⁵²

Na penúltima crônica, o príncipe crê não haver mais nada além de sua caverna, ao menos enquanto dura seu encantamento; da mesma forma, os outros personagens sob encantamento por instantes passam a crer que nada mais existe, que apenas a caverna é real, decidindo que não deveriam se apegar ao que viam, mas às lembranças que insistiam na existência de outra realidade.

Já na *Última Batalha*, “Os heróis de Nárnia entraram na versão de Lewis de um mundo maior de Platão. Digory explica que a antiga Nárnia não era a real e assim teria de acabar. Era apenas uma cópia da Nárnia real que nunca teve um

⁵² Plato’s cave is the classical version of the Matrix: people trapped in a world of illusion they believe is completely real. (STARR, In: CAUGHEY, 2005, p. 3, tradução nossa)

começo e nunca verá um fim." ⁵³

Logo, Lewis permite-nos ver de relance o seu mundo real como que através de um espelho, da mesma forma que Alice, de Lewis Carroll. Desta forma, a teologia crê em um céu; a fantasia, em mundos mágicos; e a filosofia, em uma realidade maior que a nossa. Todos esses pensamentos encontram-se incorporados na obra de Lewis.

Ou seja, "Realidade e significado - há um emparelhamento interessante. Como Platão, Lewis acredita em uma realidade maior, mais real do que a que vemos ao nosso redor. Lewis se referiu a nossa existência como "Terra das Sombras" e disse que a vida real ainda não começou para qualquer um de nós". ⁵⁴

4.5 NO ERMO DO LAMPIÃO

Decorrente da análise de *As Crônicas de Nárnia*, observamos o quão importante se faz a utilização de mitos na construção desse *cosmos* fantástico, onde se sobrepõem mundos, níveis e significados múltiplos.

O mito possui então grande importância, uma vez que, enquanto linguagem figurativa, torna-se capaz de traduzir verdades impossíveis de serem confirmadas na prática, como a existência de um outro mundo; como o céu e o inferno; ou mesmo como a continuidade da existência após a morte. Portanto, a imagem edificada pelo mito possibilita a revelação do fato à alma, ou à emoção, de forma mais palpável do que a lógica seria capaz.

De acordo com Glauco Magalhães Filho:

O espírito humano utiliza imagens para captar a realidade profunda das coisas, os paradoxos que não podem ser expressos por conceitos. As imagens míticas expressam a necessidade de transcender os contrários, de abolir a polaridade que caracteriza a condição humana, para alcançar a realidade última. (2005, p. 57)

⁵³ "the heroes of Narnia have entered Lewis' version of Plato's most real world. Digory explains that the old Narnia was not the real one and so will pass away. It was only a copy of the real Narnia which never had a beginning and will never see an end." (STARR, p. 4, tradução nossa)

⁵⁴ "reality and meaning – there's an interesting pairing. Like Plato, Lewis believed in a higher reality more real than the one we see around us. Lewis referred to our existence as "Shadowlands" and said real life hasn't yet begun for any of us". (STARR, p. 5, tradução nossa)

As Crônicas de Nárnia possuem uma narrativa unificada, produzida com o estabelecimento de um bloco onde personagens e suas histórias podem ser situados em dado ponto da obra. Esta unificação ao mesmo tempo provê uma relação entre a literatura e a vida, da mesma forma que faz Lewis ao criar um *cosmos* completo, e provê o desenvolvimento e a conclusão de sua história com a destruição da sombra do mundo inventado, fazendo um movimento completo, do princípio ao fim.

4.6 TERRAS QUE SE CRUZAM

Comparando os textos de Lewis e Lobato percebemos o quanto se aproximam do gênero de Fantasia e ao mesmo tempo o quanto se distanciam na sua concepção enquanto obra que dialoga com outros textos, transformando-os.

Lewis escreve uma obra que reitera os valores de suas sociedade, concordando com os textos e mitos de que ele se utiliza para construir os seus próprios. Para isso, o autor emprega uma linguagem formal, que destaca seu pensamento enquanto intelectual que pretende a perpetuação de valores e tradições já instituídos levando-os também ao seu leitor, que deverá absorvê-los e continuar o ciclo.

Assim, Lewis emprega mitos pagãos e cristãos reafirmando a preponderância de sua cultura sobre outras, afirmando uma igualdade de valores que é almejada por muitos, principalmente aqueles inseridos nessa cultura dominante, mas que não condiz com a real diversidade existente.

Deste modo, o autor de *As Crônicas de Nárnia* utiliza-se ao largo de sua obra o recurso da paráfrase para dar nova roupagem aos mitos criando seu mundo maravilhoso, uma vez que a paráfrase:

(...) um mesmo conteúdo semântico é apresentado sob formas estruturais diferentes. Cabe ressaltar, porém, como na recorrência de termos, que, a cada reapresentação do conteúdo, ele sofre alguma alteração, que pode consistir, muitas vezes, em ajustamento, reformulação, desenvolvimento, síntese ou precisão maior do sentido primeiro. (KOCH, 2002, p.

122)⁵⁵

Lobato por sua vez, vivendo um contexto adverso do de Lewis, procura, ao contrário, novos paradigmas para a sua própria cultura e literatura, uma vez que o padrão imposto pela Europa não condiz com a cor local.

Desta forma, Lobato lança mão de recursos que o autor britânico não emprega, muito possivelmente por não ser relevante uma vez que ele não precisa quebrar os padrões estabelecidos e sim reafirmá-los. O escritor brasileiro emprega a linguagem do modo que ele crê deva representar nossa literatura, a língua comum, usada pelo povo, e não a asseverada pelas elites.

O autor apropria-se dos textos de forma discordante, parodiando-os e inserindo-os em novos contextos, pois a paródia "... designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante." (MOISÉS, 2002, p. 340)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas analisadas nessa pesquisa indicam a utilização de intertextos e hipertextos mitológicos para a construção de seus *cosmoi* ficcionais. Assim, Lobato

55 KOCH, Ingedore V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

alude e recria os mitos gregos inserindo-se nas categorias de intertextualidade e hipertextualidade pensadas por Gérard Genette.

Por meio de intertextualidade, percebemos que Lobato se apropria de obras clássicas citando trechos que remetem a elas pelo processo de alusão, em um movimento cíclico, como na recorrência da sentença “a divina Aurora dos dedos côr-de-rosa”, que nos transporta à *Ilíada*, de Homero. Alude também a outros mitos, como o de Pégaso e da Medusa, sem necessariamente transmutá-los. E, através do hipertexto, Lobato transforma o mito do Minotauro, parodiando-o.

Da mesma maneira age Lewis quando se vale de episódios como a gênese bíblica e a árvore do conhecimento, ressignificando-os ao fazer alusão a eles e ao mesmo tempo transformá-los. Parece contraditória a ideia de ser uma narrativa formada ao mesmo tempo por intertextos e hipertextos, porém, não o era para Genette, que não via suas categorias como absolutas e fechadas em si mesmas, mas sim abertas e passíveis de contato com as outras.

Depreende-se da análise que ambos os autores criam mundos dionisíacos, cheios de movimento, e personagens centrais que transitam entre a alegria do dionisíaco e a sensatez do apolíneo. Ainda, grande parte dos personagens secundários restringem-se ao campo do dionisíaco e muitas vezes se interpõem no grotesco, como no caso do próprio Minotauro e de muito seres encontrados em Nárnia, como o deus Tash.

Ao mesmo tempo em que se evidencia o caráter de construção das obras, deparamo-nos com a diferenciação entre a cultura oficial e a cultura não-oficial. Em Lobato, percebemos a aproximação dos dois caracteres da cultura, uma vez que as festas e os cultos, mesmo populares, poderiam ser considerados como oficiais, uma vez que revelavam a crença de todos, povo e Estado.

Em Lewis percebemos como a cultura oficial instaura as boas maneiras e a reverência à hora do chá. Quando Lewis narra festividades lideradas por Aslam em conjunto com Dionísio, ou celebrações dos seres da natureza, não as assenta como ritos de uma cultura não-oficial para Nárnia, mas como a representação da natureza, do que realmente deveria ser o oficial em Nárnia. Essas festas tornam-se populares quando resgatamos as histórias e realizamos que Nárnia está sob o domínio de outros povos que caracterizam esses eventos como não-oficiais. Isto é, quando vemos Miraz como rei estendendo seu alcance até Nárnia, a cultura dos narnianos

se torna marginalizada, mas quando Aslam retorna, ela passa a ser novamente oficial.

Tanto as obras de Lobato quanto as de Lewis podem ser tidas como pertencentes à Fantasia, uma vez que propiciam a percepção simbólica da realidade, da mesma forma que os contos-de-fadas, que ditam as regras para as obras dos autores aqui analisados e para os gêneros citados.

De acordo com Martha Sammons, em Shanna Caughey, podemos resumir a dez as regras dos contos-de-fadas. Entre elas, a concretude do que é certo e do que é errado e, mais profundamente, da dicotomia entre o bem e o mal; a visualização de que esses mundos não são arbitrários e sim que partem de uma Inteligência Maior, seja ela um ser palpável, como Aslam, ou a imagem de deuses gravada na memória.

As dimensões espaciais são menores, os reinos podem ser atravessados a pé em um ou dois dias, como a Arquelândia ou a Calormânia; as maravilhas são abundantes nas narrativas, bem como proibições, que são expressas de forma clara e concludente. São também profusas a utilização de um sistema hierárquico e de aspectos do dia-a-dia que confortem as personagens, além de serem nítidas as transformações pelas quais passam os protagonistas das tramas. (SAMMONS, In CAUGHEY, 2005, p.79)

A não arbitrariedade desses mundos são ainda trabalhadas pelos autores a partir de suas concepções de que há uma realidade maior do que a nossa, e que esta seria apenas uma cópia de outros mundos que eles intentam demonstrar através de seus diversos mundos criados para transcenderem o real.

Decorrente da análise das obras de Lobato e Lewis atingimos a importância que assumem os mitos na estruturação desses *cosmos* onde se sobrepõem mundos, níveis e significados múltiplos.

Para Platão, o mito possuía grande importância, uma vez que, enquanto linguagem figurativa, era capaz de traduzir verdades abstratas com maior facilidade do que a objetividade e a prática (o senso comum), como a existência de um outro mundo, ou céu e inferno, ou mesmo a continuidade da existência após a morte. Assim, a imagem construída pelo mito possui a capacidade de revelar-se à alma de uma forma tal que a lógica não seria capaz de explicar.

Segundo Glauco Magalhães Filho,

O espírito humano utiliza imagens para captar a realidade profunda das coisas, os paradoxos que não podem ser expressos por conceitos. As imagens míticas expressam a necessidade de transcender os contrários, de abolir a polaridade que caracteriza a condição humana, para alcançar a realidade última. (2005, p. 57)

Dentro da mesma discussão, Charlie Starr afirma, referindo-se mais especificamente à obra de Lewis, que

... quando tiramos o significado do mito, transformamo-lo em uma afirmação abstrata, em uma ideia. Quando deixamos o significado no mito e não tentamos transformá-lo em demonstrações de linguagem, o significado permanece uma experiência concreta. Através do mito, as ideias podem ser experimentadas como pensamento concreto. Lewis sugeriu que isso ocorre na imaginação, um modo de pensar que partilha qualidades tanto da razão, quanto da experiência.⁵⁶

As Crônicas de Nárnia se constituem como um monomito, no qual as partes da narrativa são integradas através de uma linha histórica. Igualmente, estabelecem um ponto de contato entre literatura e vida. Lewis utiliza um mundo paralelo como forma de criticar sua época, e tentar reestabelecer valores perdidos que ele julgava essenciais.

Por sua vez, Lobato levou suas personagens a diversos mundos. Por meio de deslocamentos a outros *cosmos*, o autor critica a sua sociedade, sustentando o antigo e apoiando o novo e uma relação entre esses modos de pensar, ao contrário de Lewis que via (em grande parte) o novo como prejudicial. Assim Lobato contrapõe o Brasil que conheceu com outros países, recriando mitos e construindo uma ficção de fantasia altamente imaginativa e com elevado grau crítico.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London and New York: Routledge, 2000.

56 ... when we take a meaning out of a myth, we turn it into an abstract statement, an idea. When we leave the meaning in the myth and do not try to turn it into language statements, the meaning remains a concrete experience. Through myth, ideas can be experienced as concrete thought. Lewis gave a hint that this occurs in the imagination, a mode of thinking that shares qualities of both reason and experience. (STARR, In: CAUGHEY, 2005, pp. 10-11, tradução nossa)

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o caso de Rabelais**. Trad. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. São Paulo: Hucitec, 2006.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BLOOM, Harold. Clinamen, or Poetic Misprision. In: PRIMEAU, Ronald (ed.) **INFLUX: essays on literary influence**. Port Washington, NY: Kennikat Press Corp, 1977, p. 82-99.

BOYER, Robert; TYMN, Marshal; ZAHORSKI, Kenneth. **Fantasy Literature: a core collection and reference guide**. New Providence, New Jersey: R.R. Bowker Co., 1979.

BROWN, Robert. **The Book of Lilith**. Raleigh, NC: Lulu.com, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2005.

CAUGHEY, Shanna. (ed) **Revisiting Narnia**. Dallas, Texas: Benbella Books, 2005.

CECCANTINI, J. L; LAJOLO, M. (Orgs.) **Monteiro Lobato livro a livro**. São Paulo: IMESP, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLUTE, J & GRANT, J. **The Encyclopedia of Fantasy**. New York, NY: St. Martin's Press, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.97-138.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2002.

DOWNING, David C. **Into the Wardrobe: C.S.Lewis and the Narnia Chronicles**. San Francisco-CA: Jossey-Bass, 2005.

DURIEZ, Colin. **Manual Prático de Nárnia**. Trad. Celso Roberto Paschoa. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2005.

ECO, Umberto. Estruturas de mundos. In: Eco, Umberto. **Lector in Fabula**. Trad. Atilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.103-133.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, José Ribeiro. **Labirinto e Minotauro: mito de ontem e hoje**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

FORTUNA, Marlene. **Dionísio e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

FRYE, Nothrop; MacPHEARSON. **Biblical and classical myths: the mythological framework of western culture**. Toronto-CAN: University of Toronto Press, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. UFMG. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRAVES, Robert. **O Grande livro dos mitos gregos**. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Odisseia**. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **A Odisséia**. Trad. De Rebelo Marques. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

LACERDA, Vítor Amaro. **Um mergulho na Hélade: mitologia e civilização grega na literatura infantil de Monteiro Lobato**. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LAJOLO, M. ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil brasileira: história e histórias**. São Paulo: Ática, 2007.

LEWIS, CS. **As Crônicas de Nárnia**. Trad. Paulo M. Campos e Silêda Steueurnagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Três Maneiras de escrever para crianças. In: **As Crônicas de Nárnia**. Trad. Paulo M. Campos e Silêda Steueurnagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Um experimento na crítica literária**. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **O Minotauro**. São Paulo: Brasiliense, 1939.

_____. **Os Doze Trabalhos de Hércules**. Vol 1 e vol 2. São Paulo: Brasiliense, 1944.

MACHADO, Roberto. (org) **Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MAGALHÃES FILHO, Glauco. **O imaginário em As Crônicas de Nárnia**. São Paulo: Ed. Mundo Cristão, 2005.

MANLOVE, Colin. **Modern Fantasy: Five Studies**. Cambridge-UK: Cambridge University Press, 1975.

MOISÉS, Massaud. **Enciclopédia de termos literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2002.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotresco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

NIETZSCHE, Friederich. NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Cassiano. **Novos Estudos sobre Monteiro Lobato**. Brasília: UNB, 1998.

OTTO, Walter F. **Dionysus: myth and Cult**. Bloomington, IN: Indiana Uni. Press, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 1984.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. Trad. de A. Chelini, José Paulo Paes, I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAKEL, Peter. **Reading with the heart: the way into Narnia**. Grand Rapids, MI: Eerdmans Pub. Co., 1979.

_____. **The way into Narnia: a reader's guide**. Grand Rapids, MI: Eedermans Pub. Co., 2005.

SULLIVAN, C. W. III, High Fantasy. In: HUNT, Peter. **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. London, UK: Routledge, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre Histórias de Fadas**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad, 2006.

TOPAN, Juliana de Souza. **O Sítio do Picapau Amarelo da antigüidade – singularidades das Grécias Lobatianas**. Dissertação de mestrado em Educação. Campinas: Unicamp, 2007.

VASCONCELOS, Bárbara Carvalho de. Monteiro Lobato. In.: CARVALHO, Bárbara V. de. **A literatura infantil**. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1989, p. 133-171.