

Sobre *escrever*

C. S. LEWIS

Edição *especial*

Thomas Nelson
Brasil®

Sobre *escrever*

Editado por

David C. Downing

Sobre *escrever*

C. S. LEWIS

Edição *especial*



THOMAS NELSON
BRASIL

Título original: *On Writing (and Writers)*

Copyright© por C. S. Lewis Ptd. Ltd., 2022.
Edição original por HarperCollins Publishers. Todos os direitos reservados.
Copyright da tradução© por Vida Melhor Editora LTDA., 2023.

Os pontos de vista desta obra são de responsabilidade de seus autores e colaboradores diretos, não refletindo necessariamente a posição da Thomas Nelson Brasil, da HarperCollins Publishers ou de suas equipes editoriais.

Todas as notas de rodapé são do tradutor, com exceção das indicadas por (N. E.), nota do editor, e (N. L.), nota de Lewis.

Tradução: *Elissamai Bauleo, Francisco Nunes* e *Giuliana Niedhardt*
Preparação: *Marina Saraiva*
Revisão: *Shirley Lima* e *Leonardo Dantas do Carmo*
Diagramação: *Sonia Peticov*
Capa: *Rafael Brum*

Equipe Editorial

Diretor: *Samuel Coto*
Coordenador: *André Lodos Tangerino*
Assistente: *Lais Chagas*

Produção de ebook

S2 Books

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

L652s Lewis, C. S. (Clive Staples), 1898–1963
1.ed. Sobre escrever: uma miscelânia de conselhos e opiniões/ C. S. Lewis; tradutores Elissamai Bauleo, Francisco Nunes, Giuliana Niedhardt. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2023.
144 p.; 13,5 x 20,8 cm.

Título original: On writing (and writers): a miscellany of advice and opinions.
ISBN 978-65-56896-44-1

1. Análise literária. 2. Autores – Crítica e interpretação. 3. Crítica literária. 4. Literatura – Coletâneas. I. Bauleo, Elissamai. II. Nunes, Francisco. III. Niedhardt, Giuliana. IV. Título.

08-2023/43 CDD808.02

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: Coletânea: Retórica 808.02

Bibliotecária responsável: Aline Graziele Benitez CRB-1/3129

Thomas Nelson Brasil é uma marca licenciada à Vida Melhor Editora LTDA.

Todos os direitos reservados à Vida Melhor Editora LTDA.
Rua da Quitanda, 86, sala 218 — Centro
Rio de Janeiro — RJ — CEP 20091-005
Tel.: (21) 3175-1030
www.thomasnelson.com.br



Sobre *escrever*

Clive Staples Lewis (1898–1963) foi um dos gigantes intelectuais do século 20 e provavelmente o escritor mais influente de seu tempo. Foi professor e tutor de Literatura Inglesa na Universidade de Oxford até 1954, quando foi unanimemente eleito para a cadeira de Inglês Medieval e Renascentista da Universidade de Cambridge, posição que manteve até a aposentadoria. Lewis escreveu mais de trinta livros, o que lhe permitiu alcançar um vasto público, e suas obras continuam a atrair milhares de novos leitores a cada ano.



SUMÁRIO

Capa

Folha de rosto

Créditos

Sobre escrever

Prefácio

Capítulo 1 | Sobre a boa escrita

Capítulo 2 | Sobre o processo de escrita

Capítulo 3 | Sobre escrever ficção

Capítulo 4 | Sobre escrever poesia

Capítulo 5 | Sobre escrever para crianças

Capítulo 6 | Sobre escrever ficção científica
Capítulo 7 | Sobre escrever literatura cristã
Capítulo 8 | Sobre escrever de forma persuasiva
Capítulo 9 | Sobre outros escritores
Bibliografia
Sobre escrever



PREFÁCIO

C. S. Lewis publicou quase quarenta livros em vida, e a maioria ainda está disponível. Além de suas *Crônicas de Nárnia*, que venderam mais de cem milhões de cópias, Lewis se destacou em muitos gêneros — ficção científica, crítica literária, teologia, memórias e poesia. Assim, nas ocasiões em que ele dedicou algum tempo para comentar a arte de escrever, vale a pena considerarmos as observações que fez.

À medida que ia se tornando cada vez mais conhecido nos últimos anos de sua vida, Lewis foi inundado de cartas sobre quase todos os tópicos imagináveis — de direcionamento espiritual a Spinoza [01] e ortografia. Ele fez o possível para responder ao máximo de cartas, embora isso se tenha tornado uma tarefa custosa. Certa feita, Lewis explicou a um correspondente que escrevera trinta e cinco cartas naquele dia; em outra ocasião, observou que passara quatorze horas atualizando suas correspondências (*CL 2*; *CL 3*).

Lewis era um leitor diligente de esboços de escrita enviados a ele, tanto por amigos próximos como por completos estranhos. E ele oferecia não apenas comentários de avaliação em geral, mas também análises sobre linhas específicas e escolhas específicas de palavras. Algumas vezes, ele respondia oferecendo uma breve cartilha sobre a arte de escrever. Para uma garotinha da Flórida, Lewis aconselhou: "Não use adjetivos que meramente nos digam como você quer que nos *sintamos* sobre o que você está descrevendo." Então, prossegue dizendo que a escrita deve *encantar* os leitores, e não apenas rotular um acontecimento como "encantador"; ou que deveria fazê-los sentir *terror*, e não apenas dizer-lhes que um acontecimento foi "aterrorizante". Lewis argumenta que a rotulagem emocional é apenas um meio de o escritor dizer ao leitor: "Por favor, faça meu trabalho por mim" (*CL 3*).

C. S. Lewis recomendou esses mesmos princípios a muitos outros interlocutores, bem como em seus livros publicados. Com frequência, ele enfatizava que a escrita de uma pessoa deve ser simples, clara, concreta e sem jargão. Também repetia que se deve *mostrar* na escrita, não *dizer*, e que os escritores devem captar impressões sensoriais e evocar emoções, e não apenas oferecer um rótulo emocional quanto ao que o leitor deve sentir.

Ele também acreditava que sempre se deve escrever tanto para os ouvidos como para os olhos. Recomendava que um trecho de prosa fosse lido em voz alta para garantir que seus sons reforçassem o sentido. Ao discutir textos gregos e latinos, afirmava que não bastava apreender o significado literal do texto; o tradutor também deveria reconhecer "o som e o sabor da língua" (*CL 1*).

Sem dúvida, Lewis sentia-se do mesmo jeito quanto à prosa inglesa. Ao seu amigo Arthur Greeves, por exemplo, definiu estilo como "a arte de expressar determinado pensamento nas mais belas palavras e ritmos de palavras". Para ilustrar, ofereceu primeiro esta frase: "Quando as constelações que aparecem no início da manhã se juntavam para praticar exercícios musicais, e os espíritos angelicais testemunhavam em voz alta a sua satisfação." Em seguida, mostrou a frase real, conforme aparece na Bíblia: "Quando as estrelas da alva juntas alegremente cantavam, e todos os filhos de Deus jubilavam" [Jó 38:7, ACF] (*CL 1*).

Vale a pena estudar os conselhos de Lewis sobre a escrita, em parte porque ele foi extremamente bem-sucedido em praticar o que pregava. A reputação de Lewis não mostra sinais de diminuição, mesmo meio século depois de sua morte, em 1963. Suas *Crônicas de Nárnia* permanecem como best-sellers perenes e foram aclamadas por The Oxford Companion to Children's Literature [02] como "a realização mais duradoura em fantasia para crianças feita por um autor do século 20". Os livros de teologia popular de Lewis continuam a ter ampla influência e apelo. E, para muitos leitores, recorrer à maioria dos críticos contemporâneos depois de ler o trabalho acadêmico de Lewis é como (usando as palavras do próprio Lewis) "a diferença entre diamantes e bijuterias" (*CL 1*).

Lewis foi, indiscutivelmente, um dos estilistas de prosa mais lúcidos e lidos da era moderna. Uma vez que ele, na frase de Chaucer, [03] "ensinaria de bom grado" a arte de escrever, o leitor sábio é aquele disposto a "aprender de bom grado".

Ao fazer referência às cartas escritas por Lewis, baseio-me nos três volumes de *The Collected Letters of C. S. Lewis* [Cartas completas de C. S. Lewis], abreviados neste livro como *CL 1*, *CL 2* e *CL 3*. [04]

David C. Downing
Codiretor do Marion E. Wade Center,
Wheaton College, Illinois



CAPÍTULO 1

Sobre a boa escrita

Conselhos a uma jovem escritora

Você descreve sua Noite Maravilhosa de um modo excelente. Ou seja, você descreve o cenário, as pessoas, a noite e a sensação disso tudo de forma extremamente agradável — mas não a *coisa* em si: o cenário, mas não a joia. E não me admira! Com frequência, Wordsworth faz a mesma coisa. Seu *Prelude* [05] (você provavelmente o lerá daqui a dez anos. Não tente agora;

caso contrário, arruinará a leitura que fará posteriormente) está cheio de descrições de tudo, menos da *coisa* em si. Se você se tornar escritora, passará a vida inteira tentando descrever essa *coisa*, e terá sorte se, em dezenas de livros, uma ou duas frases, apenas por um instante, chegarem perto de conseguir isso. […]

1. Procure sempre usar a linguagem de forma a deixar claro o que você quer dizer, certificando-se de que sua frase não tem outro significado.
2. Prefira sempre a palavra simples e direta a uma longa e vaga. Não apenas *prometa*, mas *cumpra*.
3. Nunca use substantivos abstratos quando substantivos concretos dão conta do recado. Se você quer dizer "mais pessoas morreram", não diga "a mortalidade aumentou".
4. Ao escrever, não use adjetivos que meramente nos digam como você quer que nos *sintamos* sobre o que você está descrevendo. Assim, em vez de nos dizer que uma coisa era "terrível", descreva-a de modo que fiquemos aterrorizados. Não diga que foi "prazeroso"; faça com que *nós* digamos "prazeroso" ao lermos a descrição. Observe que todas essas palavras (*horrível*, *maravilhoso*, *tenebroso*, *peculiar*) são apenas como dizer aos seus leitores: "Por favor, faça meu trabalho por mim."
5. Não use palavras grandes demais para o assunto. Não diga "infinitamente" quando quiser dizer "muito"; do contrário, você já não terá mais palavras quando quiser falar sobre algo *realmente* infinito.

Carta a Joan Lancaster, 26 de junho de 1956 (*CL 3*)

Conselhos a outra jovem escritora

É muito difícil dar qualquer conselho geral sobre a escrita. Eis a minha tentativa:

1. Desligue o rádio.
2. Leia todos os bons livros que puder e evite quase todas as revistas.

3. Sempre escreva (e leia) com os ouvidos, não com os olhos. Você deve ouvir cada frase que escreve como se estivesse sendo pronunciada ou lida em voz alta. Se não soar bem, reformule-a.
4. Escreva sobre o que realmente lhe interessa, sejam coisas reais ou imaginárias, e nada mais. (Perceba que isso significa que, se você estiver interessada *apenas* em escrever, nunca será uma escritora, pois não terá nada sobre o que escrever.)
5. Faça um grande esforço para ser *clara*. Lembre-se de que, embora você comece sabendo o que quer dizer, o leitor não sabe, e uma única palavra mal escolhida pode levá-lo a uma interpretação equivocada. Em uma história, é terrivelmente fácil esquecer que você não disse ao leitor algo de que ele precisa saber — o quadro geral está tão claro em sua mente que você esquece que não está nítido na mente do leitor.
6. Quando você quiser desistir de um trecho de seu trabalho já produzido, não o jogue fora (a menos que seja irremediavelmente ruim). Coloque-o em uma gaveta. Poderá ser útil mais tarde. Grande parte do meu melhor trabalho, ou ao menos do que julgo ser o meu melhor, consiste na reescrita de coisas que foram iniciadas e abandonadas anos antes.
7. Não use máquina de escrever. O barulho destruirá seu senso rítmico, o qual ainda necessita de anos de treinamento.
8. Certifique-se de saber o significado (ou os significados) de cada palavra que usar.

Carta a Thomasine, 14 de dezembro de 1959 (*CL 3*)

Uma boa história não precisa de uma "moral"

Não tenho certeza do que você quis dizer com "histórias de aventura tolas e sem uma moral". Se, de fato, elas forem tolas, então dar-lhes uma moral não as salvará. Mas, se as histórias forem intrinsecamente boas, e se por "moral" você quer dizer alguma verdade sobre o mundo real que se pode *extrair* da história, não sei se concordo. Pelo menos, acho que *procurar* por uma "moral" pode impedir que a pessoa experimente o real efeito da história em si — como acontece quando alguém se esforça demais para identificar todas

as palavras em uma canção que não deveria ser ouvida dessa forma (por exemplo, um hino nacional em um coral). Observe que não tenho certeza plena dessas ideias; estou apenas compartilhando meus pensamentos à medida que eles vão surgindo.

Carta a Phyllida, 18 de dezembro de 1953 (*CL 3*)

A boa escrita não surge necessariamente de um bom coração

> "A verdade alarmante é que, embora a insinceridade possa ser fatal à boa escrita, a sinceridade por si só nunca ensinou alguém a escrever bem."

Outra coisa que não devemos argumentar é que Bunyan escrevia bem porque era um homem genuíno e franco que não tinha pretensões literárias e que simplesmente dizia o que queria. Não tenho dúvida de que essa seria a explicação que Bunyan daria sobre si mesmo, mas esse argumento não é válido. Se essa fosse a verdadeira explicação por trás de sua escrita, então qualquer homem honesto, franco e imparcial também seria capaz de escrever. No entanto, a maioria das pessoas de minha idade aprendeu, ao censurar as cartas das tropas, quando éramos subalternos na Primeira Guerra Mundial, que pessoas não literárias, por mais que sejam sinceras e diretas em sua fala, produzem clichês e lugares-comuns assim que põem a mão em uma caneta. A verdade alarmante é que, embora a insinceridade possa ser fatal à boa escrita, a sinceridade por si só nunca ensinou alguém a escrever bem. A sinceridade é uma qualidade moral, não uma habilidade literária. Podemos esperar que ela seja recompensada em um mundo melhor, mas não necessariamente no Parnaso. [06]

"The Vision of John Bunyan" [A visão de John Bunyan] (*SLE*)

Maneiras de assassinar as palavras

> "A maior causa de *verbicídio* é o fato de que, obviamente, a maioria das pessoas anseia muito mais por expressar sua aprovação ou desaprovação pelas coisas do que por descrevê-las."

Verbicídio, o assassinato de uma palavra, acontece de muitas maneiras. Inflação linguística é uma das mais comuns: aqueles que nos ensinaram a dizer *terrivelmente* em vez de "muito", *tremendo* em vez de "grande", *sadismo* para "crueldade" e *impensável* como substituto de "indesejável", todos eles eram *verbicidas*. Outra maneira é a verborragia, com a qual me refiro aqui ao uso de uma palavra como uma promessa de pagamento que nunca será cumprida. O uso de *significativo* como algo absoluto, sem qualquer intenção de nos dizer qual coisa, afinal, é significativa, é um bom exemplo. O mesmo ocorre com o termo *diametralmente* quando é usado apenas com o objetivo de colocar no superlativo a palavra *oposto*. Em geral, pessoas cometem *verbicídio* quando roubam uma palavra de seu contexto original e aplicam-na como *slogan* que define um partido, apropriando-se de sua "qualidade comercial". Houve verbicídio quando ocorreu a troca de *Whig* [07] por *liberal* [liberal] e de *Tory* [08] por *conservative* [conservador]. Porém, a maior causa de *verbicídio* é o fato de que, obviamente, grande parte das pessoas anseia muito mais por expressar sua aprovação ou desaprovação pelas coisas do que por descrevê-las. Daí a tendência de palavras tornarem-se menos descritivas e mais avaliativas; em seguida, menos avaliativas, mas retendo ainda alguma sugestão de bondade ou maldade; e, por fim, culminando em designações puramente avaliativas — sinônimos inúteis para *bem* e *mal*…

Não estou sugerindo que, por meio de um purismo arcaico, sejamos capazes de reparar algumas das perdas que já ocorreram. No entanto, talvez não seja totalmente inútil concluir que nós mesmos nunca cometeremos *verbicídio*. Se a crítica moderna parece ter iniciado um processo que pode transformar *adolescente* e *contemporâneo* em meros sinônimos de *mau* e *bom* — e coisas mais estranhas do que essas já aconteceram —, devemos bani-los do nosso vocabulário. Sinto-me tentado a adaptar a máxima que lemos em alguns parques: [09]

Que ninguém diga, e para a tua vergonha o diga,
Que havia sentido aqui antes da tua vinda.

O poder do estilo

Você iniciou o assunto sobre estilo narrativo em sua carta e questionou se não significa tão somente "sentido literal das palavras". Pelo contrário: significa menos — ou seja, significa as palavras em si. Pois cada pensamento pode ser expresso de diversas maneiras distintas; assim, estilo é a arte de expressar determinado pensamento com as palavras e cadências rítmicas mais belas.

Por exemplo, alguém pode dizer: "Quando as constelações que aparecem no início da manhã se juntavam para praticar exercícios musicais, e os espíritos angelicais testemunhavam em voz alta a sua satisfação." Expressando exatamente o mesmo pensamento, podemos ler, em uma versão bíblica: "Quando as estrelas da alva juntas alegremente cantavam, e todos os filhos de Deus jubilavam" [Jó 38:7, ACF]. Assim, pelo poder do estilo, o absurdo se transforma em algo inefavelmente belo.

Carta a Arthur Greeves, 4 de agosto de 1917 (*CL 1*)

Imitação e originalidade

Este é um dos benefícios em comum das artes: a imitação, quando é esquecida, não tem relevância; e, quando sobrevive, é justificada e não reduz a originalidade do tomador. A noção de propriedade literária foi transferida pelos filisteus [10] do vale dos *gorribeen-men* [11] para o monte Helicon, [12] onde não tem peso nem significado. Toda a poesia é uma só, e eu amo ouvir as notas sendo repetidas. Homero e Virgílio [13] escreveram versos não apenas em prol de suas próprias obras, mas para o benefício de todos os seus seguidores. Praguejo contra esses artistas modernos que lutam pelo que chamam de "originalidade" — semelhante a homens que tentam levantar-se do chão puxando os próprios suspensórios, como se, fechando os olhos ao trabalho dos mestres, eles fossem capazes, por si sós, de criar algo verdadeiramente novo e único.

Carta a Arthur Greeves, 7 de agosto de 1920 (*CL 1*)

O paradoxo da originalidade

Nenhuma pessoa que valoriza a originalidade jamais será original. No entanto, tente falar a verdade como você a vê, tente fazer cada parte de seu trabalho tão bem quanto possível, pelo trabalho em si, e aquilo que as pessoas denominam originalidade surgirá sem que seja buscado.

"Membresia" (*O peso da glória*)

Como desenvolver um estilo

O caminho para se desenvolver um estilo é: (a) saber exatamente o que se deseja dizer; e (b) ter certeza de que se está dizendo exatamente isso. O leitor, é preciso lembrar, não sabe de antemão o que nós pretendemos comunicar. Se nossas palavras forem ambíguas, o conteúdo lhe escapará. Às vezes, penso que escrever é como conduzir ovelhas por uma estrada. Se houver alguma porteira aberta à esquerda ou à direita, os leitores certamente seguirão por ali.

"Interrogatório" (*Deus no banco de réus*)

Adequando o estilo ao leitor

Sobre a precocidade, não se trata de uma mudança em meu estilo. Sempre tive duas formas de escrever: uma para o povo (para ser usada em obras de teologia popularizada) e outra que nunca visava à simplicidade (em obras eruditas ou imaginativas). Acho que não poderia, nem deveria, escrever romances e fantasias no mesmo estilo de minhas apresentações no rádio. E sou impenitente quanto ao meu uso da palavra *dindle*.[14] Você viu imediatamente o que ela significava, de modo que acrescentei um termo adorável ao seu vocabulário. Por que você se opõe?

Carta à sra. E. L. Baxter, 19 de agosto de 1974 (*CL 2*)

Prática, prática, prática

O que você precisa é de prática, prática, prática. Não importa o que escrevemos (pelo menos essa é minha opinião) em nossa idade, desde que escrevamos continuamente e da melhor maneira possível. Sinto que, cada vez que escrevo uma página de prosa ou verso, com esforço real, mesmo que seja lançada ao fogo no minuto seguinte, dei um grande passo.

Carta a Arthur Greeves, 14 de junho de 1916 (*CL 1*)

É impossível julgarmos se o que escrevemos até agora foi a nossa melhor obra se ninguém mais a ler.

Carta a Arthur Greeves, 20 de junho de 1916 (*CL 1*)

Deixe os leitores saborearem por si mesmos

Em geral, a poesia comunica emoções, não diretamente, mas criando, de forma imaginativa, as bases para essas emoções. Portanto, comunica algo mais do que uma emoção; na verdade, somente por meio desse "algo mais" é que ela comunica qualquer emoção…

Essa premissa, que é eminentemente verdadeira sobre a poesia, é verdadeira também sobre toda a escrita imaginativa. Um dos primeiros conselhos que temos de dar a um iniciante que nos traz seu manuscrito é: "Evite todos os epítetos meramente emocionais. Não adianta nos *dizer* que algo é 'misterioso', 'repugnante', 'inspirador' ou 'voluptuoso'. Você acha que seus leitores vão acreditar em suas palavras só porque é você quem as diz? Seu método de trabalho deve ser diferente. Pela descrição direta; por metáforas e comparações; pela secreta evocação de associações poderosas; pelo oferecimento de estímulos certos à nossa mente (na dosagem e na ordem corretas); pelo próprio ritmo e melodia das vogais; e pela brevidade e extensão das frases, você deve fazer com que nós, os leitores — não você —, exclamemos: 'Que misterioso!' ou 'Que repugnante!', ou o que quer que seja. Deixe-me experimentar por mim mesmo, e você não precisará me *dizer* como devo reagir ao sabor."

"At the Fringe of Language" [Na margem da linguagem] (*SW*)

Quanto mais abstrato o tema, menos abstrata a prosa

Espero que tudo isso não soe como pedantismo exagerado. Contudo, o assunto é importante. Muitas pessoas, quando começam a "pesquisar", perdem todo o desejo — e, logo, todo o poder — de escrever de forma clara, nítida e inequívoca. Continue usando seus verbos transitivos, seus substantivos concretos e os *músculos* da linguagem (*mas*, *embora*, *pois*, *porque* etc.). Quanto mais abstrato for o assunto, mais nossa linguagem deve evitar toda abstração desnecessária. Escreva de forma misteriosa e evasiva sobre uma sala de visitas, se quiser; porém, quando escrever sobre coisas misteriosas, faça-o no estilo mais parecido com o de Cobbett (ou de Hume) [15] que conseguir!

Carta a Francis Warner, 15 de julho de 1959 (*CL 3*)

Problemas em ensaios literários de graduação

As falhas que encontro na crítica universitária contemporânea são as seguintes: (1) Na crítica negativa, seu tom é de ressentimento pessoal. Os alunos estão mais ansiosos por ferir o autor do que por informar o leitor. A crítica adversa deve ser usada para o diagnóstico e a demonstração de falhas, não para o abuso delas; (2) Os alunos são rápidos demais em aceitar reinterpretações radicais de obras que são amplamente conhecidas há gerações. A improbabilidade *prima facie* de que essas obras tenham sido mal compreendidas até então é ignorada; (3) A maior parte da literatura europeia foi escrita para um público adulto que tinha um bom conhecimento tanto da Bíblia como dos clássicos. Não é necessariamente culpa dos alunos contemporâneos que eles não tenham esse conhecimento básico, mas eles não estão suficientemente cientes dessa lacuna e da necessidade de cautela que isso lhes impõe. É preciso que eles pensem duas vezes antes de encontrar "ironia" em passagens que sempre foram interpretadas de forma "literal"; (4) Os alunos abordam literatura com o tipo

incorreto de seriedade. Usam como substitutas à religião, à filosofia ou à psicoterapia obras que foram concebidas para *divertimento*. A natureza do cômico merece uma consideração séria; é necessário, contudo, que se perceba a piada, aceitando-a como tal em primeiro lugar. Obviamente, nenhum desses vícios críticos é exclusivo aos graduandos. Eles apenas imitam o que, nos mais velhos, é muito menos desculpável.

Carta ao Cambridge Broadsheet, 9 de março de 1960 (*CL 3*)

Sobre plágio

Apenas uma vez detectei um de meus alunos tentando me passar o trabalho de outra pessoa como se fosse dele. Deixei claro que eu não estava ali para bancar o detetive, nem para atuar como diretor ou babá, e que, definitivamente, me recusava a adotar qualquer precaução contra esse truque pueril; caso contrário, logo eu pensaria ser eu próprio o responsável por garantir que ele lavasse bem atrás das orelhas ou passasse fio dental após comer. Ele saiu por conta própria na semana seguinte e nunca mais o vi. Acredito que seria útil você fazer um anúncio geral desse tipo […].

O que me surpreende é como alguém pode preferir o trabalho escravo da transcrição ao trabalho do homem livre de tentar produzir um ensaio por conta própria.

Carta a Alastair Fowler, 10 de dezembro de 1959 (*CL 3*)



CAPÍTULO 2

Sobre o processo de escrita

A tinta é a grande cura

Sempre que estiver farto da vida, comece a escrever: a tinta é o grande remédio para todos os males humanos, como descobri há muito tempo.

Carta a Arthur Greeves, 30 de maio de 1916 (*CL 1*)

A tinta é uma droga mortal

A tinta é uma droga mortal. Anseia-se por escrever. Não consigo livrar-me do vício.

Carta a Martyn Skinner, 11 de outubro de 1950 (*CL 3*)

A liberdade de escrever o que bem entender

Há um conforto que falta inevitavelmente em qualquer lugar, exceto em casa — a saber, a liberdade de escrever sempre que se deseja. Pois, embora, obviamente, não exista nenhuma barreira formal, você verá prontamente que é impossível pegar seu próprio manuscrito e começar a escrever na casa de outra pessoa. E, quando as ideias vêm fluindo sobre mim, é tão grande o desejo de moldá-las em palavras, transformando-as de palavras em frases, e de frases em métricas, que a impossibilidade de fazê-lo é como ter de suportar um fardo.

Carta a Arthur Greeves, 4 de novembro de 1914 (*CL 1*)

Alguns nascem para escrever

Estou certo de que alguns nascem para escrever, assim como as árvores nascem para dar folhas — para eles, a escrita é um modo necessário de seu próprio desenvolvimento. Se o ímpeto da escrita sobreviver à esperança de sucesso, então essa pessoa é parte deste grupo. Caso contrário, esse ímpeto foi, na melhor das hipóteses, apenas uma vaidade perdoável, e certamente desaparecerá quando a esperança se esvair.

Carta a Arthur Greeves, 28 de agosto de 1930 (*CL 1*)

Escrever é como coçar

Em relação às recompensas do trabalho publicado (além do dinheiro), os primeiros elogios que recebemos são muitíssimo agradáveis — talvez até perigosamente —, e a fama nos concede um benefício bem tangível: ela faz

com que alguns estranhos nos abordem com uma afeição tal que, de outro modo, não fariam. Podem até mesmo nos assegurar suas orações (assim como espero ter as suas; você certamente tem as minhas). O restante se enquadra na categoria de experiências que nos são dolorosas se as perdermos, mas pouco prazerosas quando alcançadas. (É doloroso não conseguir coçar as costas, mas o ato de coçar não se enquadra entre nossos maiores prazeres.)

Carta a Vera Gebbert, 16 de julho de 1953 (*CL 3*)

Escrita acadêmica vs. escrita imaginativa

O trabalho acadêmico e a escrita imaginativa são incompatíveis em sentido semelhante ao de tocar piano e tomar banho quente; isto é, ambos não podem ser feitos ao mesmo tempo.

Carta a Alastair Fowler, 19 de maio de 1955 (*CL 3*)

O autor vs. o indivíduo

> "Existem duas razões por trás da escrita de uma obra imaginativa, que podem ser chamadas de razão do autor e de razão do indivíduo. Se apenas um desses elementos estiver presente, então, no que me diz respeito, o livro não será escrito. Sem o primeiro, não se pode escrever a obra; sem o segundo, ela não deveria ser escrita."

No século 16, quando todos diziam que os poetas (todos os escritores imaginativos eram referidos como "poetas") deveriam "agradar e instruir", Tasso[16] fez uma valiosa distinção. Ele disse que o poeta, como poeta, preocupava-se unicamente com o prazer. Mas todo poeta era também homem e cidadão; nessa qualidade, ele deveria, e desejaria, tornar sua obra edificante e agradável.

Agora não quero me ater muito às ideias renascentistas de "agradar" e "instruir". Antes de eu poder aceitar qualquer uma dessas noções, talvez eu tivesse de reinterpretá-las de forma tão extensiva que quase não sobraria nada das definições originais. Tudo o que quero enfatizar, então, é a distinção entre o autor como tal e o autor como homem, cidadão ou cristão.

O que isso significa para mim é que existem duas razões por trás da escrita de uma obra imaginativa, que podem ser chamadas de razão do autor e de razão do indivíduo. Se apenas um desses elementos estiver presente, então, no que me diz respeito, o livro não será escrito. Sem o primeiro, não se pode escrever a obra; sem o segundo, ela não deveria ser escrita.

Na mente do autor, é comum que surja, aqui e ali, a essência de uma história. Para mim, o processo invariavelmente começa com imagens mentais. Essa efervescência criativa não leva a nada, a menos que seja acompanhada pelo desejo de uma forma: verso ou prosa, conto, romance, peça teatral, ou o que for. Quando essas duas coisas se alinham, o impulso do autor está completo. Torna-se algo dentro dele clamando para sair. Ele anseia por ver aquela coisa borbulhante derramando-se na forma escolhida, assim como o cozinheiro anseia por ver a geleia fresca derramada em um pote limpo. Isso o incomoda o dia todo, interferindo em seu trabalho e em seu sono e em suas refeições. É como estar apaixonado.

Enquanto o autor estiver nesse estado, o indivíduo certamente terá de criticar o livro proposto a partir de um ponto de vista muito diferente. Este perguntará como a satisfação desse impulso se encaixará em todas as outras coisas que ele deseja — e deve — fazer ou ser. Talvez a coisa toda seja muito frívola e trivial (do ponto de vista do indivíduo, não do autor) para justificar o tempo e as dores que o projeto envolveria. Talvez não seja edificante após a sua conclusão. Ou talvez (nesse ponto, o autor se anima) o trabalho pareça ser "bom", não apenas no sentido literário, mas "bom" no geral.

Isso pode soar bastante complicado, mas é realmente muito parecido com o que acontece em outros aspectos da vida. Você está atraído por uma garota, mas seria ela o tipo de mulher com quem seria sensato, ou correto, se casar? Você gostaria de ter lagosta no almoço, mas esse alimento faria bem à sua saúde? Seria justificável gastar essa quantia toda em uma refeição? O impulso do autor é um desejo (muito parecido com uma coceira), e, claro, como qualquer outro desejo, precisa ser criticado pelo indivíduo em sua totalidade.

Permita-me relacionar isso aos meus próprios contos de fadas. Algumas pessoas parecem acreditar que eu iniciei ponderando sobre como poderia

falar sobre o cristianismo às crianças; depois defini o conto de fadas como o instrumento; então coletei informações sobre psicologia infantil para determinar para qual faixa etária escreveria; e, por fim, elaborei uma lista de princípios cristãos fundamentais para forjá-los em "alegorias". Isso tudo é pura bobagem. Sou incapaz de escrever dessa maneira. Tudo começou com imagens: um fauno segurando um guarda-chuva; uma rainha em um trenó; um leão majestoso. A princípio, nem havia algo de cristão nessas imagens; esse elemento se materializou de forma espontânea. Como um componente da efervescência criativa.

Só então, veio a forma. À medida que essas imagens iam se organizando em acontecimentos (ou seja, tornando-se uma narrativa), pareciam não precisar de romance ou análise psicológica complexa; mas a forma que exclui tudo isso é o conto de fadas. No instante em que pensei sobre isso, fui cativado pela forma: por sua concisão, pela maneira estrita com que restringe a descrição, por seu tradicionalismo flexível e por sua aversão inabalável à análise, digressão, reflexão e "conversa fiada". Fiquei apaixonado por ela. Suas próprias limitações de vocabulário tornaram-se uma atração, assim como a rigidez da pedra agrada ao escultor ou o desafio do soneto deleita aquele que o escreve.

Nesse sentido (como autor), escrevi contos de fadas porque o conto de fadas parecia a forma ideal para as coisas que eu pretendia dizer.

Então, naturalmente, chegou a vez do indivíduo em mim. Comecei a perceber como histórias dessa natureza poderiam contornar certas inibições que paralisaram muito minha própria fé durante minha juventude. Por que é tão difícil experimentar as emoções que se é instruído a sentir em relação a Deus ou aos sofrimentos de Cristo? Concluí que a principal razão era o fato de que alguém disse o que deveria ser sentido. Uma obrigação de sentir pode congelar os sentimentos. E a reverência por si mesma desempenhou um papel prejudicial. O assunto todo foi associado a vozes sussurrantes, quase como se fosse algo medicinal. Mas e se, transpondo todas essas coisas para um reino fantástico e removendo suas associações com vitrais e com reuniões de escola dominical, alguém pudesse, pela primeira vez, fazê-las

aparecer em sua potência real? Seria possível passar por aqueles dragões vigilantes sem ser detectado? Eu acreditava que sim.

Esse era o motivo do homem. Mas é claro que ele poderia não ter feito nada se o autor não tivesse entrado em ebulição primeiro.

Note que tenho falado de contos de fadas, não de "histórias infantis". O professor J.R.R. Tolkien,[17] em *O Senhor dos Anéis*, demonstrou que a conexão entre crianças e contos de fadas não é tão próxima quanto os editores e educadores pensam. Muitas crianças não gostam de contos de fadas, enquanto muitos adultos, sim. A verdade é que, conforme ele explica, contos de fadas passaram a estar associados às crianças porque caíram em desuso entre os adultos; de fato, foram levados para o quarto do bebê como acontece com os móveis antigos — não porque as crianças começaram a gostar deles, mas porque os mais velhos deixaram de gostar.

Eu estava, portanto, escrevendo "para crianças" apenas no sentido de ter ignorado o que pensava que elas não gostariam ou não entenderiam, não no sentido de escrever algo que estaria aquém do interesse dos adultos. Posso estar equivocado, é claro, mas creio que essa abordagem pelo menos me tenha impedido de ser condescendente. Nunca escrevi de forma paternalista; e quer a opinião pública condene ou absolva o meu trabalho, minha firme opinião é que um livro cuja leitura é tida por valiosa apenas na infância não é digno de ser lido em idade alguma. As inibições que eu esperava que minhas histórias dissolvessem na mente de uma criança podem muito bem existir na mente de um adulto, e talvez os mesmos métodos possam ser empregados para superá-las.

O fantástico ou mítico é um modo acessível para alguns leitores independentemente da idade; para outros, não é de jeito algum. Em qualquer idade, e se for empregado de forma habilidosa pelo autor e encontrado pelo leitor certo, o fantástico ou mítico tem o mesmo poder: o de generalizar enquanto permanece concreto, apresentar não apenas conceitos ou experiências individuais, mas categorias inteiras de experiências, descartando o que é irrelevante. No entanto, em seu melhor, o fantástico pode realizar ainda mais: pode conceder-nos experiências que nunca tivemos e, em vez de apenas "comentar a vida", acrescentar a ela.

Naturalmente, estou me referindo ao gênero em si, não às minhas tentativas como escritor do gênero.

Literatura "infantil", sim! Acaso devo menosprezar o sono porque as crianças dormem profundamente? Ou o mel porque as crianças gostam dele?

"Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito" (*Sobre histórias*)

Escrever é como um desejo

Mas, para falar sobre o ofício em si, eu não saberia como orientar alguém a escrever. É uma questão de talento e interesse. Acredito que essa pessoa deve ser grandemente motivada se quiser tornar-se escritora. Escrever é como um "desejo", ou como uma "coceira". A escrita surge como resultado de um forte impulso e, quando ele vem, preciso liberá-lo.

"Heaven, Earth, and Outer Space" [Paraíso, Terra e espaço sideral] (*Decision* II [*Decisão* II], 1963)

Escrever é como fazer um ninho

A abelha constrói seu alvéolo, e o pássaro, seu ninho, provavelmente sem saber para que propósito eles servirão; outro cuida disso. Ninguém sabe quais serão os resultados de sua escrita […] ou da minha. No entanto, acredito que podemos contar que um trabalho infindável e dedicado a um objeto pelo qual uma pessoa se sente fortemente impelida *causará* impacto em um ou outro lugar: no indivíduo em si ou em outros; neste mundo ou em outros, haverá colheita proporcional ao esforço despendido.

Carta a Arthur Greeves, 28 de agosto de 1930 (*CL 1*)

Motivações para escrever

Quanto às motivações genuínas para escrever depois de se superar o anseio por reconhecimento: em primeiro lugar, descobri — e descubro — que, justamente no momento em que você realmente descartou essa preocupação e decidiu não voltar a escrever — ou, se o fizer, resolve fazê-lo mais para se entreter —, é justamente nesse ponto que as ideias — que estavam escassas

nos dias em que você se considerava oficialmente um autor — começam a borbulhar e a efervescer; e, mais cedo ou mais tarde, você se sentirá *compelido* a escrever; e o *porquê* dificilmente passará pela sua cabeça.

Carta a Arthur Greeves, 28 de agosto de 1930 (*CL 1*)

A escrita como experiência vicária

Você me pergunta se já me apaixonei: tolo como sou, não sou tão tolo a esse ponto. Mas, se alguém quiser falar apenas por experiência própria de qualquer assunto, o diálogo será muito ruim. Porém, embora eu não tenha absolutamente qualquer experiência pessoal em relação a essa coisa que se pode chamar de "amor", tenho algo que é bem melhor: a experiência de Safo, de Eurípides, de Catulo, de Shakespeare, de Spenser, de Austen, de Brontë,[18] de… de…, bem, de qualquer outro que eu tenha lido. Vemos através dos olhos deles. E, como o maior inclui o menor, a paixão de uma grande mente inclui todas as qualidades da paixão de uma mente pequena. Portanto, temos todo o direito de falar a esse respeito.

Carta a Arthur Greeves, 12 de outubro de 1915 (*CL 1*)

Autores humanos não são realmente "criativos"

O termo "criação", aplicado à autoria humana […], parece-me completamente enganoso. Fazemos ἐξ ὑποκειμένων [a partir do que já estava dado], ou seja, reorganizamos os elementos que Deus providenciou. Não há um *vestígio* sequer de verdadeira criatividade, de algo inteiramente novo, em nós. Tente imaginar uma nova cor primária, um terceiro gênero, uma quarta dimensão ou até mesmo um monstro que não contenha partes de animais existentes combinadas! Nada se materializa. Certamente é por isso que nossas obras (como você mencionou) nunca significam, para os outros, exatamente o que pretendíamos que significassem: porque estamos recombinando elementos criados por ele, elementos que já contêm os significados dele. Devido ao significado divino de nosso material, é impossível para nós compreendermos totalmente o significado de nossas

próprias obras, e o significado que não intencionamos talvez seja o melhor e o mais verdadeiro.

Escrever um livro é muito mais parecido com plantar um jardim ou gerar um filho do que com um ato de criação: nos três casos, apenas participamos como uma única causa em um fluxo causal que opera, por assim dizer, à sua maneira. E eu não gostaria que fosse de outra forma. Se alguém pudesse *realmente* criar em sentido estrito, não se encontraria alguém que tivesse criado uma espécie de Inferno?

Carta à Irmã Penelope, 20 de fevereiro de 1943 (*CL 2*)

Sobre a própria luta de Lewis com a redundância

Por que nunca consigo dizer algo de *uma vez*? ("Dois e dois são quatro. Esses pares, quando combinados, geram uma quaternidade, e a duplicação de duplicatas nos deixa um a menos de cinco.") Ora, tudo é um. Praga desses arenques em conserva!

Carta para Owen Barfield, 17 de maio de 1943 (*CL 2*)

Escrever e pensar como um único processo

"Certa vez, perguntei [a Lewis] como ele conseguia escrever com tanta facilidade, e acho que sua resposta nos revela mais sobre sua escrita do que qualquer outra observação que ele já tenha feito. Lewis me explicou que o que mais apreciava na escrita era realizar duas tarefas simultaneamente. E ilustrou isso com a seguinte declaração: 'Não sei o que *quero* escrever até ver o que *escrevi*.' Em outras palavras, escrever e pensar eram um processo único."

Walter Hooper, prefácio a *CL 3*

Retornar a uma tarefa de escrita

Voltar a trabalhar em uma história interrompida não é como retomar o trabalho em um artigo acadêmico. Os fatos, independentemente do tempo

que o estudioso os deixou intocados em seu caderno, ainda provarão as mesmas conclusões; tudo o que ele precisa fazer é reiniciar o motor. No entanto, uma história é um organismo: ela continua sorrateiramente crescendo ou decaindo enquanto você está de costas. Se ela decai, retomar o trabalho é como tentar reacender uma fogueira quase extinta, ou recuperar a confiança de um animal tímido com o qual você fez uma amizade parcial na última vez que o encontrou.

(*ELSC*)

Definição de termos

A menos que estejamos escrevendo um dicionário ou um livro-texto de algum assunto técnico, definimos nossas palavras apenas porque estamos, em alguma medida, afastando-nos de seu verdadeiro sentido atual.

Introdução a *SW*

Os limites da linguagem

A linguagem existe para comunicar tudo o que pode comunicar. Existem certas coisas que ela comunica tão mal que nunca tentamos comunicá-las com palavras se qualquer outro método estiver disponível.

"At the Fringe of Language" [Na margem da linguagem] (*SW*)

Sobre escrever para amigos

Afinal, qual é o objetivo ao escrever para amigos senão deleitar-nos com um sentimento de autoimportância e com a crença de que as próprias perversidades são uma questão de simpatia universal?

Carta a Leo Baker, 25 de setembro de 1920 (*CL 1*)



CAPÍTULO 3

Sobre escrever ficção

Caráter dos personagens nas obras de ficção

Assim como uma lagosta veste seu esqueleto do lado de fora, o personagem de um romance veste sua personalidade do lado de fora. Pois sua história é também sua personalidade.

"The Misery of Florimel" [A miséria de Florimel] (*Spenser's Images of Life*) [Os retratos da vida por Spenser]

Histórias com trama e histórias com "atmosfera"

> "Na vida e na arte, ao que me parece, estamos constantemente tentando capturar em nossa rede [19] de momentos sucessivos algo que não é sucessivo."

É impressionante constatar como os críticos dão tão pouca importância à história propriamente dita. É verdade que a história, o estilo narrativo, a organização dos acontecimentos e (acima de tudo) a construção dos personagens têm sido amplamente debatidos. Mas a história em si, as sequências de acontecimentos imaginados, é quase sempre negligenciada ou tratada exclusivamente como meio para o desenvolvimento dos personagens. […]

Parece-me que, ao falar de livros que são "apenas histórias" — ou seja, livros cuja preocupação central é com o acontecimento imaginado, e não com o personagem ou com a sociedade —, quase todo mundo parte do pressuposto de que "empolgação" é o único prazer que esses escritos proporcionam ou intencionam proporcionar. *Empolgação*, nesse sentido, pode ser definida como a alternância entre a tensão e o alívio de uma ansiedade imaginada. É isso que considero falso. Em alguns desses livros, e para alguns leitores, há outro fator que deve ser considerado. […]

Se amar história significa amar a empolgação, então eu deveria ser o maior amante da empolgação do mundo. No entanto, aquele que é considerado o romance mais "empolgante" do mundo, *Os três mosqueteiros*, não me atrai em nada. A completa ausência de atmosfera me repele. O livro não apresenta um país bem delineado — exceto por uma série de estalagens e emboscadas. Não há clima. Quando os personagens vão para Londres, não se percebe nenhuma diferença em relação a Paris. Não há um momento de descanso das "aventuras", que são incessantes. Tudo isso não tem significado algum para mim. […]

Devo ser considerado excêntrico se, em conclusão, eu sugerir que a tensão interna no cerne de cada história, entre tema e trama, constitui, afinal, sua principal semelhança com a vida? Se uma história falhasse dessa maneira, a realidade não cometeria o mesmo erro? Na vida real, como em uma história, algo deve acontecer. E esse é justamente o problema. Ansiamos por um

estado e encontramos apenas uma sequência de acontecimentos nos quais esse estado nunca é totalmente concretizado. A ideia grandiosa de se encontrar Atlântida, que nos instiga no primeiro capítulo da aventura, tende a se dissipar em pura emoção quando a jornada começa. Assim também, na vida real, a ideia de aventura evapora quando os detalhes do dia a dia começam a acontecer. E isso não ocorre apenas porque dificuldades e perigos reais colocam a aventura de lado. Outras ideias grandiosas, como o retorno para casa ou o reencontro com um ente querido, também escapam ao nosso alcance. Supondo que não haja decepções, mesmo assim… bem, você continua aqui no mundo. Mas agora algo tem de acontecer, seguido por algo mais. Tudo isso pode ser agradável, mas poderia alguma dessas sequências de acontecimentos incorporar o puro estado de ser que buscamos?

Se o enredo do autor é apenas uma rede, e geralmente imperfeita, uma rede de tempo e acontecimentos para capturar o que não é realmente um processo, seria a vida mais que isso?

Já não tenho certeza, pensando bem, se o lento desaparecimento da magia em *The Well at the World's End* [O poço no fim do mundo] [20] é, afinal, um defeito. É uma imagem da verdade. A arte, de fato, pode alcançar o que a vida muitas vezes não consegue — essa capacidade já foi demonstrada. O pássaro escapou de nossas mãos. No entanto, o pássaro foi enredado na rede da trama por vários capítulos. Tivemos a oportunidade de observá-lo de perto e de nos maravilhar com a sua plumagem. Quantas "vidas reais" têm redes tão poderosas?

Na vida e na arte, ao que me parece, buscamos constantemente capturar em nossa rede de momentos sucessivos algo que não é sucessivo. Se na vida real há um mestre que nos ensine como fazê-lo, de modo que a malha da rede consiga ao menos conter o pássaro, ou se mudamos, a ponto de abandonar nossa rede e perseguir o pássaro até seu país de origem, não é o ponto deste ensaio. No entanto, creio que às vezes essa façanha é alcançada — ou perto, muito perto de ser alcançada — nas histórias. Penso que o esforço vale muito a pena ser feito.

"Sobre histórias" (*Sobre histórias*)

Bobagens realistas na ficção moderna

É um comentário estranho sobre a nossa época que um grande livro esteja escondido em uma edição de bolso pouco atraente, completamente despercebido pelos especialistas, ao passo que qualquer bobagem "realista" sobre algum neurótico vivendo em um apartamento em Londres — algo que não precisa de qualquer invenção, algo que qualquer pessoa educada seria capaz de escrever se quisesse — pode ser resenhada seriamente e ser mencionada em livros respeitáveis, como se fosse algo realmente importante. Pergunto-me: por quanto tempo essa tirania vai durar? Há vinte anos, eu não tinha dúvida de que estaria vivo para ver as mudanças e a grande literatura voltando a ser valorizada. No entanto, aqui estou, perdendo dentes e cabelos, e ainda não há nada de novo debaixo do sol.

Carta a Joy Gresham, 22 de dezembro de 1953 (*CL 3*)

Surpresas podem passar, mas o "estado de surpresa" permanece

> "Nós não apreciamos completamente uma história na primeira leitura; somente depois que a curiosidade e o anseio narrativo forem satisfeitos e acalmados é que podemos dedicar o tempo para apreciar a verdadeira beleza da narrativa."

Uma pessoa não literária pode ser definida como alguém que lê um livro apenas uma vez. Há esperanças para quem nunca leu Malory, Boswell, *Tristram Shandy* [21] ou os sonetos de Shakespeare. Mas o que se pode fazer com alguém que afirma tê-los "lido", querendo dizer que os leu apenas uma vez, e pensa que essa leitura é o bastante? […] A empolgação […] é precisamente o que deve desaparecer em uma segunda leitura. Você não pode, exceto na primeira leitura, estar realmente curioso sobre o que aconteceu. Se você perceber que um leitor de narrativas populares — a despeito de quão inculto for o leitor e de quão ruins forem as histórias —

retorna repetidamente a seus velhos livros favoritos, então há fortes evidências de que esses livros são, para esse leitor, uma espécie de poesia.

O releitor não está necessariamente procurando por surpresas (que só podem acontecer uma única vez), mas por um estado de surpresa. Esse ponto é muitas vezes incompreendido. […] Nós não apreciamos completamente uma história na primeira leitura; somente depois que a curiosidade e o anseio narrativo forem satisfeitos e acalmados é que podemos dedicar tempo para apreciar a verdadeira beleza da narrativa. Até lá, é como desperdiçar um bom vinho com uma sede que apenas deseja um copo de água.

As crianças entendem isso bem quando pedem a mesma história repetidas vezes, e com as mesmas palavras. Elas querem voltar a ter a "surpresa" de descobrir que quem parecia ser a avó de Chapeuzinho Vermelho é, na verdade, o lobo. É melhor quando se sabe o que está por vir: livre do choque da genuína surpresa, você pode concentrar-se mais no estado de surpresa da *peripeteia*. [22]

"Sobre histórias" (*Sobre histórias*)



CAPÍTULO 4

Sobre escrever poesia

Grandes assuntos não fazem grandes poemas; normalmente, de fato, o inverso é verdadeiro.

(*ELSC*)

Uma emoção como a música

Não é engraçado o modo como algumas combinações de palavras podem lhe proporcionar — quase além de seu significado — uma emoção como a

música?

Carta a Arthur Greeves, 21 de março de 1916 (*CL 1*)

A métrica e a magia da linguagem poética

Você tem toda a razão quando fala em pensar mais no conteúdo do que na forma. Tudo que eu quis dizer quando comentei sobre a importância da forma foi enfatizar o que você já sente na prosa: a forma de certas frases, como, por exemplo "a muralha do mundo" ou "atrás do vento norte", afetar você, em parte pelo som, em parte pela associação, mais do que se o mesmo significado fosse expresso de maneiras diferentes. A única diferença é que a poesia emprega esse tipo de sentimento muito mais do que a prosa e cria esses efeitos por meio tanto da frase em si como da métrica. Na verdade, a métrica e a magia das palavras devem ser semelhantes à orquestração de uma ópera wagneriana — devem preencher o conteúdo com a expressão de coisas que não podem ser diretamente declaradas; ou seja, a métrica expressa sentimentos, enquanto o conteúdo comunica pensamentos.

Carta a Arthur Greeves, 11 de julho de 1916 (*CL 1*)

Poesia para os lábios, assim como para os olhos

A propósito, concordo plenamente com você sobre "os lábios serem convidados para se juntar ao banquete" na poesia. Eu sempre "mastigo" as palavras enquanto leio, embora não de uma maneira que seja ouvida por outras pessoas no ambiente. (Daí o excelente hábito que certa vez adotei, mas que já perdi, de não fumar enquanto lia um poema.) Considero essa "degustação" uma marca infalível de um verdadeiro amante da poesia. Dependendo disso, qualquer pessoa que lê versos de maneira diferente está em busca de "pensamentos nobres" ou "filosofia" (no sentido revoltante dado ao termo pelas sociedades Browning [23] e pela tia Lily), de história social ou algo nesse sentido, mas não de poesia.

Carta a seu irmão, Warren Lewis, 8 de abril de 1932 (*CL 2*)

A perfeição de John Skelton na poesia lúdica

"Philip Sparrow" [de Skelton] destaca-se como o primeiro poema significativo sobre a infância em nossa literatura. […] É, de fato, o mais leve — parecido com uma bolha — de todos os poemas que conheço. Parece que pode romper-se ao mínimo toque; mas prenda sua respiração, observe-o de perto e você verá que é quase perfeito. Os "skeltônicos"[24] são essenciais para sua perfeição. A natureza tagarela e saltitante, bem como a inconsequência deles, tão reminiscentes de pássaros e crianças, servem como a personificação perfeita do tema do poema. Não devemos, acredito, recusar chamar esse poema de "grande"; a perfeição na poesia lúdica, na pequenez perfeita, está entre as mais raras realizações literárias.

(*ELSC*)

Poesia como encarnação do pensamento

Parece-me apropriado, quase inevitável, que, quando aquela grande Imaginação — a qual, no princípio, para seu próprio deleite e para o deleite de homens e anjos e (a seu modo próprio) dos animais, inventou e formou todo o mundo da Natureza — submeteu-se a se expressar na fala humana, essa fala por vezes deveria ser poesia. Pois a poesia também é uma pequena encarnação, dando corpo ao que antes era invisível e inaudível.

Introdução a *Reflexões sobre Salmos*

A poesia como um modo de escrita

Quando o que o poeta está dizendo é religioso, a poesia é simplesmente uma parte da religião. Quando o que ele diz é simplesmente divertido, a poesia é uma forma de entretenimento. Quando o que diz é perverso, a poesia é simplesmente uma forma de pecado. Sempre quando alguém, ao falar, começa a empregar ritmo, metáfora, associação e coisas do gênero em sua fala, está começando a usar "poesia". No entanto, o papel dessa poesia no grande esquema das coisas depende do assunto que está sendo discutido.

De fato, de certa forma, não existe "poesia". A poesia não é um elemento, mas um *modo*.

Carta a Dom Bede Griffiths, 28 de julho de 1936 (*CL 2*)

Sobre a poesia política

O verdadeiro paralelo com boa parte da poesia política moderna não é a poesia religiosa preocupada com Deus, com a Paixão ou com o Paraíso, mas a poesia piedosa preocupada com (ugh!) "religião". A religião da política é uma religião sem sacramento: os sacrifícios humanos que ela pratica são meros assassinatos, não há significado ritual. Wordsworth [25] compensou a natureza (poeticamente) fantasmagórica da política empregando uma forma rígida: o soneto. Mas, para mim, esse assunto, que trata *vers libre* [verso livre] como forma, é totalmente imperdoável: um vácuo ruidoso.

Carta a Chad Walsh, 20 de outubro de 1950 (*CL 3*)



CAPÍTULO 5

Sobre escrever para crianças

"Estou quase inclinado a estabelecer como regra que uma história infantil que é apreciada apenas por crianças é uma história infantil ruim. As boas histórias perduram. Uma valsa que você só aprecia quando está dançando é uma valsa ruim."

Penso que há três maneiras pelas quais quem escreve para crianças pode abordar seu trabalho: duas maneiras boas e uma que, em geral, é ruim.

Descobri a maneira ruim recentemente e por meio de duas testemunhas inconscientes. Uma delas foi certa senhora que me enviou o manuscrito de uma história que escrevera, na qual uma fada colocava à disposição de uma criança uma *engenhoca* maravilhosa. Digo "engenhoca" porque não se tratava de um anel encantado, de um chapéu misterioso ou de um manto mágico, nem de qualquer outro objeto tradicional. Tratava-se de uma máquina, um aparelho envolvendo válvulas, maçanetas e botões que poderiam ser manuseados. Ao apertar um botão, obter-se-ia um sorvete; ao apertar outro, apareceria um cachorrinho vivo, e assim por diante. Tive de dizer com sinceridade à autora que não me importava muito com esse tipo de coisa, ao que ela me respondeu: "Eu também não. Isso me entedia e me distrai com facilidade, mas é o que as crianças de hoje desejam ler." Minha outra evidência foi esta: em minha primeira história, descrevi de forma detalhada o que pensei ser um refinado chá da tarde oferecido por um fauno hospitaleiro à garotinha que era minha heroína. Certo homem, que já tinha filhos, exclamou: "Ah, entendi como você chegou a essa ideia! Se deseja agradar a leitores adultos, ofereça-lhes sexo; mas você pensou consigo: 'Isso não serve para as crianças; o que, então, darei a elas? Já sei! Os pequeninos gostam mesmo é de uma boa refeição!'" Na realidade, porém, eu mesmo gosto de comer e beber. Escrevi o que gostaria de ler quando era criança e o que ainda gosto de ler, agora que estou na casa dos cinquenta.

A senhora do primeiro exemplo e o homem casado do segundo concebiam a escrita para crianças como um departamento especial de "dar ao público o que ele quer". As crianças são, obviamente, um público especial, e você descobre o que elas querem e dá isso a elas, por menos que você goste.

A próxima maneira pode parecer, a princípio, muito parecida, mas acredito que as semelhanças sejam apenas superficiais. Esse método é adotado por autores como Lewis Carroll, Kenneth Grahame e Tolkien.[26] A história publicada surge de uma história contada a uma criança específica por meio da palavra falada, talvez improvisada. Guarda algumas semelhanças com a primeira maneira, pois, sem dúvida, visa atender aos desejos da criança. Mas você está lidando com um indivíduo de verdade; essa criança, é claro, difere de todas as demais. Não se trata de "crianças" concebidas como uma espécie

estranha, cujos hábitos você inventou como um antropólogo ou um vendedor ambulante. Suspeito também que não seria possível, face a face, tentar agradar a uma criança com coisas que você mesmo vê com indiferença ou desprezo. A criança, tenho certeza, perceberia. Em qualquer interação pessoal, ambos os participantes se influenciam reciprocamente. Você se tornaria sutilmente diferente ao conversar com uma criança, e a criança também se tornaria um pouco diferente porque estaria dialogando com um adulto. Uma experiência compartilhada, uma personalidade composta, é formada e, a partir dela, a história floresce.

A terceira maneira, que é a única que eu mesmo seria capaz de empregar, envolve escrever uma história infantil por ser a forma de arte mais adequada à mensagem que se deseja transmitir — assim como um compositor pode escrever uma marcha fúnebre não por ter um funeral público em vista, mas porque certas ideias musicais que lhe ocorreram se encaixavam melhor nessa forma. Esse método pode ser aplicado a outros tipos de literatura infantil, além de histórias. Disseram-me que Arthur Mee [27] nunca conheceu uma criança e nunca desejou fazê-lo: para o autor, era um pouco de sorte o fato de que garotos gostassem de ler as coisas que ele gostava de escrever. Essa anedota pode não ser verdade, mas a ideia ilustra bem o que quero dizer.

Na esfera das "histórias infantis", o subgênero que mais se encaixa para mim é o da fantasia — ou, no sentido mais geral da palavra, o do conto de fadas. Naturalmente, existem outros subgêneros. A trilogia de E. Nesbit [28] sobre a família Bastable exemplifica outro tipo. Ela pode ser classificada como uma "história infantil", no sentido de que as crianças podem lê-la (e, de fato, o fazem); contudo, também corresponde à única forma pela qual E. Nesbit nos proporcionaria tanto as alegrias como os humores da infância. É verdade que as crianças Bastable, retratadas com sucesso na perspectiva de um adulto, aparecem em um dos romances adultos de Nesbit, mas apenas brevemente. E não acho que ela sustentaria essas inserções ao longo do tempo. O sentimentalismo tende a se infiltrar se escrevermos extensivamente sobre crianças pelo olhar dos adultos. E a realidade da infância, como todos nós vivenciamos, desaparece. Devemos lembrar que

nossas experiências vividas na infância foram muito diferentes daquelas que nossos pais enxergavam. Certa vez, Sir Michael Sadler,[29] quando o questionei sobre uma nova escola experimental, afirmou: "Nunca darei uma opinião sobre qualquer um desses experimentos até que as crianças cresçam e nos relatem *o que realmente aconteceu*." Nesse sentido, a trilogia Bastable, por mais improváveis que muitos de seus episódios possam ser, oferece aos leitores adultos um retrato bem mais realista das crianças do que a maioria dos livros voltados para adultos. Por outro lado, também permite que os leitores infantis se envolvam em algo mais sofisticado do que se dão conta; afinal, o livro inteiro é uma análise do personagem de Oswald, um autorretrato inconsciente e satírico que qualquer criança inteligente pode apreciar de forma plena — embora nenhuma criança fosse escolher sentar-se e ler a análise de um personagem em qualquer outro formato. Há outra maneira pela qual as histórias infantis facilitam esse interesse psicológico, mas tratarei disso posteriormente.

Ao examinar brevemente a trilogia Bastable, acredito que tropeçamos em um princípio: quando uma história infantil é simplesmente a forma mais apropriada à transmissão da mensagem de um autor, os leitores interessados nessa mensagem lerão ou relerão a história em qualquer idade. Só deparei com *O vento nos salgueiros*[30] ou com as aventuras das crianças Bastable aos meus vinte e tantos anos, e não acho que tenha gostado menos deles por essa razão. Estou quase inclinado a estabelecer como regra que uma história infantil que é apreciada apenas por crianças é uma história infantil ruim. As boas histórias perduram. Uma valsa que você só aprecia quando está dançando é uma valsa ruim.

O princípio que mencionei parece mais verdadeiro para o tipo de história infantil que mais prezo: fantasia, ou conto de fadas. Agora o mundo crítico moderno usa "adulto" como um termo de aprovação; os críticos mostram-se hostis com o que chamam de "nostalgia" e desprezam o que denominam de "síndrome de Peter Pan".[31] Dessa forma, um homem que admite que anãos, gigantes, feras falantes e bruxas ainda são queridos por ele em seu quinquagésimo terceiro ano de idade tem menos probabilidade de ser

elogiado por sua juventude perene do que desprezado e lamentado por bloqueio em seu desenvolvimento. Se eu dedico algum tempo para me defender dessas acusações, não é tanto porque me importo em ser lamentado ou desprezado, mas porque essa defesa é relevante para minha perspectiva geral sobre os contos de fadas e a literatura em geral. Minha defesa é composta por três proposições:

1. Respondo com um *tu quoque* ["você também", ou seja, você tem o mesmo problema]. Os críticos que tratam "adulto" como termo de aprovação em vez de um mero termo descritivo não podem, eles mesmos, ser adultos. A preocupação com "ser adulto", a admiração com a fase adulta em si e a vergonha diante da insinuação de infantilidade: essas coisas são marcas características da infância e da adolescência. E, na infância e na adolescência, quando moderados, são sintomas saudáveis. É natural que jovens queiram crescer. Mas essa preocupação com "ser adulto", quando mantida na meia-idade ou até mesmo no início da fase adulta, é um sinal inequívoco de má evolução mental. Quando eu tinha dez anos, lia contos de fadas escondido e ficaria envergonhado se fosse pego fazendo isso. Agora que tenho cinquenta anos, leio-os abertamente. Após tornar-me homem, abandonei as coisas de menino — inclusive o medo da infantilidade e o desejo de ser muito adulto.

2. Parece-me que a perspectiva moderna envolve uma falsa concepção de crescimento. Eles nos acusam de mau desenvolvimento por não termos perdido um gosto que tínhamos na infância. Na verdade, porém, o desenvolvimento interrompido não consiste na recusa em perder coisas antigas, e sim em não aceitar coisas novas. Hoje, gosto de vinho branco alemão, algo de que tenho certeza de que não gostaria se provasse quando ainda era criança; contudo, ao mesmo tempo, ainda gosto de limonada. Chamo esse processo de crescimento ou desenvolvimento, por ter sido enriquecido: se antes eu tinha um único prazer, agora tenho dois. Contudo, se tivesse de perder o gosto por limonada para admitir o gosto pelo vinho, isso não seria crescimento, mas uma simples mudança. Hoje gosto de

Tolstói, Jane Austen e Trollope,[32] assim como de contos de fadas, e chamo isso de crescimento: se tivesse de deixar de lado contos de fadas para apreciar romancistas, não diria que cresci, mas apenas que mudei. Uma árvore cresce porque acrescentam-se anéis ao redor do seu tronco; um trem, por sua vez, não cresce por deixar uma estação para trás e soar seu apito na próxima. Na verdade, o caso é ainda mais veemente e complexo do que isso. Penso que meu crescimento é tão aparente quando leio contos de fadas quanto ao ler romancistas, pois agora os aprecio melhor do que na infância: por analisá-los com mais profundidade, é claro que extraio mais coisas do que antes. Mas não vou enfatizar aqui esse ponto. Mesmo que fosse apenas um gosto por literatura adulta adicionado a um gosto inalterado por literatura infantil, a adição ainda teria o direito de ser categorizada como "crescimento", enquanto o mero processo de deixar uma encomenda cair no chão para pegar outra, não. É, sem dúvida, verdade que o processo de crescimento envolve, incidental e infelizmente, mais algumas perdas. Mas essa não é a essência do crescimento, certamente não no que diz respeito a um crescimento admirável ou desejável. Se fosse assim, se deixar encomendas caírem e deixar estações para trás fossem a essência e a virtude do crescimento, por que deveríamos parar de fazê-lo na fase adulta? Por que "senil" não deveria ser também um termo de aprovação? Não deveríamos, então, ser elogiados por nossa perda dos dentes ou de cabelos? Alguns críticos parecem confundir crescimento com custo do crescimento, assim como parecem desejar que o custo seja mais elevado do que, por natureza, deveria ser.

3. Toda a associação de conto de fadas e fantasia com a infância é um fenômeno local e incidental. Espero que todos tenham lido o ensaio de Tolkien sobre contos de fadas,[33] que talvez seja a contribuição mais importante que alguém já fez sobre o assunto. Uma vez lido, deve-se saber que, na maioria dos lugares e das épocas, o conto de fadas não foi feito especificamente para crianças, tampouco para ser apreciado exclusivamente por elas. O gênero passou a gravitar em torno dessa faixa etária ao se tornar

antiquado nos círculos literários, da mesma forma que os móveis fora de moda passaram a decorar o quarto de crianças nas casas vitorianas. Na verdade, muitas crianças não gostam desse tipo de livro, assim como muitas não gostam de sofás feitos com pelos e crina de cavalo; e muitos adultos gostam desse gênero, assim como gostam de cadeiras de balanço. E entre os que gostam, sejam jovens ou velhos, seu motivo é provavelmente o mesmo. E nenhum de nós pode dizer com absoluta certeza qual motivo é esse. As duas teorias nas quais penso frequentemente são as de Tolkien e de Jung. [34]

Segundo Tolkien, o apelo do conto de fadas está no fato de o ser humano exercitar mais plenamente sua função como "subcriador"; não, como alguns amam dizer hoje, para "observar algum aspecto da vida", mas para criar, na medida do possível, um universo subordinado próprio. Visto que, na perspectiva de Tolkien, essa é uma das funções que cabem à humanidade, o senso de deleite surge naturalmente sempre que a função criativa do ser humano é devidamente desempenhada. Para Jung, o conto de fadas libera arquétipos que habitam o inconsciente coletivo, de modo que, ao ler um bom conto fantasioso, obedecemos ao seguinte preceito: "Conhece-te a ti mesmo." Ouso acrescentar minha própria teoria, não acerca do gênero como um todo, mas de uma característica que ele apresenta: a presença de seres não humanos que, ainda assim, se comportam, em níveis variados, de forma humana: gigantes, anãos e feras falantes. Acredito que seja pelo menos (já que podem ter muitas outras fontes de poder e beleza) um hieróglifo admirável, o que transmite uma psicologia ou um tipo de caráter mais brevemente do que a apresentação novelística, e para leitores aos quais a apresentação novelística ainda não poderia alcançar. Considere o Sr. Texugo, em *O vento nos salgueiros* — aquela amálgama extraordinária de elitismo, grosseria, modos rudes, timidez e bondade. A criança que alguma vez deparou com o Sr. Texugo já adquiriu, em seu íntimo, um conhecimento da humanidade e da história social inglesa que jamais poderia obteria de outra maneira.

É claro que, da mesma forma que nem toda literatura infantil é fantástica, nem todo livro fantástico tem de ser um livro infantil. Ainda é possível, mesmo em uma época tão ferozmente antirromântica quanto a nossa, escrever histórias fantásticas para adultos, embora lhe seja necessário contar com alguma reputação em outro tipo de literatura em voga antes de publicar histórias desse tipo. Mas pode haver um autor que, em determinado momento, descubra não apenas a literatura fantástica, mas a literatura fantástica infantil como a forma exata para o que ele tem a dizer. A distinção é sutil. Sua narrativa fantástica para crianças e sua narrativa fantástica para adultos terão muito mais em comum entre si do que com um romance comum ou com o que às vezes é chamado de "romance da vida infantil". Na verdade, o mesmo leitor provavelmente lerá tanto suas histórias fantásticas "infantis" como suas histórias fantásticas para adultos. Pois não preciso lembrar a um público como esse que a categorização de livros em faixas etárias, tão cara aos editores, tem apenas uma relação muito superficial com os hábitos de qualquer leitor na vida real. Aqueles de nós que são culpados por continuar lendo livros infantis quando velhos foram culpados por terem lido livros avançados demais para sua idade quando eram crianças. Nenhum leitor que se preze respeita uma classificação etária. A distinção, então, é sutil, e não tenho muita certeza do que me levou, durante um ano específico da minha vida, a sentir que tinha de escrever não só um conto de fadas, mas um conto de fadas para crianças — ou seria consumido. Em parte, penso que essa forma permite, ou obriga, a exclusão de elementos que eu já queria omitir. Força o autor a focalizar todo o livro em ações e diálogos. Isso confirma o que um crítico gentil, mas perspicaz, chamou de "demônio expositivo" em mim. Além disso, impõe certas restrições produtivas quanto à extensão da história.

Se permiti que o tipo fantástico de história infantil dominasse esta conversa, é porque se trata do tipo que mais conheço e gosto, e não porque pretendo menosprezar os outros. No entanto, os apoiadores de outros tipos geralmente procuram condená-lo. A cada cem anos, aproximadamente, algum sábio autoproclamado aparece e tenta banir o conto de fadas. Talvez

seja melhor eu oferecer algumas palavras em defesa do conto de fadas como material de leitura para crianças.

O conto de fadas é acusado de dar às crianças uma falsa impressão do mundo em que habitam. No entanto, acredito que nenhuma literatura que as crianças podem ler seja menos propensa a lhes dar uma falsa impressão. Na verdade, acho que as histórias que se dizem "realistas" para as crianças têm mais chance de enganá-las. Nunca esperei que o mundo real se parecesse com os contos de fadas, embora esperasse, até certo ponto, que a escola fosse semelhante às histórias sobre escolas. As fantasias não me enganaram; as histórias que narravam a vida escolar, sim. Todas as histórias nas quais as crianças embarcam em aventuras e alcançam sucessos possíveis, mas altamente improváveis — desde que não infrinjam as leis da natureza —, correm mais perigo de gerar falsas expectativas do que os contos de fadas.

Praticamente a mesma resposta serve para a acusação de escapismo, embora aqui a questão não seja tão simples. Os contos de fadas ensinam as crianças a se retirarem para um mundo de realização de desejos — para uma "fantasia" no sentido psicológico — em vez de enfrentar os problemas do mundo real? É aqui que o problema se torna sutil. Vamos comparar os contos de fadas com histórias de escola [35] ou outros "livros para meninos" ou "livros para meninas", distintos dos "livros infantis". Sem dúvida, ambos os tipos de histórias despertam e satisfazem desejos de forma imaginativa. Ansiamos atravessar o espelho para chegar à terra das fadas. Também desejamos tornar-nos estudantes populares e bem-sucedidos, ou crianças afortunadas que descobrem a trama do espião ou que montam o cavalo que nenhum dos caubóis jamais conseguiu. No entanto, esses dois anseios são muito diferentes. O segundo desejo, especialmente quando focado em algo tão próximo quanto a vida escolar, é intenso e gravemente sério. Sua realização em nível imaginativo é, na verdade, compensatória: corremos para esse tipo de história para fugir das decepções e humilhações do mundo real; no entanto, ela nos manda de volta para o mundo real, mostrando-nos que não somos deuses, para o nosso descontentamento. A história apenas

lisonjeia nosso ego, e nosso prazer vem de nos imaginarmos como objetos de admiração.

Por outro lado, o anseio pela terra das fadas é algo bem diferente. Em certo sentido, uma criança não deseja a terra das fadas da mesma forma que um menino deseja ser o herói dos onze jogadores [do time de futebol da escola]. Alguém supõe que uma criança realmente anseie pelos perigos e desconfortos de um conto de fadas — que ela realmente deseja deparar com dragões de verdade na Inglaterra contemporânea? Não é assim. Seria mais verdadeiro dizer que a terra das fadas evoca um desejo indescritível nela. Isso a agita e perturba (e enriquece toda a sua vida), despertando a sensação de algo inalcançável e acrescentando uma nova dimensão de profundidade ao mundo real. Ler sobre bosques encantados não faz uma criança desprezar os bosques reais; a leitura torna as madeiras reais levemente encantadas.

Esse é um tipo único de anseio. A criança que lê uma história de escola deseja o sucesso e fica infeliz (uma vez que o livro acaba) porque não consegue alcançá-lo, enquanto a que lê um conto de fadas deseja e fica feliz com o próprio ato de desejar. No conto de fadas, a mente da criança não está voltada para si mesma, como costuma acontecer nas histórias mais realistas.

Não quero dizer que narrativas de escola para meninos e meninas não devam ser escritas, e sim que elas pendem mais para "fantasias" no sentido clínico do que as histórias fantásticas. E essa distinção também vale para obras destinadas ao público adulto. A fantasia perigosa é sempre superficialmente realista. A verdadeira vítima de devaneios ilusórios não se abate com o que lê na *Odisseia* [de Homero], em *A tempestade* [de William Shakespeare] ou no livro *The Worm Ouroboros*;[36] antes, ela (ou ele) prefere histórias sobre milionários, belezas irresistíveis, hotéis de luxo, praias paradisíacas e cenas de quarto — coisas que realmente podem acontecer, que deveriam acontecer, que teriam acontecido se tão somente a vida tivesse sido justa com ela. Afinal, como eu tenho dito, existem dois tipos de anseio — um deles corresponde a um *áskesis*, um exercício espiritual, enquanto o outro é uma doença.

Um ataque muito mais sério ao conto de fadas como literatura infantil vem daqueles que não desejam que crianças tenham medo. Eu mesmo sofri demais com os medos noturnos durante a infância para subestimar essa objeção. Não gostaria de aquecer o fogo desse inferno particular para nenhuma criança. Por outro lado, nenhum dos medos que experimentei veio dos contos de fadas. Insetos gigantescos eram a minha especialidade, com fantasmas ocupando a segunda posição. Suponho que os fantasmas vinham direta ou indiretamente das histórias que eu lia, embora certamente não de narrativas fantásticas, mas não acho que os insetos provinham da minha leitura. Não sei o que meus pais poderiam ter feito ou deixado de fazer para me livrar das garras, das mandíbulas e dos olhos daquelas abominações de muitas pernas. E essa, como muitas pessoas ressaltaram, é a dificuldade.

Não sabemos o que assustará ou não uma criança dessa maneira particular. Digo "dessa maneira particular" porque devemos, neste ponto, estabelecer uma distinção. Aqueles que dizem que não se deve amedrontar uma criança podem querer dizer duas coisas: (1) que não devemos fazer nada que leve a criança a ter medos assustadores, paralisantes e patológicos, contra os quais a coragem comum é impotente — em outras palavras, *fobias*. A mente infantil deve, na medida do possível, estar livre daquilo que ela não tem estrutura para suportar. Ou (2) que devemos tentar manter fora da mente da criança o conhecimento de que ela nasceu em um mundo de violência e morte, feridas e aventuras, heroísmo e covardia, bem e mal. Se o que querem dizer corresponde ao primeiro ponto, estou de acordo; mas não se pensam no segundo. O segundo ponto seria, de fato, dar uma falsa impressão às crianças e alimentá-las com um escapismo no mau sentido. Há algo absurdo na ideia de educar assim uma geração que nasceu em meio à OGPU[37] e à bomba atômica. Devido à probabilidade de esta geração confrontar inimigos cruéis, que pelo menos ela tenha ouvido falar de cavaleiros destemidos e de coragem heroica. Caso contrário, você não tornará seu destino mais brilhante; apenas mais sombrio.

Ademais, a maioria de nós também não acredita que violências e massacres, quando retratados em uma história, produzam qualquer medo assustador na mente de uma criança. No que diz respeito a isso, posiciono-

me impenitentemente ao lado da humanidade contra o reformador moderno: que haja reis e decapitações, batalhas e masmorras, gigantes e dragões; e que os vilões sejam, para o bem de todos, mortos no final do livro! Nada me convencerá de que coisas assim produzem, em uma criança comum, o nível de medo além do que ela deseja, ou até mesmo precisa, sentir. Pois toda criança deseja, claro, ser um pouco assustada.

Já os demais medos — as fobias — são uma questão diferente. Não creio que alguém consiga controlá-los por meios literários. Parece que os trazemos conosco assim que chegamos ao mundo. Sem dúvida, uma imagem específica na qual a criança fixa seu medo pode, às vezes, ser atribuída a um livro. Mas a narrativa seria a fonte ou apenas o ensejo para a manifestação do medo? Se a criança tivesse sido poupada dessa imagem, será que alguma outra, totalmente imprevisível a qualquer um, não produziria o mesmo efeito? Chesterton [38] nos contou de um menino que tinha mais medo do Albert Memorial do que de qualquer outra coisa no mundo. Conheço um homem cujo grande terror da infância era a edição impressa na Índia da *Encyclopaedia Britannica* — por razões que desafio você a adivinhar. E acho possível que, ao confinar seu filho a histórias irrepreensíveis da vida infantil, nas quais nada de alarmante acontece, em vez de banir os terrores, você acabaria banindo tudo que poderia enobrecer as situações difíceis da vida ou torná-las suportáveis. Afinal, nos contos de fadas, lado a lado com as figuras terríveis, encontramos personagens consoladores e protetores inesquecíveis e radiantes; e personagens terríveis não são apenas terríveis, mas também sublimes. Seria bom se nenhum garotinho, ouvindo ou pensando que ouviu algum som, ficasse assustado antes de dormir. Mas, se ele porventura se assustar, que pelo menos seja, acredito, por pensar em gigantes e dragões em vez de assaltantes. E acredito que são Jorge, ou qualquer campeão de armadura brilhante, serviria como um consolo melhor do que a ideia de polícia.

Vou ainda mais longe: se eu pudesse ter escapado de todos os medos noturnos à custa de nunca ter conhecido as "fadas", teria saído como vencedor ou perdedor nessa troca? Não falo de um modo leviano; os medos eram muito ruins. Mas acho que, ao final, o preço teria sido alto demais.

Entretanto, afastei-me bastante do meu tópico original. Isso foi inevitável, pois, das três maneiras, experimentei apenas a terceira. Espero que o título não tenha levado ninguém a acreditar que fui vaidoso a ponto de dar conselhos sobre como escrever uma história para crianças. Existem duas excelentes razões para eu não fazer isso. Uma é que muitas pessoas escreveram histórias muito melhores do que eu, e prefiro aprender sobre essa arte a tentar ensiná-la. A outra é que, em certo sentido, nunca "criei" uma história.

Para mim, o processo é mais como observar pássaros do que falar ou construir. Eu vejo imagens. E algumas dessas imagens compartilham um sabor comum, quase uma essência comum, que as agrupa. Permaneço em silêncio, observo e elas começam a se ligar. Se você for extremamente afortunado (nunca fui muito nesse aspecto), todo um conjunto de imagens poderia conectar-se de forma tão coerente que uma história completa se formaria sem nenhum esforço de sua parte. No entanto, é mais comum (segundo a minha experiência, sempre) ter lacunas. Nesse ponto, devo envolver-me em uma invenção deliberada, criando razões pelas quais esses personagens deveriam estar em determinados lugares, fazendo coisas específicas. Não tenho ideia se essa é a melhor maneira — ou a mais comum — de se escrever uma história. Trata-se apenas do único método que conheço, já que as imagens sempre vêm em primeiro lugar.

Antes de concluir, gostaria de revisitar o que mencionei no início. Descartei a abordagem que começa com a pergunta: "Do que as crianças modernas gostam?" Agora, posso ser questionado: "Você igualmente rejeita a abordagem que parte da pergunta 'Do que as crianças modernas precisam?' — em outras palavras, a abordagem moral ou didática?" Minha resposta é sim. Não porque não aprecie histórias com moral, nem porque acredite que as crianças não gostem de moral. Em vez disso, rejeito essa abordagem porque estou convencido de que a pergunta "Do que as crianças modernas precisam?" não levará a uma boa moral. Fazer essa pergunta pressupõe uma atitude de superioridade. Seria melhor perguntar: "De que moral eu preciso?" Afinal, esteja certo de que tudo que nos preocupa

profundamente também interessará profundamente aos nossos leitores, independentemente de sua idade.

No entanto, é melhor nem mesmo fazer essas perguntas. Permita que as imagens revelem sua própria moral. Pois a moral inerente surgirá das raízes espirituais que você desenvolveu ao longo da vida. Mas, se as imagens não apresentarem uma moral, não coloque uma. Pois a moral que você adicionar provavelmente será superficial, um lugar-comum ou mesmo uma falsidade, algo extraído da superfície de sua consciência. E não é apropriado oferecer essa superficialidade a crianças, já que autoridades superiores nos disseram que elas provavelmente têm tanto discernimento moral quanto nós. Qualquer pessoa que *possa* escrever uma história infantil sem moral deve fazê-lo, desde que planeje escrever histórias infantis. A única moral valiosa é aquela que, inevitavelmente, surge da mentalidade do autor como um todo.

Na verdade, tudo em uma história deve surgir da mente do autor. Devemos escrever para crianças a partir dos elementos do imaginário que partilhamos com elas, diferindo dos nossos leitores infantis não por um interesse menor ou menos sério pelo assunto, mas pelo fato de termos outros interesses que as crianças não compartilhariam conosco. O conteúdo de nossa história deve fazer parte do mobiliário habitual de nossa mente. Imagino que isso tenha acontecido com todos os grandes escritores de narrativas infantis, mas é algo que não é amplamente compreendido.

Recentemente, um crítico disse, elogiando um conto de fadas sério, que o autor não tratou a história "de modo trivial". Mas por que deveria fazê-lo? Nada me parece mais fatal, para essa arte, do que a noção de que tudo que compartilhamos com as crianças é "infantil", em sentido estrito, e que tudo que é infantil é de, alguma forma, cômico. Devemos encarar as crianças como iguais nas áreas de nossa natureza — naquilo que somos, de fato, iguais a elas. Nossa superioridade decorre de nosso domínio de outras áreas e, em parte (o que é mais importante), do fato de contarmos histórias melhor do que elas. Ao nos dirigirmos ao leitor infantil, não devemos nem ser condescendentes nem idolatrá-lo, mas falar com ele de igual para igual.

A pior abordagem seria tratar as crianças como matéria-prima a ser manuseada por profissionais. Devemos, naturalmente, tentar não lhes causar

danos: podemos, sob a Onipotência, esperar fazer algum bem ocasionalmente. Mas devemos fazê-lo apenas tratando-as com respeito; não devemos supor que somos a Providência ou o Destino. Não direi que uma boa história para crianças nunca seria escrita por alguém do Ministério da Educação, pois tudo é possível. Mas eu apostaria muito pouco nisso.

Certa vez, na sala de jantar de um hotel, eu disse, um tanto alto demais: "Eu detesto ameixas." "Eu também", ecoou de volta a voz inesperada de uma criança de seis anos de idade, sentada em outra mesa. A simpatia foi instantânea. Nenhum de nós achou aquilo engraçado; ambos sabíamos muito bem que as ameixas são desagradáveis demais para que as consideremos engraçadas. Esse é o encontro adequado entre o homem e a criança como personalidades independentes. Das relações muito mais elevadas e difíceis entre pai e filho ou aluno e professor, não tenho nada a dizer. Um autor, como mero autor, está fora da esfera de tudo isso. Ele nem sequer é um tio. É apenas um ser livre e igual, tal como o carteiro, o açougueiro e o cachorro do vizinho.

"Sobre três modos de escrever para crianças" (*Sobre histórias*)

Formas certas e erradas de se escrever para crianças

> "Essa constatação nos sugere que agora há dois tipos de 'escritores para crianças'. O tipo errado acredita que as crianças são 'uma raça distinta' […]. O tipo certo de escritor cria histórias a partir de um terreno comum, universalmente humano, que compartilham com crianças e, de fato, com inúmeros adultos."

Não muito tempo atrás, vi em um jornal a seguinte declaração: "As crianças são uma raça distinta." Essa noção parece ser assumida hoje por muitos que escrevem, e ainda mais pelos que criticam, o que é referido como livros infantis ou "juvenis". Crianças são vistas, de qualquer forma, como uma categoria *literária* à parte, e a produção de livros que atendem a seus gostos supostamente únicos e desconhecidos tornou-se uma indústria — um tanto substancial.

Essa teoria não me parece ser corroborada por evidências. Para começar, não há preferência literária comum partilhada por todas as crianças. Encontramos, entre elas, a mesma variedade de gostos que encontramos entre nós. Muitas crianças, assim como muitos adultos, evitam ler quando podem envolver-se em outras formas de entretenimento. Algumas crianças escolhem livros calmos, realistas, *slice-of-life* (como *The Daisy Chain* [*Reação em cadeia*]),[39] assim como alguns adultos escolhem ler Trollope.

Algumas crianças gostam de narrativas fantasiosas e maravilhosas, assim como alguns adultos apreciam *Odisseia* e as obras de Boiardo, Ariosto, Spenser ou do senhor Mervyn Peake.[40] Algumas crianças estão mais interessadas em livros informativos, e, da mesma forma, alguns adultos compartilham essa preferência. Algumas crianças, como alguns de nós, são onívoras, abertas à leitura de uma ampla gama de gêneros. As crianças tolas preferem histórias de sucesso sobre a vida escolar, como adultos tolos que gostam de histórias de sucesso sobre a vida adulta.

Podemos examinar a questão de outro ângulo, listando livros que, segundo me disseram, têm sido bem recebidos por jovens leitores. Suponho que *As fábulas de Esopo*, *As mil e uma noites*, *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoé*, *A Ilha do Tesouro*, *As aventuras de Pedro Coelho* e *O vento nos salgueiros*[41] seriam escolhas razoáveis. Desses livros, apenas os três últimos foram escritos especificamente para crianças, mas muitos adultos também gostam de lê-los. No entanto, as preferências pessoais ainda variam, pois eu mesmo não gostei de *As mil e uma noites* quando criança, e ainda não gosto.

Pode-se argumentar contra isso que o fato de algumas crianças gostarem de livros destinados ao público mais velho não refuta necessariamente a existência de um gosto especificamente infantil. Elas escolhem (pode-se dizer) uma minoria de livros que lhes interessam, assim como um estrangeiro na Inglaterra pode selecionar pratos ingleses que sejam mais compatíveis com seu paladar estrangeiro. E o gosto especificamente infantil tem sido geralmente concebido como aquele que gira em torno da aventura e da fantasia.

Agora, essa observação, você pode notar, sugere que estamos considerando o gosto pelo aventureiro e pelo fantástico como especificamente infantil, embora em muitos tempos e lugares, se não na maioria, esse gosto tenha sido partilhado pela população humana em geral. Aquelas histórias da mitologia grega à mitologia nórdica, passando por Homero, Spenser ou alguns dos folclores que as crianças (mas não todas) liam com prazer, já foram um deleite para todos.

Mesmo o conto de fadas *proprement dit* [propriamente falando] não foi originalmente planejado para crianças; era contado e apreciado (quem poderia imaginar?) na corte de Luís XIV. Conforme o professor Tolkien ressaltou, o conto de fadas se mudou para o quarto da criança quando caiu em desuso entre os adultos tal como móveis obsoletos. Mesmo que todas as crianças e nenhum adulto atualmente apreciassem a narrativa fantástica — embora nenhuma das hipóteses seja verdadeira —, não deveríamos afirmar que a distinção das crianças reside em sua apreciação pelo maravilhoso. A peculiaridade está no fato de elas *continuarem* a apreciá-lo, mesmo no século 20.

Não me parece útil dizer: "O que encantou os primeiros estágios da espécie humana naturalmente ainda encanta os primeiros estágios da vida de um indivíduo." Isso envolve um paralelo entre indivíduo e espécie que não estamos em condições de estabelecer. Que idade tem a humanidade? Atualmente, a raça humana está em sua infância, em sua maturidade ou em sua velhice? Como não sabemos exatamente quando ela começou e não temos ideia de quando terminará, essa pergunta parece sem sentido. E quem pode alegar que a humanidade algum dia atingirá a maturidade? A humanidade pode ser destruída ainda em sua infância.

Certamente seria menos presunçoso, e mais fiel às evidências, dizer que a peculiaridade dos leitores infantis é que eles não são peculiares. Somos nós, os adultos, os peculiares. As modas do gosto literário vão e vêm entre os adultos, e cada período tem suas próprias tendências e padrões. Quando essas tendências são boas, não aprimoram o gosto das crianças, e, quando são ruins, não o corrompem; as crianças leem com o único objetivo de se divertir. Naturalmente, seu vocabulário limitado e sua ignorância em relação

a assuntos gerais tornam alguns livros incompreensíveis para elas. Mas, fora isso, o gosto juvenil é simplesmente o gosto humano, passando de idade em idade, tolo com uma tolice universal ou sábio com sabedoria universal, independentemente de tendências, mudanças e transformações literárias.

Isso leva a um resultado curioso. Quando o *establishment* literário — o cânone aprovado do gosto — é tão jejuno e limitado quanto é hoje, muito do que se escreve deve ser dirigido primeiramente às crianças, caso haja qualquer esperança de ser publicado. Quem tem uma história para contar deve atrair o público que ainda se preocupa com o contar de histórias.

O mundo literário de hoje está pouco interessado na arte narrativa como tal; preocupa-se com novidades técnicas e com "ideias", não necessariamente com ideias literárias, mas sociais ou psicológicas. As ideias (no sentido literário) nas quais se fundamentam *The Borrowers* [Os mutuários],[42] de Mary Norton, ou *Mistress Masham's Repose* [Repouso da Sra. Masham],[43] de T. H. White, não seriam classificadas como "literatura infantojuvenil" em outras épocas.

Essa constatação nos sugere que agora há dois tipos de "escritores para crianças". O tipo errado acredita que as crianças são "uma raça distinta". Eles cuidadosamente "inventam" os gostos dessas estranhas criaturas, como um antropólogo que observa os hábitos de uma tribo selvagem — ou mesmo os gostos de uma faixa etária claramente definida, dentro de uma classe social particular em meio a essa "raça distinta". Esses escritores não escrevem o que eles próprios gostam, mas o que essa raça deveria gostar. Podem surgir motivos educacionais e morais, assim como comerciais.

O tipo certo de escritor cria histórias a partir de um terreno comum, universalmente humano, que compartilham com crianças e, de fato, com inúmeros adultos. Ele rotula seus livros como "para crianças" pelo fato de elas serem o único mercado reconhecido para os livros que esse escritor deseja, de qualquer maneira, escrever.

"Sobre gostos juvenis" (*Sobre histórias*)

"Inventar é uma coisa muito misteriosa"

> "Todos os meus sete livros sobre Nárnia e meus três livros de ficção científica começaram com imagens em minha cabeça. A princípio não eram uma história, apenas imagens."

O editor me pediu para contar como escrevi *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*. Vou tentar, mas você não deve acreditar em tudo o que os autores contam sobre como escreveram seus livros. Não que os autores pretendam mentir. O fato é que uma pessoa que escreve uma história está empolgada demais com a história em si para relaxar e observar como a faz. Na verdade, isso pode interromper a criação da obra. Da mesma forma, se você começar a pensar em como amarrar sua gravata, a próxima coisa que descobrirá é que não consegue amarrá-la. E depois, quando a história estiver concluída, o escritor já terá esquecido boa parte de como foi escrevê-la.

De uma coisa, tenho certeza. Todos os meus sete livros sobre Nárnia e meus três livros de ficção científica começaram com imagens em minha cabeça. A princípio, eles não eram uma história, apenas imagens. *O Leão* começou com a imagem de um fauno carregando um guarda-chuva e encomendas em uma floresta nevada. Essa imagem esteve em minha mente desde meus dezesseis anos. Então, um dia, quando eu tinha cerca de quarenta anos, disse a mim mesmo: "Vamos tentar fazer uma história sobre isso."

Inicialmente, fazia pouquíssima ideia de como a narrativa se desenvolveria. No entanto, de repente, Aslan apareceu e entrou na história. Lembro-me de ter vários sonhos com leões nessa época. Não faço ideia de onde se originou a ideia do Leão ou por que ele estava presente. Porém, uma vez que ele estava lá, unificou toda a história, e logo impulsionou as demais seis histórias sobre Nárnia.

Então, perceba que, em certo sentido, sei muito pouco sobre como essa história nasceu — ou seja, não sei de onde as imagens vieram. E não creio que alguém saiba exatamente como se "inventam coisas". Inventar é uma coisa muito misteriosa. Ao "ter uma ideia", você consegue contar a alguma pessoa exatamente *como* pensou nela?

"Tudo começou com uma imagem…" (*Sobre histórias*)



CAPÍTULO 6

Sobre escrever ficção científica

Sobre a ficção científica/fantasia como escapismo

Em relação à ideia de "escapismo", nunca permita que essa pulga fique atrás de sua orelha. Eu me libertei disso de uma vez por todas quando um companheiro comentou: "Esses críticos são muito sensíveis ao menor indício de 'fuga'. Agora, de que grupo de indivíduos mais se espera tanta

preocupação com o conceito de 'fuga'? *Carcereiros.*" Críticos carcereiros: pessoas que querem confinar o mundo em alguma prisão ideológica, já que até mesmo o mais breve olhar a uma perspectiva remota tornaria suas convicções menos exclusivas e importantes.

Fantasia e *ficção científica* são de longe as melhores. Parte das melhores sátiras do nosso tempo se encontra em ambas. O que alguns chamam de literatura "séria" hoje em dia — Dylan Thomas, Pound [44] e outros — é, na verdade, a mais frívola.

Carta a Arthur C. Clarke, 26 de janeiro de 1954 (*CL 3*)

Não desperdice a localização exótica em um romance de ficção científica

Com *She Knew He Was Coming* [Ela sabia que ele estava vindo], de K. Neville, [45] chegamos ao fundo do poço. O velho tema do bordel romantizado e da prostituta com um coração de ouro é piegas de qualquer maneira, mas tolerável; contudo, pelo amor de Deus, o que justifica situar essa história em Marte? Sem dúvida, em um trabalho criativo, cada elemento deve ser *usado*. Se um tema é incorporado a uma sinfonia, deve ser desenvolvido. Se um poema é escrito em uma métrica específica, as qualidades únicas dessa métrica devem ser empregadas. Se você escrever um romance histórico, a *época* deve ser indispensável para o impacto geral. Pois, na arte, qualquer coisa que não contribua positivamente é prejudicial; não há espaço para espectadores ociosos. (Em um habilidoso desenho a lápis, as regiões intocadas do papel branco são tão vitais para a composição quanto as linhas desenhadas. É apenas no desenho de uma criança que essas áreas permanecem como *meros* espaços em branco.) Qual é, então, a desculpa para se escolher escrever uma história em Marte sem que a essência do "marcianismo" seja *usada*? [46]

Carta a Arthur C. Clarke, 20 de janeiro de 1954 (*CL 3*)

Conselhos para uma escritora de ficção científica iniciante

Espero que você não ache impertinente de minha parte se eu mencionar (tendo em mente que essa é apenas minha perspectiva individual) alguns erros que você pode evitar no futuro.

1. Em todas as histórias que transportam alguém para outro mundo, o desafio (como você e eu sabemos) é fazer algo acontecer quando chegamos lá. Na verdade, precisamos de "substância". Sua história está bem suficiente em *quantidade* (quase até demais), mas não, penso, do tipo apropriado. Você não acha que esses dilemas econômicos e essas divergências religiosas se parecem muito com as políticas de nosso próprio mundo? Por que viajar para o mundo de fadas para encontrar o que já temos? Não seria melhor se as guerras entre as fadas fossem grandiosas, ousadas, heroicas e românticas — centradas na busca de uma rainha encantadora ou de um tesouro mágico? Ou se o aspecto diplomático dos conflitos fosse retratado não por meio de conferências (que, segundo seu próprio relato, são tão enfadonhas quanto as nossas), mas pelo uso de palavras de insulto alegre, de provocação ou generosidade quixotesca, intercambiadas entre formidáveis guerreiros com espadas desembainhadas antes do início da batalha?
2. Esse ponto está intimamente relacionado com o anterior. Na fantasia, todas as medidas devem ser tomadas para que possamos manter o encantamento, evitando ações que possam despertar abruptamente o leitor e devolvê-lo à realidade mundana. Às vezes, no entanto, você comete esse erro. A van móvel na qual eles viajam é, na melhor das hipóteses, uma invenção sem graça, pois não podemos deixar de imaginá-la como mecânica. Mas, quando você acrescenta assentos estofados, banheiros e restaurantes, não consigo continuar acreditando nas fadas. A cena se transforma em opulência tecnológica comum! Da mesma forma, uma meia-fada não deve subir uma colina mágica

enquanto carrega uma mala cheia de camisolas novas. Apenas um toque de lugar-comum extingue toda a magia. (Note, ainda, a insinuação desencantadora de que as fadas são incapazes de confeccionar para si mesmas camisolas tão boas quanto aquelas que podem conseguir, não em Paris — o que seria decepcionante o suficiente —, mas, entre todos os lugares, em Londres.)

3. Abstenha-se de usar adjetivos ou advérbios que simplesmente implorem ao leitor que sinta o que você deseja que ele sinta. Ele não fará isso apenas porque você pede; você deve compeli-lo a *fazer*. Não adianta *dizer* que uma batalha foi "emocionante". Se *você* conseguiu evocar entusiasmo, o adjetivo será desnecessário; se não conseguiu, o adjetivo será inútil. Não nos diga que as joias tinham um brilho "emocional"; em vez disso, faça-nos experimentar a emoção. Não posso deixar de enfatizar a importância desse princípio.
4. Você demonstra uma inclinação para advérbios longos, como "dignificantemente", que são bastante desagradáveis de articular. Espero, a propósito, que você sempre componha com os ouvidos atentos ao som, e não com os olhos. Cada frase deve ser testada pela língua para garantir que o som das palavras — seja ele duro ou suave, célere ou moroso — se alinhe com o significado que a frase transmite.
5. Por favor, descreva menos detalhes das roupas! Quero dizer, das roupas comuns. Se você tivesse dado às fadas roupas peculiares e requintadas e descrevesse *esse* tipo particular de roupa, a descrição poderia valer a pena. Mas a saia laranja de sua heroína…? Para quem você está escrevendo? Nenhum *homem* quer ouvir sobre como sua heroína estava vestida, e o tipo de mulher que porventura se interessaria por esse detalhe raramente lê fantasia: se ela lê alguma coisa, é mais provável que sejam revistas femininas.

A propósito, essas são influências nefastas para sua mente e imaginação. Cuidado! Elas podem sufocar seu talento. Se não *conseguir* evitá-las completamente, após cada intoxicação pelo menos faça uma higiene mental, lendo (ou relendo) a *Odisseia*, de Homero, *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, *The Worm Ouroboros*, de E. R. Eddison, os romances de

Stephens e todas as primeiras peças míticas de W. B. Yeats. Um toque de Lord Dunsany[47] também seria bom.

6. Os nomes não estão muito bons. Eles devem ser bonitos e sugestivos, bem como estranhos: não meramente esquisitos, como *Enaj* (que soa como se tivesse saído do livro *Erewhon*,[48] de Butler).

Espero que tudo o que escrevi não a enfureça. Você receberá tanto conselho ruim que senti que deveria lhe dar alguns dos que considero bons.

Carta a Jane Gaskell, 2 de setembro de 1957 (*CL 3*)

Tipos bons e ruins de histórias de ficção científica

"Não condeno todos os livros que vislumbram um futuro muito diferente do presente, e sim aqueles que o fazem sem razão, aqueles que saltam mil anos à frente para explorar enredos e paixões que poderiam ter sido encontrados em contextos mais familiares."

Às vezes, um vilarejo ou uma pequena cidade que conhecemos a vida inteira torna-se cenário de um assassinato, de um romance ou de uma celebração centenária, de modo que, durante alguns meses, todos sabem seu nome e multidões vão visitá-la. Fenômeno semelhante ocorre com nossos passatempos particulares. Anos atrás, tinha a prática de ler Trollope enquanto caminhava; de repente, vi-me mais uma vez tomado, como que por uma onda atrás de mim, não apenas por um forte anseio de tornar a ler Trollope, mas também por uma mania em fazer o que se chama de "caminhadas". Ultimamente, tenho experimentado algo semelhante mais uma vez. Tenho lido ficção fantástica de todos os tipos desde que aprendi a ler, incluindo, claro, o tipo específico que Wells[49] criou em *A máquina do tempo*, *Os primeiros homens na Lua* e outros livros. Então, cerca de quinze ou vinte anos atrás, notei um aumento na produção dessas histórias. Nos Estados Unidos, revistas inteiras começaram a ser dedicadas exclusivamente a elas. Geralmente, sua execução era detestável; às vezes, suas concepções mereciam um tratamento melhor. Por volta dessa época, o termo "cientificção", logo modificado para "ficção científica", tornou-se comum. Então, talvez cinco ou seis anos atrás, com a onda persistindo e até se

intensificando, houve uma melhora: não que as histórias muito ruins deixassem de ser maioria, mas que as boas se tornaram melhores e mais abundantes. Foi a partir daí que o *gênero* começou a chamar a atenção (sempre, penso eu, desdenhosa) dos semanários literários. Parece haver, na verdade, um duplo paradoxo nessa história: o gênero começou a ser popular quando menos merecia popularidade, mas despertou o desprezo da crítica assim que deixou de ser totalmente desprezível.

Dos artigos que li sobre o assunto (e espero ter esquecido muitos), não considero nenhum particularmente útil. Por um lado, a maioria dos críticos estava mal-informada. Por outro, muitos foram escritos por indivíduos que claramente desprezavam o gênero que criticavam. É muito perigoso escrever sobre um gênero que você detesta. O ódio obscurece as distinções. Não gosto de histórias policiais e, portanto, todas me parecem semelhantes; se eu escrevesse sobre elas, certamente produziria bobagens. A crítica do gênero, em oposição à crítica de obras individuais, não pode, claro, ser evitada; eu mesmo estou inclinado a criticar certo subgênero da ficção científica. Mas essa forma de crítica é a mais subjetiva e a menos confiável. Acima de tudo, não se deve disfarçá-la como crítica de obras específicas. Muitas são inúteis porque, embora finjam criticar a obra, apenas expõem a aversão do crítico ao gênero ao qual ela pertence. Que as más tragédias sejam examinadas por aqueles que amam a tragédia, e as más histórias policiais, por aqueles que adoram o gênero policial! É assim que descobriremos suas verdadeiras falhas. Caso contrário, podemos encontrar situações em que os épicos são criticados por não serem romances, as farsas por não serem comédias sofisticadas e as narrativas escritas por James por não terem a ação das obras de Smollett.[50] Quem, afinal, estaria interessado em ouvir a crítica menosprezada sobre um tipo de vinho por alguém cujo fervor contra o consumo de álcool é notório, ou sobre certa mulher criticada por um misógino inflexível? […]

Agora, tentarei categorizar essa forma narrativa [ficção científica] em seus subgêneros, começando pelo subgênero que acredito ser fundamentalmente falho a fim de tirá-lo de nosso caminho.

Nesse subgênero, o autor salta para um futuro imaginado, quando as viagens interplanetárias, interestelares ou mesmo intergalácticas se tornam comuns. Diante desse vasto contexto, o escritor passa a desenvolver uma típica história de amor, de espionagem, de naufrágio ou de crime. Para mim, essa abordagem é de mau gosto. Em uma obra de arte, qualquer coisa inutilizada passa a fazer mal. O cenário e os elementos vagamente concebidos, e às vezes totalmente inimagináveis, apenas obscurecem o tema real, distraindo-nos de qualquer interesse que porventura nos despertariam. Presumo que os autores dessas histórias sejam, figuradamente falando, pessoas deslocadas — escritores comerciais que não queriam realmente escrever ficção científica, mas tiraram proveito de sua popularidade aplicando um verniz de ficção científica a seu trabalho padrão de literatura. No entanto, devemos diferenciar. Um salto para o futuro, abrangendo de forma sucessiva todas as mudanças imaginadas que supostamente ocorreram, é um "artifício" narrativo válido, desde que permita ao autor criar uma história de valor genuíno, a qual não poderia ter sido contada (ou não de forma tão econômica) de nenhuma outra maneira [...]. Logo pensamos em *Admirável mundo novo* e *1984*.[51] Não vejo nenhum problema nesse "artifício". Tampouco vejo muito valor em debater, como fazem alguns, se os livros que o empregam podem ser chamados de "romances" ou não. Essa é apenas uma questão de definição. Você pode definir um romance de forma a incluir ou excluir a ficção científica. A melhor definição é aquela que se mostra a mais conveniente. Naturalmente, elaborar uma definição com a intenção de excluir obras como *As ondas* em um aspecto ou *Admirável mundo novo* em outro, e depois culpá-los por não se encaixarem na definição, é tolice.

Estou criticando, portanto, não todos os livros que vislumbram um futuro muito diferente do presente, mas aqueles que o fazem sem razão, aqueles que saltam mil anos à frente para explorar enredos e paixões que poderiam ter sido encontrados em contextos mais familiares.

Tendo criticado esse subgênero, tenho o prazer de recorrer àquele que considero legítimo, embora pessoalmente não tenha o menor gosto por ele. Se o primeiro tipo é o da ficção de indivíduos deslocados, o segundo

subgênero poderia ser rotulado de "ficção de engenheiros". Esse tipo de ficção é escrito por pessoas interessadas principalmente em viagens espaciais e em outras tecnologias ainda não descobertas, como se fossem possibilidades genuínas no mundo real. Eles nos apresentam de forma imaginativa suas conjecturas sobre como esses avanços podem ser alcançados. *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne, e *The Land Ironclads* [Os encouraçados terrestres], de H. G. Wells, já exemplificaram essa subcategoria, embora o advento de submarinos e tanques reais tenha alterado seu apelo inicial. *Prelude to Space* [Prelúdio ao espaço],[52] de Arthur Clarke, é outro exemplo. Sou muito pouco instruído cientificamente para avaliar essas histórias do ponto de vista técnico, e meu desinteresse pelos projetos que elas vislumbram me torna incapaz de criticá-las como narrativas. Sou tão alheio ao seu fascínio quanto um pacifista estaria para as batalhas de Maldon e Lepanto,[53] ou quanto um "aristocrafóbico" (se é que posso cunhar esse termo) estaria para os encantos da *Arcádia* idealizada. No entanto, os céus me proíbem de considerar os limites de minha empatia como qualquer coisa além de um sinal de alerta, que me adverte para não fazer qualquer crítica. Pelo que sei, essas podem ser histórias notáveis em meio ao subgênero em questão.

Acho útil distinguir entre as histórias desses engenheiros um terceiro subgênero, no qual o interesse é de certa forma científico, mas especulativo. Quando aprendemos com as ciências a natureza provável de lugares ou condições que nenhum ser humano experimentou, há, em qualquer pessoa normal, um impulso de tentar imaginá-los. Existe alguém tão desinteressado a ponto de, ao olhar para a Lua através de um telescópio de qualidade, não se perguntar como seria passear entre as montanhas lunares sob um céu escuro e repleto de estrelas? Os próprios cientistas, no momento em que vão além de afirmações puramente matemáticas, dificilmente conseguem evitar descrever os fatos em termos de seus prováveis efeitos sobre os sentidos de um observador humano. Amplie essa descrição e forneça, junto às experiências sensoriais, as emoções e os pensamentos do observador, e você terá uma história de ficção científica rudimentar. Sem

dúvida, as pessoas têm feito isso há séculos. Como seria o Hades se pudéssemos visitá-lo em vida? Homero envia Odisseu para lá e nos dá uma resposta. Ou, ainda, como seria nas antípodas?[54] (Pois, enquanto as pessoas acreditavam que o calor dessas regiões as tornava inacessíveis, esse questionamento continuou a intrigá-las.) Dante transporta você para esse lugar: ele descreve com todo o entusiasmo de um cientificista a maravilha de se testemunhar o sol em um local peculiar.

Melhor ainda: como seria se você pudesse chegar ao centro da Terra? Dante lhe conta ao final de *Inferno*,[55] quando ele e Virgílio, depois de descerem dos ombros de Lúcifer até a cintura, descobrem que devem subir da cintura até os pés, porque passaram do centro de gravidade. É um efeito de ficção científica perfeito. Da mesma maneira, Athanasius Kircher,[56] em seu *Iter Extaticum Coeleste* (1656), leva você a todos os planetas e à maioria das estrelas, apresentando, da forma mais vívida possível, o que você veria e sentiria se conseguisse fazer essa viagem. Como Dante, Kircher usa meios de transporte sobrenaturais. Em *Os primeiros homens na Lua*, de Wells, temos meios supostamente naturais. O que mantém sua história dentro desse subgênero, distinguindo-a das narrativas dos engenheiros, é a escolha de uma composição quase impossível chamada "cavorite". Essa impossibilidade é naturalmente um mérito, não um defeito. Um homem com sua engenhosidade poderia facilmente ter pensado em algo mais plausível. Mas, quanto mais plausível for, pior. Isso apenas atrairia o interesse pelas possibilidades reais de se chegar à Lua, o que é irrelevante para sua história. Não importa como os indivíduos chegaram lá; a questão é imaginar como seria essa experiência. O primeiro vislumbre de um céu sem ar e sem nuvens; a paisagem lunar; a leviandade lunar; a solidão incomparável, seguida por um terror crescente; e, finalmente, a aproximação avassaladora da noite lunar — por essas emoções e sensações que a história (especialmente em sua versão original e mais curta) existe.

Como alguém pode pensar que essa forma é ilegítima ou desprezível, isso excede meu entendimento. Pode muito bem ser conveniente não a chamar de "romance"; se preferir, chame-a de uma forma muito especial de

romance. De qualquer maneira, a conclusão será praticamente a mesma: esse tipo de narrativa deve ser julgado a partir de suas próprias regras. É um absurdo condenar a ficção científica por muitas vezes não exibir nenhuma caracterização profunda ou sensível. Mas por que ela deveria? Seria uma falha se o fizesse. Cavor e Bedford,[57] de Wells, exibem uma personalidade mais colorida do que o necessário. Todo escritor habilidoso sabe que, quanto mais extraordinários forem os cenários e os acontecimentos de sua história, mais comuns e típicos devem ser seus personagens. Assim, Gulliver é um homem comum; Alice é uma menina comum. Se fossem mais excepcionais, teriam arruinado seus respectivos livros. O próprio velho marinheiro[58] é um indivíduo bastante comum. Dizer como experiências estranhas impressionam uma pessoa estranha resulta em peculiaridade excessiva: o observador das ocorrências estranhas não deve ser ele próprio estranho. Ele deve ser o mais próximo possível de Homem Comum ou do Homem Qualquer. Claro, não devemos confundir caracterização mínima ou típica com representação de um personagem implausível ou pouco convincente. Deturpar a personalidade de um personagem sempre arruinará uma narrativa. No entanto, o caráter pode ser aparentemente diminuído e simplificado em um grau significativo, sem, contudo, comprometer a integridade da história. As melhores baladas são um bom exemplo.

É claro que certos leitores podem estar (alguns parecem certamente estar) interessados em nada mais no mundo senão nos estudos detalhados de personalidades humanas complexas. Se esse for o caso, eles terão boas razões para não ler obras que não exigem, nem admitem, tais análises. Contudo, esses mesmos leitores não têm motivos para condenar trabalhos de ficção científica, e, de fato, nem têm qualquer qualificação para discorrer sobre eles. Não devemos permitir que o romance de costumes legisle sobre toda a literatura: deixe-o governar nos limites de sua própria esfera. Não devemos dar ouvidos à máxima de Pope sobre o estudo adequado da humanidade.[59] O estudo adequado da humanidade é tudo. O estudo adequado do ser

humano como artista é tudo o que oferece uma base para a imaginação e para as paixões [...].

Meu próximo subgênero é o que eu chamaria de "escatológico". Diz respeito ao futuro, mas não da mesma forma que *Admirável mundo novo* ou *The Sleeper Awakes* [O adormecido acorda].[60] Estas obras são políticas ou sociais. O tipo de subgênero a que me refiro dá um veículo imaginativo às especulações sobre o destino final de nossa espécie. Exemplos são *A máquina do tempo*, de Wells, *Last and First Men* [Primeiros e últimos homens], de Olaf Stapledon, ou *O fim da infância*, de Arthur Clarke.[61] É aqui que torna-se imperativa uma definição de ficção científica que a separe por completo do romance. A forma de *Last and First Men* não é nada novelística. Corresponde, de fato, a uma nova forma: a da pseudo-história. O ritmo; a preocupação com movimentos amplos e gerais; o tom... tudo isso na narrativa remonta ao historiógrafo, não ao novelista. É a forma correta para o tema. Visto que, nesse caso, há ampla divergência do romance, eu mesmo incluiria de bom grado nesse subgênero um trabalho que não é nem mesmo uma narrativa, a saber, *The End of the World* [O fim do mundo] (1930), de Geoffrey Dennis.[62] E eu certamente incluiria o brilhante, embora um tanto depravado (na minha opinião), ensaio intitulado de "The Last Judgment" [O último julgamento], encontrado em *Possible Worlds* [Mundos possíveis], de J. B. S. Haldane.[63]

Volto-me, finalmente, ao último subgênero, no qual tenho grande interesse. A maneira mais eficaz de apresentá-lo é relembrando um fato que todos os escritores sobre o assunto que li parecem ignorar. A melhor revista americana do gênero traz o significativo título *Fantasy and Science Fiction* [Fantasia e ficção científica]. Em suas páginas (assim como em outras publicações semelhantes), você encontrará não apenas histórias sobre viagens especiais, mas também contos envolvendo deuses, fantasmas, zumbis, demônios, fadas, monstros, e assim por diante. Isso nos oferece uma dica valiosa. O último subgênero de ficção científica representa simplesmente um impulso imaginativo tão antigo quanto a raça humana trabalhando sob as circunstâncias específicas do nosso tempo. Não é difícil

vermos a razão pela qual aqueles que desejam visitar regiões estranhas em busca da beleza, da admiração ou do terror que o mundo real não oferece sintam-se cada vez mais atraídos a outros planetas ou estrelas. Essa tendência decorre da expansão do conhecimento geográfico. Quanto menos conhecido for o mundo real, mais plausível é situar as maravilhas por perto. À medida, porém, que nossa compreensão do mundo vai aumentando, devemos nos aventurar em lugares mais longes; como alguém que muda sua casa para áreas mais remotas à medida que o desenvolvimento urbano vai avançando. Nos *Contos* dos Irmãos Grimm, [64] cujas histórias são narradas por camponeses em regiões bucólicas, tudo o que você precisa é de uma caminhada de uma hora até a floresta seguinte para encontrar a casa de uma bruxa ou de um ogro […]. Por volta do século 18, movemo-nos cada vez mais para fora do país. Paltock e Swift nos levam a regiões remotas além-mar, [65]
e Voltaire, para os Estados Unidos. Rider Haggard teve de ir a uma África ainda inexplorada, ou para o Tibete; Bulwer-Lytton, [66] às profundezas da terra. Não nos era previsível que, com o tempo, histórias dessa natureza precisassem abandonar completamente a Terra […]. [67]

Nesse tipo de história, o aparato pseudocientífico deve ser tomado simplesmente como um "artifício", no sentido que essa palavra tinha para os críticos neoclássicos. A aparência mais superficial de plausibilidade — o menor sinal de adequação ao nosso intelecto crítico — bastará. Estou inclinado a pensar que os métodos sobrenaturais são os melhores. Certa vez, levei um herói a Marte em uma espaçonave, mas, repensando minha abordagem inicial, fiz que anjos o levassem a Vênus. Nem os mundos estranhos, quando chegamos lá, precisam estar estritamente ligados a probabilidades científicas. É a sua maravilha, beleza ou seu aspecto sugestivo o que importa. Quando eu mesmo coloquei canais em Marte, já sabia que telescópios melhores haviam dissipado essa velha ilusão de ótica. [68] A questão é que eles faziam parte do mito marciano já existente na mente comum. […]

Em tudo isso, a impossibilidade é, como já comentei, um pressuposto fundamental, aceito antes mesmo de a narrativa começar. Nesse quadro, estamos em um mundo familiar tão realista quanto qualquer outra pessoa. Mas, no próximo tipo de história (o último que abordarei), o maravilhoso está no cerne de toda a obra. Essas histórias nos transportam para outro mundo, e o que torna esse mundo valioso não é, evidentemente, a mera multiplicação do maravilhoso, nem para efeito cômico (como em *As aventuras do Barão de Münchhausen*[69] e às vezes em Ariosto e Boiardo), nem para causar senso de admiração (como, na minha opinião, encontramos nas piores histórias das *Mil e uma noites* ou em alguns contos infantis), mas pela sua qualidade, pelo seu sabor. Se bons romances são comentários sobre a vida, boas histórias desse tipo (que são muito mais raras) são acréscimos à vida; elas nos proporcionam, como alguns sonhos raros, sensações que nunca tivemos antes, ampliando nossa concepção do que é possível em nossa experiência. Daí a dificuldade de discuti-las com aqueles que se recusam a se retirar do que chamam de "vida real" — o que significa, talvez, o sulco de alguma área mais ampla das experiências que nossos sentidos e nossa vida biológica, social e econômica geralmente nos confinam —, ou, se leem, não enxergam nada além de algo entediante e monstruoso. Eles estremecem e pedem para ir para casa.

Histórias desse tipo, em sua melhor forma, nunca serão comuns. Incluiria nessa categoria partes da *Odisseia*; o *Canto a Afrodite*;[70] boa parte da *Kalevala*;[71] *The Faerie Queene* [A Rainha das Fadas];[72] parte dos escritos de Malory (mas nenhum de seu melhor trabalho) e a maior parte de *Huon*;[73] partes de *Heinrich von Ofterdingen*,[74] de Novalis; *The Ancient Mariner* [O velho marinheiro] e *Christabel*;[75] *Vathek*,[76] de Beckford; *Jason* e pouco mais do que o *prólogo* de *The Earthly Paradise* [O paraíso terrestre], de Morris;[77] *Phantastes*, *Lilith* e *The Golden Key* [A chave dourada], de MacDonald;[78] *Worm Ouroboros*, de Eddison, *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien; e, por fim, *Voyage to Arcturus* [Viagem a Arcturus],[79] trabalho impactante, profundo e irresistível de David Lindsay. Também faço menção a *Titus Groan*,[80] de Mervyn Peake. Algumas das histórias de Ray

Bradbury[81] talvez estejam no mesmo patamar. *The Night Land* [O reino da noite], de W. H. Hodgson,[82] teria entrado na lista devido às suas imagens inesquecíveis, que são ao mesmo tempo sombrias e magníficas, se não fosse desfigurado por seus elementos eróticos irrelevantes e pelo arcaísmo tolo e chato no estilo. (Não quero dizer que todo arcaísmo é tolo, e não acho razoáveis os argumentos modernos e cheios de ódio contra certas formas de linguagem que caíram em desuso. Se o arcaísmo consegue nos transportar para outro mundo, seu uso é justificável. Se é correto segundo os padrões filológicos, não importa.)

Não tenho certeza de que alguém tenha explicado de modo satisfatório o prazer intenso, duradouro e solene que essas histórias podem proporcionar. Jung, que foi mais longe, parece-me apresentar como explicação mais um mito que nos afeta da mesma forma que os demais. Será que a análise da água não deveria ser molhada? Não tentarei alcançar o que Jung não conseguiu. No entanto, gostaria de destacar um aspecto negligenciado: a forte e notável aversão que alguns leitores experimentam em relação ao mitopoético. Descobri-o por puro acidente. Certa senhora (e, o que torna a história ainda mais intrigante, ela própria era psicóloga junguiana) me contava sobre uma crescente melancolia que sentia em sua vida, uma diminuição da capacidade de sentir prazer, e uma aridez em sua paisagem mental. Dando um tiro no escuro, perguntei: "Você tem algum interesse em literatura fantástica e contos de fadas?" Nunca me esquecerei de como seus músculos se contraíram, seus punhos se fecharam, seus olhos se arregalaram aterrorizados e sua voz mudou, enquanto sibilava: "Eu os *desprezo*." Sem dúvida, não temos aqui opinião crítica, mas algo como uma fobia. E vi os mesmos indícios em outros lugares, embora nunca tão intensos.

Em contrapartida, sei, por experiência própria, que quem gosta do mitopoético o faz com quase a mesma intensidade. Os dois fenômenos, tomados em conjunto, deveriam pelo menos descartar a teoria de que a mitopoese é algo trivial. Pelas reações que produz, parece que o mitopoético constitui, para o bem ou para o mal, um modo de imaginação que mexe conosco em um nível profundo. Se alguns parecem ir até ele por uma

necessidade quase compulsiva, outros parecem ficar aterrorizados com o que podem encontrar lá. Mas é claro que isso é apenas uma suspeita. O que me deixa muito mais seguro é a importante *ressalva* que propus há pouco. Não critique o que você não gosta sem cautela. E, acima de tudo, nunca critique o que você simplesmente não suporta.

Colocarei todas as cartas na mesa. Há muito tempo, descobri minha própria *fobia*, o que não consigo suportar na literatura, o que me deixa profundamente desconfortável: a representação de um quase caso de amor entre duas crianças. Isso me envergonha e me dá náuseas. Mas é claro que considero isso não um motivo para fazer críticas severas a livros nos quais esse detestado tema aparece, mas, sim, um alerta para que eu não os julgue. Pois minha reação é irracional: amores infantis realmente acontecem na vida real, e não posso dar uma razão para que não sejam retratados na arte. Se essas histórias tocam na cicatriz de algum *trauma* precoce em mim, o problema é somente meu; e aconselho a todos que aspiram tornar-se críticos a adotarem o mesmo princípio. Uma reação de violência e ressentimento a todos os livros de um certo tipo, ou a situações de um determinado tipo, é um sinal de perigo. Estou convencido de que uma boa crítica adversa é a coisa mais difícil que podemos fazer. Assim, aconselho a todos que comecem sob as condições mais propícias, ou seja, após compreenderem e apreciarem o que o autor está tentando realizar e depois de já terem lido diversos livros nos quais seu objetivo tenha sido alcançado. Só então, você terá alguma chance de realmente mostrar que determinado autor falhou, talvez indicando até mesmo o porquê. Se, porém, nossa reação a um livro for: "Ugh! Simplesmente não suporto esse tipo de coisa!", então acho que não seremos capazes de diagnosticar quaisquer falhas reais que ele tenha. Podemos nos esforçar para esconder nosso viés, mas acabaremos em uma confusão de palavras emotivas, tendenciosas e em voga — como "pretensioso", "espirituoso", "falso", "adolescente", "imaturo" etc. Quando realmente entendemos o problema, não precisamos de nada disso.

"Sobre ficção científica" (*Sobre histórias*)



CAPÍTULO 7

Sobre a escrita cristã

Às vezes, a fé de alguém deve estar latente na escrita, não flagrante

Acho que você tem uma ideia equivocada do dever de um escritor cristão. Devemos usar o talento que temos, não os que não temos. É claro que *não* devemos escrever nada que lisonjeie a luxúria, o orgulho ou a ambição.

Contudo, nem todos precisamos escrever trabalhos claramente morais ou teológicos. De fato, a obra cujo cristianismo é latente pode ser mais eficaz e atingir alguns a quem uma obra religiosa mais óbvia afugentaria.

O primeiro objetivo de uma história é ser uma *boa história*. Quando nosso Senhor fez uma roda na condição de carpinteiro, você pode ter certeza de que se tratava de uma *boa roda*. Não tente "introduzir" elementos cristãos; se Deus quer que você sirva a ele dessa maneira (pode não ser esse o caso, pois há diversos chamados), você perceberá que esses elementos aparecerão de forma natural. Do contrário, bem… uma história que proporcione prazer inocente é uma coisa boa, semelhante ao preparo de uma boa refeição nutritiva. (Você não insere passagens bíblicas na sopa de sua família, tenho certeza.)

A propósito, nenhuma das minhas histórias *começou* com uma mensagem cristã. Sempre começo com uma imagem mental — ilhas flutuantes, um fauno carregando um guarda-chuva em uma floresta nevada, uma cabeça humana "ferida". Claro que meus trabalhos de não ficção são diferentes. Mas eles são bem-sucedidos porque sou professor por profissão, e explicar é uma das coisas que aprendi a fazer.

Em suma, a melhor coisa a se fazer é cultivar o próprio jardim, fazer bem o trabalho para o qual as próprias capacidades naturais apontam (após primeiro fazer bem o que os "deveres do seu cargo" impõem). *Qualquer* trabalho honesto (seja fazer histórias, sapatos ou gaiolas de coelhos) pode ser feito para a glória de Deus.

Carta a Cynthia Donnelly, 14 de agosto de 1954 (*CL 3*)

A pergunta certa a se fazer

O escritor cristão: […] se seus talentos são tais que ele pode produzir uma boa obra escrevendo de uma forma estabelecida e lidando com experiências comuns a toda a sua raça, ele o fará […]. É para ele um argumento, não de força, mas de fraqueza, que ele deveria responder plenamente à visão apenas "à sua própria maneira". E sempre, a toda ideia e a todo método, ele perguntará, não "é meu?", mas "é bom?".

"Cristianismo e literatura" (*Reflexões cristãs*)

Escrever de forma clara força você a pensar de forma clara

Precisamos traduzir cada trecho de nossa teologia para o vernáculo. Isso é muito problemático e significa que conseguimos falar, de fato, pouquíssimas coisas em meia hora, mas é essencial. Esta prática também é de grande proveito para o nosso próprio raciocínio. Cheguei à convicção de que, se não somos capazes de traduzir nossos pensamentos para uma linguagem simplificada, é porque eles estão confusos. A capacidade de traduzir é o teste para saber se realmente entendemos aquilo que nós mesmos queremos dizer.

"Apologética cristã" (*Deus no banco dos réus*)



CAPÍTULO 8

Sobre escrever de forma persuasiva

O método de Joseph Addison para minar seus oponentes

Esse contraste entre Addison[83] e os conservadores[84] aparece com especial clareza no tratamento dispensado aos inimigos. Para os conservadores, todo inimigo — seja a duquesa de Marlborough ou apenas

um editor shakespeariano considerado culpado de alguma verdadeira erudição inglesa — torna-se grotesco. Todos os que, de alguma maneira, incorreram em sua má vontade são patifes, espantalhos, prostitutas, insetos, sapos, loucos ou selvagens; até mesmo Addison é retratado como um Mefistófeles enrustido. É divertido, mas longe de ser sensato; rimos e permanecemos céticos. Observe, porém, a postura de Addison […]. Com a ajuda de Steele, ele inventa Sir Roger de Coverley. Seu sucesso é demonstrado no fato de que podemos pensar em Sir Roger por muito tempo sem lembrarmos de seu conservadorismo; quando lembramos, ele é apenas uma excentricidade cativante […]. O inimigo, longe de ser difamado, é transformado em um senhor querido. O pensamento de que ele poderia ser perigoso foi apagado de nossa mente; mas o pensamento de que qualquer coisa que ele nos dissesse poderia ser levada a sério também foi.

"Addison" (*SLE*)

Um desentendimento não deve transformar-se em uma briga

O que me deixa alarmado é que estudantes, acadêmicos e homens cultos demonstram o que, a meu ver, se resume a uma incapacidade essencialmente inculta de diferenciar entre um desentendimento e uma briga. O verdadeiro problema com esse tipo de comportamento é que tudo isso é uma distração do problema em si. Em vez de gastarem tempo refutando minha posição, vocês o desperdiçam acusando-me de desonesto e hipócrita. Ainda que seu objetivo principal seja gratificar seu ressentimento, sua abordagem é equivocada. Qualquer homem preferiria ser xingado a ser legitimamente contestado.

Carta aos editores da *Delta: The Cambridge Literary Magazine*, fevereiro de 1961 (*CL 3*)



CAPÍTULO 9

Sobre outros escritores

Joseph Addison

Tudo o que podemos dizer com justiça é que seus ensaios são insignificantes, e que não há a força neles como em Johnson; [85] eles não mexem com as profundezas [...]. A escrita de Addison é, antes de tudo, reconfortante. Ele não deve ser condenado por isso. Addison nos serve como uma excelente cura para a inquietação.

"Addison" (*SLE*)

Jane Austen

Seus livros apresentam apenas dois problemas, e ambos são condenáveis: há poucos deles e eles são muito breves.

Carta a R. W. Chapman, 6 de setembro de 1949 (*CL 2*)

Francis Bacon

Fico alarmado com os *Ensaios*. Mesmo os *Ensaios* completos de 1625 são um livro cuja reputação curiosamente supera qualquer prazer ou lucro real que a maioria das pessoas tenha encontrado nele; um livro (como diz admiravelmente meu sucessor) que "todo mundo diz que leu, mas que ninguém foi visto lendo". A verdade é que se trata de um livro para adolescentes.

Epílogo a *ELSC*

Jane Eyre, *de Emily Brontë*

Esta semana eu reli *Jane Eyre*. É prodigiosamente melhor do que os outros livros de Brontë. Sei que você nunca o releu, mas penso que, se pular (como fiz desta vez) os primeiros capítulos sobre a época de escola — um relato sem sentido de tristezas que não têm efeito algum sobre a história principal —, é uma leitura que vale muito a pena. Parte do interesse está em observar, nos mais (aparentemente) absurdos personagens masculinos, como pessoas comuns são percebidas através dos olhos de uma mulher jovem, tímida, ingênua, inflexivelmente correta e inteligente, do tipo governanta reservada […]. Particularmente encantadora é sua ideia de felicidade conjugal quando ela diz, quase na última página: "Conversamos, acredito, o dia todo." Pobre marido!

Carta a seu irmão, Warren Lewis, 19 de novembro de 1939 (*CL 2*)

O Peregrino, *de John Bunyan*

O que você acha que estou lendo neste momento? Nosso amigo *O Peregrino*. É um daqueles livros que geralmente lemos cedo demais para que sejam apreciados, de sorte que não o relemos. Estou muito feliz, porém, por tê-lo descoberto. Sem dúvida, a alegoria é óbvia e até mesmo infantil; contudo, como romance, trata-se de um livro insuperável, um exemplo autêntico da literatura inglesa. Tente, depois, ler Ruskin ou Macaulay,[86] e veja a diferença entre diamantes e bijuterias.

Carta a seu pai, Albert Lewis, 11 de março de 1916 (*CL 1*)

Geoffrey Chaucer

Chaucer tem poucos rivais e nenhum mestre.

A alegoria do amor

William Cowper

Você já leu as cartas do poeta Cowper? Ele não tinha nada — literalmente nada — para compartilhar com alguém: apenas as particularidades da vida em uma pacata cidade rural, onde a desconfiança evangélica do "mundo" o impedia de se envolver até mesmo na escassa vida social local. No entanto, é possível ler um volume inteiro de suas correspondências com um interesse inabalável. Detalhes sobre como seu dente se soltou no jantar, como construiu uma gaiola para uma lebre domesticada e o que estava fazendo com seus pepinos… tudo cativa o leitor, como se o destino de impérios dependesse disso.

Carta a seu pai, Albert Lewis, 25 de fevereiro de 1928 (*CL 1*)

Thomas Cranmer

Cranmer escreve uma prosa na qual é difícil encontrarmos qualquer falha; porém, ela curiosamente nos dá pouco prazer. Sua escrita nunca se arrasta e

nunca se afoba; nunca decepciona os ouvidos; e (*apesar* do que nos diz John Foxe)[87] dificilmente encontramos nela uma única frase que nos faça questionar sua intenção […]. A explicação é que Cranmer sempre escreve em caráter oficial. Tudo o que ele diz foi discutido em comitê. Nunca vemos um pensamento crescer: o negócio dele é expressar o ponto de vista acordado. Quem já tentou redigir um relatório sabe como essas condições são fatais para uma boa escrita.

(*ELSC*)

Samuel Daniel

Sua sequência [de sonetos] *Delia* […] não nos oferece nenhuma ideia, nenhuma psicologia e, obviamente, nenhuma história: trata-se apenas de uma obra-prima de fraseologia e melodia. A qualquer um que reclame que os sonetos não passam de uma série de lugares-comuns, podemos tão somente responder: "Sim, mas ouça" […]. Em Daniel, como em Shakespeare, a declaração mais comum se torna líquida e deliciosa […]. A verdade é que, enquanto tudo que Daniel diz seria considerado lugar-comum em uma prosa abstrata, nada é comum quando ocorre na poesia. Nesse meio comunicativo, todos os gestos de Petrarca[88] se transformam em convites compulsivos a enormes tristezas e prazeres.

(*ELSC*)

Dante (Alighieri)

Dante continua sendo um forte candidato para as supremas honras poéticas do mundo.

A alegoria do amor

Acho a poesia de Dante, em geral, a maior de todas as poesias que já li; contudo, quando atinge seu auge de excelência, parece que o próprio Dante tem pouco a contribuir […]. Chego à conclusão de que o ápice da arte poética acaba por ser uma espécie de rendição, e é alcançado quando toda a imagem do mundo que o poeta vê penetrou de forma tão profunda em sua

mente que doravante ele só tem de sair do caminho, permitindo que os mares se agitem, as montanhas farfalhem suas folhas, a luz brilhe e as esferas celestiais girem, e tudo isso *será* pura poesia, não apenas coisas sobre as quais você escreve poesia. Devo confessar que, depois de Dante, até Shakespeare me parece um tanto artificial? Soa quase como se ele estivesse "apenas inventando". No entanto, não se pode sentir isso em relação a Dante, mesmo quando se parou de lê-lo.

"Dante's Similes" [Símiles de Dante] (*SMRL*)

Walter de la Mare

Tenho os poemas escritos por De la Mare há muito tempo e os leio com mais frequência do que qualquer outro livro. Posiciono-o acima de Yeats e de todos os outros modernos, e, apesar de sua fantasia, penso que ele se aproxima mais do que qualquer outro no que diz respeito à verdade essencial da vida.

Carta a Arthur Greeves, 26 de junho de 1927 (*CL 1*)

Os três mosqueteiros: *muita ação, sem atmosfera*

Não se sabe quão bom Scott [89] é até tentar ler Dumas. Você notou a falta de contexto nas obras de Dumas? Em Scott, por trás das aventuras do herói, há toda a sociedade da época, com suas interações de cidade e campo, puritano e cavaleiro, saxão e normando etc., e todo o humor picante dos personagens secundários; e, novamente, contextualizando tudo isso, temos os elementos atemporais: o campo em si, as montanhas, o clima, a própria *sensação* de viajar. Em Dumas, quando tentamos olhar para além das intrigas imediatas, não encontramos absolutamente nada. Estamos em um mundo abstrato de bravura e aventura que não tem *raízes* — nenhuma conexão com a natureza humana ou a mãe-terra. Quando a cena muda de Paris para Londres, não há sensação de que você chegou a um novo país, não há mudança de ambiente. Além do mais, não creio que haja uma passagem que demonstre que Dumas alguma vez observou uma nuvem, uma estrada ou uma árvore. Em essência, se nos pedissem para explicar o que queremos

dizer com "o simples, mas agradável"[90] na literatura, soa quase como se pudéssemos responder: "Significa o oposto de *Os três mosqueteiros*." Mas talvez eu esteja sendo muito duro com o que, afinal, foi escrito apenas para diversão. Deve haver algum mérito no ritmo e na energia da trama, mesmo que eu não goste desse tipo de coisa.

Carta a Arthur Greeves, 25 de março de 1933 (*CL 2*)

"A canção de amor de J. Alfred Prufrock", de T. S. Eliot

Não acredito que uma pessoa em um milhão, sob qualquer estresse emocional, veria uma noite dessa forma.[91] E, mesmo que o fizesse, creio que admitir esse tipo de imagem, ainda que de forma mínima, é um empreendimento perigoso. Evocar essas imagens, recorrer a elas de bom grado e chegar a considerá-las comuns — isso nos envenena?

Carta a Katharine Farrer, 9 de fevereiro de 1954 (*CL 3*)

A terra devastada, *de T. S. Eliot*

[Quanto à] intenção [de T. S. Eliot], só Deus sabe. Devo me contentar em julgar seu trabalho por seus frutos, e argumento que ninguém é fortalecido contra o caos ao ler *A terra devastada*;[92] mas todos que a leem são infectados com o caos.

O contra-argumento decorre de um mal-entendido básico entre a poesia que retrata a desintegração e a poesia que é, ela mesma, desintegrada. *Inferno* [de Dante] não é poesia infernal; *A terra devastada*, sim.

Carta a Paul Elmer More, 23 de maio de 1935 (*CL 2*)

T. S. Eliot como crítico

Ah, Eliot! Como pode um homem que não é nem um canalha nem um tolo escrever como ambos? Bem, ele não pode reclamar que não fiz o possível para corrigi-lo — dificilmente escrevo um livro sem lhe mostrar algum de seus erros. E, ainda assim, Eliot não os corrige. Chamo isso de ingratidão.

Carta a Dorothy Sayers, 23 de outubro de 1942 (*CL 2*)

Ralph Waldo Emerson

Você está certo sobre Emerson. Costumo pegá-lo por quinze minutos e saio cheio de novas ideias. Cada frase carrega significado: ele condensa em parágrafos o que outros, em busca do fascínio, expandem em ensaios ou capítulos completos. Ao mesmo tempo que sua tensa concentração torna sua leitura cansativa, ele não dá descanso. Não sei por que você se opõe ao estilo dele; parece-me admirável. *Quel dommage* [Que pena] que tal homem seja estadunidense!

Carta a Arthur Greeves, 12 de setembro de 1918 (*CL 1*)

Robert Frost

[Robert Frost] é um dos poucos poetas vivos por quem sinto algo que se aproxima de reverência.

Carta a Basil Willey, 23 de maio de 1957 (*CL* 3)

A Casa das sete torres, *de Nathaniel Hawthorne*

Embora, por experiência, eu seja um tanto tímido em recomendar livros para outras pessoas, acho que me sinto bastante seguro em aconselhá-lo sinceramente a fazer de as "Sete Torres" sua próxima compra. A propósito, eu não deveria ter usado o termo "mistério", pois não há mistério no sentido próprio da palavra, mas uma espécie de sentimento de destino e horror inevitável, semelhante ao *Morro dos ventos uivantes* [de Charlotte Brontë]. Realmente acho que nunca gostei tanto de um romance. Há uma cena marcante em que o vilão — o juiz [Pyncheon] — repentinamente morre em sua cadeira, sozinho em casa, e a narrativa descreve o corpo sem vida sentado ali, conforme o dia passa e a sala escurece — ficando cada vez mais escura — junto ao tique-taque de seu relógio. Mas uma descrição tão

simples não faz justiça à cena! Você deve ler esse capítulo, que é notável por si mesmo […].

Pretendo explorar todas as obras de Hawthorne depois disso. Que pena que esse gênio seja um maldito estadunidense!

Carta a seu pai, Albert Lewis, 19 de novembro de 1916 (*CL 1*)

Richard Hooker

Todo sistema nos oferece um modelo do universo; o modelo de Hooker tem graça e majestade insuperáveis […]. Poucos universos-modelo são mais preenchidos — pode-se dizer, mais encharcados — com a Divindade do que o dele […]. Deus é indescritivelmente transcendente, mas também indescritivelmente imanente […]. O estilo de Hooker é, para os devidos propósitos, talvez o mais perfeito em inglês.

(*ESLW*)

A. E. Housman

Também dei uma olhada em *Shropshire Lad* [Um rapaz de Shropshire], de A. E. Housman, pela centésima vez. Que livrinho terrível esse — perfeito e letal, com a beleza da górgona! [93]

Carta a Arthur Greeves, 6 de outubro de 1929 (*CL 1*)

Henry James

Há pouco terminei de ler o volume 1 das cartas de Henry James. Um homem interessante, embora terrivelmente presunçoso; mas ele apreciava Stevenson. Um homem *fantasmagórico*, que nunca conheceu Deus, a terra ou a guerra; nunca teve um dia de trabalho obrigatório, nunca teve de ganhar a vida, não tinha lar nem deveres.

Carta a Roger Lancelyn Green, 21 de outubro de 1952 (*CL 3*)

Samuel Johnson

Não há assunto sobre o qual se tenha falado mais absurdo do que o estilo de Johnson. Para mim, suas melhores frases escritas carregam o mesmo impacto de seus melhores diálogos: "*Bang*! Foi tão repentino!" Não conheço ninguém que possa resolver um assunto de forma tão eficaz com meia dúzia de palavras.

Carta a seu irmão, Warren Lewis, 2 de agosto de 1928 (*CL 1*)

Bíblia King James

Não estou convencido de que seus ritmos (são vários) sejam muito diferentes dos de qualquer boa prosa escrita em sua maior parte com frases curtas, nem que nos pareçam visivelmente bons quando divorciados de sua matéria. "Depois do coquetel, uma sopa — mas a sopa não estava muito boa — e, depois da sopa, uma pequena torta fria." Não é uma frase ruim: mas é muito diferente de seu equivalente rítmico "depois do terremoto um fogo; porém também o Senhor não estava no fogo; e depois do fogo uma voz mansa e delicada" (1Reis 19:12, ACF).

(*ELSC*)

Rudyard Kipling

Kipling é intensamente amado e odiado. Quase nenhum leitor gosta dele um pouco […]. Há momentos em que fico encantado com a variedade e a solidez de sua imaginação; então, logo em seguida, sinto-me farto, extremamente farto, de todo o mundo de Kipling.

"Kipling's World" [O mundo de Kipling] (*SLE*)

D. H. Lawrence

[*O amante de*] *Lady Chatterley* teve pouco trabalho para superar uma acusação da Coroa.[94] Ainda tem de enfrentar um painel de juízas mais

assustadoras. Há nove delas, cada qual uma deusa. [95]

"Four-Letter Words" [Palavras de quatro letras] (*SLE*)

A "grande experiência literária" da leitura de Phantastes, *de George MacDonald*

Tive uma grande experiência literária esta semana. Descobri ainda outro autor para adicionar ao nosso círculo — ao nosso próprio conjunto. Nunca, desde a primeira vez que li *The Well at the World's End* [O poço no fim do mundo], gostei tanto de um livro — e, de fato, acho que minha nova "descoberta" é tão boa quanto Malory ou o próprio Morris. O livro, para ir direto ao ponto, é o "romance de fadas" de George MacDonald, *Phantastes*, que peguei por acaso em uma edição da Everyman um tanto desgastada — a propósito, não é engraçado?, agora custa uma fração do preço original [96] — no quiosque de livros da nossa estação, no último sábado.

É claro que é inútil para mim tentar descrevê-lo, mas, quando você seguir o herói Anodos ao longo de um pequeno riacho até a floresta das fadas, ouvir sobre o terrível freixo e sobre como a sombra de sua mão nodosa e deformada cai sobre o livro que o herói está lendo, ler sobre o palácio das fadas […] e ouvir o episódio envolvendo Cosmo, [97] sei que concordará comigo. Não deixe que o capítulo inicial, com seu estilo um tanto convencional de conto de fadas, o desencoraje; depois dele, você não conseguirá mais largar o livro até terminá-lo.

Carta a Arthur Greeves, 7 de março de 1916 (*CL 1*)

Cura espiritual em George MacDonald

Não conheço nada que me dê maior sensação de cura espiritual, de ser lavado, quanto ler G. MacDonald.

Carta a Arthur Greeves, 31 de agosto de 1930 (*CL 1*)

Maquiavel

Não seria razoável [...] deixar passar em silêncio *O Príncipe* (1513), de Maquiavel, pois ali o repúdio aos princípios medievais vai mais longe. Entretanto, é por isso mesmo que Maquiavel não é muito importante. Ele foi longe demais. Todos responderam a ele, todos discordaram dele. A popularidade do livro deveu-se à sua natureza escandalosa. Aos leitores que buscavam uma instrução séria na arte da tirania, o livro podia, afinal, revelar apenas os segredos que todos os homens já conhecem. Não ser, mas parecer virtuoso — essa é uma fórmula cuja utilidade todos descobrimos desde o berço.

(*ELSC*)

Poetas estadunidenses modernos

Sinto o mesmo que você em relação à poesia inglesa moderna. A estadunidense é melhor. Lee Masters, Frost e Robinson Jeffers[98] realmente têm algo a *dizer* e manifestam certa veracidade artística.

Carta a Dom Bede Griffiths, 22 de abril de 1954 (*CL 3*)

Romances modernos

Não tenho lido nada ultimamente, exceto um tolo romance moderno que li de uma assentada — ou melhor, eu li deitado no sofá — esta tarde, no meio de uma terrível tempestade.

Acho que, se os romances modernos devem ser lidos, é preciso que façamos assim, de um só gole, depois jogando-os fora — de preferência no fogo...

Carta a Arthur Greeves, 28 de junho de 1916 (*CL 1*)

Modernismo na literatura e na arte

Muitos romances, poemas e pinturas modernos, que somos intimidados a "apreciar", não são uma boa obra, porque nem sequer são uma *obra*. São meras poças de sensibilidade ou de reflexo derramados. Quando um artista está, no sentido estrito, produzindo uma obra, naturalmente leva em consideração o gosto, os interesses e a capacidade de seu público. Estes, não menos que a língua, o mármore ou a tinta, fazem parte de sua matéria-prima a ser usada, domada, refinada, e não ignorada ou desafiada. Uma grande indiferença a eles não é genialidade nem integridade; é preguiça e incompetência.

"Boa obra e boas obras" (*A última noite do mundo*)

Modernismo como período de lamúrias e resmungos

É possível — ousamos acreditar — que o terrível, lamuriante e queixoso período que experimentamos durante a maior parte da vida esteja genuinamente chegando ao fim? Acaso testemunharemos o retorno do ouro, da escarlate, das flautas e das trombetas?

Carta a Daphne Harwood, 20 de fevereiro de 1950 (*CL 3*)

Sir Thomas More

Muitos elogios foram feitos nos tempos modernos à prosa inglesa de More; posso concordar com eles apenas com sérias ressalvas […]. O leitor que sentar e ler cuidadosamente cinquenta páginas da obra de More encontrará várias frases admiráveis; mas também encontrará uma falta de espinha dorsal na estrutura das frases, um uso exagerado e desajeitado de epítetos e a quase total ausência de energia rítmica […]. A principal razão para isso é que More nunca chegou a fazer a transição de uma concepção jurídica para uma compreensão literária de clareza e abrangência. Ele multiplica palavras em um esforço vão para fechar todas as brechas possíveis, enquanto um artista melhor nos impõe suas ideias por meio da luz, do fogo intelectual e

da paixão que nele arde. Como resultado, More perde os benefícios tanto da escrita extensa como da escrita concisa. Não há relâmpagos impetuosos; por outro lado, também não há nenhuma maré crescente de pensamentos e sentimentos. O estilo é enfadonho e pastoso. Com relação às boas frases, o leitor já deve ter adivinhado sua natureza. Aparecem quando More está em sua veia mais caseira: sua raça, essência e pureza inglesas são as qualidades redentoras mais importantes de sua prosa […]. Quase tudo que é excepcional na escrita de More tem cunho cômico ou está intimamente relacionado à comédia.

(*ELSC*)

Por que Lewis preferia A revolução dos bichos *a* 1984, *de George Orwell*

> "*A revolução dos bichos* é, em termos formais, quase perfeita: leve, forte, equilibrada. Não há uma frase que não contribua para o todo. O mito diz tudo o que o autor quer que ele diga e (igualmente importante) nada mais. Eis aqui um *objet d'art* tão duradouro e satisfatório quanto uma ode de Horácio ou uma cadeira Chippendale."

Aqui temos dois livros do mesmo autor que tratam, em essência, do mesmo assunto. Ambos são retratações muito amargas, honestas e honrosas. Transmitem a desilusão de alguém que já foi um típico revolucionário *entre guerre* e que, mais tarde, percebeu que todos os líderes totalitários, independentemente da cor de suas camisas, são igualmente hostis à humanidade.

Dado que o assunto diz respeito a todos nós e que a desilusão é amplamente compartilhada, não é surpresa que um ou outro livro, ou ambos, tenham atraído um número substancial de leitores, e ambos são obviamente obras de um escritor muito importante. No entanto, o que me intriga é a acentuada preferência do público por *1984*. Isso porque me parece (além de seu apêndice brilhante, e felizmente separado, sobre a novilíngua) [99] que *1984* é apenas um livro fascinante, mas imperfeito. Por

outro lado, *A revolução* é uma obra genial que pode muito bem sobreviver às circunstâncias específicas e (esperamos) temporárias que a inspiraram.

Para começar, *A revolução dos bichos* é um livro muito mais curto que o outro. É claro que isso, por si só, não o torna necessariamente melhor. Eu sou a última pessoa a acreditar nisso. Calímaco [100] pensava que um livro longo era um grande mal, mas também acho Calímaco um grande presunçoso. Meu apetite pela leitura é robusto e, quando me sento para ler, prefiro uma refeição completa. Nesse caso, porém, o livro mais curto parece realizar tudo aquilo a que o mais longo se propõe e ainda vai além. *1984* não justifica sua extensão. Há conteúdo supérfluo nele. E acredito que todos podemos identificar onde está o excesso de conteúdo.

No estado de pesadelo retratado em *1984*, os governantes dedicam muito tempo — o que significa que o autor e os leitores também precisam dedicar muito tempo — a um curioso tipo de propaganda antissexual. De fato, os amores do herói e da heroína parecem tanto um gesto de protesto contra essa propaganda como o resultado natural de afeto ou apetite […].

Mas esse é apenas o exemplo mais claro do defeito que, ao longo do tempo, torna *1984* inferior a *A revolução*. Há muito da própria psicologia do autor; muita indulgência com o que ele sente como homem, não podado ou dominado pelo que pretende fazer como artista. *A revolução* é trabalho de uma ordem totalmente diferente. Nele, toda a história é projetada e distanciada. Transforma-se em mito e pode expressar por si. O autor nos apresenta coisas detestáveis, mas não gagueja nem fala com voz grossa sob o peso do próprio ódio. A emoção não o atrapalha, já que tudo foi empregado e delimitado para cumprir um propósito específico.

Um dos resultados é que a sátira se torna mais eficaz. Inteligência e humor (ausentes na obra mais longa) são usados com um efeito devastador. A frase icônica "Todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais do que outros" é mais profunda do que todo o conteúdo de *1984*.

Assim, o livro mais curto realiza tudo o que o mais longo faz. Mas também faz mais. Paradoxalmente, quando Orwell transforma todos os personagens em animais, ele os torna mais humanos. Em *1984*, a crueldade dos tiranos é odiosa, mas não trágica; odiosa como um homem esfolando

um gato vivo, mas não trágica como a crueldade de Regan e Goneril para com Lear. [101]

A tragédia exige certa estatura mínima da vítima; e o herói e a heroína de *1984* não atingem esse mínimo. Tornam-se interessantes apenas na medida em que sofrem. Isso basta (Deus sabe) para nossas simpatias na vida real, mas não na ficção. Um personagem central que escapa da nulidade apenas sendo torturado é um fracasso. E o herói e a heroína dessa história são certamente criaturas tão monótonas e mesquinhas que, se fossem apresentados a alguém uma vez por semana durante seis meses, ainda assim seriam esquecidos.

Em *A revolução dos bichos*, tudo é diferente. A ganância e a astúcia dos porcos são trágicas (não apenas odiosas) porque somos levados a nos importar com todos os animais honestos, bem-intencionados ou até mesmo heroicos que eles exploram. A morte do cavalo Boxer nos emociona mais do que todas as crueldades mais elaboradas de *1984*. E não apenas nos emociona, mas também nos convence. Nesse ponto, apesar do disfarce animal, sentimos que estamos em um mundo real. Essa mescla — de porcos comilões, cães ferozes e cavalos heroicos — caracteriza a própria humanidade: muito boa, muito má, muito lamentável, muito honrada. Se os homens fossem apenas como as pessoas em *1984*, dificilmente valeria a pena escrever histórias a seu respeito. É como se Orwell não pudesse vê-los até colocá-los em uma fábula de animais.

Por fim, *A revolução dos bichos* é, em termos formais, praticamente perfeita: leve, forte, equilibrada. Não há uma frase sequer que não contribua para o todo. O mito diz tudo o que o autor quer que ele diga e (igualmente importante) nada mais. Aqui está um *objet d'art* tão duradouro e satisfatório quanto uma ode de Horácio [102] ou uma cadeira Chippendale. [103]

Por isso considero a popularidade superior de *1984* tão desanimadora. Algo deve, claro, ser levado em consideração em relação ao tamanho. Os livreiros dizem que livros curtos não vendem. E há razões não desacreditadas. O leitor de fim de semana quer algo que dure até domingo à noite; o viajante quer algo que dure até chegar a Glasgow.

Mais uma vez, *1984* pertence a um gênero que agora é mais familiar do que uma fábula de animais; ou seja, faz parte do gênero que pode ser chamado de "distopia", aquelas visões assombrosas do futuro que talvez tenham começado em *A máquina do tempo* e *O dorminhoco*,[104] de H. G. Wells. Eu gostaria de acreditar que essas razões sejam suficientes. Certamente, seria alarmante se tivéssemos de concluir que o uso da imaginação decaiu tanto que os leitores exigem uma superfície realista em toda ficção e não podem tratar qualquer fábula como algo mais do que uma obra "infantil", ou que as cenas íntimas de *1984* sejam o ingrediente indispensável sem o qual nenhum livro pode ser vendido atualmente.

"George Orwell" (*Sobre histórias*)

Beatrix Potter

Apenas gostaria de poder visitá-lo, especialmente se minha visita incluísse a chance de conhecer a srta. Potter. Foi o professor de anglo-saxão [J.R.R. Tolkien] que primeiro me mostrou que sua arte de colocar cerca de dez palavras em uma página, de modo a ter um ritmo perfeito e responder exatamente às perguntas que uma criança faria, é quase tão rigorosa quanto a da poesia lírica. Ela tem lugar garantido entre os mestres da prosa inglesa.

Carta a Delmar Banner, 30 de novembro de 1942 (*CL 2*)

Para Dorothy L. Sayers, em sua tradução de Dante

Uma coisa (embora, neste momento, algo me impeça de escrever sobre o trabalho com a precisão que eu gostaria), creio, vai agradar a você — e a Dante também. Comecei com a intenção de julgar a obra como uma tradução, mas, em poucos cantos, eu já me havia esquecido de tudo e pensava apenas em Dante. Então, alguns cantos depois, esqueci tudo sobre Dante e estava pensando apenas no purgatório. Em outras palavras, o mecanismo duplo funcionou, razão pela qual não gerou ruído. É uma forma

incomum de elogio declarar, quando questionado sobre sua contribuição no trabalho: "Eu não *reparei*." Mas acho que é o mais alto elogio que se possa dar a uma tradução. *Bene olet ubi nihil olet* [(Uma mulher) cheira bem quando nada cheira].

Carta a Dorothy L. Sayers, 31 de julho de 1955 (*CL 3*)

O coração civilizado em Scott, Dickens e Tolstói

Eu *tenho* gosto por Dickens, [105] mas não creio que seja um gosto inferior. Ele é o grande autor quando se trata de mera *afeição*: apenas ele e Tolstói (outro grande favorito meu) realmente lidam com isso. Claro que seu erro está em pensar que a afeição substitui o *agape* [amor abnegado, divino]. Scott, como afirmou D. Cecil, [106] não tem a *mente* civilizada, mas o *coração* civilizado. Nobreza, generosidade e espontaneidade emanam dele.

Carta a Dom Bede Griffiths, 23 de janeiro de 1954 (*CL 3*)

Dois tipos de excelência em William Shakespeare

A marca de Shakespeare (e isso já é o suficiente para qualquer mortal) é simplesmente esta: combinar dois tipos de excelência que não são, em um grau notável, combinados por nenhum outro artista — ou seja, o esplendor imaginativo do tipo lírico mais elevado e a apresentação realista da vida e do caráter humano.

"Variation in Shakespeare and Others" [Variação em Shakespeare e outros] (*SLE*)

Hamlet, *de Shakespeare, mais como um fracasso do que como um sucesso*

"Certamente um fracasso artístico." [107] Todos os argumentos conduzem a essa conclusão — até você ler ou ver *Hamlet* novamente. E, quando você o faz, fica pensando que, se a peça é um fracasso, então o fracasso é melhor que o sucesso. Queremos mais dessas peças "ruins". Desde a nossa primeira leitura infantil das cenas do fantasma até aqueles momentos preciosos,

quando, em vez de corrigirmos provas sobre *Hamlet*, tiramos um tempo para ler algumas páginas da própria obra, será que já passamos por um dia ou um momento sequer em que o encanto de *Hamlet* não tenha prevalecido? […] Tem um sabor próprio, um prazer que tudo permeia, que reconhecemos até mesmo em seus menores fragmentos e que, uma vez provado, queremos mais. Ao desejarmos esse sabor, nenhum outro livro serve como substituto.

"Hamlet: The Prince or the Poem?" [Hamlet: O príncipe ou o poema?] (*SLE*)

Shakespeare sobre o mistério duradouro da situação humana

Acredito que lemos os discursos de Hamlet com interesse porque eles descrevem tão bem certa região espiritual por onde a maioria de nós já passou e que qualquer pessoa nas circunstâncias dele esperaria passar […].

O verdadeiro e duradouro mistério de nossa condição humana é retratado de maneira grandiosa.

"Hamlet: The Prince or the Poem?" [Hamlet: O príncipe ou o poema?] (*SLE*)

Prometheus Unbound *[Prometeu liberto], de Percy Shelley*

O resultado [*Prometheus Unbound*] é o maior poema longo do século 19, e o único poema longo do mais alto estilo desse século que se aproxima da perfeição […].

De minha parte, creio que nenhum poeta sentiu com mais intensidade, ou apresentou com mais peso, a necessidade de desmontagem e reconstrução completa do homem, apoiado nas bases obscuras de seu ser. Não conheço outro livro (na literatura profana) ao qual eu recorreria para uma expressão semelhante ao que von Hügel chamaria de "custo" da regeneração […].

O quarto ato, esse não tentarei analisar. É uma intoxicação, um tumulto, um esplendor complicado e incontrolável, longo mas não muito longo, sustentado em uma nota de êxtase como nenhum outro poeta inglês —

talvez mesmo nenhum outro poeta — nos tenha proporcionado. [Esse esplendor] pode ser alcançado por mais de um artista na música: fazê-lo com palavras, acredito, está além do alcance de quase todos.

"Shelley, Dryden, and Mr. Eliot" (*SLE*)

Arcadia, *de Philip Sidney*

Acabei de ter o prazer de ler *Arcadia*, de Sidney […]. O livro em si é um banquete glorioso: não sei explicar seu encanto particular, porque não se parece com nada que já li antes, e ainda ressoa como tudo que eu li. Às vezes, é como Malory; muitas vezes, como Spenser; mas é diferente de ambos. Há nele, por exemplo, uma bela descrição do cenário (só uma até agora, mas espero por mais), a qual nenhum deles poderia ter feito. Então, a figura do pastorzinho "assobiando como se nunca fosse envelhecer" me faz lembrar um pouco de *The Crock of Gold* [O pote de ouro] [de James Stephens, 1912]. Mas tudo isso significa que Sidney não se parece com ninguém; é apenas ele mesmo.

Carta a Arthur Greeves, 20 de junho de 1916 (*CL 1*)

The Faerie Queene *[A Rainha das Fadas], de Edmund Spenser*

Desde a época de sua publicação até por volta de 1914, esse poema foi apreciado por todos — o livro em que muitas crianças descobriram que gostavam de poesia; uma obra que, como Homero, Shakespeare ou Dickens, fala com a imaginação dos leitores. Spenser não era considerado um poeta difícil, como Píndaro, Donne ou Browning.[108] Não tenho certeza de como perdemos essa perspectiva. Lamentavelmente, *The Faerie Queene* é mais prejudicado do que a maioria das obras-primas quando explorado por meio de comentários e "histórias literárias" […]. O poema representa um grande palácio, mas a entrada é tão baixa que é preciso curvar-se para entrar. Nenhum presunçoso pode ser spenseriano. É claro que é muito mais do que

um conto de fadas, mas, se não pudermos, em primeiro lugar, apreciá-lo como tal antes de tudo, nunca o apreciaremos de forma genuína.

"Edmund Spenser" (*SMRL*)

Tristam Shandy, *de Laurence Sterne*

Hoje, eu li […] umas dez páginas de *Tristram Shandy* e estou me perguntando se gosto dele. Sem dúvida, é a obra mais louca já escrita […]. Dá a impressão de ser a conversa de um lunático fugitivo enquanto persegue seu chapéu em uma manhã ventosa de maio.

Carta a Arthur Greeves, 25 de outubro de 1916 (*CL 1*)

William Makepeace Thackeray

O problema com Thackeray é que ele dificilmente consegue ver a bondade como algo além do mero bom coração; todos os seus "bons" personagens não são apenas simples, mas também simplórios. Esse é um veneno sutil que vem com o Renascimento: o vilão maquiavélico (inteligente) dá origem ao herói idiota. A Idade Média não tornou Herodes inteligente e sabia que o diabo era burro. Há realmente uma falta de fé na ética de Thackeray: como se a bondade fosse, de alguma forma, encantadora, "tola" e infantil. Nenhuma concepção de que a purificação da vontade (*ceteris paribus* [outras coisas sendo iguais]) conduz à iluminação da inteligência.

Carta a Dom Bede Griffiths, 30 de janeiro de 1954 (*CL 3*)

Resenha de Lewis sobre O Hobbit, *de J.R.R. Tolkien*

> "Definir o mundo de *O Hobbit* é, obviamente, impossível, pois é algo novo. Não se pode antecipá-lo antes de ir até lá, assim como não pode esquecê-lo depois de ter estado lá."

As editoras afirmam que *O Hobbit*, embora muito diferente de *Alice*, assemelha-se a este por ser o trabalho de um professor em sua recreação.

Uma verdade mais importante é que ambos pertencem a uma classe muito pequena de livros que não têm nada em comum, exceto que cada um nos leva a um mundo próprio — um mundo que já estava por aí antes de tropeçarmos nele, o qual, porém, uma vez encontrado pelo leitor certo, torna-se indispensável para ele. Seu lugar é ao lado de *Alice*, *Planolândia*, *Phantastes*, *O vento nos salgueiros*.

Definir o mundo de *O Hobbit* é, obviamente, impossível, pois é novo. Não se pode antecipá-lo antes de ir até lá, assim como não pode esquecê-lo depois de ter estado lá. […]

Você mesmo deve ler a fim de descobrir como a mudança é inevitável e como ela acompanha a jornada do herói. Embora tudo seja maravilhoso, nada é arbitrário: todos os habitantes das Terras-selváticas parecem ter o mesmo direito inquestionável de existir, assim como os de nosso próprio mundo, embora as crianças afortunadas que os encontre não se dão conta — e os pais dela, mais velhos e destreinados, também não — das fontes profundas em nosso sangue e em nossa tradição a partir dos quais eles brotam.

Deve ser entendido que esse é um livro infantil apenas no sentido de que a primeira de muitas leituras pode ser realizada no berçário. *Alice* é lido com seriedade por crianças e com riso por adultos; *O Hobbit*, por outro lado, será mais divertido para seus leitores mais jovens e, apenas anos depois, em uma décima ou em uma vigésima leitura, eles começarão a perceber a erudição hábil e a profunda reflexão que serviram para fazer tudo nele tão maduro, tão amigável e, a seu modo, tão verdadeiro. Fazer previsões é arriscado, mas *O Hobbit* pode muito bem vir a ser um clássico.

O Hobbit (*Sobre histórias*)

Resenha de Lewis sobre O Senhor dos Anéis, *de J.R.R. Tolkien*

Este livro[109] é como um raio em um céu claro, atingindo-nos de forma tão imprevisível em nossa época quanto *Songs of Innocence* [Canções da inocência][110] na época em que foi lançado. Afirmar que *O Senhor dos*

Anéis representa o retorno triunfante do belo romance heroico, eloquente e desavergonhado — e isso em uma época quase patologicamente avessa ao romantismo — não faz justiça ao livro. Para nós, que vivemos neste período peculiar, o ressurgimento desse tipo de narrativa — e o imenso alívio que ela nos traz — é, sem dúvida, o mais importante. No entanto, na história mais ampla do romance — uma que remonta à *Odisseia* e para além —, o trabalho de Tolkien representa não um retorno, mas um salto ou uma revolução; ou seja, a conquista de um território desconhecido.

Nunca houve nada assim antes. Como sugere Naomi Mitchison, [111] "alguém leva isso tão a sério quanto Malory". No entanto, o inegável senso de realidade que sentimos em *A morte de Arthur* deriva, em grande parte, do peso do trabalho construído por gerações de criadores — peso que foi incorporado a ele. A notável nova realização do professor Tolkien repousa em sua capacidade de transmitir um senso comparável de realidade, mas sem ajuda. Talvez nenhum outro livro escrito no mundo demonstre um exemplo tão profundo do que o autor chama de "subcriação". A dívida direta (existem, é claro, tipos mais sutis de dívida) que todo escritor tem com o mundo real é deliberadamente reduzida ao mínimo aqui. Não satisfeito apenas em criar a própria história, Tolkien cria, com uma prodigalidade quase insolente, todo um mundo habitável, com sua própria teologia, mitos, geografia, história, paleografia, idiomas e diversos seres — um reino "cheio de inúmeras criaturas estranhas". Os nomes, por si sós, são um deleite, seja evocando tranquilidade pastoral (Grã-Cava, Quarta Sul), estatura real e majestosa (Boromir, Faramir, Elendil), repugnância (como Sméagol, que também é Gollum) ou carrancudo, com poder maligno (Barad-dûr e Gorgoroth); os mais requintados de todos são aqueles que incorporam a penetrante e etérea beleza élfica (Lothlórien, Gilthoniel, Galadriel), algo que nenhum outro escritor de prosa captou com tanto sucesso.

Tal livro tem, notadamente, seu público-alvo, que já é maior e mais crítico do que se poderia esperar. Para esses leitores, um resenhista precisa dizer pouco: apenas que a obra contém belezas que cortam como uma espada ou queimam como ferro frígido; que é um livro que vai partir seu coração. Eles entenderão que essa é uma notícia incrivelmente boa, além do que podiam

esperar. Para completar a felicidade deles, basta acrescentar que esse volume é apenas o primeiro de três, prometendo uma jornada excepcionalmente longa. No entanto, o livro é extraordinário demais para cativar apenas súditos naturais. Algo deve ser dito para "os de fora", aos não convertidos. No mínimo, possíveis mal-entendidos podem ser tirados do caminho.

Em primeiro lugar, é crucial entendermos que, embora *A Sociedade do Anel* continue a história do conto de fadas do autor, *O Hobbit*, ele não é, de forma alguma, um "juvenil" exagerado. Na realidade, é exatamente o oposto. *O Hobbit* é apenas um fragmento do vasto universo mítico do autor, adaptado para um público mais jovem, perdendo, inevitavelmente, algo pela adaptação. *A Sociedade do Anel* finalmente nos apresenta os contornos desse mito "em suas verdadeiras e autênticas dimensões". É fácil surgir um mal-entendido por conta do primeiro capítulo, em que o autor (arriscando-se) escreve em um estilo que lembra o livro anterior, mais leve. Para alguns leitores, que acharão o corpo principal do livro profundo e comovente, esse capítulo talvez não seja o favorito.

No entanto, há razões válidas para tal abertura, e ainda mais para o prólogo (totalmente admirável, aliás), que a precedem. É essencial que primeiro fiquemos totalmente imersos no "aconchego", na despreocupação e até mesmo na vulgaridade (no melhor sentido) das criaturas conhecidas como "Hobbits", esses seres pouco ambiciosos, pacíficos, mas um tanto anárquicos, com rostos "mais bem-humorados do que bonitos" e com "bocas prontas para rir e comer", além de tratarem o fumo como uma arte e gostarem de livros que reafirmem o que já sabem. Embora não sejam uma alegoria dos ingleses, os Hobbits talvez sejam um mito que apenas um inglês (ou, digamos, um holandês) poderia ter concebido. O tema quase central da história é o forte contraste entre os Hobbits (ou "o Condado") e o destino terrível para o qual alguns deles são convocados, a descoberta angustiante de que a felicidade monótona do Condado, que supunham ser a norma, é, na verdade, uma anomalia local e temporária, cuja existência depende da proteção de forças além da compreensão dos Hobbits, e que qualquer um deles pode ser obrigado a deixar o Condado e se envolver nessa luta monumental. Ainda mais surpreendente é o fato de que o resultado

desse confronto entre forças poderosas pode depender das ações de um hobbit, que está entre os seres mais fracos.

O que mostra que estamos lendo mito, e não alegoria, torna-se evidente na ausência de referências explícitas a interpretações teológicas, políticas ou psicológicas. Um mito ressoa de maneira diferente em cada leitor, pois se relaciona ao reino em que ele está mais imerso. Serve como uma chave-mestra, destrancando qualquer porta que o leitor escolher. E há outros temas em *A Sociedade do Anel* igualmente sérios.

Por isso rótulos como "escapismo" ou "nostalgia", bem como a desconfiança de "mundos particulares", não se aplicam aqui. Esse trabalho não é uma Angria[112] ou um sonho; é o produto de uma imaginação lúcida e atenta, que continuamente demonstra a coerência mental do autor. Qual é a utilidade de chamar de "particular" um mundo em que todos podemos entrar, explorar e experimentar sua harmonia? Quanto ao escapismo, escapamos principalmente das ilusões da vida cotidiana. Certamente não escapamos da angústia. Embora existam muitos momentos de consolo e alegria que satisfazem o hobbit dentro de cada um de nós, a angústia é, para mim, a emoção predominante do livro. Mas não como na literatura emblemática de nossa época, de almas distorcidas ou anormais; em vez disso, é a angústia daqueles que eram felizes antes do surgimento de certa escuridão e que encontrarão felicidade novamente se viverem para vê-la dissipar-se.

A nostalgia desempenha um papel, não para nós ou para o autor, mas para os próprios personagens [...]. Nosso próprio mundo, exceto em alguns momentos fugazes, raramente parece tão profundamente enraizado em seu passado. Esse é um dos aspectos da angústia que os personagens carregam. Entretanto, junto com a dor, há uma estranha sensação de euforia. Os personagens são atingidos e sustentados pelas memórias de civilizações há muito desaparecidas e pela magnificência perdida. Sobreviveram à segunda e à terceira eras; o vinho da vida foi bebido há muito tempo. À medida que avançamos na leitura, encontramo-nos carregando seu fardo; quando terminamos, voltamos para nossa própria vida não aliviados, mas fortalecidos.

Mas há ainda mais nesse livro. De vez em quando, surgidas de fontes que podemos apenas adivinhar, e quase estranhas (como já era de se esperar) à imaginação habitual do autor, figuras nos vêm tão cheias de vida (não de vida humana) que fazem nossa espécie de angústia e exaltação parecer insignificante. Tom Bombadil e os inesquecíveis Ents são bons exemplos disso. Certamente, o autor atinge seu ápice de invenção quando produz algo que não parece ser nem dele nem de qualquer outra pessoa. Afinal, será que a mitopoese não é a mais, mas, sim, a menos, subjetiva das atividades?

Mesmo agora, deixei de lado quase tudo — as florestas silvestres, as emoções intensas, as nobres virtudes, os horizontes remotos. Mesmo que eu tivesse mais espaço, seria um desafio transmiti-los. Em última análise, o apelo mais evidente do livro também pode ser o mais profundo: "pois também então havia pesar e treva crescente, mas também grande proeza e grandes feitos que não foram totalmente em vão." *Não foram totalmente em vão* — é o ponto intermediário entre a ilusão e a desilusão.

Quando resenhei o primeiro volume dessa obra, não esperava que ele alcançasse o sucesso que eu tinha certeza de que merecia. Felizmente, estava errado. Há, porém, uma crítica equivocada que deve ser contestada: a reclamação de que os personagens são totalmente bons ou totalmente maus. Como o clímax do Volume 1 trata principalmente da luta entre o bem e o mal na mente de Boromir, não é fácil ver como alguém poderia fazer uma afirmação dessa natureza. Arriscarei um palpite. "Como um homem há de julgar o que fazer em tempos tais?", pergunta alguém no Volume 2. "Como sempre julgou", vem a resposta. "O bem e o mal não mudaram […]; nem são uma coisa entre os Elfos e Anãos, e outra entre os Homens." [113]

Essa é a base de todo o mundo tolkieniano. Acredito que alguns leitores, percebendo (e não gostando de) essa divisão estrita entre o mal e o bem, imaginam erroneamente ter visto a existência de uma separação rígida entre personagens totalmente bons e totalmente maus. Observando as casas do tabuleiro, alguns supõem (desafiando as evidências) que todas as peças fazem movimentos como os do bispo, confinando-as à cor. No entanto, mesmo esses leitores acharão difícil manter essa postura ao longo dos dois últimos volumes. As motivações, mesmo do lado do bem, são complexas.

Aqueles que se tornam traidores começaram, em geral, com intenções relativamente inocentes. A heroica Rohan e a imperial Gondor estão parcialmente doentes. Mesmo o miserável Sméagol experimenta impulsos de bondade bem tarde na história, e (por um paradoxo trágico) o que finalmente o leva ao limite é um discurso não premeditado do personagem mais altruísta da narrativa […].

Escolher momentos marcantes (como o canto do galo durante o Cerco de Gondor) é algo que não teria fim; mencionarei dois pontos fortes gerais (e totalmente diferentes). Um deles, inesperadamente, é o realismo. A guerra retratada em *O Senhor dos Anéis* tem a própria essência da guerra vivida por minha geração. Está tudo lá: a movimentação interminável e ininteligível; a sinistra quietude do *front* quando "tudo está pronto"; os civis em fuga; as amizades vibrantes e vívidas; o contexto de algo semelhante ao desespero em paralelo com um ambiente alegre; e as surpresas divinas, como uma provisão de tabaco de qualidade "resgatado" de uma ruína. O autor nos informa em outro lugar que seu gosto pelos contos de fadas foi despertado já na maturidade, quando estava no serviço militar; talvez seja por isso que podemos dizer de suas cenas de guerra (citando Gimli, o Anão): "Há boa rocha aqui. Esta região tem ossos duros." O outro ponto forte é que nenhum indivíduo ou espécie parece existir apenas por causa da trama. Todos existem por seus próprios méritos e valeria a pena criá-los por seu mero sabor, ainda que fossem irrelevantes. Barbárvore teria servido a qualquer outro autor (se é que algum outro o teria concebido) para um livro inteiro. Seus olhos estão "repletos de eras de lembranças e pensamentos longos, lentos e contínuos". Ao longo dessas eras, seu nome cresceu com ele, de modo que agora ele não pode mais pronunciá-lo; já demoraria muito para fazê-lo. Ao saber que aquilo em que se encontram é uma "colina", Barbárvore reclama que é "uma palavra apressada demais" para algo com tanta história.

Até que ponto Barbárvore pode ser considerado um "retrato do artista", isso é algo incerto; mas, se ele ouvisse algumas pessoas querendo identificar o Anel com a bomba de hidrogênio e Mordor com a Rússia, acho que ele rotularia essa noção como "uma palavra apressada demais". Pergunto-me:

quanto tempo as pessoas acreditam que leva para cultivar um mundo como o de Tolkien? Acaso acreditam que isso pode ser feito tão rapidamente quanto uma nação moderna muda de inimigo, ou tanto quanto os cientistas de hoje inventam novos armamentos?

Quando o professor Tolkien começou seu trabalho, provavelmente não havia fissão nuclear, e a personificação moderna de Mordor estava muito mais próxima de casa. No entanto, o texto nos ensina que Sauron é eterno; a batalha pelo Anel é apenas uma das inúmeras guerras contra ele. Sempre será prudente que temamos sua vitória final, após a qual "não haverá mais canções". Vez após vez, testemunharemos evidências sugerindo que "o vento está virando para o leste, e o murchar de todas as matas pode estar se aproximando". Toda vez que vencermos, saberemos que nossa vitória é impermanente. Se insistirmos em pedir uma moral da história, é esta: uma lembrança do otimismo fácil e do pessimismo excessivo para aquela dura, mas não totalmente desesperadora, compreensão da situação imutável da humanidade, pela qual as eras heroicas têm vivido. É nesse ponto que a conexão nórdica é mais pronunciada: golpes de martelo, mas desferidos com compaixão.

"Mas por que" (alguns podem perguntar), "por que, se você tem um comentário sério sobre a vida real da humanidade, fazê-lo enquanto fala sobre um mundo fantástico e imaginário de sua própria criação?" Acredito que seja porque uma das principais mensagens que o autor deseja transmitir é que a vida genuína das pessoas tem essa essência mítica e heroica. Esse princípio é evidente nas caracterizações da história. Boa parte do que, em um trabalho realista, seria feito por meio da "delineação do personagem" é alcançada em *O Senhor dos Anéis* quando Tolkien transforma o personagem em um Elfo, um Anão ou um Hobbit. Esses seres imaginados têm seu interior revestido pelo exterior; são almas expostas. Acaso podemos realmente perceber a humanidade como um todo, a humanidade contra o universo, sem que a vejamos como um herói em um conto de fadas? No livro, Éomer contrasta imprudentemente "a terra verde" com "lendas". Aragon responde que a própria terra verde é um "poderoso tema de lendas".

O mérito de um mito reside em sua capacidade de pegar todas as coisas familiares que conhecemos e restaurar o rico significado que foi obscurecido pelo "véu da familiaridade". Uma criança aprecia sua carne fria (que, de outra forma, lhe seria ruim) fingindo que é um búfalo que ela acabou de caçar com seu próprio arco e flecha. E a criança é sábia. A carne verdadeira fica mais saborosa depois de imersa em uma história; é possível argumentar que, só então, a carne é verdadeiramente real. Se você está cansado da paisagem real, veja-a através de um espelho. Ao incorporarmos pão, ouro, cavalo, maçã ou até mesmo as próprias estradas em um mito, não nos esquivamos da realidade; nós a redescobrimos. Enquanto a história permanece em nossa mente, as coisas reais se tornam ainda mais autênticas. *O Senhor dos Anéis* aplica essa abordagem não apenas ao pão ou às maçãs, mas também ao bem e ao mal, aos nossos perigos sem-fim, às nossas angústias e alegrias. Ao imergi-los no mito, obtemos uma visão mais clara. Penso que Tolkien não poderia ter feito isso de outra maneira.

O livro é original e opulento demais para qualquer julgamento definitivo em uma primeira leitura. Todavia, reconhecemos, de imediato, o impacto que ele teve sobre nós. Não somos mais exatamente as mesmas pessoas. E, embora devamos nos dosar em nossas releituras, tenho poucas dúvidas de que o livro logo ocupará seu lugar entre os indispensáveis.

"*O Senhor dos Anéis*, de Tolkien" (*Sobre histórias*)

Leon Tolstói

A coisa mais interessante que me aconteceu desde a última vez que escrevi foi a leitura de *Guerra e Paz* — pelo menos agora estou na metade do quarto e último volume, de modo que, salvo quaisquer circunstâncias imprevistas, estou confiante de que vou terminá-lo. E ele mudou completamente minha perspectiva sobre romances.

Até então, habituei-me a vê-los como uma forma um tanto *perigosa* — quero dizer, perigosa para a saúde da literatura como um todo. Pensava que o forte "desejo narrativo" — a ansiedade passional para "ver o que aconteceria no final" que os romances despertam — inevitavelmente afetava o gosto por outras formas melhores, porém menos irresistíveis, de prazer

literário, e que o crescimento da leitura de romances explicava, em grande medida, a divisão deplorável de leitores em ignorantes e cultos — sendo os ignorantes simplesmente aqueles que aprenderam a esperar dos livros esse "desejo narrativo" desde o momento em que começavam a ler, e que, por isso, já destruíam antecipadamente seu possível gosto por coisas melhores. Também pensava que o desejo intenso que os romances despertam em nós pela "felicidade" dos personagens principais (ninguém sente isso por Hamlet ou Otelo) e o egoísmo no qual essa felicidade está envolvida eram completamente ruins […].

Tolstói, com *Guerra e Paz*, mudou tudo isso. Experimentei em todo lugar, em certo sentido — você vai entender o que quero dizer —, a sublime *indiferença* em relação à vida ou à morte, ao sucesso ou ao fracasso dos personagens principais, o que não se resume a uma indiferença *fria*, mas quase a uma submissão à vontade de Deus. E, então, há a variedade do livro. Os segmentos de guerra são as melhores representações de guerra já escritas: comparativamente, todos os livros de guerra modernos parecem um café com leite bem fraco. Então, há as seções rurais — belas representações da vida nas aldeias e dos festivais religiosos, retratando a relação entre camponeses e nobres de uma forma que quase faz você redimir o feudalismo — e as seções sociais, que me surpreenderam com seu humor — encontramos uma ótima anfitriã que sempre separa dois convidados ao vê-los absortos em uma conversa e é quase uma personagem de Jane Austen. Há ainda passagens de amor com uma qualidade inebriante, semelhante ao que encontramos em Meredith,[114] e conversas de soldados em torno de fogueiras que lembram Patsy Macan, bem como um passeio de trenó ao luar que supera até mesmo Hans Andersen.[115]

Carta a Arthur Greeves, 29 de março de 1931 (*CL 1*)

Centuries of Meditations *[Séculos de meditações], de Thomas Traherne*

No momento, estou relendo *Centuries of Meditations*, de [Thomas] Traherne, que considero quase o livro mais bonito (em prosa, quero dizer, excluindo a poesia) em inglês.

Carta a Arthur Greeves, 23 de dezembro de 1941 (*CL 2*)

Marriage *[Casamento], de H. G. Wells*

Você se surpreenderia ao saber que passei minha viagem de volta absorto no romance de H. G. Wells chamado *Marriage* [1912], e talvez se surpreenderia ainda mais ao saber que gostei muito da leitura. Uma qualidade inegável de Wells é seu interesse genuíno pela abordagem de questões importantes e mais amplas — e seus personagens são incrivelmente realistas, em especial o sr. Pope, que me faz lembrar de Excellenz [pai de Lewis]. O romance abriu-me novos horizontes — com aquela sensação de descoberta de um novo gênero de livro, como nos velhos tempos —, e eu resolvi ler mais as obras sérias de Wells. É engraçado que eu — e possivelmente você — leia os livros antigos por prazer e sempre me volto para obras contemporâneas com a intenção de "aprimorar minha mente". Para a maioria das pessoas, imagino, o oposto é verdadeiro.

Carta a Arthur Greeves, 3 de fevereiro de 1920 (*CL 1*)

The Sword in the Stone *[A espada na pedra], de T. H. White*

The Sword in the Stone [é] um dos livros mais profundamente vulgares que já li. Seu humor se encontra exatamente no nível de um moleque com um lápis de grafite desenhando um bigode nos lábios de uma estátua clássica […]. É obra de uma mente mesquinha e triste.

Carta a George Every, 11 de dezembro de 1940 (*CL 2*)

Walt Whitman

O tipo de poesia que [os poemas] representam — o que poderia ser chamado de rapsódica — é um estilo que acho difícil de apreciar; simplesmente não suporto Walt Whitman.

Acredito que, quanto mais imenso e transcendente for o tema de um poema, maior será a necessidade de ancorá-lo em uma métrica estruturada e em imagens concretas.

Carta a Robert Longacre, 19 de junho de 1952 (*CL 3*)

Observação a Charles Williams sobre sua narrativa Descent into Hell *[Descida ao inferno]*

Espero que isso não soe paternalista: em termos de pura escrita, acredito que você avançou de forma significativa, como, diríamos, os avaliadores. O capítulo 2 é, na minha opinião, o ponto alto do seu trabalho até agora. Você superou por completo certa extravagância que sempre considerei sua principal armadilha: a escrita atual é crocante como nozes, sólida como um martelo e transparente como vidro. Mas estou um pouco preocupado com a parte de Wentmorth, em razão de sua tendência a trocadilhos no estilo de Gertrude Stein [116] ("eaves"/"eves", "guard"/"card" etc.). [117]

Carta a Charles Williams, 23 de setembro de 1937 (*CL 2*)



BIBLIOGRAFIA

(CL 1) *The Collected Letters of C. S. Lewis*, v. 1, *Family Letters*, *1905–1931*. Ed. Walter Hooper. São Francisco: HarperOne, 2000.

(*CL 2*) *The Collected Letters of C. S. Lewis*, v. 2, *Books*, *Broadcasts, and the War, 1931–1949*. Ed. Walter Hooper. São Francisco: HarperOne, 2004.

(CL 3) *The Collected Letters of C. S. Lewis*, v. 3, *Narnia, Cambridge, and Joy*, *1950–1963*. Ed. Walter Hooper. São Francisco: HarperOne, 2007.

(ELSC) *English Literature in the Sixteenth Century (Excluding Drama)*. Nova York: HarperOne, reimpresso em 2022.

(SLE) *Selected Literary Essays*. Ed. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

(SMRL) *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, 1998, 2013.

(SW) *Studies in Words*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1960, 1967, 2013.

Of Other Worlds: Essays and Stories. Nova York: HarperOne, 2017.

On Stories and Others Essays on Literature. Nova York: HarperOne, 2017. [Ed. bras.: *Sobre histórias*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.]

Spenser's Images of Life. Cambridge: Cambridge University Press, reimpresso em 2013.

The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition. Oxford: Oxford University Press, 1936. [Ed. bras.: *A alegoria do amor: um estudo da tradição medieval*. Trad. Gabriele Greggersen. São Paulo: É

Realizações, 2012.]
Christian Reflections. Grand Rapids, MI: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1967. [Ed. bras.: *Reflexões cristãs*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019.]
God in the Dock. Ed. Walter Hooper. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1970. [Ed. bras.: *Deus no banco dos réus*. Trad. Giuliana Niedhardt. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.]
Reflections on the Psalms. New York: HarperOne, reimpresso em 2017. [Ed. bras.: *Reflexões sobre Salmos*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2023.]



Sobre *escrever*

Outros livros de C. S. Lewis pela
Thomas Nelson Brasil

A abolição do homem
A anatomia de um luto
A torre sombria
A última noite do mundo
Até que tenhamos rostos
Cartas a Malcolm
Cartas de C. S. Lewis
Cartas de um diabo a seu aprendiz
Cristianismo puro e simples
Deus no banco dos réus
George MacDonald
Milagres
O assunto do Céu

O grande divórcio
Os quatro amores
O peso da glória
O problema da dor
O regresso do Peregrino
Preparando-se para a Páscoa
Reflexões cristãs
Reflexões sobre Salmos
Sobre histórias
Surpreendido pela alegria
Todo meu caminho diante de mim
Um experimento em crítica literária



Volumes únicos

Trilogia Cósmica (*Além do planeta silencioso, Perelandra* e *Aquela fortaleza medonha*)

Clássicos Selecionados C. S. Lewis

Coleção Fundamentos

Como cultivar uma vida de leitura

Como orar

Como ser cristão

As Crônicas de Nárnia

O sobrinho do mago

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa

O Cavalo e seu Menino

Príncipe Caspian

A viagem do Peregrino da Alvorada

A Cadeira de Prata

[01] Baruch Spinoza (1632–1677): filósofo holandês descendente de judeus sefarditas portugueses, que haviam fugido da inquisição lusitana.

[02] The Oxford Companions: série que lista obras de referência sobre diversas áreas de conhecimento; neste caso, sobre literatura infantil.

[03] Geoffrey Chaucer (1342–1400): poeta inglês e autor de *Os contos da Cantuária*.

[04] A publicação *Cartas de C. S. Lewis* (Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021) não abrange todas as correspondências contidas nos três volumes de *Collected Letters*, razão pela qual foram mantidas as referências aos livros originais. Outras abreviaturas utilizadas: *English Literature in the Sixteenth Century* (*Excluding Drama*) [Literatura inglesa no século XVI: excluindo o drama]: *ELSC*; *Selected Literary Essays* [Ensaios literários selecionados]: *SLE*; *Studies in Medieval and Renaissance Literature* [Estudos da literatura medieval e renascentista]: *SMRL*; *Studies in Words* [Estudos de palavras]: *SW*.

[05] *The Prelude* [O prelúdio]: poema autobiográfico do poeta inglês William Wordsworth (1770–1850).

[06] Parnaso (monte): montanha na Grécia, lar mítico das Musas, deusas das várias artes da mitologia grega. (N. E.) [Simbolicamente, também é o local de habitação dos poetas.]

[07] *Whig*: até meados do século 17, o termo (que é uma abreviação de "Whiggamore") era usado para designar os rebeldes escoceses. No final desse período, foi estabelecido o partido Whig, com a intenção de limitar o poder da Corte britânica por meio do Parlamento.

[08] *Tory*: termo gaélico para designar um "criminoso" ou "proscrito" até meados do século 17 e que passou a denominar, por volta de 1680, os apoiadores de Jaime, duque de York, à sucessão do trono.

[09] Lewis alude a um poema afixado em alguns parques ingleses para encorajar as pessoas a mantê-los limpos. Uma tradução possível seria: "Amigo, ao parares no caminho e assentado descansares/ em gramados ou em bancos, sob as árvores do parque// Que não haja marcas tuas de alguma refeição,/ como cascas de laranja e sacos sujos pelo chão// Nem jornais que, após lidos, nem com água se desfaçam,/ pois os outros, espantados, o verão enquanto passam// Que ninguém diga, e para a tua vergonha o diga,/ que havia beleza aqui antes da tua vinda."

[10] Filisteus: aqueles que não se interessam por arte ou por cultura. (N. E.)

[11] *Gorribeen-men*: prestamistas [credores]. (N. E.)

[12] Helicon (monte): lar das Musas. (N. E.)

[13] Homero: nome usado para se referir ao possível autor, ou autores, dos poemas épicos gregos *Ilíada* e *Odisseia*; Virgílio (70–19 a.C.): poeta latino que compôs a epopeia *Eneida*, entre outras obras.

[14] *Dindle*: termo arcaico empregado por Lewis para descrever o som provocado pela vibração de um objeto.

[15] William Cobbett (1762–1835): jornalista e político inglês, conhecido por seus textos compreensíveis e vigorosos; David Hume (1711–1776): filósofo escocês, autor do conhecido *Tratado sobre a natureza humana*.

[16] Torquato Tasso (1544–1595): poeta italiano do final do Renascimento. É mais conhecido por seu poema épico "Gerusalemme Liberata" [Jerusalém libertada], que conta a história da Primeira Cruzada e a reconquista cristã de Jerusalém.

[17] J.R.R. Tolkien (1892–1973): premiado escritor, professor universitário e filólogo britânico, autor de obras como *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*.

[18] Safo (c. 630 ou 604–570 a.C.): poetisa grega da Ilha de Lesbos; Eurípides (484–406 a.C.): dramaturgo grego e criador de personagens profundamente humanos; Caio Valério Catulo (c. 87 ou 84–57 ou 54 a.C.): poeta romano bastante controvertido; William Shakespeare (1564–1616): grande escritor e dramaturgo inglês, é considerado o poeta nacional da Inglaterra e o maior dramaturgo da literatura mundial; Edmund Spenser (1552–1599): poeta renascentista britânico; Jane Austen (1775–1817): escritora inglesa com um trabalho que transita entre o Romantismo e o Realismo, cuja obra mais conhecida é *Orgulho e preconceito*; Brontë: conhecidas como Irmãs Brontë, as escritoras inglesas Charlotte, Emily e Anne Brontë publicaram obras que se eternizaram na literatura, como *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Jane Eyre*, entre outras.

[19] Em *Sobre histórias*, há uma relação entre os termos "rede", "trama" e "série de acontecimentos": "Para serem de fato histórias, elas devem ser uma série de acontecimentos, mas deve-se entender que essa série — a *trama*, como a chamamos — é apenas uma rede para apanhar outra coisa" (p. 54).

[20] *The Well at the World's End*: narrativa fantástica escrita pelo inglês William Morris (1834–1896). O livro é ambientado em um mundo medieval imaginário e segue as aventuras de Ralph de Upmeads, um jovem que se propõe a encontrar o mítico poço do fim do mundo. Essa obra é considerada um dos primeiros exemplos do gênero de fantasia moderna e influenciou muitos escritores posteriores, incluindo J.R.R. Tolkien e C. S. Lewis.

[21] Sir Thomas Malory (?–c. 1470): romancista inglês famoso por sua compilação de lendas arturianas, conhecidas como *A morte de Arthur*; Boswell: possível referência ao escocês James Boswell (1740–1795), conhecido especialmente por sua biografia de Samuel Johnson; *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy]: obra do irlandês Laurence Sterne (1713–1768) publicada em nove volumes, de 1759 a 1767. A narrativa é conhecida por seu estilo único e experimental, com uma trama digressiva e por seu tom lúdico e satírico.

[22] *Peripeteia* [peripécia]: alteração repentina na narrativa. (N. E.)

[23] Sociedades Browning: clubes ou grupos literários dedicados ao estudo e à apreciação das obras de Robert Browning (1812–1889), um proeminente poeta e dramaturgo inglês do século 19.

[24] "Skeltônicos": refere-se a uma forma única de verso criada pelo poeta inglês John Skelton (c. 1460–1529). A forma é caracterizada por linhas curtas, métrica irregular, uso frequente de rima e ritmo animado e enérgico.

[25] William Wordsworth (1770–1850): considerado o maior poeta romântico inglês, ao lado de Samuel Coleridge. Wordsworth é um dos "fundadores" do Romantismo inglês.

[26] Lewis Carroll (1832–1898): pseudônimo para Charles Lutwidge Dodgson. Poeta, romancista e matemático inglês, tornou-se mundialmente conhecido por uma de suas obras: *Alice no País das Maravilhas*; Kenneth Grahame (1859–1932): escritor britânico, principalmente de ficção e fantasia, autor de *O vento nos salgueiros*, clássico da literatura infantil.

[27] Arthur Butler Phillips Mee (1860–1926): jornalista, editor e escritor inglês, tornou-se conhecido por *The Children's Encyclopaedia* [A enciclopédia infantil].

[28] Edith Nesbit (1858–1924): autora e poetisa inglesa mais conhecida por seus livros infantis, que tiveram impacto duradouro na literatura britânica. Nesbit foi uma das fundadoras da Fabian Society, um grupo socialista que defendia reformas sociais e econômicas, e seus escritos frequentemente refletiam suas crenças políticas. A trilogia de Nesbit a que Lewis se refere consiste nos livros *The Story*

of the Treasure Seekers [A história dos caçadores de tesouro] (1899), *The Wouldbegoods* [Os *Seriambons*] (1901) e *The New Treasure Seekers* [Os novos caçadores de tesouro] (1904).

[29] Sir Michael Sadler (1861–1943): educador e funcionário público inglês. Durante a época de Lewis, Sadler era mais conhecido por seu trabalho como vice-chanceler da Universidade de Leeds, cargo que ocupou de 1911 a 1923. Além dessa ocupação, Sadler também esteve envolvido em várias iniciativas educacionais durante sua carreira, inclusive atuando como Diretor de Investigações e Relatórios Especiais para o Conselho de Educação (de 1903 a 1906) e como Presidente do Comitê Consultivo para Educação Secundária (de 1918 a 1927). Sadler foi defensor da reforma educacional e desempenhou papel fundamental na formação das políticas educacionais de sua época.

[30] *O vento nos salgueiros*: publicado pela primeira vez em 1908, é um romance clássico infantil escrito pelo autor escocês Kenneth Grahame (1859–1932). A história, que segue as aventuras de quatro amigos animais — o Sr. Toupeira, o Sr. Rato, o Sr. Texugo e o Sr. Sapo —, cativa leitores de todas as idades desde o seu lançamento, em razão de seu retrato de personagens encantadores, de suas descrições vívidas do interior da Inglaterra e de seus temas atemporais, como amizade e lealdade.

[31] No original, "Peter Pantheism", ou "Panteísmo de Peter".

[32] Leon [ou Liev] Tolstói (1828–1910): escritor russo, autor da obra célebre *Guerra e paz*; Anthony Trollope (1815–1882): um dos mais bem-sucedidos e prolíficos romancistas da Era Vitoriana.

[33] J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories" [Sobre contos de fadas], *Essays Presented to Charles Williams* [Ensaios apresentados a Charles Williams] (1947), p. 66 e ss. No ensaio, Tolkien argumenta por uma diferenciação conceitual entre "contos de fadas" e "estórias de fadas". O texto pode ser lido em TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

[34] Carl Gustav Jung (1875–1961): psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica.

[35] No original, "school story". Trata-se de um gênero de ficção popular no início do século 20, cujas histórias centravam-se na vida escolar de adolescentes e tematizavam a amizade, a lealdade e a honra. De forma geral, eram ambientadas em internatos ingleses femininos ou masculinos. Frequentemente, as narrativas eram desenvolvidas dentro dos subgêneros "histórias para meninas" e "histórias para meninos".

[36] *The Worm Ouroboros* [O verme Ouroboros]: narrativa fantástica escrita pelo inglês Eric Rücker Eddison (1882–1945). O livro se passa em um mundo fictício chamado Mercúrio e conta a história de um grupo de senhores e guerreiros que embarcam em uma busca desenfreada para derrubar o governante de Demonland.

[37] OGPU: sigla em russo para Diretório Político Estatal Unificado, órgão de luta criado em 1923 contra atividades contrarrevolucionárias da Rússia comunista; seria a polícia secreta soviética.

[38] Gilbert Keith Chesterton (1874–1936): ensaísta, romancista, contista, teólogo amador, dramaturgo, jornalista, palestrante, biógrafo e crítico de arte inglês. Chesterton é conhecido como "o príncipe do paradoxo".

[39] *The Daisy Chain*: romance escrito pela novelista inglesa Charlotte Mary Yonge (1823–1901). Retrata a vida da família May, com foco em suas experiências diárias e em seu crescimento pessoal.

[40] Matteo Maria Boiardo (1441–1494): poeta e literato italiano, autor do célebre poema "Orlando innamorato"; Ludovico Ariosto (1474–1533): considerado o maior poeta italiano do romance de

cavalaria; Mervyn Peake (1911–1968): escritor, poeta e ilustrador inglês, é conhecido por sua série de fantasia gótica *Gormenghast*.

[41] *As fábulas de Esopo*: coletânea de narrativas atribuídas ao escritor grego Esopo (c. 620–564 a.C.); *As mil e uma noites*: coleção de fábulas do Oriente Médio compiladas durante a Idade de Ouro Islâmica, entre os séculos 8 e 13, de autoria desconhecida; *As viagens de Gulliver*: ficção satírica do autor e clérigo anglo-irlandês Jonathan Swift (1667–1745), publicada pela primeira vez em 1726; *Robinson Crusoé*: romance de aventura do escritor inglês Daniel Defoe (c. 1660–1731), primeiro publicado em 1719; *A Ilha do Tesouro*: outro romance de aventura, desta vez escrito pelo escocês Robert Louis Stevenson (1850–1894), publicado pela primeira vez de forma seriada na revista infantil *Young Folks* entre 1881 e 1882; *As aventuras de Pedro Coelho*: primeiro livro de um série escrita e ilustrada por Beatrix Potter (1866–1943), publicado em 1902.

[42] *The Borrowers*: narrativa da inglesa Mary Norton (1903–1992). A história tem como personagens pessoas minúsculas que vivem em casas de humanos de tamanho normal e pedem objetos emprestados para sobreviver.

[43] *Mistress Masham's Repose*: narrativa do indo-britânico T. H. White (1906–1964) publicada em 1946. A história diz respeito à jovem órfã Maria, que vive em uma propriedade em ruínas chamada Malplaquet. Ela descobre um mundo oculto de liliputianos, pessoas minúsculas de *As viagens de Gulliver*, que vivem em segredo na propriedade há gerações.

[44] Dylan Thomas (1914–1953): poeta galês, foi um dos mais influentes poetas líricos do século 20; Ezra Weston Loomis Pound (1885–1972): poeta e crítico literário considerado um dos maiores representantes do modernismo do início do século 20.

[45] Kris Neville (1925–1980): escritor estadunidense de ficção científica, cuja obra mais conhecida é *Bettyann*.

[46] Tanto em nível emocional e espacial como em nível lógico. (N. L.)

[47] Possivelmente James Stephens (1880–1950): romancista e poeta irlandês; William Butler Yeats (1865–1939): poeta, dramaturgo e político irlandês, Yeats atuou ativamente no Renascimento Literário Irlandês; Edward John Moreton Drax Plunkett (1878–1957): mais conhecido pelo pseudônimo de Lord Dunsany, foi um poeta, ensaísta, dramaturgo e escritor anglo-irlandês.

[48] *Erewhon*: romance satírico escrito pelo inglês Samuel Butler (1835–1902) e publicado em 1872. O título do livro corresponde à palavra "nowhere" [nenhum lugar] escrita ao contrário, refletindo os temas de crítica social e utopismo.

[49] H. G. Wells (1866–1946): escritor, sociólogo e jornalista britânico conhecido por muitas ficções científicas, como *A máquina do tempo* e *A guerra dos mundos*.

[50] Henry James (1843–1916): autor britânico-americano conhecido por seus romances e histórias que exploram a complexa consciência psicológica e moral de seus personagens. Suas obras frequentemente mergulham nas complexidades das interações e dos relacionamentos sociais; Tobias Smollett (1721–1771): autor escocês, mais conhecido por seus romances cômicos, caracterizados por tom humorístico e satírico, estrutura episódica e descrições vívidas de aventuras.

[51] *Admirável mundo novo*: romance de Aldous Huxley (1894–1963), publicado em 1932, antecipa desenvolvimentos em tecnologia de reprodução, manipulação psicológica e condicionamento clássico, que se combinam para mudar a sociedade; *1984*: romance distópico futurista, escrito por George Orwell (pseudônimo de Eric Arthur Blair, 1903–1950) e publicado em 1949. A obra descreve a vida sufocante de indivíduos que vivem em um sistema de opressão e autoritarismo.

[52] *Vinte mil léguas submarinas*: romance de Júlio Verne (1828–1905), considerado o pai da ficção científica. A obra narra as aventuras do Capitão Nemo, que, após construir um submarino, dedicava-se a desbravar o fundo dos oceanos; *The Land Ironclads*: conto escrito por H. G. Wells, publicado pela primeira vez em 1903. Narra a história de uma guerra fictícia entre duas nações não identificadas; *Prelude to Space*: publicada pela primeira vez em 1951, a narrativa ficcional de Clarke se passa no futuro, quando a Terra enfrenta desafios ambientais e políticos, com a perspectiva da exploração espacial oferecendo uma nova esperança para a humanidade.

[53] Batalha de Maldon: ocorrida em 991, perto de Maldon, Essex, Inglaterra, foi travada entre forças anglo-saxônicas e os invasores vikings; Batalha de Lepanto: ocorrida em 7 de outubro de 1571, no Golfo de Patras, a oeste da Grécia, foi uma batalha naval entre a Santa Liga (uma coalizão de Estados marítimos católicos europeus liderados pelo Império Espanhol) e o Império Otomano.

[54] Antípodas: pontos da Terra diametralmente opostos entre si. Esses pontos eram considerados misteriosos e intrigantes, pois se acreditava estarem localizados em regiões impossíveis de se alcançar devido à zona tórrida, uma área próxima ao equador caracterizada por calor extremo. Lewis alude à curiosidade que as pessoas tinham a esse respeito.

[55] Inferno: a primeira parte de *Divina comédia*, de Dante Alighieri (1265–1321).

[56] Athanasius Kircher (1602–1680): jesuíta, matemático e inventor alemão, autor de, entre outras obras, *Iter Extaticum Coeleste*.

[57] Cavor e Bedford: personagens de *Os primeiros homens na Lua*. Cavor é um cientista que inventa uma substância chamada "cavorite", a qual permite aos dois homens viajarem para a Lua, enquanto Bedford é um empresário que acompanha Cavor em sua aventura lunar.

[58] Velho marinheiro: alusão ao personagem central do poema *The Rime of the Ancient Mariner* [A rima do antigo marinheiro], de Samuel Taylor Coleridge.

[59] Alexander Pope (1688–1744): poeta inglês e famoso tradutor de Homero, sua máxima é encontrada em sua obra *Ensaio sobre o homem*: "Conhece-te a ti mesmo […]; o estudo adequado da humanidade é o homem." Nesse contexto, Pope sugere que as pessoas devem se concentrar em compreender a si mesmas e a natureza humana, em vez de tentar entender Deus ou os assuntos divinos. Essa máxima enfatiza o estudo da natureza, do comportamento e das experiências humanas como o empreendimento central da literatura e de outras áreas do conhecimento.

[60] *The Sleeper Awakes*: obra distópica de ficção científica, escrita por H. G. Wells (1866–1946). Narra a história de um homem que dorme por 203 anos, acordando em uma Londres completamente transformada.

[61] *Last and First Men*: ficção científica do britânico Olaf Stapledon (1886–1950) que descreve a história da humanidade partindo do presente e continuando por dois bilhões de anos; *O fim da infância*: ficção científica de Arthur Clarke (1917–2008) que narra a ocupação, aparentemente pacífica, da Terra por uma raça alienígena superior.

[62] Geoffrey Dennis (1892–1963): diplomata e escritor inglês. *The End of the World* é um escrito não ficcional em que Dennis discute os possíveis fins do mundo.

[63] J. B. S. Haldane (1892–1964): cientista britânico considerado um dos fundadores do neodarwinismo. A coletânea de ensaios *Possible Worlds and Other Essays*, publicado em 1927, discute temas como a genética e as teoria evolucionistas, entre outros.

[64] Irmãos Grimm: Jacob e Wilhelm Grimm, ambos acadêmicos, linguistas, poetas e escritores, dedicaram-se à escrita de várias fábulas infantis, conhecidas como "Contos de Grimm".

[65] Robert Paltock (1697–1767): romancista inglês que escreveu *The Life and Adventures of Peter Wilkins* [A vida e as aventuras de Peter Wilkins].

[66] Voltaire: pseudônimo de François Marie Arouet (1694–1778), pensador com ideias reformistas que se opôs à intolerância religiosa e de opinião que inundavam a Europa do período em que viveu; Sir Henry Rider Haggard (1856–1925): escritor britânico conhecido por seus romances de aventura ambientados em locais exóticos. Sua obra mais celebrada é *As minas do Rei Salomão*; Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton (1803–1873): escritor e rosa-cruz britânico que ficou conhecido por seu estilo de escrita versátil, o qual abrangeu vários gêneros, incluindo ficção histórica, mistério, romance e ficção científica. Uma de suas obras notáveis, e aludida por Lewis, é *The Coming Race* [A próxima corrida], romance de ficção científica que se passa nas profundezas da Terra, onde o protagonista descobre uma sociedade subterrânea avançada.

[67] No original, "Télus" — referência à antiga deusa romana da Terra.

[68] A presença de canais em Marte era um mito popular que foi desmascarado por telescópios melhores, mas persistiu como parte do imaginário cultural comum.

[69] *Aventuras do Barão de Münchhausen*: romance de aventura escrito pelo alemão Rudolf Erich Raspe (1736–1794), primeiro publicado em 1785.

[70] *Canto a Afrodite*: antigo poema grego atribuído a Homero. Faz parte de uma coleção de hinos compostos em homenagem a vários deuses e deusas.

[71] *Kalevala*: poema épico compilado e editado pelo finlandês Elias Lönnrot (1802–1884). É uma coleção de canções folclóricas e baladas tradicionais finlandesas que contam a história da criação do mundo e as aventuras de vários heróis e deuses.

[72] *The Faerie Queene*: poema épico escrito por Edmund Spenser no final do século 16. É uma alegoria que celebra as virtudes da corte elisabetana e apresenta a visão de uma sociedade ideal baseada nos valores cristãos de cavalheirismo, cortesia e temperança.

[73] *Huon*: possível referência a *Huon de Bordeaux*, épico francês medieval, escrito por um poeta anônimo francês. O enredo inclui elementos de cavalaria, romance e fantasia, tendo sido popular por toda a Europa durante a Idade Média.

[74] *Heinrich von Ofterdingen*: narrativa escrita por Novalis, pseudônimo do alemão Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772–1801), e publicada originalmente em 1802. O romance conta a história de um jovem cavaleiro medieval chamado Heinrich, que, em uma jornada de autodescoberta e despertar espiritual, depara com várias figuras místicas e alegóricas.

[75] *The Ancient Mariner* e *Christabel*: poemas do inglês Samuel Taylor Coleridge.

[76] *Vathek*: narrativa do gênero gótico escrita pelo inglês William Beckford (1760–1844) e publicada em 1786.

[77] William Morris (1834–1896): designer e escritor inglês. *Jason* é uma revisitação ao antigo mito grego de Jasão e os Argonautas, que partiram em busca do Velocino de Ouro. *The Earthly Paradise* é uma coleção de poemas que exploram a experiência humana por meio de uma série de histórias e lendas.

[78] George MacDonald (1824–1905): escritor escocês considerado como o avô da fantasia. Suas obras tiveram grande influência sobre autores como Lewis, J.R.R. Tolkien e Madeleine L'Engle.

[79] *Voyage to Arcturus*: romance de ficção científica escrito pelo escocês David Lindsay (c. 1490–1555) e publicado em 1920. Conta a história de um homem chamado Maskull que viaja para um

planeta distante chamado Tormance, onde encontra seres estranhos e alienígenas, vivenciando uma jornada de transformação espiritual.

[80] *Titus Groan*: romance de Mervyn Peake, publicado pela primeira vez em 1946.

[81] Ray Bradbury (1920–2012): escritor estadunidense de fantasia, mistério e ficção científica. Seus trabalhos mais conhecidos são *Fahrenheit 451* e *As Crônicas Marcianas*.

[82] W. H. Hodgson (1877–1918): escritor inglês. *The Night Land* é uma ficção científica de horror ambientada em uma realidade apocalíptica em que o Sol não existe mais.

[83] Joseph Addison (1672–1719): poeta e ensaísta inglês. Militava politicamente com os *whigs* (partido político britânico dos séculos 17 a 19, equivalente, nos dias de hoje, aos liberais).

[84] No original, "Tories", plural de *Tory*, ver nota na p. 18.

[85] Samuel Johnson (1709–1784): escritor e lexicógrafo inglês, aclamado como um dos maiores estudiosos da literatura inglesa.

[86] John Ruskin (1819–1900): crítico de arte, desenhista e aquarelista britânico; Thomas Babington Macaulay (1800–1859): poeta, historiador e político *whig* britânico do século 19.

[87] John Foxe (1516–1587): puritano protestante e martirologista inglês, é autor de *O livro dos mártires*.

[88] Francesco Petrarca (1304–1374): poeta e humanista italiano, ganhou fama principalmente por seu romanceiro, tendo aperfeiçoado o soneto — um tipo de poema composto de 14 versos.

[89] Sir Walter Scott (1771–1832): romancista, poeta, dramaturgo e historiador escocês. Criador do verdadeiro romance histórico.

[90] No original, "homely".

[91] Os versos iniciais do poema são:
Let us go then, you and I,
W*hen the evening is spread out against the sky*
Like a patient etherized upon a table. (N. E.)
[*Vamos, então, você e eu,*
Quando a noite se espalhar contra o céu
Como um paciente anestesiado sobre uma mesa.] (Tradução livre)

[92] *A terra devastada*: poema do importante literato estadunidense T. S. Eliot (1888–1965). Foi primeiro publicado em 1922 e é considerado como uma obra central da poesia modernista anglófona.

[93] Górgona: na mitologia grega, cada uma das três irmãs (Esteno, Euríale e Medusa) com cabelos repletos de serpentes e citadas por Hesíodo.

[94] A narrativa enfrentou acusações de obscenidade nos tribunais britânicos. (N. E.)

[95] Deusas: as Musas. (N. E.)

[96] No original, "1/1d.", um xelim e um centavo.

[97] Cosmo von Wehrstahl, personagem-chave em *Phantastes*. Sua história envolve um trágico caso de amor com uma princesa-fada.

[98] Edgar Lee Masters (1868–1950): prolífico poeta, biógrafo e dramaturgo estadunidense; Robert Frost (1874–1963): o poeta estadunidense mais premiado e aclamado do século 20; John Robinson Jeffers (1887–1962): poeta estadunidense, escreveu boa parte de suas obras segundo a forma épica.

[99] “Novilíngua”: em *1984*, idioma fictício falado pelos habitantes de Oceania. Trata-se de uma língua altamente controlada, cujo objetivo é limitar a liberdade de pensamento e promover a ideologia do “Partido”, grupo que domina a sociedade ficcional criada pelo autor.

[100] Calímaco (c. 310–240 a.C.): poeta, erudito grego e bibliotecário, considerado um dos precursores da catalogação.

[101] Referência às personagens da tragédia de *Rei Lear*, de Shakespeare. Regan e Goneril são as duas filhas mais velhas de Lear, que se voltam contra ele quando encontram-se em situação de poder.

[102] Horácio (65–8 a. C.): influente poeta lírico e satírico latino.

[103] Cadeira Chippendale: tipo de cadeira que se popularizou durante o século 18 na Inglaterra e recebeu o nome de Thomas Chippendale (1718–1779), proeminente designer de móveis e fabricante da época. As cadeiras Chippendale são conhecidas por suas características distintas, como costas retas ou ligeiramente curvas, assento com a superfície esculpida ou estofada e pernas que, em geral, são esculpidas com desenhos intrincados.

[104] *O dorminhoco*: narrativa de ficção científica escrita por H. G. Wells e publicada pela primeira vez em 1910. A história gira em torno de um homem chamado Graham, que cai em um sono profundo e acorda 203 anos depois, em um mundo diferente. Nesse novo mundo, Graham descobre que a sociedade passou por uma transformação radical e agora está dividida em duas classes: a classe dominante, conhecida como Conselho, e a classe trabalhadora, que vive de forma clandestina e trabalha em fábricas. O Conselho controla todos os aspectos da sociedade, incluindo a política, a cultura e a educação, usando tecnologia avançada para manter seu poder.

[105] Charles Dickens (1812–1870): escritor inglês vitoriano, altamente popular em sua época. Entre suas obras estão *Grandes esperanças*, *Os fantasmas de Scrooge* e *Oliver Twist*.

[106] Possível referência a David Cecil (1902–1986): acadêmico inglês que participou da sociedade literária *The Inklings* junto de Lewis, Tolkien e Owen Barfield.

[107] Avaliação de T. S. Eliot sobre a tragédia. (N. E.)

[108] Píndaro (c. 518–c. 438 a. C.): poeta lírico grego. Uma de suas principais obras são as *Odes Triunfais*; John Donne (c. 1572–1631): poeta, acadêmico e clérigo inglês, considerado um dos representantes da chamada “poesia metafísica”; Robert Browning (1812–1889): poeta e dramaturgo inglês, conhecido por seus monólogos dramáticos.

[109] *A Sociedade do Anel* (1954): o primeiro volume da trilogia *O Senhor dos Anéis*. Os outros volumes, *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei*, foram publicados em 1955. Posteriormente, Tolkien revisou toda a obra para uma segunda edição de capa dura (1966).

[110] *Songs of Innocence*: livro de poemas de William Blake (1757–1827), poeta, tipógrafo e pintor inglês.

[111] Naomi Mitchison (1987–1999): romancista e poetisa escocesa. Sua obra mais famosa é *The Corn King and the Spring Queen* [*O rei do milho e a rainha da primavera*], publicado em 1931.

[112] Angria: mundo fictício criado pelas irmãs Brontë quando ainda eram jovens.

[113] A pergunta parte de Éomer; a resposta, de Aragon.

[114] George Meredith (1828–1909): poeta e romancista inglês da Era Vitoriana. Sua obra mais conhecida é o romance *Diana of the Crossways* [Diana de Crossways].

[115] Hans Christian Andersen (1805–1875): dramaturgo, poeta e romancista dinamarquês, famoso por seus contos de fada, como *A pequena sereia*, *A princesa e a ervilha* e *O patinho feio*.

[116] Gertrude Stein (1874–1946): poetisa estadunidense do início do século 20, malquista por muitos poetas britânicos da época, por suas repetições.

[117] Em tradução literal: “beirais/vesperais”, “guarda/carta”.